



T. C.
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
maddi katkılarıyla...

II. ULUSAL HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU

KÜTAHYA GÜZEL SANATLAR DERNEĞİ

DEĞİŞEN TOPLUMDA KÜLTÜRLLENME VE KÜLTÜRLEŞME

Yayına Hazırlayanlar:

Çağhan ADAR

Yunus Emre UĞUR

TAM METİN KİTABI

Tarih : 26-27-28 Mayıs 2011

Yer : Kütahya Hilton Garden Inn



II. ULUSAL HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği

26-27-28 Mayıs 2011

“Değişen Toplumda Kültürlenme ve Kültürleşme”

SEMPOZYUM TAM METİN KİTABI

Yayına Hazırlayan

Arş. Gör. Çağhan ADAR

Okt. Yunus Emre UĞUR

2. BASKI

Kapak Tasarım: Rıfat BELTEKİN

Ekspres Matbaası

Ekspres Gazetecilik ve Mad. Ltd. Şti

Menderes Bul. Ata Apt. Zemin Kat

Kütahya

0274 216 00 01

KÜTAHYA

2011

Sempozyumun Amaç ve Kapsamı

20. yüzyılın en belirgin özelliği, 3. Milenyumda karşılaşacağımız şeylerin habercisi olmasıydı. Geçmiş ve geleceğin teknolojik yenilikleri, ekonomideki yeni anlayış ve estetik değerlerin değişimi, toplumun değişimiyle birlikte kendini gösterdi. Bu değişim tüm disiplinlerin üzerinde durması gereken bir olgu. Yeni yüzyılın müzikteki seslendirme, üretim, dinleme gibi farklılıkları ise müzikolojinin uzak durmaması gereken alanlar. Değişen topluma farklı bir gözle bakılmalı, kültür değişimi doğru algılanmalı. Walkman’la başlayan ve Discman’la süren müziğin taşınabilirliği bilgisayarlarla birlikte taşınabilir bireysel diskotekler yarattı. Yeni müzik türlerinin kendini göstermesi ise kaçınılmazdı.

Müzikteki beğenimiz ve değer verdiğimiz türlerde içinde yaşadığımız toplum belirleyicidir. İyi müzik-kötü müzik ikilemindeki sorun ise; dinleyicinin sosyokültürel deneyiminin gözden kaçırılmasıdır. Müzikteki çeşitlilik ise farklı değişkenlere bağlıdır ve insanların kendi kültürel pratiklerinde kendini gösterir. Yaşam boyu sahip olunan değerler bütünü (kültürlenme) ve etkileşim sonucu ortaya çıkan unsurlar (kültürleşme) artık iç içe yürümek zorundadır.

“Değişen Toplumda Kültürlenme ve Kültürleşme” ana temasında yapılması planlanan sempozyumun interdisipliner bir perspektifle ele alınması ve müziğin edebiyat, psikoloji, sosyoloji, antropoloji ve pedagoji gibi disiplinlerden yararlandığı bildirilerin sempozyumda sunulmasını bekliyoruz. Alt başlıklar:

- Değişen Toplum ve Müzik
- Müzik Geleneklerine Bakış
- Müzikte Yerel ve Küresel Dinamikler
- Yerel Müziklerdeki Değişim (crossover)
- Müzikte Kimlik
- Müzik Beğenisinde Kültürel Etkenler
- Kültürleşmenin Getirdiği Müzik Değişimi
- Müzik Pratiğinde “Scene” ve Alt Kültürler
- Değişim ve Müzik Endüstrisi
- Kültürlenme ve Kültürleşme
- Kuramları Işığında Popüler Müzikler

SUNUŞ

Folklorik özellikleri bakımından tarihi ve kültürel mirasına paralel bir zenginliğe sahip olan Kütahya; müzik yarışmalarıyla ünlü Friglerden, şairlerini, halk ozanlarını, türkü üstatlarını koruyan Germiyoğullarına, kudretinin yanında bestekâr padişahlarıyla da tanınan Osmanlılara kadar Türk musiki dünyasına önemli katkıda bulunmuştur.

Hiç şüphesiz bu katkının en başında; halkının sevinçlerini, kederlerini, coşkularını derleyen ve icra eden Kütahya'ya mal olmuş ünlü âşık Hisarlı Ahmet gelir.

Saz çalıp türkü söylemesi, elimden hiç bırakmadığı sazıyla halk destanlarını, Kütahya türkülerini kendine has tavrı, ritmi ve üslubuyla icra eden büyük ozanımız Hisarlı Ahmet günümüz gençlerine unutulmaya yüz tutmuş Kütahya türkülerini hatırlatmış, başka seslerde yeniden can bulmasına vesile olmuştur.

Valilik olarak kültürel değerlerimizi, yöresel Kütahya müziğini ve buradan yola çıkarak köklü Türk müziğini, yeni nesillere tanıtmayı, sevdirmeyi ve bu yüce değerlerin unutulmamasını sağlamayı görev addetmekteyiz. Bu bağlamda Hisarlı Ahmet ile ilgili söylenenleri kalıcı kılmak adına ev sahibi olarak düzenlenen sempozyumun bildiri metinlerini kitap haline getirerek sunuyoruz ki amacımıza biraz olsun yaklaşmışızdır.

“Değişen Toplumda Kültürlenme ve Kültürleşme temalarını konu alan sempozyuma katkılarından dolayı Kültür ve Turizm Bakanlığına, Kütahya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'ne, organizasyonu gerçekleştiren Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkanı ve üyelerine, sempozyuma bildiri sunan tüm katılımcılara ve emeği geçen herkese teşekkürlerimi sunuyorum.

Kenan ÇİFTÇİ
Kütahya Valisi

SUNUŞ

Birincisi 2009 yılında gerçekleştirilen, ikincisi de bu yıl ulusal bazda gerçekleştirdiğimiz, “Ulusal Hisarlı Ahmet Sempozyumu”nun düzenleme kuruluna içtenlikle teşekkür ederek sözlerime başlamak istiyorum.

Hisarlı Ahmet, Kütahya Türküleri ile özdeşleşmiş, Kütahya’nın evladıdır. Sesinde ve söyleyişindeki kendisine has üslup ve tekniği, icrasındaki farklılığı ve repertuarındaki titizliği ile TRT televizyon ve radyo kanallarında ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Hisarlı Ahmet, sadece bir sanatçı değil aynı zamanda geleneklerimizi, göreneklerimizi yaşatmak, genç nesilleri eğitmek içinde çaba sarf eden bir eğitmendi. Halkımızın arasında yaygın olan Cuma gezeklerinde; gençleri geleceğe hazırlamak için, konuşmayı, tartışmayı, adabı, büyüklere saygıyı, yeme ve eğlenme kültürünü öğretirdi.

Kütahya’nın yetiştirdiği ve Kütahya türküleri ile özdeşleşmiş şahsiyetlerin başında gelen Hisarlı Ahmet’e ahde vefa olarak Hisarlı Ahmet Caddesi ve Parkına isminin verilmesinin yanı sıra, bu yıl ki sempozyum kapsamında Hisarlı Ahmet’in sazı ile birlikte olduğu bir heykeli yapılarak Azerbaycan Parkı yanındaki meydanın ortasına dikilmiş ve gelecek nesillere armağan edilmiştir.

Kütahya Güzel Sanatlar Derneğimizin öncülüğünde düzenlenen 2. Ulusal Hisarlı Ahmet Sempozyumunun folklorik zenginliklerimizi ortaya koymak, Hisarlı Ahmet’i tanımak ve tanıtmak için büyük bir fırsat olduğuna inanıyorum.

2009 yılında birinci sempozyumda; 13 bildiri sunulmuştu.

Bu yıl ulusal çapta ikincisi yapılan sempozyumda 62 bildiri sunulmuş, 8 konser ve Kütahya Türküleri panelleri düzenlenmiştir.

Önümüzdeki yıllarda sempozyumun üniversitemizin öncülüğünde uluslararası nitelikte gerçekleştirilmesini umuyoruz.

Hisarlı Ahmet’i rahmetle anıyorum. Kabri Cennet olsun. Geride kalan aile fertlerine sağlıklı, uzun ömürler diliyorum. Ulusal Hisarlı Ahmet ve Kütahya Türküleri Sempozyumunun düzenlenmesinde emeği geçen herkese teşekkür ediyor, saygılar sunuyorum.

Mustafa İÇA
Kütahya Belediye Başkanı

SUNUŞ

II. Ulusal Hisarlı Ahmet Sempozyumu; içeriği, ele aldığı konu başlıkları, nitelikli ve alanında uzman bilim ve danışma kurulları, ülkemizin seçkin üniversitelerinden gelen katılımcıları, nitelikli konferans, panel ve konser etkinlikleri ile bölgemizin ve ülkemizin önemli sanatsal ve bilimsel etkinliklerinden biri olmuştur.

Kütahya müzik kültürünün ve Türk Halk müziğimizin önemli yapı taşlarından **Hisarlı Ahmet**'in adını yıllarca yaşatacak olması da sempozyumu diğerlerinden ayıran özelliklerindendir.

“Değişen Toplumda Kültürlenme ve Kültürleşme” konulu sempozyum, aynı zamanda üniversiteler ile paydaş kurumlar arasındaki iletişimi güçlendirmesi bakımından da önemli bir rol üstlenmiştir. Kütahya Güzel Sanatlar Derneği öncülüğünde düzenlenen sempozyumu; üniversitemizle birlikte, Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğü, Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya Valiliği, Kütahya Belediye Başkanlığı, Kütahya Ticaret ve Sanayi Odası ve Kütahya Milli Eğitim Müdürlüğü ile birlikte önemli sanat okullarından Kütahya Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi'nin de desteklemiş olması bu iletişimin sağlam temeller üzerinde kurulduğunun kanıtıdır.

Üniversitemiz bu ve benzeri bilimsel ve sanatsal etkinliklere destek olmaya devam edecektir. Çağdaş, akılcı, ülke ve dünya kültürüne hizmet etmeyi amaçlayan bilimsel ve sanatsal etkinliklerin nitelik ve nicelik olarak artmasını önemsemektedir.

Sempozyuma emeği geçen herkesi tebrik ediyorum.

Prof. Dr. Mustafa SOLAK
Afyon Kocatepe Üniversitesi Rektörü

SUNUŞ

Dernekler ve Vakıflar içerisinde bulundukları toplumun değişim ve gelişimlerine katkıda bulunurlar ve gerçekleştirdikleri bilimsel ve sanatsal etkinlikler ile kültürel değişimin önemli unsurları arasında görülürler.

Günümüz dünyasında ve gelecek yüzyılda kültürün önemi daha da belirginleşecek son on yılda hızla artan kültür savaşlarında uluslar yerini daha da belirginleştirecektir. Tarih boyunca kültürün ve sanatın önemli yapıtaşlarını içerisinde yaşatan “Anadolu” ise bu kültür savaşlarında önemli merkezlerden biri olacaktır.

Anadolu’nun birbirinden değerli “somut olan ve olmayan kültür merkezleri-hazineleri” arasında Kütahya’nın ayrı bir yeri vardır. Kütahya ve yöresinin müziği ise bu kültürel değerlerin en çok bilinenleri arasında görülür.

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği akılcı, çağdaş, paydaş kurumlar arasındaki ilişkilere değer veren yapısı ve işleyişi ile başta Kütahya’mız olmak üzere Türk kültürüne önemli katkılarda bulunmakta ve bulunmaya devam etmektedir. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Kütahya Valiliği, Kütahya Belediye Başkanlığı, Dumlupınar Üniversitesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Kütahya İl Milli Eğitim Müdürlüğü ve Kütahya Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi’nin birlikteliği derneğin çalışmalarına güç vermiştir. Bu birliktelik “sanata hizmet” yolunda örnek gösterilebilecek bir modelinde gelişmesini sağlamıştır.

Hisarlı Ahmet Sempozyumu ile; sadece Hisarlı Ahmet ve Kütahya değil, Türk müzik kültürüne yönelik her türlü çalışmanın gün yüzüne çıkarılması ve ilgililerle paylaşılması hedeflemiştir.

İlki “çağrılı” konuşmacılarla gerçekleşen sempozyumun ikincisi “katılımlı” olarak gerçekleşmiş ve takdir edilmiştir. Bu başarı sonunda sempozyum bilim kurulu ve dernek yönetimi üçüncüsünün 2012 yılı Mayıs ayında “uluslararası” boyutta gerçekleşmesine karar vermişlerdir.

Elbette teşekkür edilmesi gerek kurum, kuruluş ve kişiler vardır. Sponsorlar bu başarının önemli etkenlerindendir. Dernek başkanı Akil Gür, işadamları ve sanatçı dostu Nihat Delen’in isimlerini de Kütahyalılar ve müzik kültürü ile ilgilenenlerin unutmaması gerekir. Mustafa Hisarlı ise duygularıyla ve dualarıyla her zaman yanımızda olmuştur ve olmaya devam etmektedir. Bilim kurulu titiz çalışmıştır ve isimleri sempozyumun başarı geçmesinde önemli etken olmuştur.

Tüm bu güzel insanların ve değerli kurumların arasında küçük bir ayrıcalığı hak ettiklerini düşündüğüm etkinliğin aksamadan yürümesini sağlayan *sempozyum düzenleme kuruluna* özellikle teşekkür ederim.

Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN
Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı
Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Yönetim Kurulu Üyesi

SEMPOZYUM ONUR KURULU

Kenan ÇİFTÇİ	Kütahya Valisi
Mustafa İÇA	Kütahya Belediye Başkanı
Prof. Dr. Mustafa SOLAK	Afyon Kocatepe Üniversitesi Rektörü
Prof. Dr. Ahmet KARAASLAN	Dumlupınar Üniversitesi Rektörü
Akil GÜR	Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkanı
Nihat DELEN	Kütahya Ticaret ve Sanayi Odası Meclis Başkanı

SEMPOZYUM BİLİM ve DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Fırat KUTLUK	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. A. Bülent ALANER	Anadolu Üniversitesi
Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Abdullah UZ	Akdeniz Üniversitesi
Prof. Yusuf AKBULUT	Selçuk Üniversitesi
Prof. Mustafa ARSLAN	Dumlupınar Üniversitesi
Prof. Dr. Vural KAVUNCU	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Dr. Cihan IŞIKHAN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Dr. Sibel PAŞAOĞLU	Trakya Üniversitesi
Doç. Dr. Reyhan ALTINAY	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Hüseyin YALTIRIK	TRT Sanatçısı-Araştırmacı
Yrd. Doç. Dr. Mehmet SARI	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Gülay KARŞICI	Erciyes Üniversitesi

SEMPOZYUM BAŞKANI

Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN	Afyon Kocatepe Üniversitesi

SEMPOZYUM DÜZENLEME KURULU

Yrd. Doç. Dr. E. Funda TÜRKMEN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Hasan DEMİR	Kütahya Belediyesi
Arş. Gör. Çağhan ADAR	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Arş. Gör. Safiye YAĞCI	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Okutman F. Can YÜRÜK	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Okutman Yunus Emre UĞUR	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Okutman Yusuf Ziya BEYDÜZ	Dumlupınar Üniversitesi
Öğr. Elm. Yusuf ÇETİNKAYA	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Ahmet UMU	Kütahya Güzel Sanatlar Derneği
Mustafa Kemal ALTINSOY	Kütahya Güzel Sanatlar Derneği
Birsen GÜZEN	Kütahya Güzel Sanatlar Derneği
Gülten TINAZTEPE	Kütahya Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi
Akif UZUNÇARŞILI	Kütahya Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi
Rıfat BELTEKİN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Rafet KIRDAR	Gazi Üniversitesi

İÇİNDEKİLER

Abdullah AKAT, <i>“Değişim Ve (B)Ağsal Düşünce”</i>	11
Abdullah UZ, <i>“Türkiye’de 1988-1999 Arası Toplumsal Değişimin Üniversite Öğrencilerinin Müziksel Toplumsallaşmalarına Yansıma Eğilimleri”</i>	17
Ali KELEŞ, <i>“Otantisite İşaretleyicisi Olarak Bağlama Tavrıları”</i>	31
Ayçan ÖZÇİMEN, <i>“Bireysel Ses Eğitiminde Türk Eserlerinin Kullanılma Durumunun Değerlendirilmesi”</i>	44
Banu GEBELOĞLU, <i>“Popüler Müzik Kültüründe Kadın Arketipi”</i>	51
Cenk CELASİN, <i>“Müzik Endüstrisinin Önemli Bir Bileşeni Olarak Profesyonel Destek Sağlayıcıların Isparta Merkez İlçe Müzik Pazarındaki Roller.”</i>	62
Cihan IŞIKHAN, Alp VAROL, <i>“Profesyonel Müzik Kayıtlarında Teknolojik Değişim: Celemony Melodyn Editor”</i>	68
Çağhan ADAR, <i>“Türk Müziği Eğitiminde Değişen Okullaşma Sürecinde Çalgı Pedagojisi Üzerine Yapılmış Lisansüstü Tez Bibliyografyası”</i>	78
Duygu SÖKEZOĞLU <i>“Müzik Eğitiminin Değişim Ve Gelişiminde Çalıştayların Yeri Ve Önemi (Afyonkarahisar İli Örneği)”</i>	91
Emel Funda TÜRKMEN, <i>“Kültürel Değişimin Türk Müziğinin Söyleyiş Biçimine Yansımalarının Değerlendirilmesi”</i>	102
Emel ÖRGÜN, <i>“Düğün Ve Kına Gecelerindeki Değişim Ve Gelişimler”</i>	110
Evren KUTLAY BAYDAR, <i>“Osmanlıdan Cumhuriyete Batı Müziği Mirasımız”</i>	124
Ezgi BABACAN, <i>“Üniversite Öğrencilerinin Müzik Beğenilerinin Farklı Değişkenler Açısından İncelenmesi”</i>	132

F. Merve EKEN KÜÇÜKAKSOY, <i>“Kültürel Performans Bağlamında Anadolu’da Bir Toplu İcra:Kemaliye Tandırbaşı Toplantıları”</i>	145
Filiz KAYA, H. Yılmaz KÜÇÜKÖNCÜ, <i>“Amatör Çalgı Eğitiminin Bireysel Kazanımları”</i>	150
H. Yılmaz KÜÇÜKÖNCÜ, <i>“Örgün Müzik Eğitiminde Halk Ezgilerinin Kullanımı”</i>	159
Hayrettin Onur KÜÇÜKOSMANOĞLU, <i>“Kültürel Ve Toplumsal Gelişim, Değişim Ve Etkileşimin Müzik Kültürü Üzerine Etkisi”</i>	170
Hakan YILMAZ, <i>“Müzikte Minimalizm Ve Belgesel Sinemaya Yansımaları: Godfrey Reggio’nun Qatsi Üçlemesi’nde Philip Glass’ın Minimal Müziklerinin İncelenmesi”</i>	177
Hasan BOZKURT, <i>“Folklorizm Ve Türk Halk Müziği”</i>	185
Hasan Devrim KINLI, İbrahim Yavuz YÜKSELSİN, <i>“Eşikler, Müzikler Ve Liminalite: Roman Müzisyenler Ve Bergama Yöresi Evlilik Ritüellerindeki ‘Liminal’ Roller”</i>	193
İbrahim Yavuz YÜKSELSİN, <i>“Kültürel Aracılık, Romanlar (Çingeneler) Ve Müzik: Bir Rumeli Ezgisinin Kırkpınar Güreş Havasına Dönüştürülmesi Örnek Olayı”</i>	215
İlkay AK, <i>“İstamihan Taviloğlu, Op. 12 Klarnet Konçertosu Eser Analizi”</i>	235
Mehmet SARI, <i>“Kütahya Türkülerinde Yaşayan Giyim-Kuşam Kültürü”</i>	242
M. Devrim BABACAN, <i>“Türkiye’de Popüler Müzikler İçerisinde Caz”</i>	258
Metin BAŞ, Esra YILDIRIM, Esra Akay ORHAN, <i>“Dumlupınar Üniversitesi İ.İ.B.F. Öğrencilerinin Kütahya Yerel Kültürü İle Etkileşimlerinin İstatistiksel Analizi”</i>	263
Nalan YİĞİT, Hüseyin Gazi TURGUT, <i>“Türkiye’de Müzik Endüstrisi Ve Sorunlarının Bu Alanda Farklı Meslek Gruplarındaki Bireylerin Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi”</i>	281
Olca ÖZKAN, <i>“Somut Toplumsallığın İnşasından Soyut Toplumsallığın İnşasına Ulus-Devlet’te Müzik”</i>	293

Onur SÖNMEZ,	
“Müziğin Pragmatik Kullanımı Bağlamında Ülkücü Pop”	298
Orçun BERRAKÇAY,	
“Deve Güreşi Festivallerinde Müzik Ve Prestij Kavramlarının Değerlendirilmesi”	307
Orhan BABA,	
“21. Yüzyıl Başlarında Türk Askeri Müziğinde Yeni Yaklaşımlar”	316
Özlem ÖZDEMİR,	
“Osmanlı İmparatorluğu Dönemi’nde Batılılaşma Hareketlerinin Etkisiyle Yazılan Piyano Eserleri Üzerine Analitik İnceleme”	372
Pınar UYANIK,	
“Metinlerarasılık Bağlamında Devrimci Pop”	339
Ruşen ALKAR,	
“Kültürel Belleğin Aktarımında Kürt Toplumunda Kılam Söyleme Geleneği”	344
Sabriye ÖZKAN,	
“Cengiz Tanç, Solo Fagot İçin Tek Bölümlü Partita Eser Analizi”	353
Serhat YENER, Hakan DURAN,	
“Mikro Ölçekli Ses Algısı Ve Quantum Müziği”	361
Seyhan CANYAKAN,	
“Müziksel Algılama Da Çağırışım Yapısı: Teknolojik Bileşenlerin Duyumu”	379
Şirin CERİT,	
“Kültürel Sermaye Olarak Latin Dansları”	388
Tolgahan ÇOĞULU, Şehvar BEŞİROĞLU	
“Mikrotonal Müziklerin Çalınması İçin Ayarlanabilir Mikrotonal Gitar Tasarımı”	396
Uğur TÜRKMEN,	
“Müzikle İlgili Disiplinler Arası Çalışmalara İlişkin Akademisyen Tutumlarındaki Değişim Ve Gelişimlerin Değerlendirilmesi”	399
Yavuz TUTUŞ,	
“Türk Müziği Keman Eğitiminde Değişimler Ve Dönüşümler”	415
Yıldırım AKTAŞ, Emel Funda TÜRKMEN,	
“Türk Toplumunun Temel Değerlerinin Klasik Türk Müziğinin Söyleyiş/Seslendiriliş Üslubuna Yansımaları”	431
Yunus Emre UĞUR,	
“Türk Toplumundaki Modernleşme Sürecinin Türk Müziği Edebiyatına Etkisi”	442
Yusuf AKBULUT,	
“Günümüz Konya’sında Müzik Eğitimi Ve Müzik Kurumları”	450

TAM BİLDİRİ METİNLER

“DEĞİŞİM VE (B)AĞSAL DÜŞÜNCE”

Abdullah AKAT

a.akat@hotmail.com

KTÜ Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü

ÖZET

Tebliğde, değişim olgusu ve müzikte değişim konusu ele alınmaktadır. Müzikoloji alanında ilk kez tarafımızca kullanılan “(b)ağsal düşünce” teorisi tartışmaya açılarak konu literatürüne katkıda bulunmak amaçlanmaktadır.

Bugüne dek müzikoloji alanında hiç yer almamış bir sosyoloji teorisi olan (b)ağsal düşünce “(net)tachmental thought”, değişimi bir süreç olarak ele almakta ve süreç içerisindeki taşınmalar, etkileşimler vb. değişkenleri değerlendirerek sonuca gitmeye çalışmaktadır. (B)ağsal düşünce, Gabriel De Tarde’ın “tekil düşünce”, Bruno Latour’un “eyleyen-ağ”, Gilles Deleuze ve Félix Guattari’nin “kök-sap”, Deleuze’un “tekrar” ve “taklit” kuramlarından beslenmektedir.

(B)ağsal düşünce, yeryüzündeki tüm yerel kültür ürünlerine özellikle müziklere gerçek anlamda yaklaşabilmek yani daha “mikro” bakabilmek için gerekli yolu göstermektedir. Bu yol sayesinde, yerel kültür ürünlerine yaklaşım çok daha objektif ve barışçı bir biçimde değerlendirilebilmektedir. İdeolojik olandan uzak duran, mevcut olanın içindeki çözümlemeleri yapmaya çalışan, yalnızca yeniliği arayarak değişimi ifade etmeye çabalayan (b)ağsal düşünce ile bir çok çözümsüzlük çözüme kavuşabilmektedir. Her alanda insana ve insan ile ilgili olan her duruma arka çıkmakta ve hakim olanın dışına çıkmayı gerektirmektedir. Sürekli sorgulayan ve sorguladığı değişkenlerden belli dönüşümlere ulaşan (b)ağsal düşünce, her açıdan verimli bir çalışma zemini oluşturmaktadır. Yerel kültür ürünlerinin hala canlı kalabildiği, bu ürünlerin halkın gündelik pratiklerinde görülebildiği bir alanda uygulanabileceği gibi, yerel kültür ürünlerinin görülmesinin neredeyse imkansız olduğu alanlarda da uygulanabilmektedir.

(B)ağsal düşüncenin tartışılmasının ardından son bölümde teorinin temel prensipleri ile müzikoloji alanındaki kullanım alanları belirtilerek sonuç ve öneriler sıralanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Eyleyen, Ağ, (B)ağ, Değişim, Taklit, Tekrar, Kök-sap, (B)ağsal Düşünce.*

GİRİŞ

Değişim olgusu günümüze dek sayısız şekilde ele alınmış, müzikte değişim konusu da birçok teoriden beslenerek açıklanmaya çalışılmıştır. Bu çalışmalar değişimin açıklanmasına önemli katkılar vermiştir. Bunun yanı sıra, konu tam olarak aydınlığa kavuşturulmuş değildir. Bu sebeple, konu literatürüne katkıda bulunmak ve bu tebliğ yoluyla yeni bir teori olan “(b)ağsal düşünce”yi tartışmaya açmak amaçlanmaktadır.

Değişim, koşullu/koşulsuz, büyük/küçük, toplu/dağınık, ilkel/modern, yerleşik/göçmen, güçlü/zayıf gibi ikili karşıtlıklar içinde ifade edilen her bireyin veya toplumun yaşadığı süreç içerisindeki yapısal farklılıklarının gözlemlenmesi olayıdır. Değişimin gözlemlenmesi için en önemli unsur süreçtir ve bu süreç tanımsızdır. Değişim anlık olaylarla çok kısa sürede ortaya çıkabileceği gibi, asırlarla ifade edilebilecek kadar uzun sürelerde de oluşabilir. Fakat her durumda değişim kaçınılmazdır ve her birey/toplum bundan kendi payına düşeni almak durumundadır.

Değişim, ilk insan varlığından itibaren devam ettiğinden dolayı, kültür ürünlerinin kökenini, otantik olanını, yoz olmayanını aramak gibi çabalar sonuçsuz kalmaktadır. Ian Chambers'a göre “Miras olarak devraldığımız şeyler –kültür, tarih, dil, gelenek, kimlik duygusu- imha edilmez ama parçalanır, sorgulamaya açılır, yeniden yazılır ve yeni bir yöne sokulur. Dilimizin ve kimliklerimizin unsurları ve ilişkileri, ne yeni ve daha eleştirel bir uyumlu bütünde yeniden bir araya getirilebilir ne de terk edilip reddedilebilir. Şimdi içinde bulunduğumuz mıntika açıktır, boşluklarla doludur: Tekil bir merkeze, kökene ya da bakış açısına indirgenemez bir aşırılıktır. Bu aralıklarda ve yaşamlarımızın imlemesinde başka hikayeler, diller ve kimlikler de duyulabilir, karşımıza çıkabilir ve deneyimlenebilir. Varlık, kimlik ve dil duygumuz, hareket yoluyla deneyimlenir ve hareketten çıkar: “Ben” bu hareketten önce var olup ardından da dünyaya katılmaz, “Ben” sürekli olarak dünyadaki böyle bir harekette biçimlenir ve yeniden biçimlenir... Ezelden beri ve umutsuzca yürüttüğümüz ayırma, içerme ve onarma çabalarımıza rağmen kategoriler daima sızdırır. “Ben”in açık (asla sonlu olmayan) bütünlüğünü biçimlendiren katmanlarından hangisi gereksiz, sahte ve yoz olduğu için elenecek ve hangisi saf, doğru, gerçek, hakiki, orjinal ve otantik diye adlandırılacaktır?” (Chambers, 2005: 40).

Böyle bir ayırım yapamayacağımız gün gibi ortadayken, hakim olan yaklaşımlar, siyasi irade ve toplum anlayışı sürekli olarak bizlere bir köken, otantiklik ve gerçeklik arayışını pompalar. Oysa ki gerçek olan, hakikat olan yalnızca değişimdir. Ve ne anlamlıdır ki, değişim toplulukların yeryüzündeki karışım alanlarının en yoğun olduğu, yer değiştirme hareketlerinin en sık yaşandığı alanlarda çok daha hızlıdır. Nitekim kitle iletişim araçlarının değişimin hızını arttırması da milyarlarca insana ulaşabilecek ağlar kurabilme ve onları çok kısa sürelerde karıştırabilme yetilerinde gizlidir. Chambers’ın belirttiği gibi “Hareket ve çoğulluk, her şeyi aynı ve görünüşte şeffaf olan “tarih” ya da “bilgi” söylemine indirgemeye çalışan her türlü mantığın kabusudur.” (Chambers, 2005: 43).

“Propp, bütün hayatı boyunca folklordaki değişmeyi aradı (Morfoloji, Tarihsel Kökler, Rus Köy Şenlikleri bu yoldaki köşe taşlarıdır) ve vardığı sonuç, bir değişmeyi keşfetmenin her zaman hakikati keşfetmek anlamına gelmediğiydi. Çünkü Propp’a göre folklor ideolojik bir disiplindir ve bir çağın genel görüşlerini yansıtır, bu genel görüşler değişikçe folklora atfedilen içerikler de değişir.” (Propp, 1998: 8).

Dolayısıyla (b)ağsal düşünce değişimin peşinde olacak, değişmeyi aramayacaktır yani ne köken, ne otantik olan aranmayacak, değişimin sonucunda ortaya çıkmış olan hiç bir ürüne de yoz olarak bakılmayacaktır.

(B)AĞSAL DÜŞÜNCE

“Toplum” ve “toplumsal” kelimelerinin kökenleri incelendiğinde Latince “izlemek, takip etmek” anlamında –seq, -sequi olarak görülür. Latince “socius” ortak, eş, arkadaş karşılığında kullanılırken, “socio” birleşme, ilişki kurma ve ortaklık etme anlamına

gelmektedir. Hakim toplumbilim anlayışı ve toplumbilimlerin hemen hemen her alanında kullanılan “toplum” kavramı günümüzde bu kökenden git gide uzaklaşmaktadır. Bu sebeple, “toplum” yerine, Jean–Gabriel De Tarde (2004) ve Bruno Latour (2005)’un düşüncelerinden yola çıkan Ebru Yetişkin’in, ortaklığı, birliği ve ilişkileri ifade etmek için kullandığı bağ (attachment) ve (b)ağ [(net)tachment]] kavramlarının kullanılması uygun görülmektedir. Emile Durkheim’in toplumu bireylerden oluşturduğu, bütünsel, organizmacı yaklaşımının yerine Tarde’in her bireyi toplum olarak gören tekil düşünce yaklaşımı (b)ağsal düşünce tarafından benimsenmektedir. Tarde’a göre; “tekil olan birey değil, onun çokluğudur; her bir bireyleşme eğilimi kolektif olmaya devam etmektedir. Herkes bir toplumdur. Toplum insanların içinde oldukları alan olmaktan çok, toplumlar insanların içindedir. İnsanlar toplumda değil, toplumlar bir insanın içinde vardır... Tekil düşünce çoğulluğumuzu göstermektedir.” (Akay 2004: 8). “Tarde’in tekillik olarak ifade ettiği her bireye ve her şeye ‘biriciklik’ niteliği veren, hayatın her küçük parçacıdır.” (Yetişkin 2008: 123). Bu parçacıklar kendi başlarına bir anlam ifade etmemektedirler ve ancak diğer unsurlarla olan ‘ilişkileri’ ve ‘eylemleri’ sayesinde bir anlam kazanabilirler. Böylece her ‘uyumlu ilişki’ bir eylemi, tanımı, paylaşımı oluştururken, bunların tümü de toplumu ya da ağı oluşturmuş olur. “Tarde, yalnızca bireyleri gerçek kabul eden, tüm toplumsal fenomenlerin son kertede, benzer inançları ve arzuları olan, etkileşimle birbirini taklit eden iki kişi arasındaki ilişkilere indirgenebileceğini savunan bir toplum bilimciydi.” (Marshall 2005: 715). Tarde’a yakın bir anlayışa sahip olduğu söylenebilecek olan Latour, Tarde’in toplumbilim anlayışını günümüze taşımıştır. Latour’un ‘eyleyen-ağ kuramı’ (actor-network theory), “mikro düzey (yani yüz yüze etkileşimler, yerel alanlar, üyeler, katılımcılar, fail, birey, vb.) ve makro düzey (yani toplum, normlar, değerler, kültür, yapı vb.) arasında hep bir şey kaçırdığı sonucuna ulaşan ve bir türlü tatmin olamayan toplumbilimcinin müteakip bakış açılarındaki değişim hareketine odaklanmaktadır.” (Latour 1999: 16 – 17). Eyleyen ağ kuramı, “eyleyenlerin dünya-inşa etme kapasitelerine a priori bir tanım dayatmadan onlardan öğrenmeye dayalı ham bir yöntemdir... eyleyenlerin davranışlarını ve anlayışlarını açıklamaktan ziyade onların dünya-inşa etme etkinlikleri aracılığıyla kendi yollarını müzakere edebilmelerini sağlayan usulleri ve işlemleri aramaktadır.” (Latour 1999: 20 - 21). İkili karşıtlıkları yok saymak gerektiğini savunan Latour’un eyleyen-ağ kuramında birey/toplum, fail/yapı, özne/nesne gibi ikili karşıtlıkların yeri yoktur. Latour’a göre; “zıtlıklar ve çelişkilerin, çoğunlukla ve özellikle modernist yaklaşım ile ilgili olmaları nedeniyle üstesinden gelinmeli, zıtlıklar ve çelişkiler yalnızca görmezden gelinmeli ve atlanmalıdır.” (Latour 1999: 22). “‘Eyleyen’ (actor/actant), tekrar vurgulamakta yarar vardır, fail(agency), özne ya da birey anlamına gelmediği gibi, insan ve insan olmayanları kapsayan ve semiyotikten kapılan bir kavramdır. Bu yaklaşıma göre, insan eyleyenlerin (actor) ve insan olmayan eyleyenlerin (actant) yetkinlikleri ve elverişlikleri, bir varlığı “değiştirebilme” hususundaki deneyimlerinden, yaptıklarından ve performanslarından çıkarsanabilir.” (Yetişkin 2008: 126). Gündelik pratikler içinden çıkarılabilecek eyleyen, müzik açısından düşünülecek olursa bir enstrüman, bir ses, bir âşık, bir makam ya da bir kompozitör olabilir. Fakat dikkat edilmesi gereken en önemli unsur şudur ki yalnızca bir ağı varlığı eyleyen kavramının karşılığı olarak düşünülemez, eyleyen değiştirme kudretine sahip olan, farklılığı olandır. “Eyleyenlerin, basitçe, bir ağ içinde olduklarını ileri sürmek, vakit kaybından başka bir şey değildir. Herhangi bir fark yaratmayan bir eyleyen, hiçbir surette ‘eyleyen’ olarak ifade edilemez. Bir eyleyen... bir başkası için kesinlikle ikame edilemez olandır. O, bir olaydır. Deleuze’ün ifadesiyle beklenmeyen gerçekleştirmedir.” (Latour 2005: 73). “Ağ ise ne toplumun ne de yapının karşılığına denk düşmektedir. ‘Ağ’ kavramı, internetin ve bugünkü popüler kullanımının içerdiği bozulma (deformation) olmadan nakletme ya da her tür malumata anında ve doğrudan ulaşma anlamının tamamıyla dışında,

Deleuze ve Guattari'nin 'kök-sap'ı (rhizome) gibi 'dönüşümler'i ifade etmektedir." (Yetişkin 2008: 126).

Yetişkin, bağ, ağ ve dönüşüm arasındaki karşılıklı ilişkilerin '(b)ağ' [(net)tachment] kavramı ile ifade edilmesini gereğini şu şekilde anlatmaktadır:

“(B)ağ” gerek devingen ve dönüştürücü hareketleri, gerekse yeni anlam alanlarını oluşturma potansiyeli taşıyan tutarlı, sabit, durağan ve dogmatik olmayan, dinamik ve sürekli tanımlanmaktan kaçan ilişkileri ifade etmektedir. (B)ağ, hem bir/çok ağa dâhil olmakta, hem sahip olduğu nitelikler nedeniyle kendisi bir ağ oluşturmakta, hem de devingen ve tutarsız karakterinden ötürü yeni ağlar oluşturmaktadır. Dönüştürücü niteliğinden ötürü (b)ağ kavramındaki bağın kendisinin de bir ağ olabileceği gibi ağ da bir bağ olabilir. Bu nedenle bağ ve ağın söz konusu nitelikleri nedeniyle, (b)ağ kavramında birlikte kullanılması kaçınılmaz gözükmektedir. Durkheim’cı toplumbilim yaklaşımı açısından ya da hâkim olanın dilinden ifade etmek gerekirse, toplumsal meydana getiren unsurlar ve koşullar, yani bağlar ile toplumsalın yerine getirdiği işlev yani ağ, birbirinden bağımsız olarak algılanmamalıdır, çünkü toplumsalı yerine getiren unsur ve koşullar değiştiği ölçüde, toplumsalın yerine getirdiği işlevlerde de bir dönüşüm oluşacaktır. Bu nedenle (b)ağ kavramı, günümüzdeki tekilliklere bağlı olarak değişen dinamik işleyişlere odaklanarak, disimetrik birliktelikler, birleşmeler, ortaklıklar ve paylaşımları içkinleştirmektedir.” (Yetişkin 2008: 128).

Deleuze ve Guattari (1990)’nin “Köksap” teorisi, “kökü olup, o kökten itibaren dallana budaklana ilerleyen bir düşünce silsilesi değil... herhangi bir yerden bir anda ortaya çıkan ve çıktığı yerle kökensel bir bağı olmadan yeni ağlar kurmakta olan ilişkiler” (Akay 2002: 109) e odaklanmaktadır. Bu noktada kökenden çok tekrar ve taklit yoluyla değişen ilişkiler ve gündelik pratiklerdeki yansımaları, (b)ağsal düşüncede kökene oranla çok daha önemli bir yeri teşkil eder. Fakat bu, (b)ağsal düşüncenin geçmişi, geleneği veya kökeni hiç bir şekilde ifade etmediği anlamına da gelmemektedir. Dolayısıyla, bu çerçevedeki bir araştırmada geçmişe yönelik bir sınırlama getirilmemeli ulaşılabilen en eski kaynaklar incelenerek dönüşümler tespit edilmeye çalışılmalıdır.

Tarde ve Deleuze’ün savunduğu “tekrar” kavramı (b)ağsal düşünce için oldukça önemlidir. Deleuze (1994), tekrarı “basit tekrar” (bare repetition) ve “örtülü/karmaşık tekrar” (covered/complex repetition) kavramlarını ortaya koyarak açıklar ve buradan yola çıkarak tekrarın unsurlarından biri olarak gördüğü “taklit”i bu kavramların merkezine yerleştirir.

“Deleuze’e göre ilk tekrar (basit tekrar), kavramın kimliği ya da temsil ile açıklanan aynının (same) tekrarıdır; ikinci tekrar (örtülü/karmaşık tekrar) ise fark içerir, kendisini bir temsilsizliğin (a-presentation) heterojenliği ve düşüncenin (idea) değişikliği içine dahil eder. Biri olumsuzdur; kavramın içinde varsayılarak meydana gelir; diğeri ise olumluyıcıdır, düşünceyi aşarak meydana gelir. Biri farazi, diğeri kategoriktir... Biri durağandır, diğeri dinamik... Biri sonuçta, diğeri nedende tekrardır. Biri kapsamlı, diğeri yoğundur. Biri sıradan, diğeri ayırt eden ve tekil... Biri yatay, diğeri dikey... Biri geliştirilmiş ve açıklanmış, diğeri kuşatılmış ve yorumlanma ihtiyacı içindedir. Biri devreden, diğeri evrilendir. Biri eşitlik, oran (commensurability) ve simetri, diğeri eşitsizlik, oransızlık ve disimetri temeli üzerindendir. Biri cansızdır, diğeri ölümlerimizin ve yaşamlarımızın sırrının yanı sıra zincirlerimizi, özgürlüklerimizi, şeytani ve sonsuz olanı taşır. Biri ‘basit’ tekrardır, diğeri ise kendisini örterek, maskeleyerek ve gizleyerek biçimlendiren ‘örtülü’ tekrardır. Bu (örtülü) tekrar kendisini örttüğü, maskelediği ve gizlediği şeylerden daha önce var olamaz ve kendisini biçimlendirerek sarılmış ve kapatılmış olduğu basit tekrar içinde hem basit tekrarı kurar hem

de basit tekrarın içinde kendisi kapatılır. Bu iki tekrar birbirinden bağımsız değildir. Basit ve örtülü tekrarın birbirine birbirine karşıt olmadığı ve birbirine bağımlı işlediği göz ardı edilmemeli, bilhassa örtülü tekrarın basit tekrarı kapsadığı hatırlanmalıdır.” (Yetişkin 2008: 142).

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

(B)ağsal düşünce müzikoloji alanında kullanılabilecek bir teori olarak oldukça elverişli bir zemin sunmaktadır. Özellikle yerel kültür ürünlerinin ortaya konulmasında ve çözümlenmesi sorun yaratan değişim süreçlerinin aydınlatılmasında önemli çözümler getirmektedir. (B)ağsal düşünce bir çok aşaması bulunan katlı bir yapı görüntüsündedir. Bu yolla her aşamada değişimin farklı düzeylerinde yeni farklılıkların ve benzerliklerin ortaya konulmasıyla değişimi gözler ve dönüşümleri izah etme çabasına girer.

Yerel kültür ürünlerine yaklaşırken mikro düzeyin algılanmasının gerekliliğini savunur ve çalışmanın yapıldığı kültüre miyop bakılmasını önerir. Tekil düşüncenin aslında çoğullumuzu yansıttığını düşünerek hareket ettiğimizde mikro düzeyin önemini, topluma yakınlaşmanın ve yakına odaklanmanın ne anlama geldiğini daha iyi anlayabiliriz. Böylece toplumun her kademesine inmeye çalışmış ve her bireyin katkısını değerlendirmiş oluruz. Fakat, altını çizmekte yarar vardır ki bu bireyler eyleyen-ağ-teorisindeki eyleyen tanımına uygun bireyler olmalıdır. (B)ağsal düşünce herhangi bir bireyle ilgilenmez, diğer bir ifadeyle eyleyeni bulmak için daha yakın olur ve yakının içindeki değerler üzerinden değiştirme yetisi olanı arar. Değişimi sağlayan unsurları ele alırken insan temelli düşünmez, değiştirme yetisi olan cansız varlıkları (actant) da ele alır.

(B)ağsal düşünce kökeni bir başlangıç noktası olarak görmektedir. Asıl amacı ise kökeni aramaktan çok bu noktadan itibaren yaşanan değişimi gözlemlemektir. Değişimin varlığına inanarak hiç bir değişene veya değiştirilene yoz olarak bakmaz, fakat değişimin yönlendirilebileceğine inanır. Bu yönlendirmeyi sağlayacak olanın ise yine eyleyenler olduğunu düşünür. Bu sebeple basit tekrarı değil örtülü/karmaşık tekrarı tercih eder ve yaratıyı yüceltir. Yaratı 'kök-sap'ın temelini oluşturur. Çünkü herhangi bir şeyin kökeninden uzaklaşıp başka bir yerde ve başka bir şekilde dallanıp budaklanması için yaratıya ve bu yaratıyı sağlayan eyleyenlere ihtiyaç vardır. Böylece ortaya çıkan değişimin sürekliliği de dönüşümleri oluşturmaktadır. Sonuç olarak, (b)ağsal düşünce işte bu dönüşümleri açıklama ve izah etme çabasına kalkışmaktadır. Böylece hakim olanın dışına çıktığına inanır. Hatta hakim olan tüm çoğulcu teorileri ve onların devamındaki genel kabul görmüş ve sürekli pompalanan basit tekrara dayalı düzeni her defasında sorgular. Araştırmacıyı belli kalıpların içerisinden çıkararak özgürlüğünü arttırır ve onu topluma biriciklik değeri katan her bireye veya cansız varlığa yönlendirerek ön yargısız bir şekilde asıl beslenmesi gereken yeri gösterir. Yeniliği ifade etmenin kökeni aramaktan ve eskiyi tekrar etmekten çok daha verimli bir çalışma ortamı sağladığını düşünür.

KAYNAKÇA

- Akay, Ali. 2002. Kapitalizm ve Pop Kültür. İstanbul: Bağlam Yayınları.
Akay, Ali. 2004. Tekil Düşünce. İstanbul: Bağlam Yayınları.
Chambers, Ian. 2005. Göç, Kültür, Kimlik, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. 1990. Kapitalizm ve Şizofreni: Bin Yayla. Çeviren Akay, A. İstanbul: Bağlam Yayınları.
Deleuze, Gilles. 1994. Difference and Repetition. Çeviren Patton, P. New York: Columbia University Press,

- Latour, Bruno. 1999. "On Recalling ANT" Actor Network Theory, The Sociological Review, ed. Hassard J., Law, J.: 15 – 25. Oxford: Blackwell Publishers.
- Latour, Bruno. 2005. Reassembling the Social. An Introduction to Actor – Network – Theory. Oxford: Oxford University Press.
- Marshall, Gordon. 2005. Sosyoloji Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Propp, Vladimir. 1998. Folklor Teori ve Tarih, Avesta Basın Yayın, İstanbul.
- Tarde, Gabriel. 2004. Monadoloji ve Sosyoloji. Çeviren Doğan Ö. Ankara: Öteki Yayınları.
- Yetişkin, Ebru Belgin. 2008. "(B)ağsal Düşünce: Toplumbilimin Gündelik Pratikler Üzerinden Sorunsallaştırılması" Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.

“TÜRKİYE’DE 1988-1999 ARASI TOPLUMSAL DEĞİŞİMİN ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİNİN MÜZİKSEL TOPLUMSALLAŞMALARINA YANSIMA EĞİLİMLERİ”

Prof Abdullah Uz

abduz98@yahoo.com

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Müzik Bölümü

ÖZET

1990 ile 2000 arası dünyadaki gelişmelerin de yansımasıyla Türkiye’de önemli değişikliklerin olduğu bir dönemdir. Özellikle ekonomide ve kitle iletişim araçlarında ciddi değişim gerçekleşmiştir. Değişim, müzik endüstrisinin gelişmesine, müziğin “pazar”ın önemli bir ögesi haline gelmesine yol açmış; bu süreç müzik alanında önemli sayılabilecek değişikliklere yol açmıştır.

Bu önemli değişimin yansımasıyla 1990 öncesinin koşullarında toplumsallaşanlarla 1990 sonrasının koşullarında toplumsallaşanlar arasında müzik açısından manidar farklılıkların olacağı düşünülmüştür.

Bu amaçla farklılıkları daha açık biçimde yansıtacağı düşünülen üniversite öğrencilerinden toplanan verilerin kullanıldığı 1988 ve 1999’da yapılan araştırmaların bulgularını karşılaştıran bir çalışma yapılmıştır. Araştırmada bazı bulgular, değişimi yansıtmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Toplumsal Değişim, Toplumsallaşma, Müziksel Toplumsallaşma

GİRİŞ

Toplumsallaşma, Kültür, Müziksel Toplumsallaşma

İnsan, "insan" olmaya elverişli bir potansiyelle doğar. İçinde bulunduğu toplumsal çevre ile etkileşerek "insan" olma özelliklerini, başka bir deyişle kültürü kazanır. Bireyin hem bir toplumsal varlık olabilmesi yani belli bir toplum ve kümenin başarılı bir üyesi olabilmesi, hem de toplumun ve o kümenin (örgütlenmiş biçimiyle toplum yaşamının), göreceli sürekliliği için zorunlu olan (Ozankaya, 1984, s.107) bu kültürel özellikleri kazanma sürecine toplumsallaşma denir.

Başka bir deyişle toplumsallaşma, toplumsal çevre ile birey arasında yaşam boyu süren etkileşim sonucunda bireyin insana özgü nitelikleri kazanarak toplumla bütünleşmesi, o toplumun bir üyesi haline gelmesi sürecidir. İnsanın etkileşim sonucunda kazandığı ya da öğrendiği, benimsediği nitelikler, etkileşilen toplumun kültürel öğelerini oluştururlar. (Alkan, Ergil, 1980, s.7-9)

Kültürel öğelerin bir bölümü müzikle ilgilidir. Genel olarak sanat, onun bir boyutu olarak müzik kültürel bir olgudur. Sanatın ve müziğin kültürelliği bunların ayırıcı özellikleridir. Buradan yola çıkılarak, müzikle ilgili kültürel özelliklerin kazanılması sürecine müziksel toplumsallaşma denilebilir.

Ayrıntılı ve kapsayıcı olarak, müziksel toplumsallaşma, toplumsal çevre ile birey arasında yaşam boyu süren dolaylı ve doğrudan etkileşim sonucunda, bireyin müzikle ilgili duyuş*, görüş, davranış, tutum ve değerlerinin gelişmesi sürecidir biçiminde tanımlanabilir.

"Toplumsallaşma, tek yönlü bir süreç değildir." (Tezcan, 1984, s. 28) Birey, içine doğduğu belli toplumsal kümenin ya da toplumun kültürüne koşullanır. (Ozankaya, 1984, s.108) Ancak, toplumun bir üyesi olarak birey, toplumsal kültüre katkıda da bulunur. Yaşamının başlangıcında bireyin koşullanma oranının yüksek olduğu, bunun giderek azaldığı söylenebilir. Toplumsallaşma konusunda en çok çocukluk döneminin önemine ilişkin araştırma vardır. (Tezcan, 1984, s. 19) Birey, daha sonraki yeni deneyimlerinde kendi toplumunda biriktirdiği ilk deneyimlere göre hareket eder. "İlk izlenimler, bireyin eleştirici ve karşılaştırma yeteneklerinin henüz gelişmediği plastik bir dönemde edinildiğinden ve kişiliğe ilk biçimini verdiğinden bilinçaltı güçlerin etkisi ile ve çeşitli savunma mekanizmaları ile sürüp gider; yetişkinlik dönemlerindeki toplumsallaştırma girişimlerine (bir başka deyişle iletişime) karşı [görel olarak] kapalı kalır. İlk edinilen kavram, bilgi, (duygu) ve davranışlar, sonrakiler için seçici bir işlev görür". (Alkan, Ergil, 1980, s. 22) Bireyin bu ilk deneyimlerinden edindiği kavramlar sistemine "toplumsal bakış çerçevesi" denir. (Tezcan, 1984, s. 31)

Toplumsal bakış çerçevesi, toplumsallaşmada çocukluk döneminin önemini açıklayan temel kavramlardan birisidir. Özellikle müziksel toplumsallaşmada toplumsal bakış çerçevesinin önemi çok daha büyüktür. Yaşamın başlarında insan, etkileşim sonucu belirli özellikler taşıyan müziklere ve böylece belirli özelliklere koşullanmakta; bu müziklerdeki yapıları, öğeleri ve bu öğeler arasındaki ilişkileri sezgi düzeyinde kavramaktadır. Daha sonra, karşılaştığı müzikleri bu koşullanmaların süzgecinden geçirerek almaktadır. Türkiye'de müzik eğitiminin yıllarca "toplumsal bakış çerçevesi"* kavramı göz önüne alınmadan biçimlendirilmesinin, yönlendirilmesinin, günümüzdeki müzik eğitiminin ve müzik yaşamının içinde bulunduğu büyük sorunların temel nedenlerinden biri olduğu söylenebilir. Bu durum, toplumsal bakış çerçevesine uymayan bir tutumla Batı müziği ve çok sesli müzik ağırlıklı, hem de geç yaşlarda, yani yıllarca pekişmiş halk müziği ağırlıklı toplumsal bakış çerçevesi üzerine, o da ancak yaş grubunun çok azına ulaşan bir müzik eğitiminin beklenebilecek bir sonucudur. (Uz, 1999, s. 6)

Müzikle ilgili toplumsal bakış çerçevesi, aile, okul-öğretmen, arkadaşlık grupları, kitle iletişim araçları vb. pek çok etkenle müziksel ve müzik dışı etkileşimin sonucu olarak oluşur. Bir başka deyişle doğrudan ve dolaylı müziksel toplumsallaşma, çocuğun müziksel özelliklerinin biçimlenmesinde etkilidir.

Bireyin yetişkinlikte yeniden müziksel toplumsallaşma geçirmesi mümkündür. Hızlı ve yoğun bir değişimin yaşandığı günümüzde, bireyin çocukluğunda edindiği toplumsallaşma bir süre sonra geçerliliğini bir ölçüde yitirebilmektedir. Özellikle çağdaş toplumda, bireyin kitle iletişim araçlarının etkisinin dışında kalarak toplumsallaşması, kültürlenmesi olanaksızdır.

Böylece, genelde sanat, özelde müzik, bir yandan toplumsallaşma konusu olurken

* Burada "duyuş" sözcüğünden, işitme organıyla gelen ses uyarılarının algılanışı değil, duygusal davranış anlaşılmalıdır. (Belki de onun yerine bir başka sözcük, örneğin "duygu" sözcüğü önerilebilir.)

* "Toplumsal bakış çerçevesi yerine müziksel toplumsallaşmada "toplumsal duyuş çerçevesi" denilebilir.

öte yandan önemli bir toplumsallaşma işlevi görmektedir.

Bu temelden yola çıkılarak, müziksel toplumsallaşma sürecini çözümlemeye yönelik 1988’de bir araştırma yapılmış; araştırma, 1990’lı yıllarda Türkiye’deki hızlı değişimin sonuçlarını ve gelişimin yönünü ortaya koyabilmek için 1999’da yinelenmiştir.

1990’lar

1990 ile 2000 arası dünyadaki gelişmelerin de yansımasıyla Türkiye’de önemli değişikliklerin olduğu bir dönemdir. Özellikle ekonomide ve kitle iletişim araçlarında ciddi değişim gerçekleşmiştir.

Bu yıllar, dünyada ve Türkiye’de küreselleşmenin başat olmaya başladığı yıllardır. Hemen hemen bütün değişimler küreselleşmeye katkıda bulunan gelişmelerdir. 1990’ları anlamak için küreselleşmenin de incelenmesi bir zorunluluktur

Bu önemli değişimin yansımasıyla 1990 öncesinin koşullarında toplumsallaşanlarla 1990 sonrasının koşullarında toplumsallaşanlar arasında müzik açısından manidar farklılıkların olacağı düşünülmüştür.

Dünyada 1990’lar

1990’lı yılların dünyada en büyük gelişmesi, Berlin Duvarı’nın yıkılması (Kasım 1989) ve Sovyetler Birliği’nin dağılmasıdır. Bu önemli olayda küreselleşme yönündeki gelişmelerin etkisinin olduğu; ayrıca bu olayın küreselleşmeyi hızlandırdığı ve 1990’larda dünyada küreselleşmenin gündemde olduğu söylenebilir.

Böylece liberal ekonomi daha başat duruma geçmiştir. İki kutuplu olan ve sürekli silahlanan bir dünya bu yaşanan barış ortamıyla en azından silahlanma harcamaları konusunda bir indirime gitmiştir. Silaha giden gereksiz kaynaklar ülkelerin ve insanların kalkınması için sağlık eğitim ve sanayi gibi alanlara harcanılmaya başlamıştır. Ülkeler birbirleriyle daha sıcak ilişkiler kurmuş ve sermaye kendisine çekici olanaklar sunan her ülkeye gider olmuştur.

Sosyal bilimlerde, 1980’lerde küreselleşme kavramı ortaya atılmıştır. (King, 1999, s. 48) Küreselleşmeyle, insanlık tarihinde ilk kez insanların ve toplumların küresel ölçekte ilişkileri gerçeklik kazanmış olmaktadır. Bir dünya toplumunun olduğu söylenemez. Çünkü küreselleşmenin bir yüzünü tek bir dünya haline gelme eğilimi oluştururken, diğer yüzünü parçalanma ve farklılaşmanın yükselişi oluşturmaktadır. (King, 1998, s. 34)

Üretimde küreselleşme, şirketlerin sınır ötesi sabit sermaye yatırımı, sınır ötesi iştirak, fason imalat anlaşmaları ve başka yöntemlerle mal ve hizmet üretim faaliyetlerini kendi ülkeleri dışında yaymalarıdır. Mikro elektronikteki gelişmeler iletişimi, bilgi saklamayı ve işlemeyi hızlandırıp kolaylaştırdığından artık üretimi daha uzaktan ve daha hızlı denetlemek, yönetmek, sipariş alıp vermek mümkündür. Bu gelişmeler, finansal sermayenin de hareketliliğini arttırmaktadır. (Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı, 1995, s.10)

Elektronik, uydu ve kitle iletişim yayıncılığının maliyetleri yerel yayıncılık yapmaya elverecek kadar ucuzlamıştır.

Giderek yaygınlaşan Internet küreselleşme için büyük olanaklar yaratmaktadır.

Bu nedenlerle ve ideolojilerin zayıflaması vb. nedenlerle uluslar, kültürel etkileşimlere karşı eskisi gibi sınırlarını sıkı bir biçimde koruyamaz olmuşlardır.

Bu gelişmelerin sonuçları şöyle özetlenebilir:

1. Tüketim ve kitle kültürünün yayılması
2. Kültür emperyalizmi endişesi
3. Yaşam tarzlarının küreselleşmesi
4. Ulusal kültür ve kimliğin zayıflaması
5. Küresel sorunlardan haberdar olma ve küresel bilinç.
6. Uzak yerlerle haberleşmenin kolaylaşması ile yeniden yerelleşme.
7. Ulus üstü bölgesel kimliklerin gündeme gelmesi.
8. Küresel kültür çatışmaları. (King, 1999, s. 34, 70)

Bütün bunların müzik alanında önemli sonuçları olmuştur.

Türkiye’de 1990’lar

Dünyadaki gelişmeler Türkiye’ye yoğun biçimde yansımıştır. 1990’lar hızlı değişimin olduğu bir dönemdir.

1990’ları etkileyen önceki dönemde ve 1990’larda gerçekleşen Türkiye’deki önemli gelişmeler şöyle özetlenebilir:

1980 darbesiyle önü açılan, desteklenen özel sektör, pek çok alanda hızla gelişmiştir. 1985’te özelleştirmeler başlamıştır.

1987’de Türkiye’de ilk uydu yayınları izlenmeye başlanmıştır.

1989 Türkiye’de özel radyo ve televizyonlar için çalışmalar başlamıştır.

1990’da Star 1’in yasalara aykırı olarak yayına başlaması sonucu özel televizyon yayıncılığının önü açılmıştır.

1993 Madımak Oteli olayı.

1989’da TRT 3’ün, 1990’da TRT 4’ün yayına başlamasıyla Türkiye’de çok kanallı yayın sürecine girilmiştir.

1994 Beş Nisan kararları.

1995 Gümrük Birliği anlaşması imzalandı.

1996 Türkiye’de ilk dijital uydu alıcıları kullanılmaya başlamıştır.

Türkiye’de liberalleşme sonucu, dünyadaki gelişmiş teknolojiye ulaşmak, sahip olmak kolaylaşmıştır.

1990’lar özel kanalların kuruluş yılları olarak görülebilir. Kanal ve özel televizyon sayıları hızla artmıştır. Yapılan yasal değişiklikler TRT tekelini kırmış, yayın gücünün devlet elinden çıkarak, özel sektörün eline, üstelik sansürsüz ve denetimsiz bir şekilde geçmesine olanak sağlamıştır.

Özel televizyonlar, ulusal sınırların ötesine geçmeyi kolaylaştırmış; görsel-işitsel medya konusunda birçok yeniliğin, değişim yolunun açılmasına neden olmuştur. Önce televizyon, sonra da radyoların çoğalmasına, bu alanın pazara açılmasına ve rekabetin gelişmesine, pazar koşullarının giderek egemen olmasına yol açmış; her şey ticarileşmeye başlamıştır. 1980’lere kadar radyo ve televizyon yayıncılığına kamu yararı (ulusal yarar) ilkesi egemen iken, 1990’larda (ve sonrasında) kamu yararı yerini kârlılık ilkesine yani pazarın, serbest piyasanın koşullarına bırakmıştır. Bu dönemde, radyo ve televizyon reklamcılığı da gelişmiş ve sektör büyük atılımlar yapmıştır. (Toruk, 2005)

Öte yandan 1990’larda televizyonun her eve girmeye ve yabancı yayınların izlenmeye başlaması, hem etkisini, etkinliğini artırmış; hem de küreselleşmeyi hızlandırmıştır.

Bu değişmeler, Türkiye’de hem giderek küresel sermayeye entegre olma sürecini hem de yurt dışı ile etkileşim, iletişim sürecini hızlandırmış, yoğunlaştırmıştır. 1990’lar ve sonrası Türkiye’inde küreselleşme önemli bir kavramdır.

Değişmeler, müzik alanında önemli gelişmelere neden olmuştur.

1990’lar Türkiye’inde Müzik

1990’lı yılların önemli değişmeleri müzik alanında da önemli sayılabilecek değişmelere yol açmış; Türkiye’de müzik endüstrisi gelişmiş; müzik “pazar”ın önemli bir ögesi haline gelmiştir.

Yukarıda sözü edilen, 1990’lı yıllarda dünyadaki ve Türkiye’deki gelişmeler, özellikle ekonomi ve teknolojiye ortaya çıkan gelişmelerin müzik piyasasını etkilemesi, pop müziğin, (araştırmadaki adıyla hafif müziklerin) öne çıkmasına yol açmış, pop müziğin arz ve talebinin artmasına neden olmuştur. Türk pop müziği canlanmış; 1990’lı yıllar bir bakıma Türk pop müziğinde çıkışın, açılımın yaşandığı; albüm satışlarının 100 bin ile 2,5 milyon arasında değişen düzeylere ulaştığı; her ay en az 5-6 albümün piyasaya sürüldüğü bir dönem olmuştur. Dünya yıldızları (Örneğin Michael Jackson) büyük açık hava konserleri vermişlerdir.

Pop müzik, pazarlanabilir unsurlarla, yani metalarla uğraşan bir popüler kültür ürünü, tüketim kültürüdür. Eğlence sektörünün en önemli bölümlerinden birisi pop müziktir. İyi pop müzik için gelişmiş bir sektöre, gelişmiş bir sektör için de gelişmiş bir kapitalist düzene, tüketim toplumuna ihtiyaç vardır. Türkiye’de bu operasyon Turgut Özal ile 1980’lerde başlatılmış; medya da bunu desteklemiştir. (Solmaz, 1996, ss.11-12)

1990 yılından itibaren günlük hayatımızda da müziğimizde de gerçekten çok fazla şey değişti Türkiye’de. Devletin kültürel tavrı değişti, artık halkın homojen bir kitle olmadığının ve umursanması gereken bir kültürel beğenisi olduğunun farkına varıldı. Pop müzik Batı anlamında üretilmeye, pazarlanmaya, sektörleşmeye başladı. (Solmaz, 1996, ss. 7-8)

“Önceden Türkiye’de Doğu ve Batı ağırlıklı olmak üzere iki ayrı pop müziğin olduğundan bahsetmiştik. Bunu halkın tercihi arabesk ve kentli dinleyicinin tercihi Batı kökenli müzikler olarak ayırmıştık. ‘90’larda bu ayırım azaldı, neredeyse yok oldu.” (Solmaz, 1996, s. 42-43)

Böylece Türkiye’deki müzik türleri giderek poplaşmış ya da pop versiyonları oluşmuştur. Can Dündar’ın deyişiyile (2004) folklor, “poplor” olmuş; arabesk bile pop müzik lehine gerilemiş; ya da poplaşmıştır. Solmaz’ın (1996, s.7) deyişiyile pop arabeskleşirken arabesk poplaştı.

1990lı yıllar "pop müzikte kaset dönemi" olarak tanımlanabilir; ancak yayılan televizyon ve radyolar, müzik açısından en etkili kitle iletişim araçlarıdır. Bu gelişmeler sonucu, Türk insanı dünyadaki hemen hemen bütün müzik türleriyle tanışmış, onlarla etkileşmiştir. Özellikle değişime açık olan yükseköğrenim geçliğinin, pop müzikten en çok etkilenen kesim olması beklenir.

Bu durumun sonucu olarak, yeterince eğitim verilemediği için genellikle müzik eğitimi olmayan ya da düşük düzeyde müzik eğitimiyle yetişen, çok etkili bu yayın araçlarının

özellikle televizyonun adeta tutsağı olan halka nitelikçe eleştirilen müzikler sunulmuştur. İzlenme sıklığını etkileyen bu tutuma devlet yayın araçları da uymuşlardır.

“Gençler arasında yoğunlaşan Türkçe sözlü veya yabancı dilde Batı pop müziği, yıllar süren kulak alıştırma politikaları sayesinde artık orta yaş ve üstü insanlarımız arasında da oldukça yaygın dinlenen müzik türü olma durumuna gelmiştir.” (Büyükyıldız, 2009) Aslında insanlar, genellikle en etkili toplumsallaşma dönemi olan çocuklukta toplumsal bakış (duyuş) çerçevesi kazanırlar ve diğer müzikleri bunun süzgecinden geçirirler. Günümüzün orta ve üstü yaş kuşakları çocukluklarında popüler müziklerle karşılaşmışlardır; yani yalnızca “kulak alıştırma politikaları” sayesinde olmadığı söylenebilir.

YÖNTEM

Bu çalışmada, yükseköğrenim gençliği, müziksel toplumsallaşmanın iyi bir göstergesi olabileceği düşünülen müzik tercihleri açısından incelenmiştir.

Bu amaçla farklılıkları daha açık biçimde yansıtacağı düşünülen üniversite öğrencileri, henüz üniversite ortamında toplumsallaşmadan, geldikleri ortamın çeşitliliklerini yansıttıkları düşünülmüş, örneklem birinci sınıflardan seçilmiş ve soru kağıtları öğretim yılı başında uygulanmıştır.

İlk araştırma, arabeskin yaygınlaştığı; Türkçe sözlü hafif Batı müziğinin Türk pop müziği, Türk metal müziği gibi türevlerine dönüşmeye başladığı; halk müziğinin giderek unutulmaya ya da hafif müziklere benzetilerek ya da onların malzemesi olarak kullanılmaya başlandığı; 1980’de başlayan radikal liberalleşme yönündeki gelişmelerin henüz yoğun etkili olmadığı; TV’nin devlet tekelinden kurtulmadığı ve kanal sayısının sınırlı olduğu bir ortamda, 1988’de yapılmıştır.

İlk araştırmanın yapıldığı yıllardan sonra her alanda özellikle kitle iletişimi alanında hızlı değişimler olmuştur. Bu değişimleri yansıtacağı düşünülen onbir yıllık bir aradan sonra 1999’da, önemli ve ilginç bulgular sağlayacağı beklentisiyle aynı okullarda ikinci araştırma yapılmıştır.

Çalışmada, örneklem, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Sınıf Öğretmenliği Bölümü (BSÖ) (İlk araştırmadaki adı Akdeniz Üniversitesi Burdur Eğitim Yüksekokulu’dur) ve Burdur Meslek Yüksekokulu (MEYO) ve Akdeniz Üniversitesi Tıp Fakültesi (TIP) birinci sınıf öğrencilerinden oluşturulmuştur.

İlk araştırma, toplam 259 öğrenciye, ikinci araştırma toplam 327 öğrenciye uygulanan anketle yapılmış ve araştırma bu anketlerin verilerine dayandırılmıştır. Bulgularda, çok düşük frekansı olan klasik Batı müziği ve klasik Türk müziği genellikle ele alınmamıştır. Bu bildiri için daha geniş olan araştırmanın bir bölümünü içeren ilgili veriler alınmıştır.

Ele alınan müzik türleri, adlandırmalarındaki tartışmalara bakılmaksızın günlük dildeki kullanımlarıyla aşağıdakilerdir:

Halk müziği (HM)

Klasik Türk müziği(KTM)

Türk sanat müziği (TSM)

Hafif Türk müziği (HTM), (Türkçe Sözlü Hafif Müzik (TSHM)

Hafif Batı müziği (HBM)

Arabesk müzik (ARB)

Klasik Batı müziği (KBM)

Özgün Müzik (ÖM)

Türlerin doğru anlaşılmalari için soru kağıdında bazı türlerden eser örnekleri verilmiştir.

BULGULAR VE YORUMLAR

İki ayrı zamanda uygulanan anketin verilerinin oluşan frekanslar ve yüzdelere karşılaştırılarak bulgular elde edilmiştir.

Tablo 1’de görüldüğü gibi 1988 ve 1999’da KTM ve KBM’nin frekansları dikkate alınamayacak düzeyde kalmıştır. Ayrıca 1988’de HBM’nin frekansı düşüktür. O yüzden, bunlar işleme konmamışlardır. ÖM 1988’de yasaklı yılların yasak müziği olarak ankete konmamış; 1999’da ankete konarak, dikkate değer frekans verince işleme konmuştur. 1999’daki çok seçenekli cevaplar (%16) diğer verilere koşut bir dağılım gösterdiklerinden ayrıca işleme alınmamışlardır.

Tablo 1. Öğrencilerin En Çok Dinlediği Müzik Türleri

Müzik Türü	1988		1999	
	N	%	N	%
a.Halk Müziği	45	17	75	23
b.Türk Sanat Müziği	56	22	29	9
c.Klasik Türk Müziği	11	4	3	1
d.Hafif Türk müziği	28	11	81	25
e.Hafif Batı Müziği	18	7	36	11
f.Arabesk Müzik	51	20	21	6
g.Klasik Batı Müziği	8	3	2	1
h.Özgün Müzik	11	4	25	8
i.Diğer Çok seçenekli cevaplar	31	12	54 (52)	17 (16)
TOPLAM	259	100	327	100

HM’deki düşüş beklentisine karşın artış (% 17’den % 23’e) olması şaşırtıcı gibi görünmektedir. Oysa HM artık büyük ölçüde otantikliğinden uzaklaşmış; hafif müziğin ya da popüler müziğin uzantısı haline gelmiştir. Ayrıca bu müziği, HM ile toplumsallaşmış orta yaş ve yaşlı kuşağa yönelik olarak rating (izlenme sıklığı) daha doğrusu satış kaygısıyla TV’ler yoğun biçimde yayınlamışlardır. Bu uygulama, değişik bir renk olarak yaratıcılık sıkıntısı çeken şarkıcılarca da uygun düşmüştür. HM, müzik öğretim programlarınca da desteklenmiştir. Popüler müziklerin yoğun yayını karşısında, klasik müziklerin ve 1990’larda eğitimde daha önceki önemini yitiren TSM’nin daha da düşüşü ve hafif müziklerin artışı doğal karşılanmalıdır.

Tablo 2.Okullara Göre Öğrencilerin En Çok Tercih Ettikleri Müzik Türü (%)

Müzik Türü	GENEL		BSÖ		MEYO		TIP	
	1988	1999	1988	1999	1988	1999	1988	1999
a.Halk Müziği	17	23	25	34	15	15	3	19
b.Türk Sanat Müziği	22	9	30	11	12	11	14	5
c.Klasik Türk Müziği	4	1	2	0	3	1	9	2
d.Hafif Türk müziği	11	25	5	32	15	25	18	17

e.Hafif Batı Müziği	7	11	1	7	10	12	17	14
f.Arabesk Müzik	20	7	23	5	27	13	6	2
g.Klasik Batı Müziği	3	1	2	1	2	0	6	1
h.Özgün Müzik	4	8	4	4	5	7	5	12
i.Diğer	12	17	8	6	10	16	21	27
TOPLAM	100	100	100	100	100	100	100	100

1988’de köy doğumlu öğrenciler BSÖ’de en çok, MEYO’da orta, TIP’ta az idi. HM’nin kökeni olan köyde toplumsallaşanlar daha çok HM’den hoşlandıklarından, HM’den hoşlananların oranı da buna koşuttu (sırasıyla % 25, 15, 3) (Tablo 2). Değişimi, kentliliği yansıtan HTM’de ise oran tersti (% 5, 15, 18). 1999’da yeni oluşan tüketim ekonomisine ve toplumuna, liberalleşmeye, kitle iletişim araçlarındaki gelişime daha uygun düşen HBM ve HTM’de artış olmuştur. Ancak HM konusunda TIP’ta artış olmuştur. Burada HM’nin de hafif-popüler müzikler kategorisinde düşünülmesi uygun olabilir. Ayrıca müzik öğretim programlarında HM desteklenmektedir ve 1999’da öğrencilerin müzik öğretimi görme oranı, süresi ve bu dersleri müzik öğretmenin vermesi oranı artmıştır. ARB’de, yayını serbest duruma gelmesine karşın yukarıda belirtilen, Türkiye’deki gelişmelere koşut olarak, büyük bir düşüş gözlenmektedir. Yeni kuşak artık hem yeni kent ortamında hem de kitle iletişim araçlarının özellikle televizyonun etkisinde müziksel toplumsallaşma geçirmiş; buna koşut olarak hafif müziklerin tercihi de artmıştır. (1988: % 18, 1999: %36).

Tablo 3.Öğrencilerin Doğum Yerleri ve Hoşlandıkları Müzik Türleri(%)

Müzik Türü	GENEL		HM		TSM		HTM (TSHM)		HBM	ARB		ÖM
Doğum Yeri	1988	1999	1988	1999	1988	1999	1988	1999	1999	1988	1999	1999
a.Köy	34	14	47	19	30	7	32	14	3	38	8	8
b.Bucak	33	0	24	0	36	0	25	0	0	43	0	0
c.İlçe Merkezi	3	36	4	33	5	41	4	41	22	6	36	36
d.İl Merkezi	29	49	24	47	29	52	39	46	75	13	56	56
Cevapsız	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
TOPLAM	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

Öğrencilerin hoşlandıkları müzik türü açısından doğum yerlerine bakıldığında (Tablo 3), 1999’da hem öğrencilerin kentlilik oranı artmakta hem de TSM, HBM, ÖM’de kent doğumluların oranı fazla artarak, bu müzikler uygun konumlarında yer almış olmaktadır. Bu müzikler köy geleneğinden uzak kentin, piyasaya açık toplumsallaşma ortamında gelişen, yayılan müziklerdir. Böyle ortamlarda müziksel toplumsallaşma sürecinden geçen öğrencilerin bu tür müziklerden hoşlanmaları beklenen bir durumdur.

Tablo 4.Cinsiyete Göre Hoşlanılan Müzik Türü(%)

Müzik Türü	GENEL		HM		TSM		HTM (TSHM)		HBM	ARB		ÖM
Araştırma Yılı	1988	1999	1988	1999	1988	1999	1988	1999	1999	1988	1999	1999
a.Kız	34	39	31	41	52	52	54	47	19	2	0	76
b.Erkek	66	61	69	59	48	48	46	53	58	98	100	24
TOPLAM	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

Konuya toplumsal bir olgu olarak cinsiyet boyutuyla bakıldığında (Tablo 4) 1988’den 1999’a eğilimlerde pek değişim gözlenmemektedir. Çok ilginç bir bulgu olarak,

iki ankette de kızlar ARB'den hoşlanmamaktadırlar. Bunda belki de büyük ölçüde eğitilmiş, aydın ailelerin kız çocuklarını yükseköğretime göndermeleri etkili olmuş olabilir. (Ayrıca araştırmaya değer bir konudur.)

Tablo 5. Annenin Öğrenim Durumu ve Öğrencinin Hoşlandığı Müzik Türü(%)

Müzik Türü	GENEL		HM		TSM		HTM (TSHM)		HBM	ARB		ÖM
Araştırma Yılı	988	999	988	999	988	999	988	999	999	988	999	999
a.Okuma yazması yok	26	11	33	19	25	7	11	5	38	41	18	16
b.Yalnızca okur-yazar	15	8	16	8	16	14	14	5	17	20	18	12
c.İlkokulu bitirmiş	42	50	42	49	45	55	46	62	25	33	64	32
d.Ortaok. /deng. bitirmiş	3	8	0	4	2	7	11	10	17	6	0	4
e.Lise/dengini bitirmiş	6	13	2	9	5	14	14	11	3	0	0	28
f.Yükseköğrenim bitirmiş	6	9	4	11	7	3	0	7	0	0	0	8
g.Lisansüstünü bitirmiş	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
h.Başka	4	2	2	0	0	0	4	0	0	0	0	0
TOPLAM	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

Tablo 6. Babanın Öğrenim Durumu ve Öğrencinin Hoşlandığı Müzik Türü(%)

Müzik Türü	GENEL		HM		TSM		HTM (TSHM)		HBM	ARB		ÖM
Araştırma Yılı	988	999	988	999	988	999	988	999	999	988	999	999
a.Okuma yazması yok	4	3	7	3	2	7	0	1	0	10	5	0
b.Yalnızca okur-yazar	13	2	20	7	11	035	14	1	3	20	5	0
c.İlkokulu bitirmiş	46	37	47	33	64	0	29	46	25	45	50	48
d.Ortaok. /deng. bitirmiş	8	2	4	1	3	38	11	2	0	10	0	0
e.Lise/dengini bitirmiş	11	28	11	29	5	17	18	28	25	6	36	16
f.Yükseköğrenim bitirmiş	15	25	6	25	12	3	21	20	42	10	0	32
g.Lisansüstünü bitirmiş	1	2	0	0	0	0	4	0	5	0	0	4
h.Başka	1	1	4	1	2	0	4	1	0	0	5	0
TOPLAM	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

1988'de anne-babanın öğrenim durumu (Tablo 5,6) düşük olanlar daha çok ARB'den, daha az HTM'den hoşlanırken ve öğrenim durumu yükseldikçe oranlar tersine dönerken, 1999'da bu ilişki biraz azalmaktadır. Bu durum, 1990'lı yılların koşullarında toplumun bütün kesimlerinin pazarın ve özellikle kitle iletişim araçlarının yoğun etkisi altına girmesiyle açıklanabilir. Ancak gene de yükseköğrenim görmüş anne-babanın çocuklarından ARB'den hoşlanan yoktur. Öğrenimleri süresince programlarda HM desteklenen yükseköğrenimli anne-babaların çocuklarının çoğunluğu HM'den hoşlanmaktadır. Buna göre –siyasal araştırmalarda olduğu gibi- anne-babanın öğrenim durumu yükseldikçe çocuklarının müziksel toplumsallaşmalarında daha etkili oldukları söylenebilir. Bu ailelerde, daha zengin, çok yönlü müziksel iletişime açık bir ortam bulunduğu; çocukların böyle bir ortamda etkili bir müziksel toplumsallaşma geçirdikleri söylenebilir.

Tablo 7. Annelerin Mesleğine Göre Öğrencilerin Hoşlandığı Müzik Türü (%)

Müzik Türü	GENEL		HM		TSM		HTM (TSHM)		HBM	ARB		ÖM
Araştırma Yılı	988	999	988	999	988	999	988	999	999	988	999	999

a.Ev kadını	78	80	76	85	73	79	86	84	64	84	91	80
b.Esnaf, zanaatkar	3	1	0	0	2	0	4	0	0	0	0	4
c.Memur/emekli memur	4	15	6	1	7	17	0	12	28	0	0	16
d.İşçi/emekli işçi	1	2	0	0	0	3	0	2	0	0	5	0
e.Serbest meslek sahibi	1	0	0	1	2	0	4	0	0	0	0	0
f.Sanayici, büyük tüccar	0	0	2	0	0	0	0	0	8	0	0	0
g.Tarım işç., küçük çiftçi	7	0	11	0	7	0	4	0	0	12	0	0
h.Başka	6	2	5	0	9	0	2	1	0	4	5	0
TOPLAM	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

Tarım işçisi seçeneği 1999’da yoktur.

Sosyo-ekonomik durum göstergesi olarak ARB’den yalnızca ev kadını ve işçi annelerinin çocukları hoşlanmaktadır (Tablo 7). Bu eğilim 1999’da artmıştır. HBM’den en çok memur annelerinin çocukları hoşlanmaktadır. Benzer eğilimler baba mesleğinde de sürmektedir.

HBM’den ailenin gelirini anne-babanın sağladığı modern aile çocukları en çok hoşlanmaktadır. Demek ki eğitilmiş, çevreye, değişmeye karşı duyarlı, açık aile ortamında etkileşen, iletişim kuran, toplumsallaşan çocuklar HBM’den hoşlanmaktadır. Bu değişimde bu ailelerin renkli çok kanallı televizyona daha önce sahip olmaları da etkili olmuş olabilir. Türkiye’nin yukarıda belirtilen genel gelişimine koşut olarak 1999’da HBM’den hoşlananlar artmıştır.

Gene sosyo-ekonomik durum göstergesi olarak, ailenin gelirine göre ARB’den 1988’de geniş bir kesim hoşlanırken, 1999’da yalnızca orta ve düşük düzeyde geliri olan aile çocukları hoşlanmaktadır. HTM 1988 düşük gelir grubunda yokken, 1999’da düşük gelir grubunda da hoşlanılır olmuştur. Bu durum, pazarın yönlendirdiği kitle iletişim araçlarının, özellikle her eve giren ve pek çok kanalın rating yarışında olduğu televizyonun yoğun HTM bombardımanının doğal sonucu olarak görülebilir. HTM, kullandığı Batı hafif müziği öğeleriyle harmanlanmış Türk müzik kültürü öğeleriyle, basitliğiyle, çarpıcı görsel teknikleriyle hemen hemen her kesimle kolayca iletişim kurulabilen müziksel “mesajlar”* oluşturmaktadır.

Tablo 8’deki yüzdelere göre anneler, müziksel toplumsallaşmanın en etkili olduğu çocukluk döneminde çevresinde bulunmadığı ya da pek yaygın olmadığı için “toplumsal bakış çerçevesi”nin süzgeçlemesi sonucu, HM ve TSM dışındaki müziklerden pek hoşlanmamaktadırlar. Hoşlandıkları müziklerin, çocuklarının hoşlandıkları müziklerle pek koşutluk ilişkisi yoktur. Çocukları, daha çok kitle iletişim araçlarının yayınladığı müziksel “mesajlarla” toplumsallaşmışlardır. 1999’da HBM’den hoşlananların anneleri çoğunlukla (% 69) TSM’den hoşlanmaktadır. Çünkü, TSM, kentsel iletişim ortamının; HBM de ilk dönemlerinde kentteki kitlesel iletişim ortamının müzik türleridir denebilir; ayrıca TSM belli düzeyde eğitilmiş olmayı gerektirmektedir.

* Burada mesaj, dildeki iletişim ögesi biçiminde anlaşılmamalıdır.

Tablo 8.Öğrencilerin Hoşlandığı Müzik Türüne Göre Annelerinin Hoşlandığı Müzik Türü (%)

Öğrencinin Hoşlandığı Müzik Türü	GENEL		HM		TSM		HTM (TSHM)		HBM	ARB		ÖM
Araştırma Yılı	988	999	988	999	988	999	988	999	999	988	999	999
Annenin Hoşl.Müz.Türü												
a.Halk Müziği	64	46	76	72	73	41	54	39	11	76	55	52
b.Türk Sanat Müziği	25	38	13	20	25	52	32	51	69	16	32	32
c.Klasik Türk Müziği	2	0	0	0	0	3	0	0	0	4	0	0
d.Hafif Türk Müziği	1	5	0	3	0	0	7	9	8	0	5	4
e.Hafif Batı Müziği	1	1	0	0	0	0	0	1	5	0	0	0
f.Arabesk Müzik	1	1	0	1	0	0	7	0	0	0	0	0
g.Klasik Batı Müziği	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
h.Özgün Müzik	-	3	-	0	-	3	-	1	5	-	0	12
i.Başka	6	6	11	4	4	0	0	0	0	4	9	0
TOPLAM	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

Özellikle konuya okullar açısından bakıldığında, BSÖ öğrenci annelerinin TSM’den hoşlanma oranının, 1988’deki % 8’den, 1999’da % 36’ya çıkışı ve HM oranının azalışı, bu okulun yapısal değişiminin, öğrenci yapısına yansımalarının çarpıcı göstergesi olarak görülebilir. [Sosyo-ekonomik durumdaki değişikliğin dolaylı göstergesi olarak, 2 yıldan 4 yıla çıktığı, mezunlarının (öğretmenlerin) statüsünün görece olarak arttığı bu okulda, 1988’e göre 1999’da kız öğrenci sayısı artmıştır.]]

Tablo 9.Öğrencilerin Hoşlandığı Müzik Türüne Göre Babalarının Hoşlandığı Müzik Türü (%)

Öğrencinin Hoşlandığı Müzik Türü	GENEL		HM		TSM		HTM (TSHM)		HBM	ARB		ÖM
Araştırma Yılı	988	999	988	999	988	999	988	999	999	988	999	999
Babanın Hoşl. Müz. Türü												
a.Halk Müziği	56	52	69	77	52	52	43	44	28	78	59	56
b.Türk Sanat Müziği	27	33	13	19	34	45	46	43	61	12	18	20
c.Klasik Türk Müziği	3	1	0	0	2	0	0	1	0	2	0	4
d.Hafif Türk Müziği	2	1	0	0	2	0	7	3	0	0	0	0
e.Hafif Batı Müziği	-	1	-	0	-	0	-	0	3	-	0	4
f.Arabesk Müzik	-	3	-	0	-	0	-	4	3	-	14	0
g.Klasik Batı Müziği	-	1	-	0	-	0	-	0	3	-	0	0
h.Özgün Müzik	-	3	-	0	-	3	-	2	3	-	0	16
i.Başka	31	8	18	4	11	0	4	2	0	8	9	0
TOPLAM	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

Babanın hoşlandığı müzikler açısından en dikkate değer gelişme, 1988’de olmamasına karşın 1999’da ARB’den hoşlanan babaların olmasıdır (Tablo 9). Bu durum, 1988’deki babaların çocukluklarında ARB’nin olmayışının, 1999’daki babaların çocukluklarında ARB’nin oluşunun ve çocukluk döneminin müziksel toplumsallaşmadaki öneminin sonucu olarak yorumlanabilir. Öte yandan babanın müziksel toplumsallaşmadaki etkisinin ya da aynı çevre ile etkileşim-iletişim kurarak toplumsallaşmalarının sonucu olarak, ARB’den hoşlanan babaların en büyük grubu, ARB’den hoşlanan öğrencilerin

babalarıdır.

Tablo 10. Hoşlanılan Müzik Türlerinin Lise Düzeyinde Öğrenim Görülen Okullara Göre Dağılımı (%)

Müzik Türü	GENEL		HM		TSM		HTM (TSHM)		HBM	ARB		ÖM
Araştırma Yılı	988	999	988	999	988	999	988	999	999	988	999	999
a.Lise	54	36	56	47	52	41	57	40	28	37	36	24
b.Endüstri Meslek Lisesi	20	23	18	15	11	21	29	22	19	33	45	28
c.Süper Lise	-	15	-	13	-	28	-	14	14	-	0	16
d.Kız Meslek Lisesi	1	0	2	0	0	0	4	0	0	2	5	0
e.Öğretmen Lisesi	17	4	24	4	27	3	7	5	0	18	5	8
f.İmam-Hatip Lisesi	3	2	0	4	2	3	0	0	0	2	5	0
g.Anadolu Lisesi	1	12	0	9	2	3	4	14	9	0	0	16
h.Ticaret Lisesi	3	-	0	-	4	-	0	-	-	8	-	-
i. Başka	1	8	0	8	4	0	0	6	14	0	5	8
TOPLAM	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

Hoşlanılan müzik türlerine lise düzeyinde öğrenim görülen okullar açısından bakıldığında (Tablo 10), 1988’de ve 1999’da genel oranlarının çok üstünde (%20, 23’lük genel orana karşılık % 33, 45 ARB’den hoşlanan) Endüstri Meslek Lisesi öğrencileri ARB’den hoşlanmaktadır. Bu durum, bu okullarda müzik dersinin olmayışıyla yani müzik dersinin ya da müzik öğretmenin müziksel toplumsallaşmadaki etkisiyle ve müziksel toplumsallaşmalarında etkili olan içinde bulundukları toplumsal çevre ile açıklanabilir.

Tablo 11.Müzik Türlerine Göre Müzik Beğenisinin Oluşmasında Kimin/ Neyin Etkili Olduğu (%)

Müzik Türü	GENEL		HM		TSM		HTM (TSHM)		HBM	ARB		ÖM
Araştırma Yılı	988	999	988	999	988	999	988	999	999	988	999	999
a.Ailem	10	11	8	19	11	17	0	5	8	4	0	8
b.Arkadaşlarım	11	16	4	21	12	3	14	17	11	10	28	20
c.Okul(Öğretmen)	10	3	16	4	16	0	4	3	5	4	0	4
d.Televizyon	6	22	18	20	5	24	11	33	8	0	41	8
e.Radyo	7	17	7	16	12	24	14	15	22	0	14	20
f.Müz.seti,video,bilgs.vb	45	20	36	11	34	28	36	22	39	80	9	16
g.Başka	10	9	11	8	9	3	21	4	3	2	9	20
Radyo-televizyon	-	2	-	1	-	0	-	1	3	-	0	4
TOPLAM	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

1988 araştırmasında bilgisayar bulunmamaktadır.

Bir soruda öğrencilere bu kez doğrudan müzik beğenilerinin oluşmasında kimin/neyin etkili olduğu sorulmuştur. Bununla ilgili bulgular diğer bulguları ve varsayımları destekler yöndedir. Genel olarak bakıldığında 1988’den 1999’a şu değişimler olmuştur (Tablo 11): Ailenin etkisi aynı kalmış (% 10, % 11); arkadaşların etkisi biraz yükselmiş (% 11’den 19’a); okulun(öğretmenin) etkisi düşmüş (% 10’dan % 3’e); beklendiği gibi televizyonun ve radyonun etkisi, 1988’de en azken oldukça yükselmiş (TV % 6’dan 22’ye, radyo % 7’den 17’ye); müzik seti, video gibi araçların etkisi düşmüştür (% 45’den 20’ye). En etkili, iletişim,

toplumsallaşma, davranış değiştirme kurumu olması gereken okulun etkisinin azalışının üzerinde düşünülmelidir.

Gene aynı tabloya göre müzik türleriyle ilgili ayrıntı veriler de bu bulguları desteklemektedir. TSM’de okulun etkisinin % 16’dan 0’a düşüşü, kalkınma planında, TRT’de, 1986 programında güçlü biçimde TSM’nin desteklenmesi, 1994 İlköğretim Kurumları Öğretim Programı’nda dengeli biçimde yer alışı ve kitle iletişim araçlarınca rating getirici olmaması yüzünden desteklenmemesi ile açıklanabilir. HTM’de en yüksek oranda (% 38) televizyonun etkili olması, pazarın yönlendirir olduğu bu kuruluşların yukarda açıklanan nedenlerden dolayı en ticari müzik olan HTM’yi desteklemesiyle, HTM müziksel (ve müzik dışı) mesajlarını yoğun biçimde göndermeleriyle açıklanabilir. Gene beklenen oranlar olarak, 1988’de yayını yasak olduğundan radyo ve televizyonların etkisi (0) olan ARB’den, 1999’da en çok televizyonun (% 41) sonra arkadaşların ve radyonun etkisiyle hoşlanılmaktadır. Müzik seti, video, bilgisayar vb. araçlar aracılığıyla alıcıya ulaşan HBM en çok bunlarla etkili olmakta (% 39), sonra sıkça yayınlandığı radyolar aracılığıyla etkili olmaktadır.

Buraya alınmayan bazı tablolardaki verilerle ilgili bulgular:

Konuya okullar açısından bakıldığında çoğunlukla müzik dersi olmayan teknik eğitim veren liselerden öğrenci alan MEYO’da okulun etkisinin en az oluşu, müziksel toplumsallaşmada müzik öğretiminin-öğretmenin etkisini açıklayan bir başka göstergidir.

Müzik öğrenimiyle ilgili veriler şöylece özetlenebilir: Müzik öğrenimi görme oranında 1988’e göre 1999’da % 7 dolaylarında bir artış görülmektedir. En çok artış % 27 ile TIP’tadır. Müzik öğrenimi görmeyenlerin oranı MEYO’da biraz azalmakla birlikte en büyük çoğunluğu oluşturmaktadır (% 53). Türler açısından bakıldığında beklendiği gibi ARB, müzik öğrenimi görmeyenlerde en büyük çoğunluğu oluşturmaktadır (1988 % 65, 1999 % 54). Müzik öğrenimi görmeyenlerin oranı (% 16) en düşük ÖM’den hoşlananlardır. Biraz daha nitelikli olan ve değişim özelemlerini yansıtan bu müzikten çoğunlukla müzik öğretimi aracılığıyla toplumsallaşanların hoşlanması beklenen bir durumdur. Eğitim, müzik eğitimi, insanlara, toplumsal bakış çerçevesinin dışında da iletişim kurabilecek, toplumsallaşabilecek özellikler kazandırmaktadır.

Yukardaki bulguları destekler biçimde, müzik öğrenimi görme süresine göre, ARB’de kısa süreli müzik öğrenimi görenler; ÖM’de, HBM’de uzun süreli müzik öğrenimi görenler diğerlerinden daha yüksektir. HTM’de 1988’lerin yeni yaygınlaşan müziği olarak müzik öğrenimi görme süresi genel görünümüyle yüksek iken, iyice popülerleştiği, hafifleştiği, ticarileştiği 1999’da düşmüştür. Yani artık en yaygın olan HTM’nin müzik eğitimiyle pek ilişkisi yoktur. Daha geniş kesimce tüketilmesi, iletişim kurması hedeflenen HTM mesajlarıyla iletişim kurabilmek için müzik eğitimi almaya gerek yoktur.

Gene destekleyici bulgular olarak, müzik öğretmeninden ders alanların en yüksek oranı HBM’den hoşlananlarda; en düşük oranı ARB’den hoşlananlardadır. HBM ve ÖM’de müzik öğrenimi görenlerin yüzdeleri yüksektir. Kısacası, müzik öğrenimi görme, müzik öğrenimi görme süresi, müzik öğretmeninden ders alma, öğrencinin müziksel iletişim sürecini, müziksel toplumsallaşmasını etkileyebilmektedir.

SONUÇ

Müziksel toplumsallaşmada en önemli, etkili dönem çocukluk dönemidir. Çocukluk

döneminin önemini en iyi anlatan kavram, sonraki dönemlerde süzgeç işlevi gören “toplumsal bakış çerçevesi” kavramıdır. Üç üniversite biriminde yapılan araştırmalarda bunu doğrulayan veriler vardır. Ancak, insan yaşamının sonraki dönemlerinde eğitimin, kitle iletişim araçlarının ve diğer toplumsallaşma etmenlerinin de müziksel toplumsallaşmada etkili olduklarını ortaya koyan veriler de vardır. Özellikle 1999 koşullarında kitle iletişim araçlarının çok etkili olduğu, diğer etmenlerin etkilerinin önüne geçtiği anlaşılmaktadır. Ayrıca müzik dışı özelliklerin de müziksel toplumsallaşma üzerinde etkili olduğu gözlenmektedir.

Günümüzde müzik alanında pazar ekonomisi ve küreselleşme vazgeçilmez, kaçınılmaz, dikkate alınması gereken olgulardır. Bu olgular müziksel toplumsallaşmada oldukça etkilidir. Müziksel toplumsallaşma sürecine müdahale edilebilecek, bu süreci değiştirebilecek, gelişme sağlayabilecek araç, etmen müzik eğitimi ve genel eğitimidir. Müziksel gelişmeyi, politikaları yönlendirebilmek, etkili ve verimli kılabilmek için müziksel toplumsallaşmayı ve müziksel iletişim sürecini iyi tanımak, bu süreçleri göz önüne alan yaygın ve etkin müzik eğitimi gerçekleştirmek tek yol olarak görünmektedir. En etkili etmen olarak görünen kitle iletişim araçlarını ve onun gerisindeki “pazar”ı etkilemenin yolu da sunucu-verici ve alıcı-tüketicileri müziksel açıdan eğitmekten, etkili iletişime dayalı başarılı bir müziksel toplumsallaşma sürecinden geçer. Müziksel toplumsallaşmaya yönelik iletişimin etkili olabilmesi için olabilecek bütün kanallar kullanılmalı ve göreceli olarak kalıcı izli davranış değişikliğine yol açabilmesi (öğrenme) için olabildiğince sık iletişim kurma olanağı yaratılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Alkan, Türker, Doğu Ergil, **Siyaset Psikolojisi**. Ankara: Turhan Kitabevi, 1980.
- Büyükyıldız, Z., (Küreselleşme Hareketlerinin Ulusal Müzik Kültürüne Etkileri” (<http://www.musikidergisi.net>, İndirme tarihi: 17.11.2009)
- Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı, “Dünyada Küreselleşme ve Bölgesel Entegrasyonlar”, **Dünyada Küreselleşme ve Bölgesel Bütünleşmeler Alt Komisyon Raporu**. (Ankara: Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı Yayını, 1995)
- Dündar, Can. “Folk Popa Direniyor”. **Milliyet**. 2.03.2004.
- King, D. A. (Der.), (1998), **Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi**. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Ozankaya, Özer. **Toplumbilime Giriş**. Genişletilmiş 5. Basım. Ankara: "S" Yayınları, 1984.
- Solmaz, Metin. **Türkiye’de Pop Müzik, Dünü ve Bugünü ile Bir İnfilak Masalı**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1996.
- Tezcan, Mahmut. **Eğitim Sosyolojisi, Kuramlar ve Sorunlar**. 3. Baskı. Ankara: Çağ Matbaası. 1984.
- Toruk, İbrahim. “Türkiye’de 1990-2000 Yılları Arasında Sosyoekonomik Ortamın ve Kültürel Hayatın Reklamlar Üzerinden Temsili”. **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. Sayı 14, 2005, ss. 493-508.
- Uz, Abdullah. “Müzik Eğitimi Sosyolojisine Bir Adım”. Bursa: Uludağ Üniversitesi, 1999. Yayınlanmamış çalışma.

“OTANTİSİTE İŞARETLEYİCİSİ OLARAK BAĞLAMA TAVIRLARI”

Ali KELEŞ

alikeles80@gmail.com

Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi

ÖZET

Modern düşünce içinde ortaya çıkan otantisite kavramı, zamanla sosyal bilimlerin farklı alanlarında geçerli bir analiz birimi haline gelmiştir. Otantisite kavramının ortaya çıkış sebebi, modern toplumların varoluş ve yaşamlarının gerçekliği/hakikiliği konusundaki kaygıdır. İşte bu kaygı modern insanı otantik kültürel deneyim arayışına yöneltmiştir. Dolayısıyla her ne kadar geçmişle ilişkili olsa da otantizm arayışı modern bir davranıştır ve günümüz üzerine eleştirel bir yorumdur.

Otantisite, yitirildiği, uzaklaşıldığı düşünülen bir özün arayışıdır. Halk müzikleri ise daima belirli toplumların otantik deneyimleri ile ilişkili biçimde algılanır. Dolayısıyla otantik halk müzikleri, ulusların ya da halkların bağımsız varoluşlarının en önemli dayanaklarından biridir. Bu yaklaşımla hareket eden Cumhuriyet’in kurucu kadroları, Anadolu’daki müzikal birikimi ulusal kimliğin meşrulaştırıcı unsuru olarak değerlendirmiş ve derleme çalışmaları yürütmüştür. Muzaffer Sarısözen önderliğinde kurulan “Yurttan Sesler” korosu, derleme çalışmaları sonucunda notaya alınan türkülerin toplu icrasını, hem Anadolu’daki farklı müzik geleneklerini disipline etmek, hem de milli bir bilinç oluşturmak için önemli bir araç olarak görmüştür. Bu süreç aynı zamanda müzikteki üslup olgusunun Türk halk müziği ve bağlama icrası konusundaki özgün bir karşılığı olan tavır kavramını da doğurmuştur. Derleme gezilerinde gözlenen yerel bağlama ustalarının ve aşıkların icraları sırasında başvurdukları çeşitli teknikler, toplu icrayı mümkün kılmak için standardize edilmiştir. Böylece Konya, Fıdayda ve zeybek gibi yöresel tavırların standartları belirlenmiştir. Bir başka deyişle yöresel bağlama tavırları/tezeneleri, yörelerin müzisyenlerinden devralınan ve otantik icrayı mümkün kılan kültürel sermaye olarak kurumsallaşmıştır.

Yöresel bağlama tavırları bölgenin karakteristik ritm kalıplarının taklit edilmesinden kaynaklanır. Bunun için tezenenin üstten veya alttan vurulması, üst tele taktırma, çırpma, tarama, sıyırtma ve senkoplu çalım gibi teknikler uygulanır. İcra sırasında yöresel tavırları kullanmak, bağlamanın eşlik özelliğinin yanı sıra ritmik, polifonik ve süslemeye dair çeşitli işlevleri yerine getirmesini sağlar.

Bağlama icrasında yöresel tavırların kullanımının gerekliliği üzerine kurulu olan geleneksel Türk halk müziği otantisitesi, bugün kurumsal düzeyde geçerliliğini sürdürse de tarihsel süreçte farklı söylemler kurulmuştur. Türk halk müziği içindeki bu farklı otantisite söylemleri, merkezi konumdaki bağlamanın farklı icra biçimleri üzerinden takip edilebilir.

Anahtar Kelimeler: Otantisite, bağlama tavırları, halk, kültürel sermaye

Halkın ve Müziğinin İcadı

Halk terimi, gerek disiplinler gerekse gündelik kullanımında farklı ölçeklerdeki insan toplumlarını ifade eder. Bu toplumları bir arada tutan dil, din, meslek, coğrafi birliktelik

gibi pek çok unsurdan söz edilebilir. Bu unsurlar gibi bir veya birkaç bağlayıcı etkenle bir araya gelen ve kendilerine ait gelenekler yoluyla bir aidiyet duygusu inşa eden tüm topluluklar birer halktır. Nitekim Alan Dundes de halkı “her ne olursa olsun en az bir etkeni paylaşan insan topluluğu” (aktaran Erol; 2009: 70) olarak tanımlamıştır. Ancak böyle bir yaklaşıma göre halk, herkesten oluşur ve halkın dışında bir toplumsal kategoriden (dolayısıyla da halk müziği dışındaki bir müzik türünden) bahsedilemez. Bu noktada Ayhan Erol’ un açtığı yoldan ilerlemek, halk kavramının ve halk müziğinin aslında neyi işaret ettiğini anlaşılır kılacaktır.

... halkı ve halk müziğini, tarihsel olarak ‘halk’ diye nitelenen insan kümelerinden hareketle tanımlamak, bana daha doğru bir yol gibi görünüyor. ‘Halk’ (folk) terimi; halk kültürü, halk şarkısı ya da halk müziği terimi ile birlikte, ilk kez 18. yüzyılın sonlarına doğru, dönemin aydınları sayılan kaşifler tarafından, esas olarak köylü topluluklarını ve elbette ki onların kültürlerini ve müziklerini ifade etmede kullanıldı. (Erol; 2009: 71)

Pek çok farklı topluluğu aynı anda işaret eden “halk” kavrayışı, bu kırsal toplulukların heterojen kültürlerini, (kurgulanmakta olan) ulusun ruhunu taşıyan unsurlar olarak görmekteydi. Çünkü milliyetçi ideolojiye göre; bir ulusun varlığı ancak özgün, otantik bir kültüre sahip olmakla mümkün olabilirdi. Handler’a göre bu, sadece sahipleri ile birlikte varolabildiğine ve kendisini başka kültürlerin karşısında bağımsız bir varoluş şeklinde ortaya koyduğuna inanılan otantik kültürdür (1986: 4). 19. yüzyılda iyice işlerlik kazanan ulus devlet projeleri bu doğrultuda, politik meşruluklarının toplumsal temelini inşa etmek üzere, ulus ile birlikte halkı ve kültürünü/müziğini de icat etmiştir. Bir başka açıdan, ulus devlet ideolojisi, somut kırsal toplumsallıkları, soyut bir toplumsallığı (ulusu) inşa etmek üzere türdeşleştirmeye ve bütünleştirmeye koyulmuştur.

Sürecin benzer biçimde işlediği 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda ve erken Cumhuriyet yıllarında milliyetçi ideoloji, Türk halkı ve Türk halk müziği terimlerini kullanıma sokmuştur. “Halk müziği, Türkiye’deki birçok müzisyen ve halkbilimci tarafından Türk kültür hayatının zamandan bağımsız, aşikar bir gerçeği olarak sunulmaktadır. Halbuki, ‘halk’ ile halkın müziği, Osmanlı ve modern Türkiye tarihinin kimi özel zamanlarında keşfedilip yeniden tanımlanmıştır.” (Stokes; 1998: 43) Cumhuriyet’in ilk yıllarında “...çoğu köylü olan, birbirinden farklı kültürel özellikler gösteren Türk halkı gibi, devasa bir müziksel çeşitlilik gösteren bu soyut toplumsallığın müzikleri de ‘Türk halk müziği’ adıyla türdeş bir bütünlük olarak kavranmıştır.” (Erol; 2009: 72) Dolayısıyla “yazı kullanmaksızın bir kuşaktan diğerine aktarılan/öğretilen kırsal kesim müziği” (Ling’den aktaran Erol; 2009: 72) şeklindeki halkı kentli soylulardan ve müziğini de kentli sanat müziklerinden ayıran, genel halk müziği tanımı, Türk halk müziğini de kapsayıcı niteliktedir.

Türk Halk Müziğinde Tavır Kavramı

Tavır kavramının Türk halk müziğinde, tam olarak neyi işaret ettiğini anlayabilmek için, *tavır*’ı öncelikle *üslup* (stil, tarz, biçem) kavramı ile karşılaştırmalı olarak ele almak gereklidir. Çünkü bu kavramlar, kimi zaman birbirinin yerine kullanılmakta, kimi zaman da farklı anlamları nöbetleşe olarak yüklenebilmektedirler.

Form’un aksine bir müzik eserinin dış yapısından çok içsel özelliklerine işaret eden *üslup*, en genel anlamıyla, bir şeyi yapma biçimidir. Müziksel *üslup* tanımları ise besteciler (konumuz gereği müzisyen ya da icracılar demek daha uygun düşecektir), yaratı türleri, uluslar ve çağlar gibi ölçütler etrafında şekillenmektedir. Buna göre *Harvard Dictionary of*

Music’ de ve Vural Sözer’ in *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*’nde yer alan, benzer üslup tanımları şöyledir:

Üslup: Herhangi bir sanat dalında ayırt edici veya tipik yapı, sunum veya uygulamadır... Müzik söz konusu olduğunda üslup terimi, tek tek sanat eserlerine, bestecilere, besteleme tiplerine, kullanılan araçlara, ses dizilerine, çağlara ve uluslara göre belirleyici olabilir. (Apel; 1950: 714)

Üslup: 1) Oluş, deyiş ya da yapış biçimi, 2) Bir sanatçıya, bir çağa ya da bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, 3) Sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatıştaki özelliği ya da bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimidir. (Sözer; 1986: 821)

Yaygın kullanımda tavır (manner), üsluba (style) oranla daha spesifiktir. Üslup bir çağı, coğrafi bir bölgeyi veya bir topluluğu işaret eder. Tavır ise müzikal üsluba eklenen bireysel yorumdur. Ancak Martin Stokes’ un da değindiği gibi, konu Türk halk müziği olduğunda bu kavramların çapı değişir. Müzisyenler, üslubu, kişisel boyutta algılamak, bunun karşısında tavır, yörenin kendine özgü niteliklerini anlatmak için kullanılır. Üstelik tavır ve üslup arasındaki bu ayrım, halk müziği konusunda söz sahibi kişiler (akademisyenler, derlemeciler ve usta müzisyenler) tarafından çok önemsenir.¹

Bağlama aynı zamanda *tavır* olarak bilinen yöresel tarzların öğretilmesinde de özellikle önemlidir. *Tavır*, hem bireysel hem de yöresel olanla ilgili olabildiği için tanımlanması zor bir terimdir. Bazı müzisyenler, kişisel icranın tipik özellikleri anlamındaki *üslup* ile yöresel farklılıklar anlamındaki *tavır* ı birbirinden dikkatle ayırırlar. Tavır kavramının türkü söyleme biçimleri açısından bir değerlendirilmesi yapıldığında dikkat, ağız, süsleme ve vokal tekniklerindeki (hançere) ayrıntılara yönelir. Kavram, kimi zaman, belirli bir eserin aslına uygun, doğru bir biçimde icra edilmediği yönündeki bir eleştiri için de kullanılabilir: ‘Güzel bir sesi var, ama tavrı iyi değil’. (Stokes; 1992: 76)

Üslup ile olan çelişkili ve değişken ilişkisi bir kenara bırakılacak olursa (ki kavram karmaşasına rağmen, bu ayrım pek çok müzisyenin kafasında çok nettir ve bir çelişki olarak görülmez) *tavır*, Türk halk müziği terminolojisinde, bir genel anlama, bir de bağlama özelindeki daha spesifik bir anlama sahiptir. Genel anlamına göre *tavır*, bir yörenin müzikal icradaki tüm özellikleri ve özellikle de diğer yörelerden ayırt edici yönleri demektir. “Tavır, özü itibarıyla, geleneksel icranın tüm inceliklerini kapsayan, teknik bir kavramdır.” (Öztürk; 2010) Bağlama özelindeki tavır tanımı ise yörenin tezene özelliklerini icraya yansıtmak üzerine kuruludur.

Bir yörenin tavrının belirlenmesinde o yörede yaygın olarak kullanılan ses dizileri, ritim kalıpları, ezgi yapıları, çok sesliğin kullanım biçimleri, ana çalgılar (sipsi, kemençe, davul, zurna veya ince saz çalgıları gibi), ağız özellikleri, hançere, bağlama tezene atış teknikleri, icranın bireysel veya topluluksal oluşu gibi pek çok ölçüt devreye girer. Ancak bu kriterlerin çoğu (notasyon anlamında) yazılı olarak belirtilemediğinden, tavır daha çok icra sırasında ortaya çıkar, yani yazıdan çok işitsel olanla ilgilidir.

Yukarıdaki ölçütler göz önüne alındığında, yörede yaygın olarak kullanılan çalgı ile o yörenin tavrı arasında bir ilişki olduğu kolayca anlaşılabılır. Örneğin Tokat, Hubyar’ın türkü

¹ Gani Pekşen ile yaptığım görüşme sırasında, bu iki kavramı nasıl tanımladığını sordum. Pekşen, tavır ve üslubu net biçimde ayırdı. Pekşen’e göre; tavır, yöresel yani genel özellikleri işaret etmektedir. Üslup ise bu yöresel tavlara eklenen bireysel yorum olarak tanımlanmalıdır.

ve deyişlerine bakıldığında vokal özellikleri ile yörede yaygın olarak kullanılan kavalın çalım tavrı arasındaki benzerlik kolayca duyumsanabilir. Bu duruma benzer örnekler; Teke yöresi türkülleri ile sipsi veya Urfa türkülleri ile ince saz çalgıları arasında görülebilir. Ancak bu çalgıların hiçbirinde yöresel tavrı olarak adlandırılan, kabul görmüş teknikler söz konusu değildir. Türk halk müziğinde yöresel tavrı denince akla “bağlama tezene teknikleri” gelir. Bir başka deyişle tavrı, bağlama özelinde daha spesifik bir anlama sahiptir. Bu durum bağlamanın Türk halk müziğindeki merkezi/birincil konumu ile açıklanabilir. Bu kabul görmüş verili konum sorunsallaştırıldığında ise karşımıza, Osmanlı kültür mirasından ayrılarak otantik Türk yaşamı ve Orta Asya kültürü ile bağlantı kurmayı amaçlayan bir bakış açısı çıkacaktır.

Cumhuriyetin ilanının ardından Anadolu’nun kırsal müzik gelenekleri, Türk ulusunun ruhunu taşıyan unsurlar olarak görülmüş ve şemsiye bir başlık altında türdeşleştirilmiştir. Bu birörnekleştirme sürecinde Türk halk müziği olarak kurgulanan türün sembol çalgısı olarak bağlama seçilmiş ve merkezi bir konuma oturtulmuştur. Kuşkusuz bu noktada neden ud, kanun ya da kavalın seçilmediği sorusu sorulmalıdır. Gökalp’in dile getirdiği “Osmanlı müziğinin fazla kozmopolit (Bizanslılaşmış ve Farsleşmiş) olduğu” fikri, bu müziğin icrasında kullanılan “saray çalgıları”nın, ulusal kimliğin sembollerinden biri olarak kullanılabilmesini engellemiş olmalıdır. Kaval gibi üfleme çalgılar ise tarih boyunca, icracıya çalarken söyleyebilme imkanı sunmadığından aşıklerce da çok tercih edilmemiştir. Dolayısıyla geriye Anadolu’nun gezgin aşıklarının da yaygın olarak kullandığı bağlama kalmıştır. Üstelik bağlama ile Orta Asya’lı ozanların kopuzları arasında bir bağlantı kurabilmek çok daha kolaydır. Bağlamanın seçilmesinin ardından, Sarısözen ve Yurttan Sesler ile birlikte tüm yörelerin dağarını bağlama ile icra etme kaygı ve çabası yerleşikleşmeye başlamıştır.

Tavrı, bağlama icrası açısından ele alındığında öncelikle, yörelere özgü standart tezene hareketleri (yani sağ el) devreye girer. Ancak sadece sağ el ile uygulanan teknikler yeterli değildir. “Bu anlamda tezeneyi nasıl tuttuğunuzdan başlayarak, tezeneyi nasıl vurduğunuz, telleri nasıl kullandığınız, parmaklarınızı perdelere nasıl bastığınız vb. önem kazanmaktadır... Bağlama çalan biri için tavrın anlamı, sağ ve sol elde uyguladığı ve yerel repertuar üzerindeki hâkimiyetini sergilemekte sıkça başvurduğu karakteristik teknikler demektir.” (Öztürk; 2010)

Tavırlı İcranın İşlevleri ve Başlıca Tavırlar

Yöresel bağlama tavırları bölgenin karakteristik ritm kalıplarının taklit edilmesinden kaynaklanır. Bunun için tezenenin üstten veya alttan vurulması, üst tele taktırma, çırpma, tarama, sıyırtma ve senkoplu çalım gibi teknikler uygulanır. Bağlama tezene tavırları, aynı zamanda çeşitli işlevleri de yerine getirmektedir. Tavırlı çalım, bağlamanın eşlik özelliğinin yanı sıra ritmik, polifonik ve süslemeye dair çeşitli işlevleri yerine getirmesini sağlar. Öztürk, bu işlevleri şöyle açıklar:

...tavırlı çalışın temel fonksiyonu, bu ritmik yapıların, etkili bir icranın ana unsurları olarak, icrada yer almasını sağlamaktadır. Tavırlı çalışta öncelikle söz konusu olan, belirli bir ritm kalıbının, ezgiye uyarlanmasıdır. Başka bir ifadeyle, ezgiler, ritmik motiflerle süslenerek çalınmaktadır. Tavrı içinde uygulanan ritm kalıpları, bağlamanın melodik ve polifonik yönüne, bir de -bir anlamda- perküsif nitelik kazandırmaktadır... Polifoni, en genel yaklaşımla, aynı anda birkaç sesin bir arada duyulmasını ifade eder. Bu anlamda bağlama, polifonik bir çalgıdır. Bağlama icrasında polifoninin oluşumunu sağlayan unsur, kuşkusuz ki tavırlı çalıştır. Tellerin tümüne aynı anda vurulması, belirli bir ritm kalıbının ezgiye uyarlanması, tellerin ‘paralel’ aralıklarla ya da ‘dem’ sesiyle birlikte icrası, polifonik icranın temel özellikleri arasında yer alır. Yerel

düzenlerin, çalınan makamların yapılarına ve karar seslerine uygun hale getirilerek kullanılmasında da, bu polifonik üslup bir zaruret olarak belirginleşmektedir. Bu anlamda pedal sesi, paralel dörtlü ya da beşlilerin, paralel sekizlilerin duyurulması; ikili ve yedili aralıkların dörtlü ve beşliye çözülmesi gibi uygulamalar, Anadolu müziğinin bağlamayla icrasında karşılaşılan armonik özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ornamental fonksiyon, yalın ezgi seslerin, çarpmalar (uzun, kısa ve çift), mordanlar, triller, grupettolar, tremololar, arpejler, vibratolar ve glissandolarla işlenmesini sağlamaktadır. Tavırlı çalış, bağlama icrasında süslemelerin sıkça kullanılmasına da yol açmaktadır. (2010)²

Yöresel bağlama tavrıları birbirinden küçük ayrıntılarla ayrılırlar da işitsel birer özgünlük kaynağıdır. Hatta tavrılar kimi zaman birbirinden yalnızca görsel olarak ayrılırlar. Örneğin Silifke tavrı, son tezenenin yukarıdan aşağıya vurulması ile zeybek tavrından ayrılır. Ancak bu iki tavrı birbirinden ayıran başka yöresel nitelikler olduğundan zeybeklerle Silifke türkülleri yine de farklı tınlar. Bugün kullanılan başlıca tezene tavrıları şunlardır:

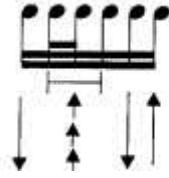
1. Aşıklama tavrı
2. Zeybek tavrı
3. Kayseri tavrı
4. Konya tavrı
5. Silifke tavrı
6. Azeri tavrı
7. Ankara tavrı
8. Karadeniz tavrı
9. Rumeli tavrı
10. Karşılama tavrı
11. Teke tavrı
12. Sürmeli tavrı

Bu on iki tezene tavrını burada tek tek ele almak gereksiz olacağından en belirgin olanların bir kaçının nasıl icra edildiğini açıklayalım. Böylece uluslar arası nota yazısında bulunmayan ancak tavrılı bağlama çalma tekniklerini öğretebilmek için geliştirilmiş bir nota yazımını da örneklemiş olacağız. Bu yazı tekniğinde, tezene hareketleri notaların hemen üzerindeki oklarla gösterilir. Böylece icracı hangi sesi nasıl bir tezene hareketi ile elde etmesi gerektiğini anlayabilir.

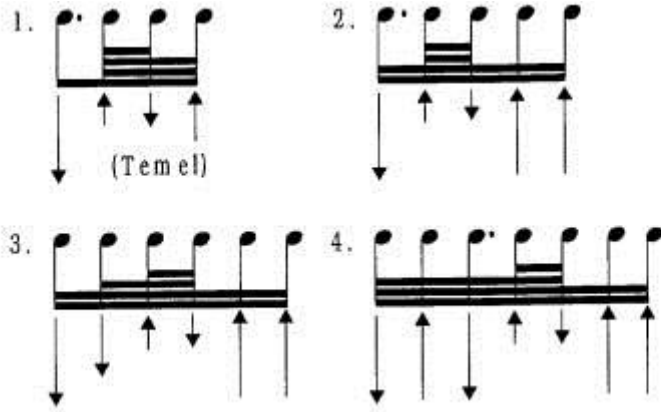
a. Aşıklama Tavrı: Tezenenin, ana vuruşun ardından gelen ikinci vuruşta, aşağıdan yukarıya doğru tüm tellere vurulması bu tavrın rengini veren harekettir. Aşıklama tavrı çalımı en basit ve en yaygın tezene tavrıdır.³

² Kuşkusuz bu noktada Öztürk'ün yaklaşımına dair çeşitli çekincelerin altını çizmek gereklidir. Nitekim polifoni, paralel aralıklar, arpej, vibrato gibi batı kaynaklı terimlerle bağlamaya, yöresel tavlılara ve Türk halk müziğine dair saptamalar yapmak pek de açıklayıcı değildir. Kaldı ki polifoniden aynı anda tınlayan farklı sesleri değil çokparthlılığı (multipart) anlamak gerekir ve Türk halk müziğinde böyle bir yapıdan söz edebilmenin imkânı yoktur. Öztürk'ün bu açıklamalarını, içinde yer aldığı geleneği, meşruiyetinden sual olunmayan başka bir gelenekle ilişkilendirme çabası olarak görmek mümkündür.

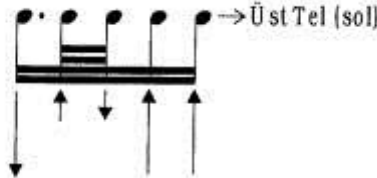
³ Metnin bu bölümünde kullanılan tezene gösterimine dair şekiller, Gazi E. Kaya' nın "Bağlamada Tavrılar" (2010) adlı makalesinden alınmıştır.



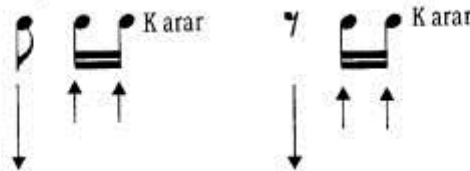
b. Zeybek Tavrı: İlk ya da ikinci vuruşun ardından gelen alt teldeki çırpma hareketini yukarıya doğru bir veya iki tezene vuruşunun izlemesi, zeybeklerin ana çalgısı olan zurnada yapılan ses hareketlerinin benzerlerini bağlama ile icra edebilme olanağı sağlar. Zeybeklerin icrasında tek bir tezene hareketi yeterli gelmemiş, biri temel olmak üzere dört farklı varyasyon gelişmiştir.



c. Konya Tavrı: İşitsel olarak kendini en belirgin biçimde belli eden tezenelerden biri Konya tavrıdır. Bu tavrı, zeybek tezenesinin sonunda üst tele bir takma hareketi yapılarak oluşturulur. Ancak bu takma hareketi üst telden sürekli bir sol sesi alınmasına yol açar. Dolayısıyla armonik olarak uyumsuzluğa düşmemek için, kimi durumlarda, beşinci parmağın uygun sesi üst telde basması gereklidir.



d. Ankara (Fidayda) Tavrı: İsmi Fidayda türküsünden alan bu tezene tavrı, sürekli olarak üst tele takma yapar ve böylece karar sesini duyurur. Yukarıdan gelen ilk tezene kimi zaman es de verebilir. Yukarıya doğru olan ikinci tezene, o an alınmak istenen sesi tınlatır ve tezene yukarıya doğru devam ederek üst tele takılır. Böylece karar sesi duyurulmuş olur.



Fidayda tavrı, bağlamada yöresel tavlara dair bir başka konu olan *düzen* olgusuna da işaret eder. Halk müziği terminolojisinde *düzen*, akort sistemi anlamında kullanılmaktadır. Farklı yörelerde bozuk düzeni, bağlama düzeni, fidayda düzeni, misket düzeni gibi farklı akort sistemleri uygulanmaktadır. Tavlalar ile düzenler arasında sıkı bir ilişki mevcuttur. Çünkü kullanılan düzenin, çalınacak tavrın karakterini yansıtacak nitelikte olması beklenir. Örneğin Ankara tavrının Fidayda düzeni ile icra edilmesi yerleşikleşmiştir.

Otantisite ve Kültürel Sermaye

Modern felsefi düşünce içinde ortaya çıkan otantisite kavramı, zamanla sosyal bilimlerin farklı alanlarında da geçerli bir analiz birimi haline gelmiştir. Lears'a göre; modern düşüncenin böyle bir kavram doğurmasının sebebi, bu çağın insanların varoluş ve yaşamlarının gerçekliği, hakikiliği konusundaki kaygılarıdır. (aktaran Handler; 1986:3) İşte bu kaygı modern insanı otantik kültürel deneyim arayışına yöneltmiştir. Dolayısıyla her ne kadar geçmişle ilişkili olsa da otantizm arayışı modern bir davranıştır ve günümüz üzerine eleştirel bir yorumdur. Otantisite, yitirildiği, uzaklaşıldığı düşünülen bir özün arayışındır ve otantik bakış açıları beslenmeden sanata, dinden siyasete dek kültürün her alanında işlerliği olan söylemler üretirler.

Otantisite, geleneksel tanımlamasıyla genel olarak geçmişle ilişkilidir ve geçmişteki bir şeyin 'aslına uygunluğuna' ilişkin bir iddiadır. Kültürde derin kökleri bulunduğu varsayımından türeyen bu iddianın temsil biçimi genel olarak söylemdir. Bu söylemin içeriği ise şöyledir: Kültür içinde kişi, topluluk, nesne ya da pratik zamanla değişikliğe uğramakta ve bozulma tehlikesi ile karşı karşıya kalmaktadır. Bu durum karşısında değişime direnen kişi ya da kişiler tarafından korunan kültür otantik, değişime mukavemet edemeyen kişiler ve korunamayan nesne ve pratikler, karışık terimle inotantik (inauthentic) yani otantik olmayandır. (Erol; 2009: 205)

Otantisite söylemleri, geçmişin ve geçmişe ait kültürel pratiklerin korunması gerektiği fikri üzerine inşa edilirler. Bu tür bir otantisite söylemini paylaşan kişiler aynı zamanda geçmişe ait bir pratiğin geçen zamana rağmen değişmeden/bozulmadan tekrarlandığını düşünmektedirler. Bir başka deyişle yenilikler, başka kültürlerden yapılan alıntılar ve içselleştirme/temellük pratikleri (appropriation) görmezden gelinir. "Oysaki en keskin biçimiyle sabit bir öze atıfta bulunan otantisite iddiası ya da söylemi, değişim karşısında tutunabilmek için geçmişin biçimini kısmen bozma eğilimini de içinde taşır." (Erol; 2009:205)

Otantisite ile ilgili olarak söylenmesi gereken belki de en önemli nokta, bu özelliğin (otantikliğin) aslında nesne ve pratiklere içkin olmadığı, onlara belli insan toplulukları tarafından atfedildiğidir. Dolayısıyla bir kültürel öğenin otantik olup olmaması aslında onu otantikleştiren kim olduğuna dair açık ipuçları taşır. Otantisite söylemlerine ve söylemlerin kurucu öznelerine dair sayılan bu özellikler müzik otantisitesi ya da otantik bir müzik türü söz konusu olduğunda da geçerlidir.

Otantik müzik; belli bir topluluk tarafından hakiki, iyi, güzel, faydalı, ulusal ya da evrensel vb. olduğu iddia edilen müziktir. Ancak kendinde otantik yoktur, bağlamında otantik vardır. Dolayısıyla bir müziğin ya da icranın otantik olup olmaması bizim kim olduğumuza bağlıdır. Bir başka deyişle müzikte otantisite söylemi, topluluk içinde ortak payda olan çeşitli yargı öbekleri doğrultusunda müziğe yüklenen değerler üzerine inşa edilir. Örneğin sanat müziklerinin otantisite söylemleri aşkın bir tecrübeyi ve belli bir eğitimi gerektirmeleri üzerinden kurulurken halk müzikleri belli bir topluluğun otantik deneyimi ile ilişkilendirilir. Popüler müziklerde ise çok daha ayrıntılı bir söylemler yığınından söz edilebilir. Bağımsız modern rock piyasasından söz eden Jetto'ya göre; "Indie (bağımsız) topluluklarda otantik; kişisel olanı, gerçek olarak algılananı ve ticari dürtüler yerine sanatsal ifade doğrultusunda yaratılanı işaret eder. Mesela satış anlamında başarılı olan indie müzik grupları indie topluluğunun desteğini kaybedebilir. Çünkü anaakım içindeki popülarite söz konusu grubun otantisitesini yanlışlar/geçersiz kılar." (2010: 71)

Stokes’a göre ise; “otantisite, müzik hakkında bir konuşma biçimidir ve ‘bu müzikte gerçekten önemli olan budur’, ‘bizi diğer insanlardan farklılaştıran müzik şudur’ gibi bir anlam içerir” (aktaran Erol; 2009: 207). Müziksel bir otantisite söyleminin kurulmasında icracılar/üreticiler ve dinleyiciler/tüketiciler tarafından izlenen bazı stratejiler vardır.

Aksan ya da şarkı söyleme üslubu, tınısal tasarım (sound), giyim, belli bir çalgı veya teknoloji tercihi, bedensel hareketler, yaşam biçimi, etnik kimliğin/kökenin vurgulanması ya da konservatuar eğitimi gibi bazı özelliklerin öne çıkarılması icracıların bireysel otantisitelerini kurabilmek ya da belli bir müzik türünün otantisite söylemi içinde yer alabilmek için izledikleri kurucu stratejiler arasında sayılabilir. Türk halk müziği söz konusu olduğunda bu kurucu stratejileri en başarılı biçimde uygulayan örneklerden biri, Özay Gönlüm’dür. Giyim kuşamı, konuşma ve türkü söyleme aksanı, etnik kökeni, TRT sanatçısı oluşu ve özgün bağlaması ile (yaren) hem dinleyiciler tarafından yoğun biçimde benimsenen bireysel otantisitesini inşa etmiş hem de geleneksel Türk halk müziği otantisitesi içinde yer alabilmiştir.

Üretici/icracı otantisitesinin karşısında dinleyici otantisitesi yer alır. Dinleyiciler de bir taraftan icracıdan yukarıdaki kurucu stratejileri izlemesini beklerken diğer taraftan da müziği kendi deneyimleri ile ilişkilendirirler. Dinleyici, değer yüklü müzikleri dinleyerek onlardaki otantik deneyimi ve değerleri içselleştirir. Tüm bunlar aynı zamanda hem dinleyici ile icracı arasında hem de aynı söylemi benimseyen diğer topluluk üyeleri arasında paylaşılan *kültürel sermaye*ye (Bourdieu) işaret eder.

Pierre Bourdieu, kendi düşüncesindeki sermaye kavramını, Marksist ekonomik mübadele ve sermaye olgusunu sembolik ve toplumsal kaynakları da içerecek şekilde genişleterek oluşturmuştur. Bourdieu düşüncesinde “farklı sınıflardaki bireyler sadece farklı düzeyler veya miktarlarda sermayeye değil, aynı zamanda farklı sermaye tiplerine ve sermaye konfigürasyonlarına da sahiplerdir.” (Meder ve Çeğin; 2011: 246) “Ekonomik sermaye, salt ekonomik kaynakların elde bulundurulması anlamına gelir. Toplumsal sermaye ise bir eyleyicinin içinde bulunduğu alanda sahip olduğu ilişki ağına gönderme yapar.” (Özsöz; 2007: 19) Tıpkı ekonomik sermaye gibi mübadele edilebilen, dolaysızca hesaplanabilen ve paraya çevrilebilen *kültürel sermaye* ise “statünün ve iktidarın devamlılığını meşrulaştıran bilgi ya da fikirler biçimindeki servet olarak görülür” (Erol; 2009: 217).

Bourdieu kültürel sermayenin üç biçimde varolduğuna işaret eder. “Kültürel sermaye, *cisimleşmiş* halde (sunum üslubu, konuşma tarzı, güzellik vb.), *nesnelleşmiş* halde (resimler, kitaplar, makineler, binalar gibi kültürel ürünler), ve *kurumsallaşmış* halde (eğitimsel vasıflar gibi) varolabilir” (aktaran Featherstone; 1996: 175). Müzik açısından bir otantisite söylemini paylaşmak, dinleyicilerin sahip olduğu cisimleşmiş kültürel sermaye, nadir bulunan kayıtların orijinal baskılarını barındıran bir arşiv ise nesnelleşmiş kültürel sermaye olarak değerlendirilebilir. Yukarıda Özay Gönlüm örneği ile açıklanan özellikler ise kültürel sermayenin her üç biçimine de işaret eder.

Türk Halk Müziği Otantisitesi

Türk halk müziği kategorisi, Türk ulusunun Arap ve Fars kültürlerinden bağımsız otantik deneyimi ile ilişkili bir biçimde kurulmuştur ve milli musiki politikası bu doğrultuda şekillendirilmiştir. Cumhuriyetin ilanının ardından girilen milli nitelikli bir musiki inşa etme çabası, aynı zamanda yöresel tavırların standartlarının belirlenmesini de doğurmuştur. Muzaffer Sarısözen önderliğinde kurulan “Yurttan Sesler” korusu, derleme çalışmaları

sonucunda notaya alınan türkülerin toplu icrasını, hem Anadolu'daki farklı müzik geleneklerini disipline etmek, hem de milli bir bilinç oluşturmak için önemli bir araç olarak görmüştür.

Radyonun sınırsız tuttuğu ve başardığı halk türkülerini yayımı ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek, ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında fikir vermekten ibaret değildir. Gönüllerimizi bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek Yurttan Sesler'in başlıca hedefidir. Artık izaha lüzum bile kalmamıştır ki, Yurttan Seslerin sanatkar işçileri memlekete en modern tahrip vasıtalarının bile zerresini koparamayacağı bambaşka bir istihkam yapmakla meşguldürler. (Sarısözen' den aktaran Duygulu; 2010)

Sarısözen, yeni ve milli bir anlayışı inşa etme çabası ile kurulan Yurttan Sesler' in oluşumu sırasında, Ahmet Adnan Saygun' un aksine, batılı müzik anlayışına yer vermek taraftarı değildir. Sarısözen' e göre halk müziğinin kendi teknik özellikleri dikkate alınmalı ve icrada yerel tavırları yansıtan bir üslup benimsenmelidir. Aksi takdirde ortaya çıkan icra, dinlemeye değer ya da kabul edilebilir olmayacaktır:

...bir memleket türküsünü layıkıyla söyleyebilmek için o memleketin dahil olduğu bölgedeki halk melodilerinin hususiyetini bilmek zarureti vardır. Bunu anlamak güç olduğu gibi 'icra' edebilmek de ayrıca çok ince ve dikkatli çalmaya bağlı bir iştir. Başka başka bölgeler arasında çok geniş ölçüde üslup ayrılıkları vardır. Urfa ağzı bir parça ile Karadeniz havası, Harput ağzı bir türkü ile Kastamonu'dan bir parça yahut bir Erzurum havasıyla Muğla'dan bir Zeybek, Bozlak ayağından bir oyun havasıyla bir Rumeli türküsü, makam, ritim ve üslup bakımından hep ayrı ayrı karakter gösterir. Bunlar kendi yapılarındaki icabına uygun bir tarzda 'icra' edilmezse parça rengini kaybeder ve dinlenilmez bir hale gelir. (Sarısözen' den aktaran Duygulu; 2010)

Sarısözen' den yapılan bu alıntıda dikkat edilmesi gereken üç nokta vardır: Birincisi, Sarısözen' in bu sözleri söylediği 1940'lı yıllarda henüz *tavır* kavramı kullanılmamakta, yörelerin ayırt edici nitelikleri *üslup* terimi ile karşılanmaktadır. Öyleyse tavır, Yurttan Sesler ile başlayıp daha sonraları yavaş yavaş oturan, Anadolu'yu farklı coğrafi bölgelerin bir bileşimi olarak algılama pratiğinin bir sonucudur. İkincisi; Yurttan Sesler, bir tür *otantisite* söylemi üzerine kurulmuştur. Çünkü halk müziğinin olması gerektiği gibi, renginin korunarak doğru bir icrasının ancak yörenin tavrının verilmesi ile mümkün olacağı anlayışı dile getirilmektedir. Böylece bağlama icrasında bugün de süren, tarihi derinliği, tezene tavırları ile duyurma pratiği bu otantisite söylemi üzerinden kurulmuş, hatta kurumsallaşmıştır. Nitekim halk müziği eğitimi veren konservatuarlarda ve özel dershanelerde bugün hala, bağlama tavırları geçilmektedir. Bu durum aynı zamanda üçüncü ve son noktaya da bağlanmaktadır. Çünkü halk müziğinde "doğru/otantik" icrayı mümkün kılan hususiyetlere dair bilgiye, bir *kültürel sermaye* olarak değer atfedilmeye Yurttan Sesler dönemi ile başlanmıştır. Bir başka deyişle, derleme çalışmaları sırasında gözlemlenen yerel müzisyenlerin cisimleşmiş kültürel sermayeleri (icra üslupları ve teknikleri), standardize edilerek kurumsal düzeye taşınmış ve kültürel sermayenin kurumsallaşmış biçimine eklemlenmiştir.

Tarihsel Süreç

Yöresel tezene tavırlarının disipline edilmeye çalışıldığı 1940' lı yıllardan günümüze gelinirken, süreci etkileyen farklı unsurlar ve güç odakları ile karşılaşılır. Üzerinde tam bir uzlaşıya varılmamış olsa da bağlama tavırlarının ilk kaynağının, belli ritm kalıplarını ve yörenin ana çalgılarını taklit etme çabası olduğu düşünülmektedir. Milli musikiyi inşa etme

sürecinde bağlamanın diğer çalgılara göre daha merkezi bir konum kazanması bu süreci hızlandırmıştır.⁴

Yöresel tavırların standartlarının belirlenmesinde Yurttan Sesler korusunun toplu icrayı kolaylaştırmak adına uyguladığı bir teknik de etkili olmuştur. Buna göre belli bir yöredeki yerel icracının, yöreye özgü tezene hareketleri, o bölgeye ait tüm eserlerin icrasına uygulanmıştır. Örneğin, Kayserili aşıkların bir parçayı icra ederken, bir ya da iki yerde kullandıkları özgün bir tezene hareketi, toplu icrayı kolaylaştırmak adına, Kayseri yöresinden derlenen tüm türkülerin ara nağmesi boyunca çalınır hale getirilmiştir. Böylece hem yöreleri ayırmaya yönelik hem de milli müziğin standartlarının belirlenmesine (birleştirmeye) yönelik çift taraflı işleyen bir *gelenek icadı* gerçekleştirilmiştir.

Bu sırada, bir başka gelenek icadı olan ve geçerliliği bugün hala tartışmalı olan Sürmeli tavrı, Nida Tüfekçi tarafından geliştirilmiştir. Bugün, usta halk müziği icracılarının bir kısmı, Nida Tüfekçi' nin sadece trill tekniğini tüm yöre türkülerine yaydığını, bunun bir tavrı olarak değerlendirilemeyeceğini düşünmektedir. Ancak Sürmeli tezenesinin bir yöresel tavrı haline geldiğini, artık böyle kabul edildiğini düşünen müzisyenler de vardır.⁵ Burada farklı otantisite anlayışlarının çatıştığı açıkça görülebilir.

Derleme çabalarının resmi olmayan kişi ve kurumlara terk edildiği ve radyo yayınlarının dinleyiciler üzerindeki etkinliğinin azalmaya başladığı sonraki yıllarda bu kez, kentleşmenin, piyasa koşullarının ve dönemin siyasi atmosferinin etkili olmaya başladığı görülür. “Bu dönemin halk müziği uygulamalarında artık iki temel grup vardır. Bir tarafta TRT radyolarının denetim prensibi üzerine kurgulanan ve Türk kimliğinin öne çıkartılarak, yerel tavırların önemsendiği müzik uygulamaları, diğer tarafta her şeyiyle piyasa koşullarının gereklerini yerine getiren piyasa halk müziği...” (Duygulu; 2010) Görüldüğü gibi, 1950 – 1980 arasındaki bu dönemde, bağlamanın tavrı icrasına bir otantisite işaretleyicisi ve kültürel sermaye olarak TRT sahip çıkmıştır. Ancak halkın dinleme alışkanlıkları, Anadolu pop ve arabesk lehinde değişmeye başlamıştır. Bu iki müzik türü ise elektro bağlama olgusunu doğurmuştur. Elektro bağlamanın 1980' lerin ortalarına dek Anadolu pop ve arabeskin yanında halk müziğinde de birincil konumunu koruması, tavrı icrayı imkânsız hale getirmiştir.

Piyananın ve dinleyicilerin arabesk ve elektro bağlamalı özgün müziğe doymaya başladığı süreç aynı zamanda, Arif Sağ, Yavuz Top, Muhlis Akarsu ve Musa Eroğlu ile başlayan, kısa sap bağlamanın yaygın biçimde kabul edilmesine denk düşer. 1970' lerde Zülfü Livaneli'nin kendine özgü tınısını kurmasını sağlayan bağlama düzeni, bu kez Aleviliğin tınısal kimliği niteliğini kazanmaya başlamış ve tavrı çalım bir başka biçimde yeniden devreye girmiştir.

Söylemsel düzeyde tartışma konusu olan kısa sap bağlama, bağlama düzeni ve piyasa tavrı çalım farklı güç odaklarının kendi otantisite anlayışlarını dile getirmeleri sonucunu doğurmuştur. Bu noktada Alevi-Bektaşî geleneği, kısa sap bağlamayı, bağlama düzenini (la –

⁴ Bu süreç bugün halen sürmektedir. Örneğin Erdal Erzincan günümüzde Erzurum barlarını kısa sap bağlaması ile çalarken, yörenin ana çalgıları olan davul ve zurnanın verdiği hissiyatı, yansıtma çabasında olduğunu belirtmektedir. Bunun için ana tezene vuruşlarını davulun ritm hareketleri doğrultusunda kurmaktadır.

⁵ Erdal Erzincan Müzik Dershanesi' nde yapılan görüşmelerde, farklı görüşme kişileri tarafından her iki görüş de dile getirilmiştir. Bu görüşmeler sırasında, Nida Tüfekçi' nin benzer bir çalışmayı Kerkük türkeleri üzerinde de gerçekleştirdiği, ancak sonuçlarını sunamadan vefat ettiğine dair veriler elde edilmiştir.

sol - re) ve tezene yerine el ile çalmayı (şelpe) daha eski, daha otantik bir geçmiş ve kültürel miras ile ilişkilendirmekte pek zorlanmamıştır. TRT’ nin üstlendiği anlayışa daha yakın duran çevreler ise uzun sap bağlama ve bozuk düzeninden (sol – re -la) yana tavır almışlardır. İkinci yaklaşıma göre; kısa sap bağlama ve çalındığı düzen, yöresel tavırların doğru biçimde uygulanmasına olanak vermemektedir.

Son yirmi yıl içinde, bağlamanın, bir “kısa sap” travmasına uğratılması; bütün makam-tavır ve düzenlerin, dar bir ses sahası içine hapsedilmesi, geleneksel çeşitlilik adına, önemli bir “tektipleşme” ve “sığlaşma”ya yol açmıştır. Hele tezene tekniklerinin yerini, giderek parmak -şelpe- tekniklerinin almaya başlaması, icrada bir yönüyle gelişme sağlasa da, tavırlar adına önemli bir gerilemeye de neden olmaktadır. (Öztürk; 2010)

Bu iki farklı otantik duruşun da karşısında olduğu üçüncü bir etken ise *piyasa tarzı* olarak adlandırılan icra biçimidir. Sadece notada yazılı olanın, tek tel üzerinden icra edilmesi olan piyasa tarzı, özellikle enstrümanların tek tek kaydedilmeye başlanması ile yaygınlaşmıştır. Piyasa tarzı bağlama icrası, yukarıda karşılaştırılan her iki güç odağının da tınısal idealine aykırı düşmektedir.

Günümüze bakıldığında, bağlamanın geleneksel tavırlarının büyük oranda terk edilmeye başlandığı dikkatlerden kaçmayacaktır. İcrada büyük bir dönüşüm yaşanmaktadır. Ancak bu dönüşümün, çoğunlukla, geleneksel icranın aleyhine olduğu; bir standartlaşmaya yöneldiği, gözden kaçmamaktadır. Geleneksel icra, yerini, “piyasa üslubu” olarak anılabilecek bir icraya bırakmaya başlamıştır. Tavırların icrasında bütün tellere vurma gerekliliği, piyasa orkestrasyonun (!) kısıtlamaları nedeniyle, ezginin, tavır uygulanmaksızın, tek telde icrasını zorunlu kılmaya başlamıştır. (Öztürk; 2010)

1980’li yıllarda yaygınlık kazanan “stüdyo ortamındaki kanal kaydı” sistemi, birbirini hiç görmemiş müzisyenlerin aynı eseri farklı zamanlarda stüdyoya gelip çalması sonucunu getirmiştir ki, bu durumda nota kullanımı kaçınılmaz bir zorunluluktur. Teknik bakımdan gelişkin müzisyenler, yine bu dönemde artış göstermiştir. “Notayla bağlama çalmak” bir ayrıcalık haline gelmiştir. Yerli tavırların neredeyse pek çok özelliği bu bütün içerisinde kaybolup gitmektedir. Modern teknoloji, tavrın anlamını ve önemini yavaş yavaş ortadan kaldırmaktadır. (Duygulu; 2010)

Öztürk ve Duygulu tarafından dile getirilen bu görüşlerden de anlaşılacağı gibi, 1980’lerden itibaren halk müziği icrasında tavır olgusunun dışında yeni otantisite işaretleyicileri söz konusu olmaya başlamıştır. Önceleri bir yöreye ait ezginin kabul edilebilir bir icrasını gerçekleştirilmedi, söz konusu coğrafya ile ilişkili etnik aidiyet önemli bir otantisite işaretleyicisi iken bugün kurumsal eğitim ve bir türküyü notası ile icra edebilme becerisi daha belirleyici bir konumdadır. 1950 sonrası yoğun kentleşmenin ardından yetişen yeni nesil profesyonel müzisyenlerin büyük bir kısmının kırsal yaşam ile fiziksel bağlantısının olmaması böyle bir dönüşümü zorunlu kılmış olmalıdır.

Bu dönüşüme dikkat çeken Markoff, 1990’lı yılların başında Türk halk müziği topluluğu olarak adlandırabileceğimiz kişiler (kentli profesyonel müzisyenler, akademisyenler, amatör derlemeciler, dinleyiciler vb.) için otantik/kabul edilebilir bir bağlama icrasını mümkün kılan bazı unsurlardan söz eder. Markoff’a göre bu noktada yöresel tavır, bireysel üslup, yorum, yenilik (innovation) ve uydurma (invention) gibi kavramlar devrededir. Eğer bir müzisyen, icrası sırasında ortaya koyduğu bireysel yorumda türkünün yöresel tavrını duyurmayı başarıyor, kalabalık süslemelerden uzak duruyor, bir yörenin

türküsüne oraya ait olmayan teknikleri uygulamıyor ve türkünün ana melodik çizgisine zarar vermiyorsa bu kabul edilebilir bir otantik performans ve *yenilik* (innovation) olarak nitelenmektedir. Ancak bir icra geçmişle devamlılık hissi vermediğinde (yani öncül usta müzisyenlerden devralınan teknikler kullanılmıyorsa) bu kez devreye *uydurma* (made-up, concocted, invented) kavramı girer ve bu kabul edilebilir bir performans olarak değerlendirilmez. (1990: 136, 137)

SONUÇ

Verili/değişmeyen sosyal konumlar (kastlar) üzerine kurulu olan ve birey karşısında toplumsal olanı vurgulayan feodal yaşamın aksine modern dünya, bireysel olana dikkat çekmiş ve toplumsal hareketliliği mümkün kılmıştır. Ancak bu iki olgu (bireyselleşme ve toplumsal hareketlilik), modern felsefe içinde romantik bir karşı koyuşu doğurmuştur. Romantik düşünce, bireysel mülkiyet ideolojisine dayalı kent yaşamının insanı hakiki yaşam tecrübesinden uzaklaştırdığını öne sürerek otantik deneyimin peşine düşmüştür. Aydınlanmanın *evrensel kültür* yaklaşımına *ulusal kültür* düşüncesi ile karşı çıkan İngiliz ve Alman romantikleri, ulusun ruhunu kır topluluklarının “hakiki, bozulmamış” kültür pratiklerinde aramışlardır. Bir ulusun ancak otantik/özgün bir kültüre sahip olmakla bağımsız biçimde varlığını ortaya koyabileceği yönündeki romantik düşünce, Cumhuriyet’in kurucu kadrolarınca da kabul görmüştür. Bu yönelim doğrultusunda Anadolu’daki kır topluluklarının heterojen müzikal birikimleri ulusal bir müziğin oluşturulabilmesi için derlenmiş ve belgelenmiştir.

Başlangıçta Türk halk müziği kategorisi içinde türdeşleştirilen bu birikimin Batılı anlamda çokseslendirilmesi amaçlanmışsa da ilerleyen süreçte bu proje belirsiz bir geleceğe ertelenmiştir. Muzaffer Sarısözen’in önderliğinde yapılan Yurttan Sesler ise söz konusu müzikal birikimi kendi “otantik” özelliklerini koruyarak (derlemeler sırasında yapılan kayıtlara ve çeviriyazımlara bağlı kalarak), toplu biçimde icra etmeye başlamıştır. Ancak toplu icrayı mümkün kılmak için çeşitli standardizasyon çalışmaları yapılmış ve böylece yöresel bağlama tavırları belirginleşmeye başlamıştır. Bu standart bağlama tavırları, Türk halk müziğinin otantik icrasında giderek önemli bir işaretleyici gerece dönüşmüş ve bir tür cisimleşmiş kültürel sermaye olarak sahiplenilmiştir.

Kabul edilebilir, otantik (hakiki, güzel) bir icranın ancak yörenin karakteristik özelliklerinin duyurulması ile mümkün olabileceği şeklindeki Türk halk müziği otantisitesi, türkülere Türk ulusunu bir arada tutan en önemli olgulardan biri olarak yaklaşmıştır. Devlet destekli yayın ve eğitim kurumlarında yaygın biçimde benimsenen bu otantisite söylemi, yenilik ve alıntıları görmezden gelerek, halk müziğini zamandan bağımsız aşık bir gerçeklik olarak algılamış ve sunmuştur. Bağlama tavırları işte bu söylemi mümkün kılan önemli otantisite işaretleyicilerinden biridir. Çünkü bağlama tavırlarının otantik kır yaşamı içinde yoğrulmuş yerel müzisyenlerden devralınan değerli birer kültürel sermaye olduğuna inanılmaktadır. Tavırlı bir biçimde icra edilmiş bir türküyü dinlemek bize, o türkünün içinde gizli olan otantik tecrübeyi, kendi yaşam tecrübemiz dediğimiz şeye dahil etme şansı tanımaktadır. İşte bu doğrultuda şekillenen bir estetik kavrayış, kurumsal düzeyde geçerliliğini halen sürdürmektedir. Ancak TRT ve konservatuarlarda işlerliğini sürdürse de halk müziği ve bağlama etrafında şekillenen tek otantisite söylemi bu değildir. Bugün bağlama icrasında her biri (ya da birkaçının birlikte kullanılması) farklı birer otantisite söylemine işaret eden pek çok işaretleyici mevcuttur. Uzun sap ya da kısa sap bağlama kullanımı, hangi akort sisteminin tercih edildiği, tezene kullanımı veya şelpe, elektro bağlama, düz ya da tavırlı icra bu işaretleyicilerden bazılarıdır.

Bu farklı bağlama icra seçenekleri ve işaret ettikleri söylemlere rağmen değişmeyen bir nokta bağlamanın halk müziğini temsil etme gücüdür. Bir başka deyişle bağlama, Yurttan Sesler süreci ile kazandığı merkezi konumunu halen korumaktadır ve halk müziğine dair farklı otantisite söylemlerinin icra pratikleri, bağlama üzerinden takip edilebilir.

KAYNAKÇA

APEL, Willi (1950), *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

DUYGULU, Melih, *Küreselleşme ve Sosyal Değişim Sürecinde, Türk Halk Müziğinde: Kimlik, Tavır, Teknik*, <http://www.megaforum.com/tsm-ve-turku/162588-kuresellesme-ve-sosyal-degisim-surecinde-turk-halk-muziginde-kimlik-tavir-teknik.html> (Erişim Tarihi: 09.11.10)

EROL, Ayhan (2009) Türk Halk Müziği Uyanışı, *Müzik Üzerine Düşünmek*, s. 69 – 98, Bağlam Yayınları, İstanbul.

EROL, Ayhan (2009) Popüler Müzikte Otantisite, *Müzik Üzerine Düşünmek*, s. 203 - 230, Bağlam Yayınları, İstanbul.

FEATHERSTONE, Mike (1996) *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

HANDLER, Richard (1986) Authenticity, *Anthropology Today*, Vol. 2, No. 1 (Feb. 1986), pp. 2-4.

JETTO, Beatrice (2010) Music Blogs, Music Scenes, Sub-Cultural Capital: Emerging Practices in Music Blogs, *New Media and the Politics of Online Communities*, ed. Aris Mousoutzanis ve Daniel Riha, Inter-Disciplinary Press, Oxford, United Kingdom.

KAYA, Gazi Erdener, *Bağlamada Tavrılar*, <http://www.turkuler.com/baglama/tavir.asp> (Erişim Tarihi: 20.11.10)

MEDER, Mehmet ve ÇEĞİN, Güney (2011) Bourdieu'yü Okumak: Post-Pozitivist Bir Sosyolojinin İmkânı Üzerine, *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2011 10 (1) s. 233- 256, Gaziantep.

ÖZSÖZ, Cihad (2007) Pierre Bourdieu'nun Temel Kavramlarına Giriş, *Sosyoloji Notları*, Nisan 2007, İdeal Copy, Ankara.

ÖZTÜRK, Okan Murat, *Anadolu Yerel Müziklerinde Geleneksel İcranın Vazgeçilmez Unsurlarından Biri Olarak "Tavır" Kavramı Üzerine*, http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/O-Ozturk_6.html (Erişim Tarihi: 08.11.10)

SÖZER, Vural, (1986) *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, Remzi Kitapevi, İstanbul.

STOKES, Martin, (1992) *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*, Clarendon Press, Oxford.

STOKES, Martin (1998) *Türkiye'de Arabesk Olayı*, çev. Hale Eryılmaz, İletişim Yayınları, İstanbul.

GANİ PEKŞEN ile Kişisel Görüşme, 9 Kasım 2010, İzmir.

HALUK COŞKUN ile Kişisel Görüşme, 14 Kasım 2010, İstanbul.

ERDAL ERZİNCAN ile Kişisel Görüşme, 14 Kasım 2010, İstanbul.

“BİREYSEL SES EĞİTİMİNDE TÜRK ESERLERİNİN KULLANILMA DURUMUNUN DEĞERLENDİRİLMESİ”

Yrd. Doç. Aycan ÖZÇİMEN

ayozcimen@selcuk.edu.tr

Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi
Müzik Eğitimi ABD, KONYA

Özet

Bu çalışmada üniversitelerde lisans düzeyinde ses eğitimi ve öğretiminin yapıldığı müzik eğitimi anabilim dallarında bireysel ses eğitimi ders programı içerisinde Türk eserlerine hangi oranda yer verildiği araştırılmıştır.

Ders programlarında bireysel ses eğitimine yer veren müzik eğitimi anabilim dalı öğretim elemanlarının görüşlerine başvurularak çalışmanın veri kaynakları oluşturulmuştur. Bulgular görüşme sonuçlarından yola çıkılarak yorumlanmış, değerlendirilmeler sonucunda Türk eserlerine ait yazılı kaynakların oldukça az olduğu, dolayısıyla bu alanda görülen eksikliğin giderilmesi, yazılı kaynakların sayısının artırılması sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ulusal kimlik, Türk eserleri, Bireysel ses eğitimi

EVALUATION OF CASE OF TURKISH WORKS EMPLOYED IN INDIVIDUALIZED VOCAL TRAINING

Yrd. Doç. Aycan ÖZÇİMEN

Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi
Müzik Eğitimi ABD, KONYA
ayozcimen@selcuk.edu.tr

Abstract

It is examined in this study that departments of voice teaching of the level of bachelor degree include Turkish Works in which ratio in the curriculum of individualized voice training sources data of study is constituted by asking instructors' standpoints at department of voice teaching giving way to individualized vocal training in their schedules.

Trouvilles are explicated considering outcomes of negotiations. It is deduced that written sources belonging to Turkish Works are noteworthily limited, there by deficiency, seen in this field should be fulfilled and the written Works should be increased or enhanced.

Keywords: National Identity, Turkish Works, Individualized Vocal Training

1. GİRİŞ

Ses eğitimi çeşitli bilimsel ve sanatsal disiplinlerle ortak çalışma alanı olan, insana sesini; konuşur veya şarkı söylerken belli yöntemlerle doğru kullanması, etkilemesi ve korumasına ilişkin davranışları kazandırmak amacıyla uygulanan disiplinler arası bir eğitimidir. Kapsamı içerisinde; şarkı söyleme eğitimi, şan eğitimi, koro eğitimi ve konuşma eğitimi bulunmaktadır (Töreyin, 2008).

Bireysel ses eğitimi dersi öğretim programı, Türkçe'yi doğru kullanma, solunum tekniklerini uygulama, sesini doğru ve etkili kullanma ve bu öğretilerin sonucunda Türk ve Dünya ses müziğine ait eserlerin ses eğitimi tekniklerine uygun seslendirilmelerini kapsar (MEB, 2006).

Eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümlerinde bireysel ses eğitimi dersi haftada bir saat, dört dönem ya da haftada iki saat iki dönem olarak okutulmaktadır.

Bu süreçte barok, klasik, romantik, çağdaş ve Türk eserleri olmak üzere bütün dönemlerden özellikle eserler seçilmektedir. Örnek olarak vaccai, concone, Schubert lied albüm, brahms lied albüm, aria antiche 1, 2, 3, Saip Egüz piyano eşlikli halk türküleri, Mozart arialar, Azeri eserler, Schumann lied albüm, Erdal Tuğcular, Aytekin Albuz piyano eşlikli halk türküleri gibi çeşitli eserler program içerisinde yer almaktadır.

Helvacı (2010), öğrenci görüşleri doğrultusunda yaptığı araştırması sonucunda, öğrencilerin ses eğitimi sürecinde geleneksel müziklerimizden kısmen ya da çok az faydalandıklarını, bunu da yeterince kaynak ve ses eğitimi için düzenlenmiş geleneksel müziklerimizin bulunmayışından kaynaklandığını belirtmiştir. Birol (2005) ise, süreç içerisinde her dönemden eserlerin seçilerek bireysel ses eğitiminde öğrencinin belirli bir düzeyde eğitildiğini ancak öğrenci düzeyine uygun olarak Türk eserlerinin sayısının oldukça az olduğunu ifade etmiştir.

Araştırma sonuçları ses eğitimi sürecinde geleneksel müziklerimizi kullanma durumunun az sayıda olduğunu göstermektedir. Türk eserlerinin bireysel ses eğitiminde kullanım durumuna bakıldığında ise Türk Halk Müziğinin daha ağırlıklı kullanıldığı görülmektedir. Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda yorumlanan eserlerin dili genellikle İtalyanca ve Almancadır. Bu durumun özellikle öğretmen adaylarının meslek yaşantıları boyunca kendi dilini kullanması ve kullandırması gerektiği de göz önüne alınırsa sorunlara yol açacağı aşîkârdır (Kekeç, 2006). En önemlisi de eğitimde yakından uzağa ilkesine bağlı olarak Türk diline ve müziğine dayalı ulusal söyleme biçiminin geliştirilmesi engellenmiş olacaktır (Egüz,1981).

Bu görüşlerden yola çıkarak müzik eğitimi bireysel ses eğitimi sürecinde Türk eserlerinin kullanım durumunun belirlenmesi ve bu dersi veren öğretim elemanlarının bu konudaki görüşleri önem kazanmaktadır. Bu çalışmada amaç, üniversitelerde lisans düzeyinde ses eğitimi ve öğretiminin yapıldığı müzik eğitimi anabilim dallarında bireysel ses eğitimi ders programı içerisinde Türk eserlerine hangi oranda yer verildiğinin belirlenmesidir.

2. YÖNTEM

Müzik eğitimi anabilim dallarında verilmekte olan bireysel ses eğitiminde kullanılan Türk eserlerinin kullanılma durumunu araştırmak amacıyla yapılan bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu amaca yönelik amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenen 9 bireysel ses eğitimi veren öğretim elemanı ile görüşme yapılmıştır. Görüşmeciler tarafından yazılı olarak alınan nitel veriler betimsel analiz yapılarak değerlendirilmiştir. Görüşmecilerin biri yüksek lisans, diğer görüşmeciler doktora derecesinde ve 1'i 11-15 yıl arası, 3'ü 6-10 yıl arası, 3'ü 16-20 yıl arası, 2 görüşmeci ise 20 yıldan fazla ses eğitimi uzmanı olarak görev yapmıştır. Görüşmeye katılanların hepsi bayandır. Katılımcıların görüşleri ÖE1, ÖE2, ÖE3, ÖE4, ÖE5, ÖE6, ÖE7, ÖE8 ve ÖE9 şeklinde kodlanarak verilmiştir.

Görüşmecilerin Kurumları	Akademi k Derece	Hizmet Yılı	İnsiyet
Cumhuriyet Üniversitesi	Yüksek Lisans	6-10	F
Erciyes Üniversitesi	Doktora	6-10	F
Selçuk Üniversitesi	Doktora	16-20	F

Dokuz Eylül Üniversitesi	Eylül	Doktora	6-10	
Gazi Üniversitesi		Doktora	20 yıldan fazla	
Kocaeli Üniversitesi		Doktora	16-20	
Marmara Üniversitesi		Doktora	16-20	
Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi		Doktora	11-15	
Selçuk Üniversitesi		Doktora	20 yıldan fazla	

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Türk Eserlerinin Bireysel Ses Eğitiminde Kullanılma Durumu Ve Ne Oranda Yer Verildiğine İlişkin Bulgular Ve Yorum

Öğretim elemanlarına göre, bireysel ses eğitimi derslerinde Türk eserlerinin kullanıldığı ortak görüş olarak ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte üç öğretim elemanının Türk eserlerine bireysel ses eğitiminin başlangıç aşamasında daha ağırlıklı yer verdiği, altı öğretim elemanının bireysel ses eğitiminin tüm dönemlerinde mutlaka Türk eserlerine yer verdiği ortaya çıkmıştır. Öğretim elemanları görüşlerine göre, bireysel ses eğitiminde Türkçeyi doğru kullanma, yakından uzağa ilkesine göre kendi müziğimizi tanıma açısından Türk eserlerini çalışmanın önemli olduğu, ayrıca son dönemlerde Türk müziği bestelerinin sayısındaki artışın derslerde bu eserlere daha fazla yer verilmesine olanak sağladığı vurgulanmıştır.

ÖE7 “Kullanıyorum, her dönem her öğrenciye en az bir Türk eseri çalıştırıyorum.”

ÖE4 “Çalışmış olduğum her üç eserden biri mutlaka Türk eseri oluyor.”

ÖE6 “Dersin repertuarında antik aryalar, liedler ve Türk eserleri yer almaktadır. Hepsine dengeli bir şekilde yer veriyorum.”

ÖE5 “Genellikle kullanmaya çalışıyorum. Yabancı eserler kadar olmasa da Türkçeyi doğru kullanma kendi müziğimizi tanıma ve yorumlama adına bir denge kurmaya çalışıyor ve bunun önemli ve gerekli olduğunu düşünüyorum.”

ÖE3 “Türk eserlerini ses eğitimi derlerinde kullanıyorum. Bir dönem boyunca en az bir veya iki Türk eseri çalıştırıyorum.”

ÖE2 “Türk eserlerine başlangıç aşamasında daha çok yer veriyorum. Saip Egüz’ün kitaplarından yararlanıyorum.”

ÖE9 “Türk eserlerini özellikle kullanmaya dikkat ediyorum. Öğrencilerime lied arieanthice ve Türk eseri aynı oranda yer veriyorum. Bir öğrenci mutlaka 1 dönemde 3er tane her türden eser tanıyorlar.”

ÖE8 “1.2.3.ve 4. sınıfta %100 oranında kullanıyorum. Öncelikle 1.sınıf öğrencileri farklı bölgeler ve farklı kültürlerden geldikleri için, Türk dilini doğru ifade etmeleri açısından önceliği piyano eşlikli Türkçe eserlere veriyorum. Sınıf ilerledikçe öğrencinin seviyesine göre Türkçe eserin zorluk derecesi değişmektedir. Türkçe eserleri seslendirmek zor diyenlere karşı esasında Türkçe eserlerle eğitim vermenin gerekliliğine inanıyorum yakından uzağa ilkesi. Çünkü eğitim fakültelerinde İtalyanca ve Almanca dil eğitimi olmadığı için verilen eserler öğrenciler tarafından zor bulunabiliyor. Tamamen kendi özel çalışmalarımızda ders içersinde

verebildiğimiz ölçüde her iki dilin eğitimini vermeye çalışıyoruz. Zaman açısından yeterli olmuyor. Ayrıca, Türk operasının ilerleyememe sebeplerinin başında Türkçeyi eğitimde kullanmama yatıyor bence. Geçmiş düşünürsek çok az Türkçe eser vardı mecburen ses eğitimi için diğer dilleri kullanıyorduk. Çünkü kullandığımız diller evrensel eğitimde kimliğini ortaya koymuş ve kabul edilmiş dillerdi. Neyse ki son yıllarda Türk bestecilerinin harekete geçmesi ile yazılan eserler bizim Türkçe repertuarlarımızı oluşturmamıza neden oldu.”

3.2. Bireysel Ses Eğitiminde Kullanılan Türk Eserlerinin Türüne İlişkin Bulgular ve Yorum

Bireysel ses eğitimi derslerinde öğretim elemanlarının tümünün ağırlıklı olarak Türk Halk müziği eserlerine yer verdiği, bu durumun en büyük nedeninin eserlerin piyano eşlikli düzenlemelerinin bulunması olduğu ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte bir öğretim elemanının Türk Sanat Müziği eserlerine nadiren yer verdiği, üç öğretim elemanının da yer vermek istediği ancak TSM eserlerinin sayısının azlığı nedeniyle pek fazla yer veremediği ortaya çıkmıştır.

ÖE1 “THM eserlerini kullanıyorum. TSM eserlerini şimdiye kadar hiç kullanmadım diyebilirim. THM eserleri öğrenciye daha tanıdık geliyor. TSM eserlerinin elimizde piyano eşlikli ve şan için düzenlenmiş hallerinin olmamasının da payı olabilir.”

ÖE2 “Daha çok THM eserlerini kullanıyorum. Var olan kitaplarda en çok Halk müziği arşivi yer aldığı için.”

ÖE3 “Genellikle türkü (THM) düzenlemelerini kullanıyorum. Notalara ulaşım açısından ve düzenlemelerin genelde piyano eşlikli olması bakımından halk türkülerini daha çok tercih ediyorum.”

ÖE4 “Daha çok THM kullanıyorum. TSM’yi kullanmayı da çok isterim ama şu anda henüz hazır bir repertuar olmadığı için kullanamıyorum.”

ÖE5 “THM eserlerini daha çok kullanıyorum. Nedeni, hem repertuar açısından şan için düzenlenen Türkülerin daha fazla ve yaygın kullanılıyor olması, hem de gençlerden gelen talep doğrultusunda, onların severek ve istekle şarkı söylemelerini sağlama amaçlı bir eğitim anlayışı nedeniyle diyebilirim. Nadiren TSM eserlerini de gençlere tanıtmak ve sevdirmek adına bazen orijinaliyle, bazen farklı düzenlemelerle söyletiyorum.”

ÖE7 “Ayrım yapmıyorum THM veya TSM olarak elimizde öğrencinin teknik düzeyi, ses özellikleri ve beğeni durumuna göre belirliyoruz. Ancak pek fazla TSM bulunmuyor. Operetlerden veya THM eşlikli eserlerden seçiyorum.”

ÖE8 “Yüzde yüz Türk halk müziği eserlerini kullanıyorum. Menşei Anadolu’ya dayandığı için ayrıca ses için düzenlemeler çok daha olumlu.”

ÖE9 “Türk halk müziği eserlerinden daha çok kullanıyorum. Çünkü bu eserlerin daha çok piyano eşlikli düzenlemeleri şan literatürüne kazandırılmış durumda.”

3.3. Bireysel Ses Eğitiminde Kullanılan Türk Eserlerinin Sınıf Düzeyine Göre Dağılımına İlişkin Bulgular ve Yorum

Türk eserlerinin kullanımında öğretim elemanlarının sınıf düzeyinden ziyade öğrencinin ses özellikleri, teknik düzeyi ve ilgi alanına göre uygun olanları seçtikleri belirlenmiştir. Sınıf düzeyine göre genellikle seçilen eserler aşağıdaki tabloda verilmektedir.

1.sınıf düzeyi	Saip Egüz Halk Türküleri, Mahmut Sarı Çiçekler, Yörük Ali, Cenân Akın Annem, Yaşam Güzel, Nevit Kodallı Menevşe, Güvercin, Karadır Kaşların, Kevenk Yolu, Bir Ateş Ver, Gonca Değirmencinin Çiçekleri, Gülmekle Ağlamak, Dere, Gidin Bulutlar, Tutam Yar Elinden, vb.
2.sınıf düzeyi	Ulvi Cemal Erkin Çamdan Sakız Akıyor, Ayın Ondördü, Erdal Tuğcular, Aytekin Albuz, Sırrı Ali Talay'a ait düzenlenmiş eserler, Sabahın Seherinde, Kahve Koydum Fincana, Kırmızı Buğday, Gemiler, Feraye, Allı Turna, Kahve Koydum Fincana, v.b

ÖE8 “Çok sayıda eser yazılabilir yalnız dikkat edilmesi gereken 1.sınıfta olsa bile seviyesi olan veya gelişen bir ses diğer sınıflardaki eserleri de söyleyebilir. Yani esasında basit yazılmış eserlerin dışında bazı eserler öğrencinin yeterliliğine göre her sınıfta söylenebilir.”

ÖE9 “Aslında eserlerin düzeyini daha çok sınıf düzeyinden ziyade öğrencilerin ses düzeyi ve kapasitesi belirliyor. İkinci sınıftaki bir öğrenci bazen 3. Sınıftaki öğrenciden teknik açıdan daha yüksek düzeyde eserler seslendirebiliyor.”

ÖE7 “İlk başlayanlarla ben S.Egüz’ün eşlikli halk türkülerini çok öğretici buluyor ve başarı ile uyguluyorum. Çünkü ses eğitime başlayan bir öğrenci solunum, fonasyon, rezonans ve artikülasyona ilişkin pek çok davranışı bu türkülerle kolaylıkla kazanıyor. Sadece söyletip geçmiyorum. Her bir parçanın kazandıracığı çok farklı davranışlar var. Bunları saptadığım için önceden, bu yolla kazandırmak istediğim davranışları rahatlıkla kazandırıyorum. Daha sonra S. Egüz 2. ve okul şarkıları kitabından gene uygun davranışlara ve düzeye ilişkin parça çalıştırıyorum. 2. yıl ve bireysel çalgı şan dersleri için de yukarıda söylediğim ses yeteneği, teknik düzeyi ve ilgi alanına uygun Türk eserleri söyletiyorum.”

3.4. Bireysel Ses Eğitiminde Kullanılan Türk Eserlerinin Yeterli Çeşitlilik ve Seviyelerine İlişkin Bulgular ve Yorum

Bireysel ses eğitiminde kullanılan Türk eserlerinin üç öğretim elemanına göre yeterli çeşitlilikte olduğu, bir öğretim elemanına göre yeterli oranda eserin mevcut olduğu ancak çeşitliliğin fazlaşması gerektiği, beş öğretim elemanına göre ise sürecin tamamı düşünüldüğünde eserlerin yetersiz olduğu ve seviye olarak çoğunlukla başlangıç aşamasında kullanıldığı ortaya çıkmıştır.

ÖE1 “Söz konusu eserler, sürecin tamamı için gerekli çeşitlilik ve seviye açısından son derece yetersiz. Çoğunlukla türkü düzenlemelerinden ibaret oldukları için, öğrenciye gerekli teknik ve seviye verilmesi mümkün olmuyor. Dolayısıyla, bu eserler, zaman zaman öğrenciyi rahatlatmak ve repertuar çeşitliliği adına başvurduğum materyallerden öteye gitmiyor.”

ÖE2 “Sürecin tamamında kullanılmaya yönelik eser çeşitliliği yok, daha çok başlangıç aşamasında var.”

ÖE3 “Bireysel Ses Eğitimi sürecinde pek çok konuda olduğu gibi Türk eserlerine yönelik yeterli materyallerin bulunmadığını düşünüyorum. THM eserlerinin dışında özellikle

TSM eserlerine ulaşım konusunda sıkıntılar yaşamaktayım. Düzey konusunda da, öğrenciden öğrenciye değişiklik gösterdiği için gerekli repertuar belirlemek kimi zaman güçleşebiliyor.”

ÖE4 “*Şu anda yeterli ama çeşitlilik arz etse ve daha da teknik eserler olsa daha iyi olacak kanaatindeyim.*

ÖE5 “*Genel olarak yeterli olmadığı kanısındayım Benim kullanabildiğim eserler açısından (yani şan için düzenlenen) değerlendirme yapmam gerekirse, yine yeterli olduğunu söyleyemem.”*

ÖE6 “*Son yıllarda bu konuda bazı gelişmeler olsa da yeterli olduğu söylenemez.”*

ÖE7 “*Teknik düzey olarak çok az da olsa her düzeye uygun var. Ama sayı olarak yeterli değil.”*

ÖE8 “*Son yıllarda %70.... Tabii ki Türk eserlerinin içersinden register açısından zorlayıcı olan da var, teknik açıdan başka zorlukları olan eserlerde var ama seçebilme şansına sahipsiniz. Bazı eserlerin kazandırdığı hiçbir teknik özellik olmuyor bazı eserlerde ses eğitiminde belli seviyeye gelmeden söylenemiyor.”*

ÖE9 “*Bireysel ses eğitimi dersi süreci için yeterli olduğunu düşünüyorum. Çünkü ders süreci içerisinde 4 dönemde her dönem başına 3'er Türk eseri seslendirildiği düşünülürse ortalama 12 eser yapıyor. Bu sayıda eserin teknik seviye açısından mevcut olduğunu kendi deneyim ve tecrübelerim ile söyleyebilirim.”*

3.5. Bireysel Ses Eğitiminde Kullanılan Türk Eserlerinin Beğeni Durumuna İlişkin Bulgular ve Yorum

Bireysel Ses Eğitiminde Kullanılan Türk Eserlerinin Beğeni Durumu öğretim elemanlarının ortak görüşlerine göre öğrencilerin severek ve beğeniyle seslendirdikleri yönündedir.

ÖE1 “*Kesinlikle zevk alıyorlar ve talep ediyorlar.”*

ÖE2 “*Öğrenciler kendi kültürlerinden gelen eserleri seslendirirken daha mutlu oluyorlar, hatta Azeri türkülerini ve operetlerini söylerken daha fazla zevk aldıklarını düşünüyorum.”*

ÖE3 “*Öğrenciler yabancı sözlü eserlere göre Türk Eserlerini seslendirirken daha fazla zevk alıyorlar.”*

ÖE5 “*Her öğrenciye göre değişse de, özellikle THM eserlerine genel bir ilginin olduğunu söyleyebilirim.”*

ÖE8 “*Öğrenciye kendi seviyesine uygun Türkçe eserler verdiğiniz zaman çok mutlu oluyor çünkü kendi dilini seslendiriyor. Anlamını biliyor melodi tanıdık, duygusunu daha rahat verebiliyor. Bunlar öğrencinin gelişim sürecinde çok etkili oluyor.”*

ÖE9 “*Türk eserlerini öğrencilerim beğenerek ve severek söylüyorlar. Bu alanda daha fazla eserin şan literatürüne kazandırılması gerektiğini düşünüyorum.”*

4. SONUÇ TARTIŞMA

1. Bireysel ses eğitimi derslerinde Türk eserlerinin kullanılma durumuna yönelik ortaya çıkan sonuca göre, öğretim elemanlarının büyük çoğunluğunun ders sürecinin tamamında THM ağırlıkta olmak üzere Türk eserlerine yer verdiği ortaya çıkmıştır. Kekeç'e göre (2006:63), Türk müziğine ilişkin daha çok eğitim-öğretim materyali oluşturmali, bestelenmeli ve şan eğitimine yönelik olarak yeni ve özgün metotlar geliştirilmelidir.

2. Bireysel ses eğitimi derslerinde öğretim elemanlarının tümünün ağırlıklı olarak Türk Halk müziği eserlerine yer verdiği, TSM eserlerinin sayısının azlığı nedeniyle pek fazla yer veremediği bu durumun en büyük nedeninin eserlerin piyano eşlikli düzenlemelerinin bulunmaması olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Bu sonuca paralel olarak Helvacı (2010:227), araştırması sonucunda yalnızca Halk müziği eserlerinin çalışıldığını ortaya çıkarmış, bunun da Halk müziği örneklerinin ses eğitime ve düzenlemeye daha müsait olduğundan kaynaklandığını ifade etmiştir.

3. Türk eserlerinin kullanımında öğretim elemanlarının sınıf düzeyinden ziyade öğrencinin ses özellikleri, teknik düzeyi ve ilgi alanına göre uygun olanları seçtikleri ortaya çıkmıştır.

4. Bireysel ses eğitiminde kullanılan Türk eserlerinin yeterli çeşitlilikte olup olmadığı öğretim elemanlarına göre yarı yarıya farklılıklar göstermiştir. Üç öğretim elemanına göre yeterli çeşitlilikte olduğu, bir öğretim elemanına göre yeterli oranda eserin mevcut olduğu ancak çeşitliliğin fazlaşması gerektiği, beş öğretim elemanına göre ise sürecin tamamı düşünüldüğünde eserlerin yetersiz olduğu ve seviye olarak çoğunlukla başlangıç aşamasında kullanıldığı ortaya çıkmıştır.

5. Bireysel Ses Eğitiminde Kullanılan Türk Eserlerinin Beğeni Durumu öğretim elemanlarının ortak görüşlerine göre öğrencilerin severek ve beğeniyle seslendirdikleri yönündedir. Buna bağlı olarak Türk eserlerini içeren metotların ve albümlerin sayısının daha da artması önemli olacaktır.

KAYNAKÇA

BİROL, Bülent, K. Makale, Bireysel Söyleme (Şan) Derslerinde Halk Türküleri ve Dağarcık Sorunu, 2005

EGÜZ, Saip, (1981), Ayyıldız Matbaası A.Ş. Ankara

HELVACI, Ayhan, (2010), Makale, Müzik Öğretmenliği Programındaki Öğrencilerin Geleneksel Müziklerimizin Bireysel Ses eğitimi Dersinde Kullanımına İlişkin Görüş ve Beklentileri

KEKEÇ, D.Yener, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında Uygulanan Bireysel Ses Eğitimi Derslerinde Türk Müziğine Dayalı Ezgilerin Kullanımına İlişkin Bir Araştırma, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2006, s:20

MEB, AGSL, Bireysel Ses Eğitimi Dersi Öğretim Programı, 12. Sınıf, Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı, Ankara, 2006, s:5

TÖREYİN, A.Meral, Ses Eğitimi, Sözkesen Matbaacılık Tic. Ltd. Şti. Ankara, 2008, s: 81- 90

“POPÜLER MÜZİK KÜLTÜRÜNDE KADIN ARKETİPİ”

Banu GEBOLOĞLU

izmir_banu@hotmail.com

Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuarı

ÖZET

İnsanlığın var oluşundan beri duygu ve düşünceleri anlatma sistemi olarak kendini geliştiren müzik, ritm, ezgi ve armoni gibi unsurlardan oluşan, kültürden kültüre farklılık gösterebilen, en büyük kültür aktarıcılarında biridir. Bir toplumun kişiliğini büyük ölçüde yansıtabilen, iç ve dış kaynaklı etkilerle değişebilen kültür, geçmişte ve günümüzde üzerinde en çok tartışılan kavramlardan biri olmuştur. Böylesine özel kavramları içinde barındıran ve değişken olabilen kültür, değiştiği ölçüde toplumun değerlerini de etkiler. Bu kavramlara ait öğelerin kitleler halinde yaygınlaşması ise kaçınılmazdır ve bunun sonucunda da popüler, popüler kültür, kitle ve kitle kültürü kavramları ortaya çıkmıştır.

Halkın aktif olduğu popüler kültür ürünlerinden biri olan popüler müzikte de halkın beğenisinin rolü büyüktür. Popüler müzik, günümüzde teknoloji ile birlikte gelişen kitle iletişim araçları sayesinde varlığını sürdürerek bir pazar oluşturmakta, halkın beğendiği ve benimsediği müziği, teknolojinin bütün nimetlerinden faydalanıp, halka ileterek yoluna devam etmektedir. Popüler müzik endüstrisinin beğenilmek ve kar elde edebilmek için yaptığı müzik yapıtları, pek çok konunun yanında toplumsal cinsiyet konusunu da ele alabilmektedir. “Genel olarak toplumsal cinsiyet (gender), kadın ve erkekler için toplumsal olarak oluşturulmuş roller ve öğrenilmiş davranış beklentilerine işaret etmek için kullanılan bir kavramdır (Kaçar, 2007). Bu bağlamda Jung’un ortaya koyduğu arketip kavramı ile açıklanan doğuştan var olan ruhsal eğilimler, insanoğlunun atalarından kalıtsal yolla insanlığa aktarılan, kuşaklarca tekrar edilmiş ortak deneyimler toplumsal cinsiyet konusunda da kendini göstermektedir. Ruhsal miras olarak da tanımlanabilen, insanoğlunun deneyimlerinin dağılması ve her insanda doğuştan var olan ruhsal eğilimler olan kolektif bilinçdışının içeriğini oluşturan arketipler bu çalışmaya popüler müzikte kadın arketipi olarak konu olmuştur (Yazgan İnanç, Yerlikaya, 2008).

Çalışmaya konu olan popüler müzik örneklerini, popüler müziğin önemli temsilcilerinden Tarkan’ın tüm albümlerindeki şarkılar oluşturmuş, kadın konusunu esas alan şarkılar incelenmiş, sözlerinde kadından yan anlam olarak bahsedildiği düşünülen şarkıların videoları izlenerek kontrol edilmiş ve içerik analizi yoluyla bulgular elde edilmiştir. Sonuçlar ilgili alan yazını ışığında tartışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Kültür, Popüler kültür, Popüler müzik, Arketip.

GİRİŞ

İnsanlığın var oluşundan buyana duygu ve düşünceleri anlatma sistemi olarak kendini geliştiren müzik aynı zamanda ses bilimi de diyebileceğimiz, ritm, ezgi ve armoni gibi unsurlardan oluşan, kültürden kültüre farklılık gösterebilen, en büyük kültür aktarıcılarında biridir.

Bir toplumun kişiliğini büyük ölçüde yansıtabilen, gerek dış gerekse iç kaynaklı etkilerle değişebilen kültür, geçmişte ve günümüzde üzerinde en çok tartışılan kavramlardan biri olmuştur. Herder'in deyimiyle bir yaşam tarzı (Özbek, 2010). olarak da düşünebileceğimiz “Antropolojinin kurucu babası Edward Taylor’a göre kültür bilgiyi, inancı, sanatı, ahlakı, hukuku, örfü ve bir toplumun üyesi olarak insanın elde ettiği adetleri ve yetenekleri kapsayan karmaşık bir bütündür” (Erol, 2002). Böylesine özel kavramları içinde barındıran ve değişken olabilen kültür, değiştiği ölçüde toplumun değerlerini de etkiler. Bu kavramlara ait öğelerin kitleler halinde yaygınlaşması ise kaçınılmazdır ve bunun sonucunda da popüler, popüler kültür, kitle ve kitle kültürü, kavramları ortaya çıkmıştır. Herder’ in eğitilmişlerin kültürüne karşıt olarak kullandığı popüler kavramı (Özbek, 2010). ise “Başlangıçta ‘popülaris’ten türeyerek ‘halka ait’ anlamına gelen hukuki ve siyasal bir terimdi... Sonradan hâkim olan ‘yaygınca tercih edilen ya da çok beğenilen’i ifade eden modern anlamların içeriğinde, beğenilmek için hesaplı bir çaba göstermeyi de barındırıyor” (Erol, 2002). Buradan, popüler kavramının kendini halka yani çoğunluğa kabul ettirmek için çeşitli ideolojiler izleyeceği sonucu ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla popüler kültürün hem halk için hem de halk tarafından yaratılan ve geniş alana sahip olan bir kavram olduğu söylenilebilir. Ancak bu ifadeler belli bir grubu tanımlamamakla birlikte, Herder’in ifadesine göre eğitilmişlerin kültürüne karşıt olarak tanımlanması, popüler kültürün seçkinlerin kültürünün dışındaki bir kültürü tanımladığı görülmektedir. Popüler olana yönelik ön yargının aslında içinde bir çeşit seçkinciliği barındırdığı da söylenilebilir ve bu seçkincilik aslında popüler kültürü kapitalist sisteminin bir ürünü olarak gören bakış açısıyla ters düşmektedir. Şöyle ki; kapitalizm eleştirilerinin fikri alt yapısının aslında sınıf farkını ve ayrımını eleştirmesi gerekirken tam tersi, sınıf farkını ortaya koyarak halka ait olana, eğitilmişlerin karşısında olanların sevdiğine karşı olmaya yönelik bir tavır ortaya koyarak ve seçkinliğe ve sınıf farkına zemin hazırlayarak eleştirinin kaynağı olan fikri ve siyasi alt yapıya ters düşmektedir.

R.Williams’a göre ise popüler kültür halk tarafından yaratılırken kitle kültürü ki buna kitle toplumu da diyebiliriz belirli bir toplumsal grubun halk için geliştirdiği bir kültürdür (Erol, 2002). Zaman içinde ırk, dini inanç, kültür gibi farklılıklardan dolayı birbirinden ayrı sınıflar oluşmuş, bunun sonucunda da belli bir kitle söz konusu olamayacağından kitle kültürü yerine popüler kültür tercih edilmiştir. Kitle toplumunun kolay etkilenebilen bir yapısı olduğu düşüncesi de kitle kültürü tüketicisinin pasif olduğunu gösterir. Oysa toplumun bu konuda hem pasif hem de aktif olduğunu söyleyebiliriz. Bu da kitle kültürü yerine popüler kültür kavramı kullanımının daha doğru olduğunu gösterir.

Popüler kültürün nasıl ve ne gibi amaçlar için ortaya çıktığına bakacak olursak; “18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında endüstri devriminin etkisiyle Avrupa’da ekonomik, sosyal ve siyasi değerlerde değişimler meydana gelmiştir. Kentleşme hızlanmış, okuryazarlık artmış, aristokrasi, soyluluk, şeref gibi eski değerlerin yerine zeka ve paranın önemli bir yer tuttuğu değerler sistemi kabul edilmiştir” (Aydoğmuş, 2006). Bu dönem ve sonrasında medya hızla gelişmiş ve insanlar, toplumların hayatını olumlu ya da olumsuz etkilemeye, hayatın içinde önemli bir yer tutan parayı kazanabilmek için kültür endüstrilerinin oluşturduğu medya ve reklamları kullanmaya başlamıştır. Endüstri devrimiyle beraber egemen güç olarak kabul edilen Amerika ve Avrupa’da ortaya çıkan; akılcılık, kar ve rekabeti kendine ilke edinen kapitalist güçler amaçlarına ulaşabilmek için popüler kültürden yararlanmaya, topluma çabuk ve kolay tüketilebilecek ürünler sunmaya başlamışlardır. Egemen güçler varlıklarının devamı için insanlara, var olan bu sistemin iyi olduğu görüşünü aşılamaya çalışmışlardır. Toplumların sosyal, ekonomik ve kültürel yapısının farklılığına göre popüler kültürü algılaması da farklılık

gösterebileceği için halkın kendisine sunulan her şeyi kabul edeceğinin düşünülmesi pek de doğru olamamakla birlikte halkın istediği, hoşlandığı şeyler popüler kültürü oluşturur, bir şey popülerse o çoğunluğun ortaya çıkardığı bir durumdur düşüncesinin de doğruluk payı bulunmaktadır. “Popüler kültürü üreten ve tüketenin halk olduğunu savunan Fisk’e göre halk radikallerin düşündüğü gibi pasif değil aktiftir” (Aydoğmuş, 2006). Yani Fisk bu cümleyle halkın fikir hürriyeti olduğundan bahsetmektedir eğitilmiş ya da seçkin denilen kişiler de popüler kültürün oluşmasında etken olabilir. Kapitalizmin, içinde ekonomik açıdan adaletsizlik, eşitsizlik ve ayrımcılığı barındırdığını düşünen ve buna karşı çıkan fikri alt yapılar bu ayrımcılığı ve eşitsizliği eleştirirken popüler olanı eğitimsizliğin ve burjuvanın ürünü olarak görmekte, kendini ise eğitilmiş, seçkin ve bu nedenle popüler olandan uzak tutan bir sınıf olarak nitelemektedir. Oysa bu durum kendi ideolojilerine ters bir popüler kültür eleştirisi yaratmaktadır. Tüm bunların dışında olan bir başka ideoloji ise halka, bireye inanır güvenir ve istediğini seçme özgürlüğü olduğunu savunur.

Halkın aktif olduğu popüler kültür ürünlerinden biri olan popüler müzikte de halkın beğenisinin rolü büyüktür. Popüler müzikle ilgili birçok yaklaşım olmasına rağmen ortak bir tanımlı yapılamamıştır. Birer’e göre popüler müzik bayağı, başka bir şey (genellikle halk ya da sanat müziği) olmayan, belli bir toplumsal grup için veya onlar tarafından üretilen ve kitle medyası ya da bir kitle pazarı tarafından yayılan bir müziktir (Erol, 2002). Bu tanımları inceleyecek olursak; kişiden kişiye değişen bayağı kavramı bayağı müziğin basit ve kolay algılanan bir müzik olduğu düşüncesini ortaya çıkarır ki bu da zor ve karmaşık olan müziğin (batı müziği) basit müzik olmadığı anlamına gelmektedir. 2. tanım, günümüzde o kadar farklı müzik adlandırmaları ortaya çıkmıştır ki bunların türünü bile belirleyemeyiz başka bir şey olmayan müziği popüler müzik olarak tanımlamanın ne kadar doğru olacağı da tartışılması gereken bir konudur. 3. tanım, belli bir topluluk için üretilen popüler müziğin dinleyici kitlesinin zamanla değişebileceğini, yine bu tanımın da tatmin edici olmadığını gösterir. Son tanım ise kitle medyası olmaksızın varlığını sürdüren müziklerin teknoloji ve müzik endüstrisinin henüz olmadığı zamanlarda insanların dinlediği müziklerin popüler müzik olmadığı düşüncesini savunur ki yine bu tanımda da eksikliklerin olduğu ortadadır (Middleton, Aktaran: Bakar, Serçe, Şahin, 2009).

Halk tarafından benimsenmiş olan popüler müzik kültürden kültüre farklılık gösterip zaman içerisinde değişebilir. Kimi kesimlerce bir eğlence aracı ve basit bir kavram olarak da değerlendirilebilen “Popüler müziğin ortaya çıkmasını sağlayan asıl olgu ise, dünyada ve Türkiye’de meydana gelen sanayileşme ve endüstrileşme sürecidir” (Karaal, 2004). Bu süreç yukarıda da değinildiği gibi kar amacı güden rekabetçi bir yaklaşımla birlikte, müzikte de bir sanayileşme devrimi oluşturarak bu doğrultuda bir müzik endüstrisi oluşturmayı amaç edinmiştir. Popüler müzik, günümüzde teknoloji ile birlikte gelişmiş olan kitle iletişim araçları sayesinde varlığını sürdürmekte ve bu anlamda bir pazar oluşturmakta, bu pazarda var olup kar elde edebilmek için ise halkın beğendiği ve benimsediği müziği teknolojinin bütün nimetlerinden faydalanıp, halka ileterek yoluna devam etmektedir.

Popüler müzik endüstrisinin beğenilmek ve kar elde edebilmek için yaptığı müzik yapıtları, pek çok konunun yanında aynı zamanda toplumsal cinsiyet konusunu da ele alabilmektedir. “Genel olarak toplumsal cinsiyet (gender), kadın ve erkekler için toplumsal olarak oluşturulmuş roller ve öğrenilmiş davranış beklentilerine işaret etmek için kullanılan bir kavramdır (Kaçar, 2007). Toplumsal cinsiyet, kadınlık ve erkekliğin öğrenildiği, bir kültürlenme süreci olarak da düşünülebilir (Sakar, 2007). Yani toplum doğuştan gelen biyolojik farklılıklar nedeniyle kadına ve erkeğe çeşitli roller biçmiştir. Yine kültür

kavramında olduğu gibi toplumun da bu iki farklı cinsiyetten beklentileri her toplumda farklılık gösterebilir. Bunun dışında doğuştan gelmeyip sonradan toplum tarafından var edilen farklılıklar sonucu oluşturulan rollerin geçerliliği ve doğruluğu bugün hala tartışılmaktadır. Daha çok geleneksel toplumlarda görülen bu durum teknoloji ile birlikte bir modernleşme süreci içerisine girmiş ve rollerde farklılıklar belirmeye başlamıştır. Tarih içinde, cinsiyetlerden özellikle biri için verilen bir rol vardır ki o da kadına aittir. En önemli rolü ev içinde gerçekleştiren kadın zamanla birlikte kamusal, sanatsal ve daha pek çok alanda çoğunlukla erkekten geride kalmış ve toplum içerisinde daha çok cinsel obje, kimi zamanlarda da bir tehlike unsuru olarak görülmüştür. Aydınlanma çağına Rousseau'suna göre bir imge olan kadın, erkeğin enerjisini kendine bir mıknaatı gibi çekerek hem ahlaki çöküntüye sebep olacak hem de toplumu eski sağlığına kavuşturacak yegâne ilahtır (Kaçar, 2007). Toplumun değer yargılarını dikkate alan kapitalist düzen, kitle iletişim araçlarını kullanarak üretim yapmakta ve erkek egemenliğinin sürmesine katkıda bulunmaktadır. Bununla birlikte toplumda kadına verilen rollerle aynı doğrultuda bir imaj yükleyerek bu rolün kadını hoş, iyi, anne, ev hanımı, şiddet mağduru ya da cinsel obje olarak topluma göstermektedir.

Elbette yukarıda bahsedilen Rousseau nun tanımı önemli bir aydınlanma çağı filozofu olmasına rağmen bu gün cinsiyet ayrımcılığı gibi görülebilecek bir tanımlamadır ki günümüzde kadının her hangi bir türden ayrımcılığa maruz kalması diğer ayrımcılık türleri gibi temel insan hakları ihlali olarak kabul edilmektedir. Fakat tüm ayrımcılıklar aleni ve üzerinde tartışmaya gerek duyulmayacak kadar net ve doğrudan yapılmamaktadır. Yine toplumdaki kadın imgesini farklı açılardan değerlendirip nitelendiren Carl Gustav Yung, toplumdaki birçok imgeyi de incelemiş ve bu imgelerin aynı zamanda birer arketip olduğunu savunmuştur.

Arketip kavramı psikanaliz, parapsikoloji gibi alanlarda çeşitli çalışmalar yapmış olan kişilik kuramcısı Carl Gustav Jung'un ortaya çıkarıp geliştirdiği bir varsayımdır. Buna göre ruhsal miras da diyebileceğimiz, insanoğlunun deneyimlerinin dağarcığı ve her insanda doğuştan var olan ruhsal eğilimler olan kolektif bilinçdışının içeriğini oluşturan öğelere arketip (ilk örnek, prototip) denir (İnanç, Yerlikaya, 2008). Jung doğuştan var olan bu ruhsal eğilimlerin atalarımızdan kalıtsal yolla insanlığa aktarılan, kuşaklarca tekrar edilmiş ortak deneyimler olduğu görüşünü savunmaktadır. Ayrıca bu imgeler yoluyla insanlar, atalarımızın geliştirmiş olduğu davranışlara benzer davranışlar göstermektedir. Jung'un tanımladığı arketiplerin bazıları; Persona ve gölge, anima ve animus, ben (self), yaşlı bilge adam, anne, çocuk, doğum, ölüm, hilekar, büyü, kahraman, dev, hayvan ve toprak ana arketipleridir (Geçtan, 2006).

Arketipik özelliklerin insanlığa atalarından miras kaldığını ve bu nedenle evrensel olduğunu söyleyen Jung her insandaki arketipik imgelerin aynı olduğu görüşünü savunmaktadır. Bunu da şu örnekle ifade etmektedir; "Dünyanın neresinde olursa olsun her insan kalıtım yoluyla getirdiği bir anne arketipine sahip olacaktır. Ancak bir çocuğun anne kavramı koruyuculuk, sıcaklık, şefkat gibi arketipik özelliklerin yanı sıra onun annesiyle olan bireysel yaşantıları yoluyla biçimlenecektir. Benzer şekilde her insan atalarının korktuğu şeylerden (ör: karanlık, yılan) korkma eğilimine sahip olacaktır" (Yazgan İnanç, Yerlikaya, 2008). Jung tüm bunların yanı sıra insanların doğasında varolan bu arketipik özelliklerin yaşanmışlıkların olumlu ya da olumsuz etkisiyle değişiklik gösterebileceğini savunmaktadır. Gizil imgelerden oluşan arketipler bilinçdışında yer aldığı için onların farkında olmamız ve onlara ulaşmamız mümkün değildir.

Arketip kavramı kendi içinde kalmayıp sinema, edebiyat, resim gibi alanlara da konu olmuş ve incelenmiştir. Örneğin resim sanatında aşk, ölüm, iktidar ve cinsellik olgularını ve bu olguların tarihte hangi arketiplerle görünür kılındığını ya da hapsedildiğini araştıran sanatçı Selma Gürbüz ‘Arketip’ isimli sergisinde sanat tarihi ve kültürel bellekte yer edinmiş olan imgeleri tekrar tasarlamıştır (Esen, 2010).

Yine, Mehmet Arslantepe’ye göre aktarımı sanat eserleriyle gerçekleşen ve sayısı çok fazla olan arketiplerin, popüler sinema hikâyelerinde kullanılabilecek olanlarının sayısı ise sınırlıdır. Popüler sinema hikâyelerinde kullanılan arketipler, herkes tarafından kolayca tanınıp hikâyenin anlatımını kolaylaştırdığı için daha çok tercih edilmektedir. Bu arketiplerden bazıları şunlardır: Kahraman, akıl hocası, haberci, şekil değiştiren, gölge ve hileci (Arslantepe, 2008).

Edebi anlamda ise yazar ve şairler; bir yapıtı oluştururken bizim ilham veya esin olarak nitelendirdiğimiz kavramların kaynağı olarak, bilinçaltı ve bilinçdışından faydalanır. Carl Gustav Jung’un bilinçdışı yaklaşımı ise arketip kavramı etrafında yoğunlaşır (Emre, 2009).

Bir arketip olan ve çalışmaya da konu olan kadın arketipi toplumun kadına bakış açısı, onu tanımlama şeklidir. Tüm arketiplerde olduğu gibi kadın arketipi de hem doğuştan vardır hem de insanların olumlu ya da olumsuz yaşamışlıklarından etkilenecek değişebilir. Yani; arketipler aynı zamanda toplumu da etkileyebilir. Toplumu temsil eden şairlerimizden biri olan Karacaoğlu’nın şiirlerindeki kadın arketiplerine bakıldığında kadın ile ilgili tanımlamaların birbiriyle benzeştiği görülmektedir.

*433

Ben yarinen çok konuştum
Elinden badesin içtim
Göğsünden düğmesin açtım
Ben murada erdim bugün

*437

Pencereden bakan dilber
Güzelliğin bildirirsin
Ak göğsünde lale sümbül
Ağlayanı güldürürsün

*409

Şol salınıp giden dilber
Boyuna kurban olduğum
Eğlen burada tanışalım
Diline kurban olduğum (Karaer, 1975).

Yine ‘Çağdaş Türk Edebiyatında Şahmeran İmgesine Arketipsel Olarak Bir Bakış’ başlıklı çalışmada kadın, yılan imgesi ile özdeşleştiriliyor. “Başında boynuzu, süslü tacı, taçlıyılanbaşı, kuyruğu ve yılanbaşlarından oluşan ayaklarıyla hem aşına, hem yabanıl, hem güzellik hem de kötülük çağrışımlarını içeren Şahmeran görüntüsü ilk görenlerde, korku, tedirginlik, yabancılık türü duygular uyandırır. Bir yandan kadınlık ve güzellik, diğer yandan bilinçaltımıza işlemiş, soğuk yılan imgesi ortaklığından güç alan o çatışkılı iki duygudur, Şahmeran’ı ilk görüşte ürpertici kılan yılanbaşdır. Taçlı şah kadın başı ise güzelliğiyle başka bir duygu uyandırır” (Uğurlu, 2007)

Bütün bu yaklaşımlar çerçevesinde popüler müzik kültüründe kadın arketipi araştırılmak ve ortaya konmak istenmiştir. Bu amaç doğrultusunda popüler müziğin temsilcilerinden olan ve Metamorfoz albümüyle 2009 yılı MÜ-YAP müzik endüstrisi (<http://www.mu-yap.org/news.asp?NID=279>) ve ‘Sevdanın son vuruşu’ adlı şarkısıyla 2011 TRT yılın şarkısı ödülünü

(<http://www.trt.net.tr/televizyon/sayfa/trtmuzikodulleri.aspx>). Alan Tarkan’ın şarkıları incelenerek, bu şarkılardaki kadın imgesi değerlendirilecektir.

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu araştırma; Türkiye’deki popüler müzik kültürünün önemli temsilcilerinden olan Tarkan’ın şarkılarında, arketipik olarak kadın tanımının belirlenmesi açısından önemlidir. Popüler olan müziklerin gerek sözel gerekse müziksel içeriği toplumun büyük kısmı tarafından benimsenip günlük hayatlarına da yansıtacağı için, toplumun yaşam biçimini etkilemektedir.

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Araştırma, popüler müzik kültüründe kadın arketipini araştırmaya yönelik belge incelenmesine dayalı nitel bir çalışmadır. Araştırmada nitel veriler araştırmaya konu olan şarkıların incelenmesi yoluyla elde edilmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Bu çalışmada Tarkan şarkıları ve sözlerindeki kadın tanımları incelenmiştir. Sözlerinde direkt olarak kadın tanımı olmayan şarkıların videoları izlenmiş, kadın imgesinin yer aldığı videolar da yine aynı şekilde değerlendirmeye alınmış ve bunların ışığında toplam 24 kadın tanımlı şarkı olduğu tespit edilmiştir. Şarkılar analiz edilirken her birine 1’den 24’e kadar numaralar verilmiş ve bu numaralarla temsil edilmişlerdir (1 “Eyvah”, 2 “Hepsi Senin mi?” 3 “Kır Zincirlerini”, 4 “Şımarık”, 5 “Ölürüm Sana”, 6 “Yandım Yandım”, 7 “Hüp”, 8 “Kıl Oldum”, 9 “Dudu”, 10 “Şeytan Azapta”, 11 “Kimdi”, 12 “Vay Anam Vay”, 13 “Kudurmuyorum”, 14 “Salına Salına Sinsice”, 15 “Asla Vazgeçmem”, 16 “Öp”, 17 “Acımayacak”, 18 “Selam Ver”, 19 “Arada Bir”, 20 “Çok Ararsın Beni”, 21 “Dön Bebeğim”, 22 “Kayıp”, 23 “Kış Güneşi”, 24 “Unutmamalı”).

Şarkıların içerik analizi sonucunda alt başlıklar belirlenmiş ve buna göre aşağıdaki şekilde açıklamalar verilmiştir.

Tarkan Şarkılarındaki Kadın Arketipi ve Alt Başlıklar

Alt başlıklar aşağıda verilmiştir.

Çaresiz Bırakan

Şarkıların incelenmesi sonucu kadın yakan, dağıtan, tüketen, çaresiz bırakan, düğümleyen şeklinde ifadelerle tanımlanmış, tanımlamalar açısından bakıldığında şarkı sözlerinde kadının çaresiz hissettiren alt başlığına uygun şekilde tanımlandığı görülmüştür. 24 şarkının 9’unda (1, 4, 9, 14, 15, 17, 20, 21, 23; % 37,5) kadın, çaresiz olarak tanımlanmıştır.

Aşağıda çaresiz bırakan alt başlığına örnek olacak şekilde şarkı sözlerinden örnekler verilmiştir.

“Bile bile yine aradı buldu, dağıttı yıktı külleri savurdu, ah kaçamadım, beni yine yakaladı eyvah. Cefası cezası tüketti beni, kaba sözlerim dondu çözülemedim. Düğümledi beni eyvah”.

“Ocağına düştüm yavru, kucağına düştüm yavru, sıcağına düştüm yavru, el aman”.

“Yorulduğum her bulduğumda kaybetmekten seni, kıyamete kadar kapattım kalbimi”.

Baştan Çıkarıcı

İncelenen şarkılarda kadın fiziksel özellikleriyle cezbedici olarak tanımlanmış ve bazı şarkı sözlerinde kadının baştan çıkarıcı bir figür olarak tanımlandığı görülmüştür. 24 şarkının 7’sinde (4, 7, 11, 12, 13, 14, 16; % 29,16) kadın, baştan çıkarıcı olarak tanımlanmıştır.

Aşağıda bu başlığa örnek olacak şekilde şarkı sözleri verilmiştir.

“Çekmiş kaşına gözüne sürme, dudaklar kıpkırmızı kırtıyor”.

“Rüzgarın yetti bana koptu bir kıyamet”.

“Ben artık sana kudurmuyorum”.

Baş Belası

Bu şarkıda da kadın korkulan ve baş belası olarak tanımlanmıştır. Şarkıda en fazla, baş belası alt başlığına uygun tanımlamalar olduğu görülmüştür. 24 şarkının 4’ünde (1, 4, 8, 15; % 16,6) kadın, baştan çıkarıcı olarak tanımlanmıştır.

Aşağıda baştan çıkarıcı alt başlığına örnek olacak şekilde şarkı sözlerinden örnekler verilmiştir.

“Başımın belası, ambalaj hatası, bu kadın gecemin korkulu rüyası”.

“Kaçacak yer ararım görsem karanlıkta”.

“Sen başa bela dilber”.

Uğruna Kul Köle Olunan, Uğruna Ölünen

Şarkıların incelenmesi sonucu kadın, uğruna ölünen ve kul köle olunan bir varlık olarak tanımlanmıştır. 24 şarkının 5’inde (5, 12, 14, 17, 20; % 20,8) kadın, uğruna kul köle olunan ve uğruna ölünen olarak tanımlanmıştır.

Uğruna kul köle olunan, uğruna ölünen alt başlığına örnek şarkılar aşağıdadır.

“Ölürüm sana ölürüm şişt zilli”.

“Öl dese ölürüm onun için, kölesiyim o canına yandığının”.

“Bile bile köle ettim kendimi”.

Vazgeçilemeyen

İncelenen şarkılarda kadın, divene, pervane olunan ve vazgeçilemeyen bir varlık olarak tanımlanmış ve tanımlamalar açısından bakıldığından şarkı sözlerinde kadının en fazla, vazgeçilemeyen alt başlığına uygun şekilde tanımlandığı görülmüştür. 24 şarkının 5’inde (5, 7, 15, 19, 21, % 20,8) kadın, uğruna kul köle olunan ve uğruna ölünen olarak tanımlanmıştır.

Bu başlığa örnek şarkı sözleri aşağıdadır.

“Kalbimin sarayları senin, sen ağlat ben severim seni... Olmuşum sana pervane”.

“Kum tanesiyim kıyında, unutma ki bu gönül divanen aslında”.

“Bu karanlıklar beni eritse de, vazgeçmem senden aşkın alevinden”.

Serseri, Deli Dolu

Şarkıların incelenmesi sonucu kadın, serseri, deli dolu ve arsız bir varlık olarak tanımlanmıştır. Şarkı sözlerinde kadın en fazla, serseri ve deli dolu alt başlığına uygun şekilde tanımlanmıştır. 24 şarkının 2’sinde (4, 5; % 8,3) kadın, serseri ve deli dolu olarak tanımlanmıştır.

Bu alt başlığa örnek şarkı sözleri aşağıdaki gibidir.

“Ağzında sakızı şişirip şişirip arsız arsız patlatıyor”.

“Serserim deli dolu terelelli”.

Özlenen

Şarkıların incelenmesi sonucu kadın, özlenen ve yanında istenen bir varlık olarak tanımlanmıştır. Yine tanımlamalar açısından baktığımızda şarkı sözlerinde kadının en fazla, özlenen alt başlığına uygun şekilde tanımlandığı görülmüştür. 24 şarkının 5’inde (6, 9, 18, 22, 23; % 20,8) kadın, özlenen bir varlık olarak tanımlanmıştır.

Aşağıda özlenen alt başlığına örnek olacak şekilde şarkı sözlerinden örnekler verilmiştir.

“Seni bırakıp gitmem hataymış, deli gönlüm bunu şimdi anlıyor. Hasretini çektim nefes gibi, soluğumda pişmanlığımı duyarsın”.

“Bense bu sevdanın uzak gurbetinde, savrulurum her gün senin hasretinle. Ben hep seni beklerim bu şehirde bir gün dönersin diye”.

“Hasret bana göre değil, özlemin içimde yine seni büyütür”.

Sevilen, Beğenilen

İncelenen şarkılarda kadın, sevilen, beğenilen, temiz bir varlık olarak tanımlanmıştır. Şarkı sözlerinde kadının en fazla, sevilen ve beğenilen alt başlığına uygun şekilde tanımlandığı görülmüştür. 24 şarkının 8’inde (5, 6, 7, 9, 12, 14, 20, 22; % 33,3) kadın, sevilen ve beğenilen bir varlık olarak tanımlanmıştır.

Bu alt başlığa örnek şarkı sözleri aşağıdaki gibidir.

“Çiçek gibi tazecik kıymetli bir tanecik anasütü gibi tertemiz. Dudu duduları dilleri lıkır lıkır içmeli gözleri derya deniz”.

“Kimse sevmez seni sevdiğim gibi”.

“Bir daha ömrümce kimseyi sevmem, çünkü bu bedende yüreğim kayıp”.

Acı Çektiren

Şarkıların incelenmesi sonucunda kadın, üzen, kahır çektiren bir varlık olarak tanımlanmış ve tanımlamalar açısından bakıldığından şarkı sözlerinde kadının en fazla, acı çektiren alt başlığına uygun şekilde tanımlandığı görülmüştür. 24 şarkının 2’sinde (6, 11; % 8,3) kadın, acı çektiren bir varlık olarak tanımlanmıştır.

Aşağıda acı çektiren alt başlığına örnek olacak şekilde şarkı sözlerinden örnekler verilmiştir.

“Bir çizik attın gönlüme kanattın”.

“Yaktın beni sen kor ateşinle, üzdün beni bitmez hasretinle. Kahır, keder, dert hepsi sende, kalmadı sabır tükendi bende, dayanamam çekemem of bitti”.

Suni

İncelenen şarkılarda kadın, doğal olmayan bir varlık olarak tanımlanmıştır. Tanımlamalar açısından bakıldığından şarkı sözlerinde kadının en fazla, suni alt başlığına uygun şekilde tanımlandığı görülmüştür. 24 şarkının 2’sinde (2, 3; % 8,3) kadın, suni olarak tanımlanmıştır.

Aşağıda suni alt başlığına örnek olacak şekilde şarkı sözlerinden örnekler verilmiştir.

“Başkası olma kendin ol. Ah yanardöner a-acayıpsın”.

“Hissettiğin gibi ol bu gece”.

Yalancı

İncelenen şarkılarda kadın, yalancı olarak tanımlanmıştır. Şarkı sözlerinde kadının en fazla, yalancı alt başlığına uygun şekilde tanımlandığı görülmüştür. 24 şarkının 3’ünde (1, 11, 24; % 12,5) kadın, suni bir varlık olarak tanımlanmıştır.

Suni alt başlığına örnek şarkı sözleri aşağıdaki gibidir.

“Deli ediyor beni yalanları deli”.

“Yalan dolan dolu sözlerinle”.

“Yalanmış dediler, bir anlıkmış dediler kırıldım yar”.

Huzursuzluk Veren

Şarkıların incelenmesi sonucu kadın, abartılı tavırları ile huzursuz eden bir varlık olarak tanımlanmış ve tanımlamalar açısından bakıldığından şarkı sözlerinde kadının en fazla, huzursuzluk veren başlığına uygun şekilde tanımlandığı görülmüştür. 24 şarkının 2’sinde (1, 4, % 8,3) kadın, suni olarak tanımlanmıştır.

Aşağıda suni alt başlığına örnek olacak şekilde şarkı sözlerinden örnekler verilmiştir.

“Huzursuz ediyor bakışları beni”.

“Çekmiş kaşına gözüne sürme dudaklar kıpkırmızı kırıttıyor. Bi de karşıma geçmiş utanması yok, inadına inadına sırtıttıyor”

Umursamaz

Şarkılar incelendiğinde kadın, dağınık, rüküş ve bildiğini okuyan halleriyle, umursamaz bir varlık olarak tanımlanmıştır ve bu tanımlamalar dikkate alındığından şarkı sözlerinde kadının en fazla, umursamaz alt başlığına uygun şekilde tanımlandığı görülmüştür. 24 şarkının 3’ünde (8, 9, 24; % 12,5) kadın, umursamaz olarak tanımlanmıştır.

Bu alt başlığa örnek şarkı sözleri aşağıdadır.

“Takmış takıştırmış, sürmüş sürüştürmüş. Bir dağınıklık bir rüküşlük kıl oldum abi”.

“Bile bile kafa tutuyor aşka, gözü kara o yine bildiğini okuyor”.

“Aldatıyor dediler, aldırıyor dediler gücendim yar”.

Terk Edilen

İncelenen şarkılarda kadın, terk edilen bir varlık olarak tanımlanmış ve tanımlamalar açısından bakıldığında şarkı sözlerinde kadının en fazla, terk edilen alt başlığına uygun şekilde tanımlandığı görülmüştür. 24 şarkının 1’inde (23; % 4,16) kadın, terk edilen olarak tanımlanmıştır.

Aşağıda terk edilen alt başlığına örnek şarkı sözleri verilmiştir.

“Artık çok geç yalvarma, dönüş yok o yıllara bil ki sana bu son veda”.

Masum

Şarkıların incelenmesi sonucu kadın, masum ve melek olarak tanımlanmış ve tanımlamalar açısından bakıldığında şarkı sözlerinde kadının en fazla, masum alt başlığına uygun şekilde tanımlandığı görülmektedir. 24 şarkının 2’sinde (16, 17, % 8,3) kadın, masum olarak tanımlanmıştır.

Aşağıda masum alt başlığına örnek olacak şekilde şarkı sözlerinden örnekler verilmiştir.

“Yıkadı günahlarımdan beni masumiyeti, cenetten gelen bir melekti sanki”.

“Gözü yükseklerde ama bir o kadar masum”.

Kaçan

Şarkılar incelendiğinde kadın, kaçan bir varlık olarak tanımlanmış ve şarkı sözlerinde kadının en fazla, kaçan alt başlığına uygun şekilde tanımlandığı görülmüştür. 24 şarkının sadece 1’inde (17; % 4,16) kadın, kaçan olarak tanımlanmıştır.

Bu başlığa örnek olan şarkılar aşağıdaki gibidir.

“Ne yaparsın nereye kadar kaçarsın?”

Kendini Beğenmiş

İncelenen şarkılarda kadın, kendini beğenmiş bir varlık olarak tanımlanmıştır. 24 şarkının 1 tanesinde (20; % 4,16) kadın, kendini beğenmiş olarak tanımlanmıştır.

Aşağıda bu başlığa örnek şarkılar verilmiştir.

“Sen de hint kumaşı sandın kendini”.

Özgür Olmayan

Şarkıların incelenmesi sonucu kadın, özgür olmayan bir varlık olarak tanımlanmış ve şarkı sözlerinde kadın en fazla, özgür olmayan alt başlığına uygun şekilde tanımlanmıştır. 24 şarkının 1’inde (3; % 4,16) kadın, suni olarak tanımlanmıştır.

Aşağıda özgür olmayan alt başlığına örnek olacak şekilde şarkı sözlerinden örnekler verilmiştir.

“Ayrılık anı çok yakın, bırak tutuşsun bedenim”.

SONUÇ

Tarkan şarkılarında arketipik olarak kadın; çaresiz bırakan, baştan çıkarıcı, baş belası, uğruna kul köle olunan, uğruna ölünen, vazgeçilemeyen, serseri-deli dolu, özlenen, sevilen, beğenilen, acı çektiren, suni, yalancı, huzursuzluk veren, umursamaz, terk edilen, masum, kaçan, kendini beğenmiş ve özgür olmayan olarak tanımlanmaktadır.

Kadın; baştan çıkarıcı özelliklere sahip. Bu yüzden de vazgeçilemeyen, uğruna her şeyin yapılabileceği; yine çoğunlukla fiziksel özellikleri nedeniyle sevilen, beğenilen, serseri, deli dolu ve baş belası olarak görülmektedir.

Aslında Tarkan şarkılarındaki kadın tanımı, geleneksel Türk Edebiyatının iyi bilinen örneklerinden biri olan Karacaoğlan'ın tanımlamalarından çok da farklı görünmemektedir. Karacaoğlan şiirlerinde kadın, çaresiz bırakan, baştan çıkarıcı ve sevilen beğenilen olarak tanımlanmaktadır. Müzikte popülerlik, kitleler tarafından beğenilen ve rağbet gören demek olduğundan, bu kitleler tarafından kabul görüp dinleyiciyi yakalayabilecek anlatım yapısına sahip imgesel şarkılar sıklıkla kullanılmaktadır ki popüler müziğin önemli temsilcilerinden biri olan Tarkan, şarkılarında kadın arketipini (bedensel ve ruhsal) sıklıkla kullanarak belirli bir popüleriteye sahip olmuş bir şarkıcıdır. Bu popüler sanatçının şarkılarındaki kadın arketipi popüler kültürde yaygın bir arketiptir ve kitlelere yayılmış, böylece benimsenmiştir.

Toplumların beğenisine göre yaratılan, çoğunlukla kadın figürünü işleyen Tarkan şarkıları, toplum tarafından da sevilip benimsenerek belirli bir popüleriteye ulaşmıştır. Bu da aslında toplumdaki kadın arketipinin, öğrenilebilen ve tekrarlanan bir imge olduğunu göstermektedir. Aynen geçmişte yazılı ve sözlü edebiyat ürünlerimizde olduğu gibi bugünün popüler kültür ürünlerinde de kadın arketipi zamanla fazla bir değişikliğe uğramadan gelmiş ve paylaşılmıştır. Adını topluma duyurmuş, yani belli bir popüleriteye ulaşmış olan ve bugünün popüler şarkı yorumcusu Tarkan'ın şarkılarındaki tanımlı kadın arketipi geçmişten bugüne kolektif bilinç dışında kadın arketipinin fazla değişmeden kaldığını göstermektedir.

KAYNAKÇA

ARSLANTEPE, Mehmet; "Popüler Sinema Filmlerinde Hikâye Anlatımı", AKU Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt X, Sayı 4, s. 251, 253, 2008.

AYDOĞMUŞ, Hülya; "Popüler Kültürün Lise Gençliğine Etkileri", Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 7, 14, 2006.

EMRE, İsmet; "Yeni Türk Edebiyatının Psikoloji Kaynakları", Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 4/1-I, s. 324, 2009.

http://turkoloji.cu.edu.tr/Yeni%20Turk%20Edebiyeti/yeni_Turk_ed_ana_03.php

EROL, Ayhan; "Popüler Müziği Anlamak", Bağlam Yayıncılık, s. 24, 42, 81, 92, Ankara 2002.

ESEN, Ezgi; "Selma Gürbüz'den Güncel Arketip'ler".

<http://www.artimetre.com/2010/03/23/selma-gurbuz%E2%80%99den-guncel-arketipler>, 09, 03, 2011.

GEÇTAN, Engin; "Psikanaliz ve Sonrası", Metis Yayınları, s. 75, İstanbul 2006.

KAÇAR, Özge; "Toplumsal Cinsiyet ve Kadının Konumu: Türkiye'de Yakın Zamanlardaki Değişimi Anlamak", Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 8, 12, 2007.

KARAAL, Yeşim; "Popüler Müzik Hakkında Küçük Bir İnceleme", Orkestra Dergisi, Sayı 349, s. 42, Şubat 2004.

KARAER, Mustafa Necati; “Tercüman 1001 Temel Eser-Karacaoğlan”, Kervan Kitapçılık A.Ş., s. 334, 350, 352, 1975.

SAKAR, Mümtaz Hakan; “Özlem Tekin Örneğinde Rock Müzikte Kadın”, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, s. 44, 2007.

SERÇE, Birgül; BAKAR, Cansu; ŞAHİN, Gülrü; “Popüler Müzik ve Toplumsal Cinsiyet Üzerine”, Bükak Bülteni, sayı, 16, s. 1, 2009.

http://www.bgst.org/muzik/yazilar/popmuzik_cinsiyet.asp, 9, 03, 2011.

ÖZBEK, Meral; “Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski”, İletişim Yayınları, s. 76, 81, 92, İstanbul 2010.

<http://www.mu-yap.org/news.asp?NID=279>, 14, 03, 2011.

<http://www.trt.net.tr/televizyon/sayfa/trtmuzikodulleri.aspx>, 17, 03, 2011.

YAZGAN İNANÇ, Banu; YERLİKAYA, Ercüment; “Kişilik Kuramları”, Pegem Yayınları, s. 73-74, Ankara 2008.

UĞURLU; Seyit Battal, “Çağdaş Türk Edebiyatında Şahmeran İmgesi: Arketipsel Bir Yaklaşım”, ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi), Cilt, 4, s. 1700, 2007.

**“MÜZİK ENDÜSTRİSİNİN ÖNEMLİ BİR BİLEŞENİ OLARAK
PROFESYONEL DESTEK SAĞLAYICILARIN ISPARTA MERKEZ İLÇE MÜZİK
PAZARINDAKİ ROLLERİ”**

Cenk CELASİN
cenkcelasin@sdu.edu.tr

Süleyman Demirel Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü

ÖZET

Medya'nın , internet teknolojisinin, müzik endüstrisinin, “yerel müzik kültürlerinin” ve/veya “popüler müziklerin yerellik bağlamındaki izdüşümlerinin” üzerinde ne şekilde etkili olduğu konusundaki bilimsel çalışmalar günümüzde büyük bir önem taşımaktadır. Türkiye’de ise bu bağlamdaki çalışmaların daha çok büyük şehirler üzerinde odaklanmış olması sosyo-kültürel açıdan Isparta ve benzeri şehirlerin de popüler müzikler ve müzik endüstrisi ile ilgili bilimsel çalışmalara ihtiyaç duyduğuna işaret eder. Ağırlıklı olarak Isparta merkez ilçe dahilinde yapılmış olan gözlem ve görüşmelere dayanan bu çalışma, profesyonel destek sağlayıcılarının, müziksel etkinliklerin organizasyonlarını gerçekleştirme, müzik etkinliklerine ses tesisatı, müzisyen sağlama; müzisyenler için ise çalgı, çalgı bileşenlerinin yanı sıra elektronik klavye ve bu klavyelerde kullanılacak bazı özel sesleri ve ritmik paternleri sağlama gibi işlevleri bulunduğuna işaret eder. Isparta merkez ilçe’deki heterojen kültür yapısının farklı yapıdaki değişken müziksel zevklerin şekillendirdiği bir müziksel yaşantıya işaret ettiği görülmektedir. Bu çalışmada profesyonel destek sağlayıcıların bu şekildeki bir müziksel yaşantı üzerinde ne şekilde etkili olduğu, profesyonel destek sağlayıcıların etkileşimleri irdelenmiş ve öte yandan profesyonel destek sağlayıcıların yerel müziksel etkinlikler ve yerel icralar üzerindeki etkilerine de değinilmiştir. Küresel ve ulusal müzik endüstrisinin, medya ve internet sayesinde söz konusu profesyonel destek sağlayıcıların yanı sıra karakteristik “estetik” ve “ekonomik” tercihlere sahip sosyal birimlerin üzerinde de önemli etkileri bulunduğu görülür. Bu sebeple, müzik organizasyonlarında ve/veya çok çeşitli müziksel etkinliklerde “müşteri” konumunda olan kişi veya grupları çevreleyen cd ve/veya kaset pazarlayan müzik marketler gibi profesyonel müzik ortamlarına da bu bağlamda değinilmiş, ayrıca Isparta’ya yakın olan yerleşimlerle olan bu bağlamdaki etkileşimler de göz ardı edilmemiştir.

Anahtar Kelimeler : Müzik endüstrisi, Isparta Merkez ilçe, profesyonel destek sağlayıcılar, müzik pazarı

Medya'nın, internet teknolojisinin, müzik endüstrisinin ve teknolojisinin, “yerel müzik kültürlerinin” ve/veya “popüler müziklerin yerellik bağlamındaki izdüşümlerinin” üzerinde ne şekilde etkili olduğu konusundaki bilimsel çalışmalar günümüzde büyük bir önem taşımaktadır. Sosyo- kültürel yapı , popüler müziksel süreçler, dolaylı ve/veya dolaysız olarak müzikle bağlantılı ve birbirlerinden kısmen farklı niteliklere sahip olan özel işletmeler, gerek müşteri, gerek işletmeci gerek müzisyen gerek müzik grubu diğer bir deyişle müziğin “popüler kültürel” veya “popülerleşmiş süreçlerinin farklı izdüşümleri hakkındaki çalışmalarda, müziğin çok çeşitli süreç ve/veya müziksel bileşenleri üzerine olsa da daha çok Türkiye’nin büyük şehirleri üzerinde odaklanılmış olması sosyo-kültürel açıdan Isparta ve benzeri şehirler için de de bu şekilde bilimsel çalışmalara ihtiyaç duyulduğuna işaret eder. Bu çalışmada odaklanılmış olan “profesyonel destek

sağlayıcılar” daki “destek” kavramının müzik pratiklerinin veya müziksel etkinliklerin farklı izdüşümleriyle dolaysız bağlantılı olan, değişken fakat büyük şehirlerdekilere görece daha az heterojen olan bir hizmet sektörü ile ilgili olduğunu belirtmek gerekir. Öte yandan bu çalışmanın başlıkla ilgili bir “durum tespiti” yapmak veya bunun ötesinde tamamen kuramsal bir yaklaşım sunmak olmadığını da belirtmek gerekir.

Günay, müziğin alınıp satılır metaya dönüştürülmesi ile onun sanki insandan koparılıp alındığını belirtirken, insan’ın, müzik aracılığı ile bir şeyler için işe koşulan bir aracıya dönüştürüldüğüne ve insan müzik ilişkilerinin doğallığını kaybetmeye başladığına işaret etmiştir.(Günay 2006, 202) İnsan müzik ilişkilerindeki değişim günümüzde müzik endüstrisi, bu bağlamda oluşmuş olan pazar ve bu pazarın aktörlerinin birbirlerine belirli bir süreliğine ya da sürekli olarak dönüşmeleri, birbirleriyle kurmuş oldukları iletişimlerin değişmesi söz konusu olmaktadır. Öyle ki toplumsal değişme sürecinin altında, insanoğlu’nun tüm birikiminin yattığını ve bu birikimin maddi kültür alanında teknoloji, manevi kültür alanında ise ideoloji olduğunu vurgulayan Kongar, “toplumsal değişme”yi, insan-doğa çelişkisinin belirlediği teknoloji ile insan-insan çelişkisinin belirlediği ideoloji arasındaki etkileşimin biçimlendirdiğini öne sürer. (Kongar 1999, 60) Teknoloji ve değişimle birlikte profesyonel destek sağlayıcılığın mesleki bir alan olarak ortaya çıkışı ve gelişimindeki en önemli aktörlerden biri “modernleşme” olarak düşünülebilir. Türkoğlu, toplumsal ve kültürel değişme ile birlikte ele alınan bir kavram olarak, üzerinde yapılan tartışmaların yoğunluğuna işaret ederken, az gelişmiş ya da gelişmekte olarak kabul edilen ülkeler açısından bakıldığında modernleşmenin, yaşanan günün gelişkin olanaklarını elde etmede yetersiz kalan tarihsel gelişme süreçlerini hızlandırma ve gelişkin toplumların düzeyine yaklaşabilme sorunsalı içinde değerlendirilmekte olduğunu öne sürmektedir.(Türkoğlu 2004, 113-114) Haviland ve diğerleri ise modernleşmeyi, geleneksel, sanayileşmemiş toplumların teknolojik olarak karmaşık toplumların özelliklerini edindikleri bir değişim sürecine gönderme yapan, tartışmalı bir terim olarak tanımlarken, dünyanın tüm bölgelerini birbirine bağlayan hızlandırılmış modernleşmenin, küreselleşme olarak da bilindiğine işaret eder. (Haviland ve diğ. 2008, 740) Küreselleşme aracılığı ile, müziğin ve bileşenlerinin metalaştırılması, 20. y.y da popüler kültür vasıtasıyla kitle tüketimine sunulacak yaygın bir pazarlama nesnesi haline gelmesiyle gerek ülkeler gerekse yerellikler bağlamında hiçbir gelişmişlik düzeyi ayırtılmaksızın ihtiyaçlar doğrultusunda oluşagelen değişken fakat temel ortak ekonomik stratejilere sahip profesyonel destek sağlayıcıların ortaya çıktığı ve bunların önemli roller üstlendiği görülür. Teknoloji, gerek insanların yaşamlarını kolaylaştırması gerekse bireylerarası ve toplumlar arası iletişimi, yönü ve yoğunluğu tartışılabilir olmakla birlikte, değiştirmesi açısından büyük bir önem taşır. Profesyonel bestecilerin, seslendiricilerin ürettiklerini dinleyici kitlelerine teknolojik ürünler olarak da sunduklarına işaret eden Günay, bu ürünleri satın alarak kullananların aynı zamanda bu araçları üreten teknolojik birimlerle de etkileşmekte olduğunu öne sürerken, sanatçıların bu etkinliklerin ekonomik karşılıklarının yanı sıra teknolojik materyallerin yapımında da görev almış olduklarından, onların bu ekonominin diğer bir değişkeni olduklarına işaret eder. (Günay 2006, 73) Profesyonel destek sağlayıcıların teknolojik ürünlerin gerek “bir hizmetin aracı olarak” gerekse “bizzat bu ürünlerin” tüketiciye ulaştırılmasında önemli işlevleri olmasının yanı sıra müzik ve müziksel etkinliklerle dolaylı/dolaysız ilişkili olan söz konusu ürünlerin hangi koşullarda ve ortamlarda ne şekilde pazarlanabileceklerine ilişkin stratejileri de geliştirdikleri görülür. Isparta “yerel” müziklerinin kimi durumlarda bir ya da birkaç “yerel çalgı”nın eşliğinde de olsa popüler müzik enstrümanları olan elektronik klavyeler tarafından icra edilmesinin ve bu uygulamanın yadırganamaz hale gelmesinin modernleşme süreci ile ilişkilendirebileceğini öne sürebiliriz. Müzikte profesyonelliğin ve bu kavramın

sosyolojik ve mesleki tanımının da dinamik, farklılaşan ve öncelikle değişen teknoloji ve toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda şekillendiği ortaya çıkar.

Müzik endüstrisi, çok yönlü olarak, söz konusu müziğin üretimi ile ilgili elektronik olan/olmayan ürünlerin profesyonel üretimi, profesyonel pazarlanması ve amatör/profesyonel tüketimi söz konusu olduğunda, teknolojiyi kullanır ve bünyesinde barındırdığı çok sayıda aktörü yine bu teknoloji yardımıyla etkileştirir ve hayat bulur. Ses kayıt ve yeniden çalma teknolojilerinin, ekonomik stratejilerin ve dolayısıyla medya stratejilerinin de etkisi ve kontrolü ile gerek profesyonel gerekse amatör aktörlerin dolaysız olarak buluşturulduğu ve bu bağlamda, içerik ve biçim olarak pek de tahmin edilemez bir şekilde değişse ve güncellense de yinelenen ve açık uçlu bir tüketim biçiminin söz konusu olduğu düşünülebilir. Küresellik'ten yerelliğe tüm bakış açıları ve uygulamalar da temelde bu şekilde gerçekleşmektedir. Nüfus ve ekonomik açıdan kalabalıklık ve gelişmişlik düzeyleri ne olursa olsun genellikle amatör dinleyicinin “profesyonel müzik endüstriyel aktörler”i yarattığı açıktır. Bu endüstriyel aktörler, müziğin üretimi – aktarımı konusunda dolaysız, tüketimi konusunda ise –iyimser bir tahminle- dolaylı bir etkiye sahip, üretilenin ne şekilde üretilmesi ve hangi şekil ve yöntemlerle aktarılması, tüketilmesi daha da önemlisi bu konudaki değişimlerin hangi boyutlarda olması gerektiği ile ilgili olarak söz sahibidir.

Isparta Merkez ilçe’de yılın belirli dönemlerinde gözle görülür şekilde değişen nüfusun sebebi olan ve önemli bir kısmı başka şehirlerden gelen üniversite öğrencileri ve yerli nüfusun ihtiyaçlarına yönelik olan ve içerisinde müzik pratiklerin oldukça önemli bir yer tuttuğu etkinlikler, biçim ve içerik açısından önemli bir çeşitlilikte karşımıza çıkar. Buna karşılık Günay’a göre, müzik alanında verimlilik, yalnızca bestecilerin ve seslendiricilerin üretimleri ve istemde bulunan dinleyici kitlelerinin ilgileri ile açıklanamayacağı gibi kitlelerin sanata, kültürel etkinliklere ayırabildikleri zaman ve ekonomik olanakların da çeşidi ve düzeyi ne olursa olsun talep edilecek bilgi, görgü ve müziğe bağladıkları değerler bakımından hazır oluşluk koşullarının yanında düşünülmesi gerektiğine işaret etmiştir.(Günay 2006, 74) Bu tanımdan yola çıkarak farklı bir yapıya sahip, yoğun medya ve internet kaynaklı “popüler kültür telkinleri”nin etkisi altındaki Isparta merkez nüfusunun, öncelikle popüler türlerin önemli bir tüketicisi konumundaki genç nüfusun müziksel ihtiyaçlarının giderilebilmesinde ekonomik olarak (yoğun şekilde) tüketilemeyecek müziklerin piyasada yer alması, (pazar açısından) bazı önemli kayıplara sebep olacaksa da nitelikli dinlemenin yaratılabilmesi için uygun koşulların ve donanımın sağlanması açısından profesyonel destek sağlayıcıların bu yöndeki pratikleri de gerçekleştirmesinin gereği açıktır.

Merkez ilçe’de özellikle “kafeler caddesi” olarak tanımlanmış olan bölge ve civarında söz konusu kitlenin müziksel ve sosyal ihtiyaçlarının giderilmesi konusunda önemli rolleri olan bir çok müzikli işletmenin yer aldığı, bu şekildeki etkinliklerin söz konusu bölgeye uzak bazı işletmelerde de gerçekleştirildiği görülür. Bu işletmelerde ve bazı otellerdeki periyodik ve/veya özel gün ve gecelerdeki farklı nitelikteki müzik etkinliklerinde müzisyenlerin gerek vokal gerekse çalgısal icra ile yer aldıkları, “pazarlanacak olanın üretiminde” rol oynadıkları öne sürülebilir. Elektronik müzik enstrümanı ve ekipman ihtiyaçları ve bu ihtiyaçların giderilmesine yönelik çabalar, canlı müzik sunan işletmeler, içerisinde üniversite öğrencilerinin de olduğu müzisyenler ve müzik grupları tarafından “prestij”, “değerlenebilirlik”, “kalite”, “diğerleri tarafından verilen önemin artırılması” gibi endişelerle, kullanılan söz konusu araç-gereç’in kalitesinin ilişkilendirildiği diğer bir deyişle gerek müzisyenlerin gerekse işletme sahiplerinin bir “gizli güç” tarafından güncellenmeye itildiği görülür. Profesyonel destek sağlayıcılarını da etkisi altına almış olan bu güncellenme

ihtiyacının altında ise gerçekte ne tür estetik veya ekonomik endişelerin yattığı ise ayrıca araştırılmalıdır. Belki de gereksiz bir “vitrin süslemesi pratiği gerçekleştiren” işletmelerin bu şekildeki prestij endişelerinin altında rekabetsizlikten kaynaklanan duyarsızlık ve/veya ne yapacağını bilememe yatmaktadır. Bir başka bakış açısına göre ise mesleki prestij öncelikle işlere ya da mesleklere atfedilen farklı toplumsal değerlendirmeler, büyük ölçüde verili bir durum olarak kabul edilse de onlara başka insanların atfettikleri değerler çok daha fazla çeşitlidir.(Marshall (ed.) 1999, 493) Bu çeşitliliğin oluşmasında ise müzik mekanı işletmecisi, müzisyen gibi mesleki oluşumların yanı sıra profesyonel destek sağlayıcılarının da üzerine yüklenmiş olan görevlerin ve pazardaki değişkenlerin önemli bir etkisi olduğu açıktır. Öte yandan merkez ilçe’deki “bir büyük şehir eğlence ortamı oluşturma arzusu”na yönelik çabaların olması da bunun bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Büyük şehirlere oranla sayıca daha az olan ve birbirleriyle sürekli etkileşim içerisinde bulunan müzisyen ve işletmelerin söz konusu ihtiyaçların giderilmesinde –en azından fikir bağlamında- birbirlerine destek verdikleri bazı müzisyenlerin ise aynı zamanda profesyonel olarak bu ihtiyaçların giderilmesi rolünü üstlendikleri görülür. “Anlaşmalı” olunan firma(lar) ile ihtiyaç sahibi arasında aracı olmanın, aracıya ileride dolaylı da olsa maddi dönüş ve diğerleri arasında bir tür prestij sağlayacağı da düşünülebilir. Müzisyenlerin teknik araç gereçler, diğer bir deyişle küresel müzik endüstrisinin kendilerini dolaysız ilgilendiren ürünleri ve bunların kullanımları konusunda gerek işletmelere, gerek profesyonel destek sağlayıcılara gerekse birbirlerine telkinlerde bulunmaları Isparta dışı etki ve yönlendirmeli de olsa Isparta merkez ilçe’de bu konu ile ilgili bir pazarın oluşmasına da sebep olmuştur. Bu dış etkinin en önemli bileşenlerinden biri ise internettir. Müzisyenlerin sosyal paylaşım siteleri yardımıyla iletişim kurdukları, bazı durumlarda iş takiplerinin de bu medya üzerinden yapıldığı ve bazı ilan sitelerine, verilen hizmetle ilgili kısa notlardan ve bazı görsellerden oluşan tanıtıcı bilgilerin koyulduğu, müzik icrasında kullanılacak araç gereç temini konusunda bir internet sitesi olan şehir dışındaki müzik mağazalarıyla da iletişime geçilerek alış-veriş yapıldığı görülür. Merkezdeki belirli işletmelerde ve/veya şenlik, festival gibi bazı özel etkinliklerin yanı sıra Isparta’nın değişik bölgelerindeki özellikle yaz aylarında gerçekleştirilen açık hava düğün etkinliklerinde de söz konusu müzisyenlerin önemli bir etkisi bulunmaktadır. Müzik yaratisının asıl mekanının sessizlik olduğunu öne sürmüş olan Günay (2006, 86), eğlence mekanlarında güçlü hoperlörlerle yayınlanan müziklerin, oradakilerin işitme organlarını bozabilecek kerte yüksek desibelde olabildiğini, caddelere taşıdığını, yaz günlerinde tatil yörelerinde açık havadaki eğlence merkezlerine yakın mekanlarda ne dinlenilebildiğini ne de uyunabildiğini belirtmiştir.(Günay 2006, 72) Mahalle aralarında ve site şeklindeki yerleşimlerde profesyonel destek sağlayıcıların sunmuş oldukları hizmet, belirli bir saatten sonra bölge sakinlerinin rahatsızlığına sebep olabilse de Isparta merkez ilçe’de en azından bu şekildeki eğlence ihtiyacını karşılayacak yeterli sayıda kapalı mekan bulunduğunu belirtmek de yerinde olacaktır.

Yapılan gözlemlerde, genellikle bir ya da birkaç kişi tarafından organize edildiği görülen bu tür etkinliklerde ağırlıklı olarak yerel ve popüler bazı müzik türlerinin icra edildiği, bağlama veya diğer bazı halk müziği enstrümanları kullanıldığı görüldü de esas görevin yine elektronik klavyelerden çıkan “yerel müzik enstrümanlarına işaret eden” seslere, ve özgün ritmsel kalıplara ve dolayısıyla bunları kullanarak icra eden ya da önceden kaydedilmiş müzik eserlerini çalan ve çoğunlukla aynı zamanda laptop üzerinden yapılan müziği de idare eden- “klavyeci”lere düştüğü görülür. Yerel icra biçimleri üzerinde, yerel popüler müzik etkinliklerinde, yerel çalgı ve ritmsel unsurların elektronikleştirilmesinde, modernleşmenin yanı sıra ve bu konuda önemli imkanlar sağlayan profesyonel destek sağlayıcıların, dolaylı da olsa, önemli bir etkisi söz konusudur. Düğün ve farklı davet

organizasyonları yapan ve catering hizmeti veren gerek Isparta'nın içindeki gerekse dışındaki şirketler de bu konuda profesyonel destek sağlayıcısı kimlikleriyle internet ve diğer bazı medya üzerinden reklam ve tanıtımlarını yaparak varlık göstermektedirler. Bu şekildeki işletmelerin ise çoğunlukla organizasyonun müzik ile ilgili kısmını gerçekleştirmek için daha önceden çalıştığı veya tanıştığı müzik grubu, müzisyen ve ses ekipmanı sağlayan kişi veya işletmelerle bağlantıya geçtiği görülür. Kaset, cd, dvd gibi medya vasıtasıyla müzik pazarlayan işletmelerin de benzer şekilde hizmet vermeye çalıştıkları görülsede gerçekte bu işi profesyonelce ve planlı bir şekilde yapan az sayıda işletme olduğu göze çarpar. Bazı etkinliklerde aynı zamanda müzisyen olarak da görev aldıkları görülen profesyonel destek sağlayıcılarının, gerek müzisyenlerin, gerek “organizasyon ve catering” şirketlerinin, gerekse otel, cafe gibi müzikli işletmelerin, her bir aktörün farklı ve/veya ortak ihtiyaçları doğrultusunda, ses ekipmanının yanı sıra müzik enstrümanı ve parçaları, elektronik klavye ve bunlarda kullanılacak özel ses ve ritmler, nota sehпасı, mikrofon ayaklığı, klavye ayaklığı gibi aksesuarları, farklı maliyet ve kombinasyonlardaki ışık ve duman makinası vb. görsel efekt ekipmanını sağladıkları da görülür. Elektronik klavyelerin, seslerinin, ritmlerinin icracılar tarafından “denendiği” ortamlar olarak da öne sürülebilecek olan bu işletmeler ayrıca müzisyenlerin çalıştıkları zaman dışında bilgilerini ve tecrübelerini paylaştıkları, “kendilerine iş ayarladıkları”, “iş tecrübeleri edindikleri/paylaştıkları yerler” olarak da göze çarpar. Profesyonel destek sağlayıcılar, yeni çıkan ya da müzik pazarına yeni giren daha nitelikli ürünlerin (yeni sesler, ritmler, elektronik klavyeler v.b.) tanıtılması bu ürünlerle tüketicileri arasında bir arabulucu rolü üstlenmesi açısından da önem taşır. Bu elektronik klavyelerin değişken ve güncellenebilir ritm ve ses kapasitesine sahip olmaları neticesinde, “en kaliteli”, “en güncel”, “en çok talep edilen”, “en doğru” sesler ve ritm kalıpları açısından da profesyonel destek sağlayıcıların gereği ortaya çıkmış, bu unsurlar da “pazarlanabilir”ler arasına girmiştir. Çevre şehirlere de ses ve/veya ışık ekipmanı açısından profesyonel destek verdiği görülen bu işletme veya bireylerin, ses ekipmanlarını satmaktan çok kiralamaya yönelik hareket ettikleri ve benzer ticari endişelerle diğer şehirlerdeki müzisyenlerle de yoğun bir iletişim içerisinde bulundukları görülür. Büyük çaplı müzik etkinlikleri için başta büyük şehirler olmak üzere dışarıdan yüksek kapasiteli ses ekipmanı getiren “sponsor”lu organizasyonlar söz konusu olsa da, yerel nitelikli müzikli etkinliklerde belirli bir kaç profesyonel destek sağlayıcı işletmenin bu görevi üstlendiği görülür. Öte yandan bu şekildeki geniş kapsamlı ve oldukça yüksek maliyetli etkinliklerdeki ekipman kombinasyonları, Isparta profesyonel destek sağlayıcıları için önemli bir öneri ve telkin niteliği de taşımaktadır. Kasetçi olarak bilinen işletmelerin yanı sıra kendilerini internet ve el broşürleri gibi farklı medyalar yardımıyla da tanıtmaya çalışan, müzik eğitimi ve enstrüman satışı yapan bazı özel teşebbüslerin de bu konuda profesyonel destek sağlayıcısı, organizasyon yapan birimler olarak kendilerini gösterdikleri görülür. Müzik endüstrisi ürünlerinin en önemli tüketicileri arasında yer alan Isparta müzisyenlerinin bu şekildeki özel kurumlarda eğitimci olarak da görev almaları, iyi niyetli fakat kimi zaman profesyonelce telkinlerle, bu ürünlerin amatörler (müzik dershanesi öğrencileri) tarafından da tüketilmesini sağlıyor olmaları aynı zamanda Isparta müzik yaşantısının ne denli karmaşık ve birbirine bağlı değişkenlere sahip olduğuna işaret eder.

Sonuç olarak profesyonel destek sağlayıcıların Isparta merkez ilçe müzik yaşantısı üzerinde dolaylı ve dolaysız etkileri olduğu görülür. Geçici ve/veya kalıcı olarak yılın belirli dönemlerinde yoğunluk kazanan kamusal ve özel etkinliklerde başta ses ve ışık ekipmanı konusunda olmak üzere müzik grubu, müzisyen, müzik enstrümanı ve diğer müziksel donanım konusunda önemli bir boşluğu dolduran ve ayrıca çevre illerde de benzer işlevlere sahip olduğu görülen bu şekildeki bir iş kolunun, meslek alanının, usta-çırak ilişkisiyle de olsa

varlık göstermeye başlaması büyük bir önem taşır. Bu pazarın diğer önemli bileşenlerinden biri olarak akademik müzik eğitimi almış olan ve “teknik ekipman konusunda bilgi sahibi” kişiler gerek profesyonel destek sağlayıcıların tüketicileri gerekse bu tüketimin nitelik ve nicelik açısından ne şekilde olması gerektiğini belirleyen önemli aktörlerdir. Gerçek anlamda yerelliğin önemli bir göstergesi konumundaki mahalli sanatçıların icralarına ve diğer yerel icralara elektronikleştirilmiş soundların eklenmesi, yerel müziğin göstergesi olan özel bazı sessel ve ritmsel ihtiyaçların müzik pazarının ikinci elde dahi önemli bir bileşeni olarak elektronik klavye, dolayısıyla, sound, ses, ritm pazarının metaları sayesinde çözümlenmesi, ses hacmi kontrolsüz bir şekilde artsa da, müzisyen sayısının azaltılması ve dolayısıyla kaliteden ve orijinallikten ödün verilse de, bazı istisnalar dışında “ne olsa gider”ci müşteri ve işletmecilerin sunilemiş ve derinliksizleşmiş zoraki estetik kaygıları, “dinler” ve/veya “eğlenir” kitlenin bu icralara, icra şekillerine alıştırılması gerçekte bir sorun değil fakat modernleşmenin, şehirlileşmenin, heterojenleşmenin bir göstergesi şeklinde ele alınsa gerektir. Diğer bir deyişle, ne şekilde, hangi mekanizmalar yardımıyla, hangi amaçlarla, hangi sosyal psikolojik süreçlerden geçerek Isparta sosyo-kültürel yaşantısı içerisinde devamlılık sağlarsa sağlasın -dolaylı da olsa- endüstriyel bir işleve sahip olan profesyonel destek sağlayıcıların, dinleme ve icra alışkanlıkları ile ilgili ihtiyaçların giderilmesinde ve belki de yeni ihtiyaçların oluşturulmasında oldukça aktif rolleri olduğu ve olacağı açıktır.

KAYNAKÇA

GÜNAY Edip, **Müzik Sosyolojisi, Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2006.

HAVILAND William. A. ve Diğ., **Kültürel Antropoloji**, Çev.: İnan Deniz Erguvan Sarioğlu, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2008

KONGAR Emre, **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999.

MARSHALL Gordon (ed), “Mesleki prestij”, **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev.: Derya Kömürcü, Osman Akınhay, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1999, s.493.

TÜRKOĞLU Nurçay, **İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim, Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar**, Babil Yayınları, İstanbul 2004

“PROFESYONEL MÜZİK KAYITLARINDA TEKNOLOJİK DEĞİŞİM: CELEMONY MELODYN EDITOR”

Doç. Dr. Cihan IŞIKHAN*

cihan.isikhan@deu.edu.tr

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzik Teknolojisi
Anabilimdalı

Öğr. Gör. Alp VAROL*

alp.varol@deu.edu.tr

ÖZET

Önceleri doğrudan ses almanın birincil amaç olduğu müzik endüstrisinde şimdilerde kayıttan çok kayıt sonrası düzeltme/düzenleme işlemlerinin hâkim olduğu teknolojik bir değişim söz konusu. Bu durum, profesyonel müzik kayıtlarında kayıt sonrası “edit-mix-mastering” aşamalarıyla adlandırılan süreçte “edit” aşamasını sil baştan yeniden şekillendirdi. Üstelik bu yenilik profesyonel müzik kayıtlarında öyle etkili oldu ki, “edit” ifadesi değişime söz konusu yazılımının ismiyle yer değiştirdi: Melodyn.

Bu bildiride ilk olarak, Melodyn ile aynı özelliği taşıyan yazılımların F-Meause yöntemiyle istatistiksel başarı karşılaştırması; hemen ardından karşılaştırma sonrası en başarılı görülen Melodyn’ın bu etkiyi hangi özellikleriyle ve nasıl ortaya çıkardığı anlatılacaktır. Yazılımın başta DNA (Direct Note Access) olmak üzere önemli bazı ana fonksiyonları sunulacak, bu tür fonksiyonların uygulamada çalgı ve vokal kayıtlarında nasıl kullanıldığı aktarılacak ve son olarak, Melodyn’ın tonmayster-müzisyen/yapımcı üzerindeki olumlu-olumsuz etkileri tartışılacaktır.

Sonuç olarak Melodyn, hem teknik hem de müzisyen-tonmayster ilişkisi açısından profesyonel müzik kayıtlarını “olumlu” yönde etkilemiş, gelişmiş fonksiyonlarıyla üretim sürecinde bir aşamaya adını vermiş ve üstelik, müzik kayıtlarının gelecek teknolojik yapılanmasında önemli bir başlangıç olmuştur. Melodyn özelinde bu durum aslında, teknolojiye değişimin müzik endüstrisine nasıl yansıdığının önemli bir göstergesidir.

Anahtar Kelimeler: Perde Tahmin Yazılımları, Melodyn, Müzik Teknolojisi

GİRİŞ

Diğer teknolojik alanlarda olduğu gibi müzik teknolojisi de her geçen gün kendini yenileyen bir disiplin. Bunda bir taraftan bilgisayar teknolojisindeki gelişimin olduğu kadar diğer taraftan gelişimi tetikleyen toplumsal veya daha özelde sektörel taleplerin önüne geçilemeyen iştahı önemli bir etken. Hiç kuşkusuz böylesine bir karşılıklı etkileşimle ortaya çıkan dinamikliğin müzik teknolojisinde profesyonel müzik kayıtlarını doğrudan etkilediğini söyleyebiliriz. Önceleri yalnızca “ses alma” üzerine kurulu müzik kayıt endüstrisi, sonraları giderek teknolojinin gelişmesiyle birlikte doğru ses alma, ses üretme, üretilen seslerde tınsal

* Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzik Teknolojisi Anabilimdalı, cihan.isikhan@deu.edu.tr, alp.varol@deu.edu.tr

değişiklikler, ses verisi düzenleme/düzeltilme gibi insan gücüyle üretimi mümkün olmayı teknolojiyle zorlar durumda (Smith 1999: 5).

1860'lı yılların başında geliştirdiği dünyadaki ilk ses kayıt aygıtıyla Fransız mucit Édouard-Léon Scott de Martinville'in doğal olarak tek hedefi yalnızca ses alma üzerineydi⁶. Tarihsel süreçte sırasıyla Edison'un fonografı, Bell'in grofonu ve Berliner'in gramfonu, 20.yy.'ın ilk yarısının sonuna kadar müzikte doğru (doğalına olabildiğince yakın) ses alma pratiğinin ve dolayısıyla teknolojisinin öncüleri oldular (Ünlü 2004: 27). Teknik açıdan yalnızca bir mikrofon ve kayıt cihazına dayalı bir sinyal akışı içeren o yıllardaki kayıt teknolojisi, 20.yy.'ın ikinci yarısından itibaren bilinen toplumsal değişimlerle birlikte⁷ ses üretimi sürecine doğru hızla ilerlerdi. Moog ve Hammond, ürettikleri synthesizer'larıyla ses üretimi teknolojisinin öncüleri oldular. 20.yy'ın sonlarına doğru ise gelişen bilgisayar teknolojisi, üretimin de ötesinde, kaydedilen seslerde tınısal değişiklik ve doğrulamaya yöneltti müzik kayıtlarındaki teknolojiyi. Böylece, üretilen seslerin kaydı sonrası tınısal değişiklik işlemleriyle bir bütün haline gelen kayıt teknolojisi, beraberinde "profesyonel" bir çalışma alanı yaratarak profesyonel müzik kayıt sektörünü ve dolayısıyla endüstrisini oluşturdu.

Kullanıcı açısından gerek stüdyo gerekse ev ortamında üretim-kayıt-doğrulama üçlemesinde istenileni mümkün kılan profesyonel müzik kayıtları teknolojisi ve onun getirdiği donanım ve yazılımlar, kullanıcısının giderek önce tonmayster sonra ses mühendisi bilgi birikimiyle oluşturduğu ve kayıt sonrası edit-mix-mastering olarak standartlaşan popüler işlem zincirini yarattı. Böylece profesyonel müzik kayıtları, yapısı gereği her an her türlü teknolojik değişime açık olan edit-mix-mastering üçlemesiyle tüketiciye sunulur hale getirilmiş oldu.

20.yy sonlarından itibaren profesyonel kayıt endüstrisi özelindeki teknolojik değişimler ağırlıklı olarak donanım-yazılım üzerinde ilerlerken, 21.yy. da içinde olmak üzere uzunca bir süre değişim pratiği ağırlıklı olarak edit-mix-mastering üçlemesini bir bütün olarak ele aldı. Bu süre içinde nano teknoloji sayesinde dijital ağırlıklı süreç, donanımları daha karmaşık yapılarıyla birlikte giderek küçültürken (hatta ataları düşünülüğünde mekanda sayıca çok daha azaltırken), gerçek anlamdaki samsasyonel değişimler yazılımlar üzerinde yaşandı. 48 veya 96 kanallı Otari, Fostex, Tascam vs. marka heybetli kayıt donanımları, yerlerini giderek hddisk-ses kartı desteğiyle Logic Pro, Cubase, Protools gibi sınırsız sayıda kanal olanaklarıyla tek ekrandan izlenebilen sanal ortamlara bıraktı. Hemen her yazılım için sürekli üretilen "eklentiler (plug-in)" ise kullanıcı için değişimin vazgeçilmez "kullan-at" araçları haline gelmişlerdi bile. Böylece ses almadan bu yana geçen sürede, diğerlerine göre kaydedilene çok daha müdahale olanağı sağlayan "kayıt sonrası ses düzenleme/düzeltilme", başta "edit" adımı olmak üzere üçlemenin tüm adımlarında teknolojinin olağan değişimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

⁶ 2008 yılının Mart ayında ses tarihçi David Giovanni tarafından gün yüzüne çıkarılan bu aygıttaki ilk kayıta, "Au Clair de la Lune" adlı parçanın on saniyelik seslendirilişi bulunmaktadır (Bkz. David Giovanni, "First Sounds Initiatives", Conference Recordings, 42nd Annual Conference of the Association for Recorded Sound Collections, Stanford University, Palo Alto, California, USA, 26-29 March 2008)

⁷ O yıllara ait toplumsal değişimi en iyi özetler bilgi için bkz: Serhad Durmaz, Spektral Audio Bilinci ve Kaset Kültürü, *Popüler Müzik Araştırmaları Derneği Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, s. 140-157, İzmir

21.yy. başından itibaren halen bu değişimin rutin seyri içindeyiz. Donanımlar ve yazılımlar sayesinde olabildiğince (ve hatta fazlasıyla) doğasına en yakın kayıt; kayıt sonrası her bir kanalı (veya müzik kaydı için “çalgıyı” demek daha doğru olur) özellikle kes/kopyala/yapıştır işlemleriyle “edit”; tüm kanalları sanatsal bir çabayla birleştirme aşaması “mix” ve ürün çoğaltımı öncesi son elektronik işlem “mastering”. Son 10 yıllık süreçte süregelen rutin değişimleriyle halen bu işlemler devam ederken ve kullanıcıların çoğu teknolojik değişimi daha çok “hızlı üret ve sun” deyişiyle özdeşleştirmişken; değişimin gerçek anlamını hissettiren ve içinde bulunduğumuz dönemde devrim sayılabilecek bir teknolojik çalışma, DNA (Direct Note Access, Doğrudan Nota Erişimi) fonksiyonuyla 2010 yılında Celemony tarafından piyasaya sürülen “Melodyn Editor” ile geldi.

Melodyn Çalışma Prensipleri

Melodyn Editor, Alman Celemony yazılım şirketinin 1997 yılında gelişimini duyurduğu ve aslında son beş yılda şekillenen bir yazılım. Çalışma ilkesi, hiçbir sembolik dönüşüm yapmaksızın kaydedilen müzikte perde-genlik değişimleri ve buna bağlı efekt işlemlerine dayanmakta. Bu bile önceleri ses almayla başlayan ve yukarıda belirttiğimiz teknolojik değişim ve beklentilerle süregelen kayıt teknolojisinde tek başına bir değişimken, 2010 yılında DNA fonksiyonunu bünyesine ekleyen yazılım, aslında bu fonksiyonla tam bir devrim yarattı. Dolayısıyla yazılım aslında, profesyonel müzik kayıtlarında kaydedilen ses verisi düzenleme/düzeltilme işleminde teknoloji olanakları açısından ulaşılan günümüzdeki son nokta haline geldi ve kayıt endüstrisi üzerinde gerek kendi adıyla yeni bir stüdyo çalışma ortamı yaratmasıyla gerekse tonmayster-müzisyen ilişkilerine getirdiği farklı boyutlarıyla yazılımın devrim niteliğindeki etkileri günümüzde halen devam ediyor.

Yazılımın temel çalışma ilkesinin doğrudan ses verisi üzerine olduğunu daha önce belirtmiştik. Bunu biraz açalım: Herhangi bir çalgı veya vokal bilinen donanım ve sinyal akışı düzeninde Protools veya Cubase gibi profesyonel müzik kayıt editörlerine kaydedildikten sonra, bu sesler ister doğrudan “stand-alone” veya istenirse “plug-in” olarak kurulan Melodyn’a “real time transfer” yöntemiyle aktarılıyor. Gerçek zamanlı bu aktarımın diğer örneklerine göre teknolojik farkı, aktarım sırasında ses verisindeki her bir “perde”nin üstelik doğuşkanlarına kadar tespit edilip depolanması. Böylece teknik olarak her perde, rahatlıkla kaydırılarak örneğin yanlış bir perdeyse doğrulama yapılabilir. En temel bu işlem dışında perdeye titreşim ekleme, uzatma, perdenin seviyesini arttırma veya azaltma vs. gibi genlik-frekans boyutlarında olabildiğince her türden müdahale yapılabilir. 1997 sonrası üç yıl başlangıç evresi kabul edilirse, 2000-2010 yılları arasında yazılım, az önce belirtilen temel işlemleri “tek sesli kayıtlar” üzerinde doğru perde tespiti-hız ve sonuç ilişkileriyle geliştirerek sürdürdü. Ancak 2010 yılında şirket, tek sesli kayıtların ötesine geçerek, çok sesli kayıtlarda da perde tespiti yöntemini geliştirdiğini duyurdu. DNA adını verdiği bu yöntemle şirket piyano, gitar vs. gibi tek çalgıdan üretilen çok sesli kayıtlarda perdeleri tespit edebileceğini göstermiş durumda.

DNA Fonksiyonu

Şirketin DNA adını verdiği fonksiyon, aslında, son 20 yıldan beri süregelen computational musicology disiplini içindeki “müzik analiz” çalışmalarının özel bir alt parçası. Bu parçanın içinde perde tahmini (pitch estimation), perde doğrulama (pitch correction), ritimsel perde ayırma (pitch segmentation) ve hatta ezgi ayırıştırma (melody extraction) çalışmaları mevcut. Genelde bilgisayarla analiz, özelde MSS (Müzik Sorgulama Sistemleri, Music Information Retrieval (MIR)) sistemleri için gelişimi amaçlanmış bu çalışmalar uzunca

bir süreden beri devam ediyor ve DNA aslında bu alt çalışmalardan perde tahmin çalışmalarının geldiği son nokta olarak karşımıza çıkıyor.

Perde tahmininde amaç, dijital ortama kaydedilen müzikteki temel frekansları saptamak. Yani sayısal bir notasyon oluşturmak. Bilgisayar bilimlerinde bu çalışmalar “F0 Estimation” adıyla tanımlanıyor ve birçok araştırmacı pek çok yöntem ve teknik kullanarak müzikte perde tahmin etmeye çalışıyor. Örneğin Kashino, perdeleri tını akustik özelliklerine göre tahmin etmeye çalışırken (Kashino & Tanaka 1993), De Cheveign’e, Tolonen, Karjalainen ve Klapuri gibi bir grup bilim adamı, insanın perde algılamasına benzer bir sistemi “filtreleme” tekniğiyle perde tahmin çalışmalarına uyguluyor. Bunlar dışında tüm müzikten istatistik yöntemiyle perde tahmin edenler (Goto, Davy ve Godsill), yapay zekâ uygulamalarıyla bilgisayara perde öğreti yoluna gidenler (Abdallah, Smaragdis) ve sınıflandırma yöntemiyle benzer perdeleri gruplayıp tahmin etmeye çalışanlar (Poliner, Ellis), geliştirdikleri yöntem ve tekniklerle günümüzde perde tahmin çalışmalarının önemli isimleri.⁸

İster filtreleme yöntemi olsun ister sınıflandırma, F0 tahmin çalışmalarında ortak bazı işlemler mevcut. Bunların ilki “Fourier Transform” kullanarak müzikteki zaman eksenini “frekans eksenine” çekmek. Böylece tahmin edilen her frekansa diğerlerinden bağımsız işlemler uygulanabiliyor. Diğer ortak nokta ise elde edilen temel frekansları bir aşıt içine yerleştirmek. Bu da fiziksel olarak başlayan işlemleri müzik zeminine taşıyor. Ortak son işlem ise yapılan tüm computational hareketlerin sonunda değişimleri kullanıcının algılayacağı biçimde geri döndürmek. Yani frekans eksenini tekrar zaman eksenine taşımak. Bu ortak işlemlerden sonra perde tahmini olabildiğince sağlanmış oluyor.

1997 yılında gelişimini duyurduğu ve son beş yılda şekillenen Melodyn, son yıllarda eklediği DNA fonksiyonuyla yukarıdaki adımlardan geri dönüşümü bünyesinde diğerlerine göre en iyi barındıran yazılım olarak karşımıza çıkıyor. Diğerlerinden ilk akla gelen kuşkusuz Amerikan Anteras şirketinin aynı amaçla ürettiği AutoTune. Daha sonraki yıllarda Hit’n’Mix ve Cubase, Sonar gibi ses editörlerinin bazı plug-in’leri Melodyn tarzı yazılımlar olarak günümüzde kullanılıyor.

Biz bu çalışmada öncelikle bu yazılımların istatistiksel bir karşılaştırmasını yaptık. Birazdan ayrıntılarını vereceğimiz bu karşılaştırmalı analizde, veri tabanında kullandığımız örnek bir parçayı yazılımlara aktardık ve ardından, yazılımların perde tahminlerinde ne kadar başarılı olduğunu orijinalindeki perdelerle karşılaştırarak sayısal verilerle gösterdik. İlk amacımız olan karşılaştırma sonrası, ikinci adımda, karşılaştırmada en başarılı yazılım olarak görülen Melody’nin güncel kullanımda performans ve kayıt uygulamalarına nasıl yansıtıldığını örnekleriyle göstermeyi amaçladık. Melodyn öncesi ve sonrası olmak üzere hazırlanan çalgı ve vokal kayıt örnekleri, yazılımın geçmişe göre günümüzde nasıl bir teknolojik değişim ortaya koyduğunu gösterir nitelikte. Son olarak, bu değişimin özelde tonmayster ve müzisyen performansı, genelde tonmayster-müzisyen ilişkilerini nasıl etkilediğini tartışmaya açtık.

⁸ Kendisi de bu çalışmaların bir parçası olan Klapuri, burada sözü edilen çalışmaları, yeni bir F0 tahmini gelişimini duyurduğu makalesinde yöntem ve teknik açıdan karşılaştırmış ve kendi çalışmasıyla olan farklılıkları belirtmiştir. Bu makale için Bkz: A. Klapuri. Multiple fundamental frequency estimation by summing harmonic amplitudes. In Proc. ISMIR, pages 216–221, Victoria, Canada, 2006.

PERDE TAHMİN YAZILIMLARININ “F-ÖLÇÜM” YÖNTEMİYLE BAŞARI KARŞILAŞTIRMASI

Perde tahminine dayalı yazılımların başarılarını ölçmek amacıyla biz bu çalışmada, genelde özellikle bilgisayar bilimlerinde veri karşılaştırmada yaygın olarak kullanılan; özelde her türlü müzik verisi (perde, süre vs.) karşılaştırmaları için MIREX⁹ tarafından da önerilen F-Ölçüm (frame-by-frame F-measure) yöntemini kullandık.

Yöntemde amaç, perde tahmini yazılımlarının perdeleri doğru tespit edip etmediğinin yüzdelik oranını ortaya çıkarmak. Oran ne kadar büyükse tahmin de o kadar başarılı oluyor ve sayısal değerler, perdelerin karşılaştırılması sonucu elde ediliyor.

Biz de kullandığımız test müziğinin perdeleriyle yazılımların ortaya çıkardığı perdeleri karşılaştırdık. Test müziği olarak hesaplama kolaylığı olması açısından Mozart’ın yaygın olarak bilinen okul şarkısını kullandık (W. A. Mozart, K265, “Ah vous dirai-je, Maman”). Cubase V5 ortamında EWQL Silver Edition sanal çalgılarıyla kaydedilen yaratıda piyano, gitar, obva, keman ve viyolonsel kullanıldı.

Müzik havuzunda bu yaratının farklı çalım biçimleri oluşturuldu. Havuzda sırasıyla tek çalgıdan tek sesli ve çoksesli (piyano), çok çalgıdan tek sesli (piyano ve gitar aynı perde ve oktav) ve çoksesli (piyano, gitar, obva, keman ve viyolonsel) olmak üzere toplam beş farklı müzik tutuldu. Bu müzikler sırasıyla karşılaştırmada kullanılan yazılımlara uygulandı ve yazılımlardan dönen sonuçlarla müziklerin orijinallerinin perdeleri sayıca karşılaştırıldı.

F-Ölçüm için kullanılan formül ise şöyle:

$$F = \frac{2PR}{P + R}$$

Formülde (F) ölçüm sonucunu, (P , Precision) kesinlik ve (R , Recall) çağrı değerlerini gösteriyor. Burada P ve R için hesaplanacak formül ise şu şekilde:

$$P = \frac{N_{tp}}{N_{tp} + N_{fp}}, R = \frac{N_{tp}}{N_{tp} + N_{fn}}$$

F için gerekli P ve R değerleri için N perde sayısı olmak üzere tp (true positive), saptanan doğru perdeleri, fp (false positive) yanlış perdeleri, fn (false negative) ise karşılaştırmada hiç perde bulunamaması sayısını gösteriyor.

Karşılaştırmada, günümüzde profesyonel müzik kayıtlarında en yaygın kullanılan perde tahmin ve doğrulama yazılımlarını ele aldık. Bunlar sırasıyla Celemony tarafından üretilen Melodyn, Anteras’ın AutoTune, Cubase 5 ile birlikte gelen eklenti VariAudio, Cakewalk’un Sonar’ı ile kullanılan eklenti V-Vocal ve bunlardan bağımsız sadece DJ’lerin kullandığı bir editör olan Hit’n’Mix.

⁹ MIREX (Music Information Retrieval Evaluation eXchange), özellikle MIR (Music Information Retrieval, Müzik Sorgulama Sistemi) çalışmalarında ortak bir standart geliştirmek amacıyla oluşturulmuş bilimsel bir sanal ortam topluluğu. Burada genellikle müzik analiz uygulamalarında hangi yöntemlerin nasıl kullanılabileceği (MIREX Evaluation Metric) ve bu yöntemlerde kullanılmak üzere hazırlanmış geniş bir müzik veri tabanı bulunmaktadır.

Ayrıntı için Bkz. http://www.music-ir.org/mirex/wiki/2010:MIREX_HOME

Bunlar dışında örneğin Sonic Foundry ACID ve Logic Pro, doğrudan “pitch shifting (perde kaydırma)” eklentileriyle işlem yaparken; bilimsel araştırmalarda kullanılan NMF (Nonnegative Matrix Factorization) veya Swipe tipi algoritmalar kod üretimi yöntemiyle perde tahmin etmeye çalışıyor. Ancak bu yazılımlar perde tahmininden çok ses dosyalarına yaptıkları fiziksel müdahalelerle bir tür efekt işlemi uyguladıklarından, bu çalışmada test için ele aldıklarımız dışında neredeyse hiçbiri profesyonel müzik kayıtlarında doğrudan perde tahmini için kullanılabilecek yazılımlar değil.

Yapılan bu karşılaştırmalar sonucu F-Ölçüm sonuçları şöyle gerçekleşti:

				Yazılımlara Göre F-Ölçüm Sonuçları				
				Melodyn	Autotune	Variaudio	V-Vocal	Hit'n'Mix
Müzik Havuzu	Tek Çalgı	Tek Ses		%100	%95	%100	%89	%90
		Çok Ses		%73	%54	%32	%40	%28
	Çok Çalgı	Tek Ses	Aynı Perde	%87	%80	%81	%89	%90
			Oktav	%62	%52	%50	%40	%21
		Çok Ses		%19	%7	%10	%15	%3

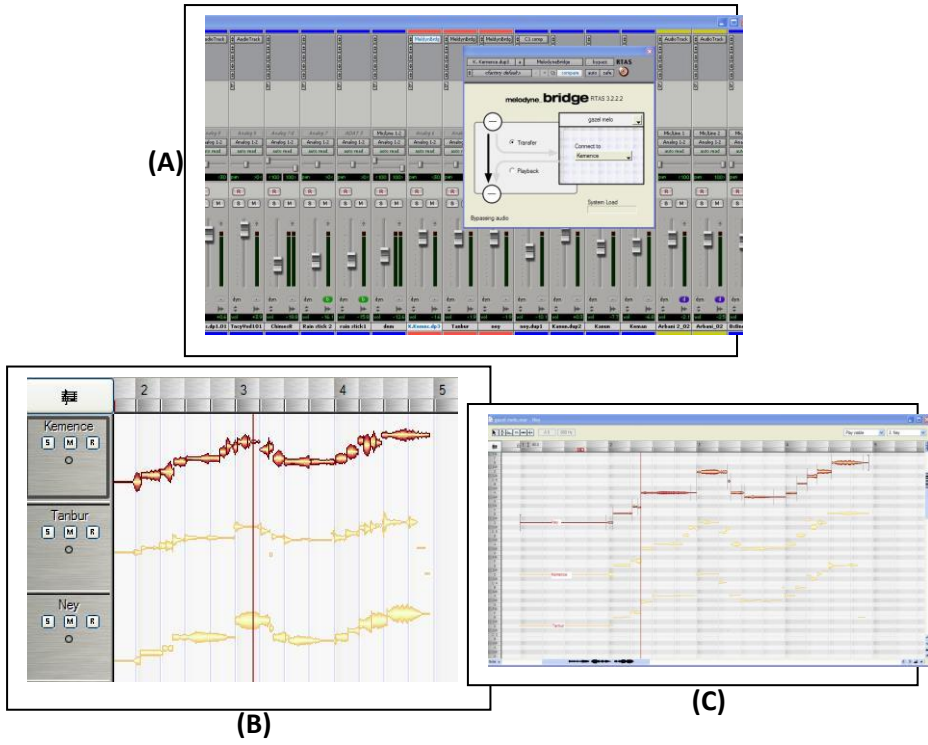
Tablo 1: Profesyonel müzik kayıtlarında yaygın olarak kullanılan perde tahmin ve doğrulama yazılımlarının F-Ölçüm sonuçları.

MELODYN UYGULAMALARINDAN ÖRNEKLER

Ölçüm sonuçlarına göre Celemony Melodyn’in diğer yazılımlara göre daha başarılı olduğunu görüyoruz. Tablo 1’deki sonuçlara göre, tek sesli kaydedilen müziklerde perde tahmini hemen-hemen tüm yazılımlarda aynı başarıya sahip. Ancak, tek çalgıyla yapılan çoksesli kayıtlarda Melodyn diğerlerine göre daha üstün. Üreticinin piyasa sunumunda da yazılımın aslında bu özelliği (DNA) ön plana çıkarılıyor. Oysa gerçek anlamda bir çoksesli müzikten perde tahmin etmek, çıkan sonuçlara göre günümüz teknolojisinde henüz emekleme aşamasında.

Çalışmamızın bu aşamasında, karşılaştırmada nispeten daha başarılı görülen Melodyn özelinde, perde tahmin yazılımlarının uygulamalarda nasıl kullanıldığını göstermek istedik. Bu amaçla ele aldığımız örneklerde çalgı ve vokal için sektörde en fazla kullanılan temel melodyn işlemlerini özetledik.

Kayıt sonrası ilk işlem, Melodyn’a eş zamanla (real-time) atılacak çalgıların kanal seçimi ve atılma işlemini niteleyen “bridge mode” fonksiyonu. Şekil 1’de (A) ile gösterilen işlem sonrası istenilen çalgılar yazılıma aktarılıyor ve bundan sonrası olası tüm edit işlemleri için her çalgı tek bir edit penceresinde tutuluyor (Bkz. Şekil 1 (B) ve (C)).

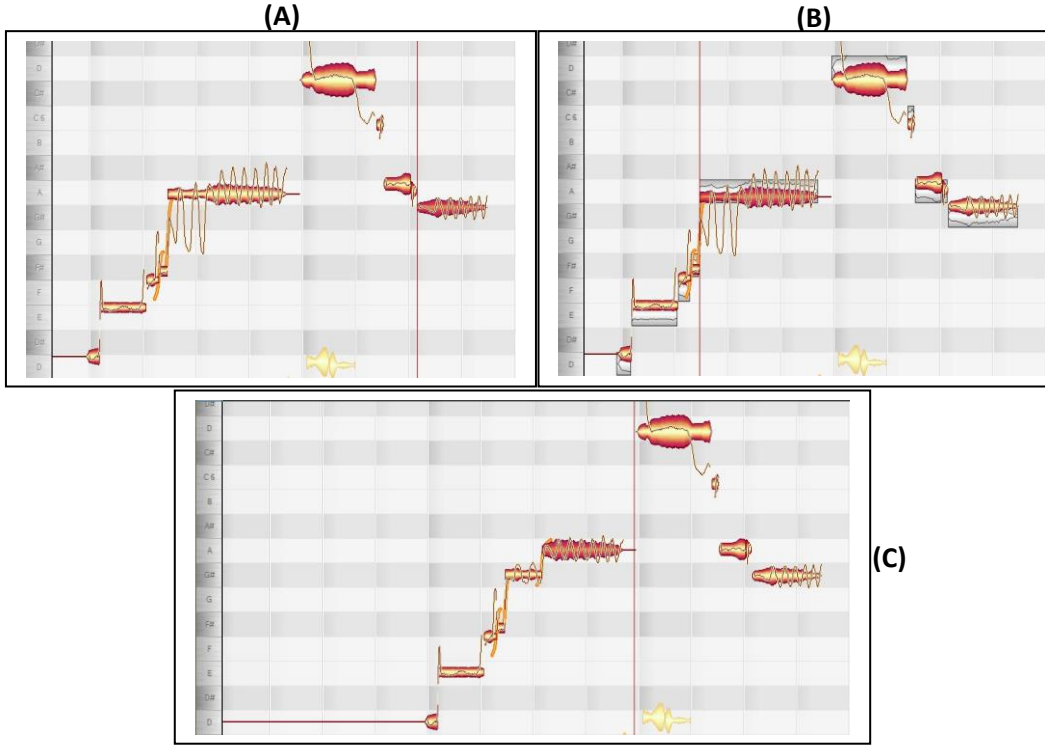


Şekil 1: Melodyn “stand-alone” üretilmekle birlikte profesyonel kayıt ortamlarında daha çok “plug-in” olarak kullanılıyor ve bu durumda kanallardaki çalgılar eklentiye “bridge veya insert transform” yoluyla real-time aktarılıyor (A). Örnek uygulamada bu yöntemle üç çalgı kanalı aktarıldı (B) ve her kanal daha sonraki melodyn edit işlemleri için tek bir pencerede birleştirildi.

Ney Özeline Çalgı Melodyn İşlemleri

Melodyn’a transferi yapılan üç çalgıdan perde değeri ve vurguları açısından en farklı tınlayan ney’i uygulamada işleme alalım. Şekil 2 (A) çalınan perdeleri; (B), perdelerin olması gereken değerlerini ve nasıl bir yanılma payıyla çalındığını açıkça gösteriyor. Bu detay, yazılımın DNA fonksiyonunun başarısı. İlk aşamada, tüm perdeler gerekli değerlerine çekiliyor.

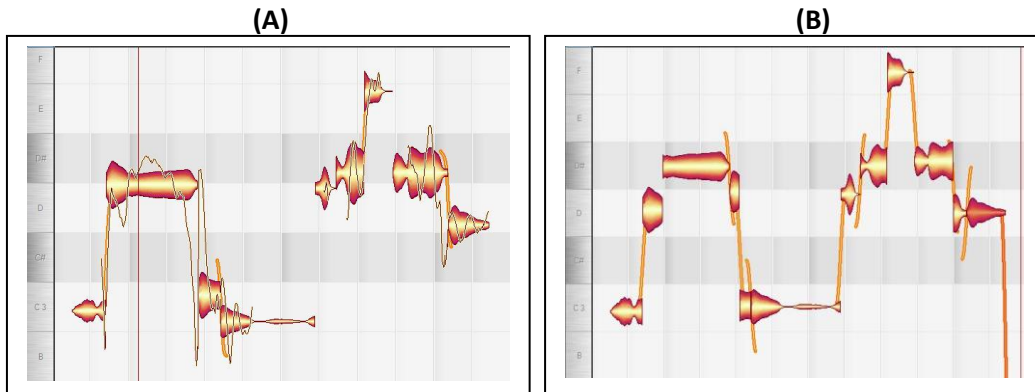
Doğru perdelerle aktarma işlemine rağmen, vibrasyonun A# notası üzerinde fazla oluşması nedeniyle dinlemede bu perde halen tiz duyulmakta. Şekil 2 (B)’de aşırı vibrasyon hareketi, sinüs eğrisi çizgileriyle açıkça görülüyor. Doğru vibrasyon hem genliği düşük hem de sadece A# ile değil; G# geçişiyle G# üzerinden tınlatılmalı. Bu nedenle yazılımda G# ve A perdeleri ayrıştırılarak vibrasyon iki farklı perde üzerine yerleştiriliyor. Yapılan tüm işlemlerin sonunda çalınması gereken Ney’e Şekil 2 (C)’de görüldüğü çalmadan, Melodyn yardımıyla ulaşıyor.



Şekil 2: Ney kaydı sonrası çalgıya ait perdelerin Melodyn’da düzeltilmesi işlemi. Kayıttaki çalınan perdeler (A), olması gereken değerleri ve aralarındaki fark (B) ve tüm işlemler sonrası (pitch drift, modulation, shifting vs.) Ney’in son hali (C).

Vokal’de Melodyn İşlemleri

Bir diğer uygulama da bir vokal kaydı üzerinden. Şekil 3 (A)’da kaydedilen ve Melodyn’a aktarılan vokal perdelerinden bir kesit görünüyor. Tıpkı Ney’de olduğu gibi bu perdeler de olması gerekenden farklı seslendirilmiş. Özellikle D#, F ve D perdelerinde hem vibrasyon hem de entonasyon problemleri mevcut. Sırasıyla bu perdeler doğru değerlerine yerleştiriliyor. Ardından tüm perdelerde "pitch drift ve pitch modulation" işlemi ile vibrasyon genlikleri indirgeniyor ve perde merkez noktalarına çekiliyor. Üstelik bu işlemler vokal kaydına özel olarak hece-hece yapılabiliyor ve sonunda Şekil 3 (B)’de görülen doğru seslendirmeye ulaşıyor.



Şekil 3: Kayıt sonrası vokale ait perdeleri Melodyn’da işlemeleme örneği. Yapılan kayıttaki seslendirilen hatalı perdeler (A) ve işlemler sonrası doğru değerlerine çekilerek düzenlenen vokal kaydı son hali (B).

TARTIŞMA ve SONUÇ

Sıradan hale gelen profesyonel müzik kayıtlarındaki teknolojik değişim, bilgisayar teknolojisinin gelişmesiyle birlikte özellikle “ses düzeltme/düzenleme” işlemlerinde her geçen gün ivmesini daha yukarılara çeker düzeyde. Bunun bile günümüzde monoton bir seyir izlediği yönünde tartışmalar süre giderken, Celemony tarafından piyasaya sunulan DNA fonksiyonu, getirdiği yenilikle profesyonel müzik kayıt sektörünü oldukça hareketlendirdi. İçinde bulunduğumuz süreçte “olağan” gibi görünen bu yeniliğin, bu çalışmada sunulan verilerle aslında hiç de “olağan olmayan” bir süreci başlattığını görmekteyiz. Şimdiye kadar anlatılanlar doğrultusunda, Melodyn’ın yalnızca edit-mix-mastering üçlemesine edit sonrası kendi adını vererek aşamaları dörde çıkardığını söylemek, halen değişimin yaşandığı günümüzde değişimin ne kadar devrim niteliğinde olduğunu ispatlamak için yetmez. Doğru tespit için, değişimle birlikte ortaya çıkan tonmayster-müzisyen/yapımcı davranışlarının nasıl şekillendiğine de yakından bakmak gerekebilir. Bu çok açık bir tartışma konusudur. Melodyn’ın ortaya çıkardığı ve Tablo 2’de belirtilen tonmayster ve müzisyen/yapımcı’ya yönelik olumlu-olumsuz etkileri, değişimin olağandan çok ne kadar devrim niteliğinde olduğunun bir göstergesi aslında.

TONMAYSTER	
ARTILAR	EKSİLER
İş yüküyle gelişen perde algılama yeteneği	Eskiye göre daha ağır bir iş yükü
Daha sağlıklı mix yapabilme	Olası eşzaman sorunları ve beraberinde donanım sorgulama
Kusursuz çalgı/vokal kayıtları	Fazla müdahalede kayıtlardaki «vocoder» etkisi
Özellikle eşliklerde «harmonizer» kullanımının ortadan kalkması	
Analize dayalı çalışmalarda örnek kayıtlar için sağlıklı bir veri bankası	
Daha detaylı bir eğitim/öğretim	
MÜZİSYEN/YAPIMCI	
Sorgulanabilen sahne performansı ve çalgılar	‘Vurdumduymaz’ tavır
Tonmaysterle daha fazla etkileşim	Süreçle artan maliyet
Kusursuz performans	Doğal performanstan uzaklaşabilme

Tablo 2: Melodyn özelinde perde tahmin yazılımlarının tonmayster-müzisyen/yapımcı davranış ve tekniklerine yansıyan olumlu-olumsuz etkileri

Tablo 2’de belirtilenler, İzmir ve İstanbul profesyonel müzik kayıt piyasasında halen akademik/ticari çalışmalarını yürütenlerle yapılan ikili görüşmeler sonucu elde edilen ortak sonuçlar. Sonuçlara göre, teknik açıdan tonmayster için Melodyn uygulamasının aşırıya kaçması durumunda kendi ifadeleriyle kayıtlarda “dijitalleşen” bir tını ortaya çıkama riski var. Hatta bu risk, az da olsa hiçbir işlem yapmadan bile Melodyn’a aktarım ve geri alma da bile yaşanabiliyor. Buna rağmen müzisyen/yapımcı tarafından gelen Melodyn kullanma talebi üst düzeyde. Bu durum beraberinde harcanan zaman paralelinde ekstra bir maliyet sunuyor yapımcıya. Üstelik bu durum, tonmayster’in iş yükünü daha fazlalaştırıyor. Ancak Melodyn’ın getirdiği yenilik düşünüldüğünde, bu durum şimdilik her iki tarafı da memnun edici düzeyde. Bu süreç ve maliyetin kendiliğinden ortaya çıkardığı bir sonuç daha var. Müzisyen Melodyn

sayesinde “çal ve çık” davranışına yöneltiyor kendini. Bu da doğal olarak işlerin hızlı yürümesi gerektiği ortamlarda çoğu müzisyeni tonmayster deyişle “vurdumduymaz” bir tavra yöneltiyor. Ancak bir taraftan özellikle kayda gelen özellikle sahne müzisyenleri, Melodyn işlemleri sırasında kendi sahne performanslarını ve hatta çalgılarını tekrar gözden geçirmek durumunda kalabiliyor. Bu da hem dinleyici hem de tonmayster açısından Melodyn’ın ortaya çıkardığı olumlu bir sonuç. Hem böylece müzisyen ve yapımcı kayıt sırasında ve sonrasında tonmaysterle çok daha sıkı bir etkileşim içine giriyor ve kafasında Melodyn’ı düşünerek stüdyoda doğal performansından uzaklaşma riskine rağmen çıkan sonuçla birlikte performansını giderek kusursuza yaklaştırabilmeyi sorgulayabiliyor.

Maliyet ve iş yükü nasıl olursa olsun, Melodyn’ın ortaya çıkardığı artılar tonmayster üzerinde daha fazla. Akademik çalışanlarla yapılan görüşmelerde, özellikle eğitim/öğretimde Melodyn’ın öğrenciye olan etkisi çok olumlu. Diğer taraftan, örneğin sorgulama sistemleri vb. gibi bilimsel araştırmalarda Melodyn’la birlikte gelen müzikte doğrudan perde ayrıştırma etkisi, eskisine göre daha başarılı bir veri tabanı ve dolayısıyla sistem oluşturulabilir düşüncesiyle akademisyenler arasında heyecan yaratıyor. Aynı heyecan, özellikle vokal eşliği bol olan müzik kayıtlarında, vokal sonrası üçlü-beşli aralıklarla yapılacak eşliklerde zorunlu olarak harmonizer kullanımını beğenmeyen sektör çalışanları için de geçerli. Artık eşlikler, Melodyn’da tüm vokal perdelerinin istenilen değere kaydırılmasıyla çok daha hızlı ve kesin olur durumda.

Yapılan istatistiksel karşılaştırmalar, sunulan uygulama örnekleri ve sektör çalışanları-akademisyenlerden elde edilen geri dönüşler, Melodyn’ın özellikle DNA fonksiyonu sonrası son birkaç yıllık süreçte profesyonel müzik kayıtlarında önemli bir teknolojik değişim yaşattığını gösterir nitelikte. Bu değişimin nedeni olarak Melodyn’ı tek başına ele almak çok doğru olmamakla birlikte, perde tahminine dayalı karşılaştırmada kullanılan diğer yazılımların gözle görülür bir şekilde Melodyn’ın kullandığı algoritmik başarıdan uzak olduğu da çok açık. Bunda bir taraftan patentli DNA fonksiyonu etkili olsa da diğer taraftan teknik olarak Melodyn’ın Reverse Fourier işlemindeki başarısı, kullanıcılara daha etkili bir arayüz sunuyor. Böylece her geçen gün yazılım, pazardan çok daha pay sahibi olmada başarılı oluyor.

Sonuç olarak Melodyn, hem teknik hem de müzisyen-tonmayster ilişkisi açısından profesyonel müzik kayıtlarını “olumlu” yönde etkilemiş, gelişmiş fonksiyonlarıyla üretim sürecinde bir aşamaya adını vermiş ve üstelik, müzik kayıtlarının gelecek teknolojik yapılanmasında önemli bir başlangıç olmuştur. Melodyn özelinde bu durum aslında, teknolojiadaki değişimin müzik endüstrisine nasıl yansıdığının önemli bir göstergesidir.

KAYNAKÇA

Kashino & Tanaka 1993 – K. Kashino and H. Tanaka, “A sound source separation system with the ability of automatic tone modeling,” in *International Computer Music Conf.*, Tokyo, Japan

Smith 1999 – Steven W. Smith, “*The Scientist and Engineer’s Guide to Digital Signal Processing*”, California Technical Publishing, USA

Ünlü 2004 – Cemal Ünlü, “*Git Zaman Gel Zaman / Fonograg-Gramafon-Taşplak*”, Pan Yayıncılık, İstanbul

“TÜRK MÜZİĞİ EĞİTİMİNDE DEĞİŞEN OKULLAŞMA SÜRECİNDE ÇALGI PEDAGOJİSİ ÜZERİNE YAPILMIŞ LİSANSÜSTÜ TEZ BİBLİYOGRAFYASI”

Arş. Gör. Çağhan ADAR

cadar@aku.edu.tr

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ÖZET

Türk Müziği eğitiminde önemli bir alan olan çalgı eğitiminde, müzikteki okullaşma sürecinin, çalgı eğitimi ile ilgili yapılmış yüksek lisans, sanatta yeterlilik ve doktora tezleri üzerindeki etkilerinin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Bu amaçla 18 üniversitede sosyal bilimler, fen bilimleri ve eğitim bilimleri enstitülerinde 1986–2010 yılları arasında Türk Müziği çalgı eğitimine yönelik yapılmış olan yüksek lisans, sanatta yeterlik ve doktora tezleri taranmış ve bir bibliyografya oluşturularak sınıflandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Değişim, Çalgı Pedagojisi, Bibliyografya

Giriş

Bibliyografya

Bibliyografya, belirli bir konuda yayınlanmış yazılı, görsel, sesli her türlü kaynağın toplanarak belirli bir sisteme göre düzenlenmesi olarak tanımlanan bir kelimedir.

“Bibliyografya, bir konu hakkındaki yayınların tamamı. Eski Yunancada βιβλιογραφία vasıflandırmak anlamına gelen *biblios* (kitap) ile *grapho* (yazma) kelimelerinden türemiştir.” (www.tr.wikipedia.org)

“Avrupa’da hızla gelişen bibliyografya merakı XVIII. Yüzyılın sonuna kadar sürer. Special bibliyografyalar bu süre içinde en yüksek seviyeye ulaşır. Bütün Avrupa’da bir meslek olarak başlayan bibliyografyacılık neticede 1789’dan itibaren Fransa’da “kitap biliminin” yerini alır. Böylece kütüphanecilik, kitap koleksiyonculuğu, kütüphaneler tarihi vb. gibi birbirinden farklı incelemeleri de kapsamı içine aldı.” (Yıldız, 2007:7)

Ülkemizde bibliyografya çalışmaları ancak XVII. yüzyılda başlamıştır ve bu alanda ilk çalışmayı ise Kâtip Çelebi yapmıştır.

“Kâtip Çelebi(1609–1658), yazdığı “Keşfüz Zünûn” la bugün kullanılan bibliyografya hazırlama yöntemlerinin öncüsü oldu. Arapça yazılan eserde, zamanın İslam Dünyasının 300 kadar bilim dalının mahiyeti, 9500 yazarın 14500 kitabı tanıtılıyor. Bu eserde, bilim dallarına göre alfabetik düzene koyma tarzı, o zaman için çok önemli bir buluş olmuştur.”(Ergan, 1994:XVII)

Bibliyografyanın Sınıflandırılması

Bibliyografyalar, incelenecek olan kaynağın türüne, yapılacak çalışmanın konusuna ve içeriğine göre 2 farklı şekilde düzenlenebilirler.

Esas Bibliyografya: “Esas bibliyografyanın delâlet ettiği anlam şudur: Basılı eserlere veya yazmalara ait öyle bir listedir ki bu listenin ihtiva ettiği tafsilâtlı veya tafsilâtsiz tavsifler bizzat bu eserlerden çıkarılmıştır. Yani bu eserlerin tavsifi, künyelerinin çıkarılması için yine bizzat bu eserlere başvurulmuştur.” (Ötüken, 1948:303)

Kopya Bibliyografya: “Kopya bibliyografyalar, esas bibliyografyadan faydalanmak suretiyle hazırlanır. Bu tip bibliyografyalarda eserlere doğrudan müracaat yoktur. Eserler bizzat görülmeden ve incelenmeden başka kaynaklardan toplanarak bir araya getirildiği için, bu kaynaklarda bulunan herhangi bir yanlışın tekrar edilmesi ihtimali, bu bibliyografyaların en önemli sakıncasıdır.” (Yıldız, 2007:11)

Bibliyografyalar, zamana, kapsamına ve tertip edilişlerine göre üç farklı türde incelenebilirler.

1. Zamana Göre Bibliyografyalar

Bu tür bibliyografyalar kendi içinde iki farklı türden oluşmaktadır.

1.1. Tamamlanmış Bibliyografyalar: Belirli bir zamanda yayınlanmış eserlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan bibliyografyalardır.

1.2. Periyodik Bibliyografya: Belirli bir konuda, sürekli olarak yayınlanan eserlerin toplanmasıyla elde edilen bibliyografyadır.

2. Kapsamına Göre Bibliyografyalar

Bu tür bibliyografyalar kendi içinde iki farklı türden oluşmaktadır.

2.1. Milli Bibliyografya: “Tek bir ülke sınırları içinde yayımlanmış eserlerin bir araya getirilmesinden oluşur.

2.2. Milletlerarası Bibliyografya: Çeşitli ülkelerde ve farklı dillerde ve konularda yayımlanmış olan bibliyografyaları kapsamaktadır.

3. Tertip Edilişlerine Göre Bibliyografyalar

Bu tür bibliyografyalar, alfabetik, sistematik, kronolojik, vurgu ve başlı, eserin basıldığı yer ve eserin basıldığı kişiye göre sınıflandırılmaktadır.

3.1. Alfabetik Bibliyografyalar; “Eserleri yazar adına göre, yazarı yoksa yani anonim ise, kitap adına göre alfabetik sırayla düzenleyen bibliyografyalardır.” (Ötüken, 1948:307)

3.2. Sistematik Bibliyografyalar; Bu bibliyografyada eserler konularına göre sınıflandırılmıştır.

3.3. Kronolojik Bibliyografyalar; Bu bibliyografyada eserler belirli bir tarih sırasına göre düzenlenmiştir.

3.4. Vurgu ve Başlık Kelimelerine Göre Bibliyografyalar; “Bu bibliyografyalar eserlerin en önemli olan, eseri ifade eden ve anlamlandıran vurgu ya da başlık kelimesine göre sınıflandırılırlar.” (Ötüken, 1948:307)

3.5. Eserin Basıldığı Yere Göre Bibliyografyalar; Bu bibliyografyada eserler basıldıkları yere göre sınıflandırılırlar.

3.6. Eseri Basan Kişiye Göre Bibliyografyalar; Bu bibliyografyada eserler, yazar kişiye göre düzenlenir ve sınıflandırılırlar.

Eğitim insanın doğumundan başlayıp, ölümüne kadar devam eden bir süreçtir. “Eğitim, etimolojik olarak, kişiyi bir yere, bir düzeye götürmek, sevk etmek anlamı taşımaktadır. Daha somut bir deyişle eğitim, kişilere, belirli davranışların, bilgi ve becerilerin

kazandırılma sürecidir.”(Bilgin, 1984:55). Eğitim toplumun her alanında olduğu kadar kültürel alanda da bireyin gelişimini sağlayan en önemli faktörlerden birisidir.. “ Kültürde süreklilik boyutunun en etkin destekleyicisi, eğitimidir.”(Türkmen, 2007:134).

Problem Durumu

Buraya kadar yapılan açıklamaların doğrultusunda, araştırmaya konu olan problem cümlesi şu şekilde tanımlanmıştır. “Türk Müzik Kültüründeki Değişimlerin, TSM Çalgı Pedagojisi Üzerine Yapılan Yüksek Lisans-Sanatta Yeterlilik ve Doktora Tezleri Üzerindeki Etkileri Nelerdir?”

Alt Problemler

1. **Birinci Alt Problem:** Türkiye’deki üniversitelerde bulunan sosyal-fen-eğitim bilimleri enstitülerinde 1986–2010 yılları arasında yapılmış olan çalgı pedagojisine yönelik yüksek lisans tezleri nelerdir?
2. **İkinci Alt Problem:** Türkiye’deki üniversitelerde bulunan sosyal-fen-eğitim bilimleri enstitülerinde 1986–2010 yılları arasında yapılmış olan çalgı pedagojisine yönelik sanatta yeterlilik tezleri nelerdir?
3. **Üçüncü Alt Problem:** Türkiye’deki üniversitelerde bulunan sosyal-fen-eğitim bilimleri enstitülerinde 1986–2010 yılları arasında yapılmış olan çalgı pedagojisine yönelik doktora tezleri nelerdir?

Yöntem

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Türkiye’de 1986’dan 2010’a kadar Türk Sanat Müziği alanında yapılmış olan çalgı pedagojisine yönelik yüksek lisans, sanatta yeterlilik ve doktora tezlerinin, hangi branşlar üzerinde yoğunlaştığı, enstitülere göre dağılımı ve üniversitelere göre dağılımını belirlemektedir.

Araştırmanın Sayıltıları

Araştırmada, araştırma için seçilen veri toplama yöntemlerinin, araştırmanın amacına, konusuna ve problemin çözümüne uygun olduğu, araştırma için seçilen kaynakların araştırma konusu için uygun olduğu, kullanılan tarama modelinin araştırma için uygun veri toplama yöntemi olduğu sayıltılarından hareket edilmiştir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

1. Türkiye’de üniversite bünyesinde eğitim veren enstitüler ile,
2. Türkiye’de üniversite bünyesinde sosyal-fen-eğitim bilimleri enstitüleri ile,
3. Enstitülerde yapılmış olan yüksek lisans, sanatta yeterlilik ve doktora tezleri ile,
4. Çalgı pedagojisi üzerene yapılmış tezler ile,
5. Araştırmacının sağlayacağı zaman ve maddi imkân olanaklarıyla sınırlıdır.

Araştırmanın Modeli

Bu çalışma, içeriği, yöntemi ve amacı bakımından tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır. Betimleme araştırmasıyla konu üzerinde bir durum tespiti yapılmaya çalışılmış, konu var olduğu şekliyle araştırılmıştır. “Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır.”(Karasar,1999:77)

Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Evren, araştırmanın yapılacağı alanın tamamını belirtmek için kullanılan bir terimdir. Evrende yapılan araştırmalar, çok uzun, maliyetli ve geniş kapsamlı olacağı için, araştırmanın evrenin kapsamı sınırlandırılarak araştırmanın örnekleme oluşturulur.

Örneklem ise; “Belli bir evrenden, belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliliği kabul edilen küçük kümedir.” (Karasar,1999;110)

Araştırmamızın evreni, Türkiye’de 1986’dan 2010’a kadar üniversite bünyesinde ki enstitülerde Türk müziği üzerine yapılmış olan tezlerdir.

Araştırmanın örnekleme ise, Türkiye’de 1986’dan 2010’a kadar üniversite bünyesinde ki enstitülerde Türk müziğinde çalgı eğitime yönelik yapılmış olan tezleri kapsamaktadır.

Tablo 1: Türkiye’de 1986’dan 2010’a Kadar Üniversite Bünyesinde ki Enstitülerde Türk Müziğinde Çalgı Eğitimine Yönelik Yapılmış Olan Tezlerin Üniversite ve Enstitülere Göre Dağılımı Tablosu

Üniversite	Sosyal Bil. Enst.			Fen Bil. Enst.			Eğitim Bil. Enst.		
	Y. Lisans	Sanatta Yeterlilik	Doktora	Y. Lisans	Sanatta Yeterlilik	Doktora	Y. Lisans	Sanatta Yeterlilik	Doktora
Afyon Kocatepe Üni.	1								
Atatürk Üni.	1								
Dokuz Eylül Üni.	5								
Ege Üni.	9								
Erciyes Üni.	3			1					
Gazi Üni.				6		3	2		
Hacettepe Üni.	1			1					
Haliç Üni.	11								
İnönü Üni.				1					
İstanbul Üni.				1					
İstanbul Teknik Üni.	36	9							
Karadeniz Teknik Üni.	2								
Marmara Üni.			1						
Sakarya Üni.	2								

Selçuk Üni.	3			4					1
Uludağ Üni.	1								
Yıldız Teknik Üni.				1					
Yüzüncüyıl Üni.	1			1					
TOPLAM	76	9	1	16		3	2		1

Veri Toplama Yöntemleri

Bir çalışmada belirli bir sonuca ulaşmak için toplanan bilgilere veri denir. Veriler, kaynak ve literatür taraması sonucu elde edilmiştir.

“Kaynak tarama iki amaçla yapılmaktadır; a- Araştırma konusuyla ilgili önceden ortaya konmuş çalışmaların belirlenmesi ve incelenmesi, b- Araştırmada kullanılan yöntemi (genel bakış, paradigma) destekleme ve kuramsal bir çerçeve oluşturma ya da geliştirme” (Bal, 2001:135)

Araştırmada, Türk Sanat Müziği çalgı pedagojisine yönelik kaynak taraması yapılmıştır. Kaynak taraması sırasında elde edilen veriler, alanlarına göre sınıflandırılmıştır.

Bulgular ve Yorumlar

Bu bölümde, alt problemlerin sırasına uygun olarak, TSM lisansüstü eğitimde yapılmış olan tezlerle ilgili bulgulara yer verilecektir.

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular:

Birinci alt problem olan, Türkiye’deki üniversitelerde bulunan sosyal-fen-eğitim bilimleri enstitülerinde 1986–2010 yılları arasında yapılmış olan çalgı pedagojisine yönelik yüksek lisans tezleri nelerdir? Başlıklı soruya ilişkin bulgular şu şekilde sıralanmaktadır:

Bu alanda yapılmış olan yüksek lisans tezleri kanun, ud, tanbur, ney, keman, viyolonsel, klâsik kemençe, ritm, santur ve genel çalgı pedagojisi üzerine yapılmıştır.

Kanun alanında yapılmış olan yüksek lisans tezlerinde, kanun sazında üslup, teknik, etüt, sazın özellikleri, tarihi, mandallar, Türk müziğinde ki yeri, enstrümantasyon ve orkestrasyon açısından değerlendirilmesi, yapım aşamaları ve akustik özellikleri üzerine yapılmıştır.

Ud alanında yapılmış olan yüksek lisans tezlerinde, Ud’un öğretim yöntemleri, ud yapımında belli başlı önemli noktalar ve yapım teknikleri, ahşabın özelliklerine göre ud tasarımı, ud virtüözlerinin icra özellikleri, geleneksel icra teknikleri, farklı ülkelerdeki icra teknikleriyle karşılaştırma, udun geliştirilmesi konularında çalışmalar yapılmıştır.

Tanbur alanında yapılmış olan yüksek lisans tezlerinde, tanbur virtüözlerinin icra özellikleri, yapım aşamaları, tanbur metotları, tanbur tekniği, rezonans özellikleri konularında çalışmalar yapılmıştır.

Ney alanında yapılmış olan yüksek lisans tezlerinde, ney'in enstrümantasyonu ve ney metodu üzerine çalışmalar yapılmıştır.

Keman alanında yapılmış olan yüksek lisans tezlerinde, keman eğitimi, çalma teknikleri, metot çalışması, Türk müziğindeki yeri, pedagojik temeller, eğitimde karşılaşılan sorunlar üzerine çalışmalar yapılmıştır.

Viyolonsel alanında yapılmış olan yüksek lisans tezlerinde, viyolonsel eğitimi, icra yöntemleri üzerine çalışmalar yapılmıştır.

Klâsik Kemençe alanında yapılmış olan yüksek lisans tezlerinde, klâsik kemençenin enstrümantasyon özellikleri, tarihi gelişimi, dört telli kemençe, eğitimi, virtüözlerinin icra özellikleri üzerine çalışmalar yapılmıştır.

Ritm alanında yapılmış olan yüksek lisans tezlerinde, ritm aletleri sorunları, usûl özellikleri, gelişimi, kullanım teknikleri üzerine çalışmalar yapılmıştır.

Santur alanında yapılmış olan yüksek lisans tezlerinde, santurun metodu ve tarihi üzerine çalışmalar yapılmıştır.

Klarnet alanında yapılmış olan yüksek lisans tezlerinde, klarnet icra teknikleri, yorumlar, taksim çeşitleri ve klarnet alıştırma ve etüt teknikleri üzerinde çalışmalar yapılmıştır.

Genel çalgı pedagojisi alanında yapılmış olan yüksek lisans tezlerinde, Türk müziği sazları, dizisel ve çeşnisel armoni karşılaştırmaları, çalgıların dinamik spektrum analizi, sabit perdeli sazlar ve eğitimi, taksimlerde şube kuruluşları, çalgıların ontolojik temelleri ve biçimsel değişimleri, çalgıların ses sentezleri, Türk müziğinde icra geleneği, çalgı eğitiminde öğretim elemanı görüşleri, akort sorunları, icra-nota farklılıkları üzerine çalışmalar yapılmıştır.

Bu tezlerin enstrümanlara göre dağılımı aşağıdaki tabloda belirtilmiştir.

Tablo 2: Çalgı Pedagojisi üzerine Yapılmış Yüksek Lisans Tezlerinin Enstrümanlara Göre Dağılımı Tablosu

Ud	Tanbur	Kanun	Ney	Keman	Viyolonsel
17	7	15	4	8	3
Klâsik Kemençe	Ritm	Santur	Klarnet		Genel
9	11	2	2		14

TSM Çalgı Pedagojisi Alanında Yapılmış Olan Yüksek Lisans Tezleri

- Acar, Ezel, XV.-XVI. Yüzyıllarda kullanılan Türk musikisi sazları, 1995 İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akıncı, Neslihan, Mesleki müzik eğitimi veren üniversitelerde Ud öğretim yöntemlerine ilişkin bir araştırma, 2003, Gazi üni. Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

- Akkuş, Sami, Türk müziğinde Hali Karaduman ve Göksel Baktagir' in müzik ve kanun sazındaki eğilimleri ve yönelişleri, 2004, Ege üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aksu, Nurdan, Türk müziğinde kullanılan ritm aletleri problemi, 1999, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aksungur, Ahmet Uğur, Kanun sazının icrası öğretim teknikleri karşılaştırmalı kanun metodu analizleri ve kanun eğitimi etütleri, 2010, Sakarya Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Alaskan, Ali Maruf, Ud yapımında belli başlı önemli noktalar ve yeni yapım teknikleri, 2004, Ege üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Alpa, Reyhan, Necdet Yaşar'ın tanbur taksimlerinin makamsal ve teknik analizi, 2009, Selçuk Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Aslan, Enver Mete, Ud'da ileri icra çalışmaları, 2006, Haliç üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atik, M. Fadıl, Ahşabın fiziksel özelliklerine uygun ud tasarımı, 1998, Gazi üni. Fen Bilimleri Enstitüsü
- Aybar, Serap, Santurun dünü ve bugünü, 1994, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aydemir, Onur, Şükrü Tunar'ın klarnet taksimleri ve yorumları, 2010, Haliç Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Azizoğlu, Meral, 19. yüzyıldan günümüze kanun sazında üslup, 2000, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bahadır, Sıtkı, Türk müziğinde viyolonsel eğitimi, 2001, Ege üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Barut, Zeynep, Keman eğitiminde temel becerilerin kazanılmasında NLP teknikleri, 2009, İTÜ sosyal Bilimler Enstitüsü
- Başar, Ahmet Sedat, Udi Nevres Beyin ud icrasının özellikleri, 1995, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Beşiroğlu, Şehvar, Sekiz parmak kanun etütleri ve alıştırmaları, 1988, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Birca, Ozan, Kemane icrasında artikülasyon ve yay uygulamaları, 2010, Haliç Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Birecikli, Mehmet Arif, Enstrümantasyon açısından klasik kemençe, 2000, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Bitmez, Mehmet, Cemil Beyin tanbur icrasının özellikleri, 1990, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Bora, Uzun, Geleneksel Türk Sanat Müziği çalgılarının dinamik spektrum analizi, 1993, Dokuz Eylül üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Buyruklar, Tunç, Klasik kemençenin tarihi gelişimi ve dört telli kemençenin yapımı, 1994 İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Can, Murat, Geleneksel Türk müziği makamlarının kanun sazı ile icrasında kullanılan mandal sayılarının Cinuçen Tanrıkorur'un bestelediği Seyr-i Natık ile belirlenmesi, 2004, Selçuk üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Coşkun, Cengiz, Tanbur yapımı, 2005, Ege üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Çakır, Ahmet, Darb-ı fetih usulü ve bu usulde bestelenmiş eserlerin araştırılması, 1995, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Çakır, Osman Kürşad, Geleneksel Türk müziği sabit perdeli sazları ve eğitimi müziğinde kullanılışları, 1995, Selçuk üni. Fen Bilimleri Enstitüsü
- Çakmakoglu, Beril, Kemençe eğitimi, 2003, Ege üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Çelik, Binnaz Başar, Tanburi Cemil Beyin kemençe icrasının özellikleri, 1995 İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü

- Çelik, İlker hasan, Çargâh makamında taksim yapılırken şube kuruluşları, 1995, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Çevir, Recep, Türk musikisinde kullanılan Lenk Fahte usulü ve usulle bestelenen eserler, 1992, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Daloğlu, Yavuz, 15. yüzyıldan günümüze değin geleneksel Türk Sanat Musikisinde kullanılan Aksak usuller, 1989, Dokuz Eylül üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Değirmenci, Z. Tülin, Geleneksel çalgılarımızda Ontolojik temeller ve biçimsel değişimler, 1997, Dokuz Eylül üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Değirmencioglu, Levent, geleneksel Türk sanat müziği viyolonsel öğretim ve icra yöntemleri üzerine bir araştırma, 2006, Erciyes üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demircioğlu, Nail, Keman öğretiminde Türk müziğinin kullanılabilirliği, 1995, İnönü üni. Fen Bilimleri Enstitüsü
- Dikmen, Seçil, Darbeyn usûlü ve bu usuldeki eserlerin incelenmesi, 2001, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Erdoğan, Yeşim, Sakil usulü, tarihçesi ve tatbiki, 1994, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Erkut, Cumhur, Telli müzik aletlerinin fiziksel modelleriyle ses sentezi, 1997, Yıldız Teknik üni. Fen Bilimleri Enstitüsü
- Eruzun, Aslıhan, Tanburi Cemil Beyin kemençe ile eser icrası üzerine, bir çalışma (icra-nota farklılığı), 1997, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Esen, Beste, Türk müzik geleneğinde toplu icra ve yönetim, 2008, Sakarya Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Görçiz, Elif Senem, Ud'da geleneksel icra tekniğinin eğitimi üzerine bir çalışma, (y.l.tez), 2002, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Günaydın, Adnan, Kanunda üsluplar ve eğitime yansıması, 1990, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Gürkey, Engin, Vurmalı çalgıların gelişimi ve kullanım teknikleri, 1994, İstanbul üni. Fen Bilimleri Enstitüsü
- Hatipoğlu, Vasfi, Mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda Türk müziği usûlleri öğretiminin değerlendirilmesi, Uludağ Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- İncili, Merall, Yorgo Bacanosun taksimleri üzerine bir çalışma, 1994, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- İnciroğlu, Savaş, Türkiye'deki müzik eğitimi bölümlerinde Türk müziği makamlarının kemanla çalma tekniği yönünden incelenmesi, 1997, Gazi üni. Fen Bilimleri Enstitüsü
- Kahyaoğlu, Yılmaz, Kanun sazı ve Türk musikisinde ki yeri üzerine bir inceleme, 2000, Atatürk üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Karabıyıkoglu, Gökhan, Ud' da teknik geliştirme egzersizleri ve etüdler, 2010, Haliç Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Karadağ, Burcu, Türk musiki konservatuarlarında 4 yıllık lisans ney eğitimi için bir müfredat programı önerisi, 2009, Haliç Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Khoury, Elia, Türk ve Arap ud icra üslupları üzerine bir inceleme, 2002, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Kostak, Ayşegül, Kanunun Enstrümantasyon ve orkestrasyon açısından değerlendirilmesi, 2001, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Köksal, Şafak, Kanun (Tarihçesi, yapımı, mandal sistemi), 1995, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Munzur, Pınar, Tarih, Teknik ve icra özellikleriyle kanun, 1995, Selçuk üni. Fen Bilimleri Enstitüsü

- Onat, Erhan, Dr. Suphi Ezgi'nin tanbur metodu, 1999, Ege üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Öcal, Ömer, Geleneksel Türk müziğinde icra geleneği, 1998, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Önüter, Fatoş, Kemençenin tarihi gelişimi, kemençe üzerinde araştırma ve düşünceler, 1989, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Özçelik, Dilek, Yeni başlayanlar için keman metodu denemesi, 1995, Selçuk üni. Fen Bilimleri Enstitüsü
- Özdemir, Ahmet Tolga, Cinuçen Tanrıkorur taksimlerinin makamsal ve teknik analizi, 2008, Erciyes Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Özel, Özer, Tanbur tekniği üzerine bir deneme, 1997, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Özer, Yetkin, Geleneksel Türk musikisinde taksim, 1986, 9 Eylül üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Özgen, Neva, 20. yy da klasik Türk müziği enstrümanları ve icracıları hakkında genel bir değerlendirme, 2001, İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Özkaya, Ertan, Ud'un bugünkü durumu ve ileride yapılacak çalışmalar için geliştirilmesi, 1989, İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Öztürk, Pınar, Örneklerle Cinuçen Tanrıkorur'un ud taksimleri ve analizi, 2008, Haliç üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Özyörük, Engin, müzik öğretmeni yetiştiren yükseköğretim kurumlarında uygulanmakta olan bireysel çalgı eğitimi dersi öğretim programına ilişkin öğretim elemanlarının görüşleri, 2006, Gazi üni. Eğitim Bilimleri Enstitüsü
- Pamukçu, Ejder, Ud yapımı ve süslemeciliği, 2003, Ege üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Safkan, Gülay, Türk müziğinde akort meselesi, 1997, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Sarı, Ayhan, Türkiye'de ilk santur metodu, ney metodu ve Ziya Santur, 1987, 9 Eylül üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Selçuk, Mert Can, Tampere olmayan seslerin klarnette icrası, bazı basit ve şed Türk müziği makamlarında klarnet alıştırmaları, 2009, Haliç Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Sever, Sevda, Tanbûrî Cemil Bey'in klasik kemençe ile eser icrasının özellikleri, 2008, Haliç Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Şener, Mehmet Bahadır, 2-10 zamanlı usullerde aruz-usul uyuşumu, 2001, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Söylemez, Mehmet, Mızraplı çalgılardan udun restorasyon teknikleri, 2009, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Taçoğlu, Ahmet, Tanburda kullanılan ses tablolarında rezonans özelliklerinin incelenmesi, 1997, Hacettepe üni. Fen Bilimleri Enstitüsü
- Tan, Ali, Niyazi Sayın'ın ney tavrında perde pozisyonları, 2008, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Taşkın, Didem, Kanunî Vecihe Daryal'ın saz eseri icrasının özellikleri, 2008, Haliç Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Toptaş, Çağlar, Alto kemençe, 2008, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Toydemir, Suat, Göksel Baktagir'in yapmış olduğu saz semaları, 2005, AKÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Toz, Ahmet İslam, Enstrümantasyon açısından Ney, 2000, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Tuncel, Emrah, Klasik kemençe sazında pozisyon ve yay bağlarının incelenmesi (saz semaisi, peşrev ve zeybek formları üzerinde parmak pozisyonları ve yay bağları

uygulanarak bu çalışmanın klasik kemençe sazına getireceği faydaların belirlenmesi), 2008, Selçuk Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü

- Tutu, Sıtkı Bahadır, 2001, Türk müziğinde viyolonsel eğitimi, 2001, Ege üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Ünal, Tolga, 2000'li yıllarda Türkiye'de ney sazı, tavırları ve bu tavırların belli başlı icracıları, 2008, Yıldız Teknik Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Üstünakın, Halise, Geleneksel Türk Sanat Müziğinde geçki üzerine bir araştırma, 1998, Gazi üni. Fen Bilimleri Enstitüsü
- Varol, M. Aydın, Kemanın Türk musikisindeki yeri ve önemi, 1991, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Yahya, Gülçin, Türk saz musikisinde icra-nota farklılığı, 1993, Selçuk üni. Fen Bilimleri Enstitüsü
- Yaman, Canan, Enstrümantasyon açısından Ud, 1998, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Yay, Oray, Klasik Türk müziğinde süreç içerisinde kullanılan vurmali çalgılar ve kullanım yerleri, 2010, Hali. Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Yedican, Tarkan, Zillerin tarihsel gelişimi ile Türk ve Batı müziği içindeki yeri, 2002, Hacettepe üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Yener, Serhat, Geleneksel Türk müziğinde Ud'un yeri ve eğitimi, KTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Yılmaz, Serdar, Kanunda kullanılan ses tablasının akustik özelliklerinin incelenmesi, 2002, Erciyes üni. Fen Bilimleri Enstitüsü
- Tebiş, Cansevil, Keman öğreniminde pedagojik temeller, 1998, Gazi üni. Fen Bilimleri Enstitüsü
- Yüceland, Emre, keman eğitiminde lisans 1. sınıfta hedeflere ulaşma durumları, 2007, Yüzüncü Yıl üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Yalçın, Mete, Türkiye'de keman eğitim-öğretiminde karşılaşılan sorunlar üzerine bir araştırma, 2001, Gazi üni. Fen Bilimleri Enstitüsü
- Yılmaz, Güniz, Kanun sazı mızrab tekniğinde sağ ve sol el ayrımı ile ilgili araştırmalar, egzersiz ve melodik etüdler, 2008, Haliç Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Yılmaz, Serdar, Kanunda kullanılan ses tablasının akustik özelliklerinin incelenmesi, 2002, Erciyes üni. Fen Bilimleri Enstitüsü

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular:

İkinci alt problem olan, Türkiye'deki üniversitelerde bulunan sosyal-fen-eğitim bilimleri enstitülerinde 1986–2010 yılları arasında yapılmış olan çalgı pedagojisine yönelik sanatta yeterlilik tezleri nelerdir? Başlıklı soruya ilişkin bulgular şu şekilde sıralanmaktadır:

Bu alanda yapılmış olan sanatta yeterlilik tezleri keman, ud, rebab, klâsik kemençe, ritm ve genel çalgı pedagojisi üzerine yapılmıştır.

Keman alanında yapılmış olan sanatta yeterlilik tezlerinde, keman için metot çalışması ve eğitim yöntemleri üzerine çalışmalar yapılmıştır.

Rebab alanında yapılmış olan sanatta yeterlilik tezlerinde, rebab enstrümanının geçmişten günümüze değişimi üzerine çalışmalar yapılmıştır.

Genel çalgı pedagojisi alanında yapılmış olan sanatta yeterlilik tezlerinde, Türk müziği icra yöntemleri üzerinde çalışmalar yapılmıştır.

Ud alanında yapılmış olan sanatta yeterlilik tezlerinde, ud için yapılmış besteler ve icra yöntemleri üzerine çalışmalar yapılmıştır.

Klâsik Kemençe alanında yapılmış olan sanatta yeterlilik tezlerinde, klâsik kemençe eğitimi, etütler ve icra teknikleri üzerine çalışmalar yapılmıştır.

Ritm alanında yapılmış olan sanatta yeterlilik tezlerinde, Mevlevi ayinlerinde kullanılan usuller ve kullanılış nedenleri üzerine çalışmalar yapılmıştır.

Bu tezlerin enstrümanlara göre dağılımı aşağıdaki tabloda belirtilmiştir.

Tablo 3: Çalgı Pedagojisi üzerine Yapılmış Sanatta Yeterlilik Tezlerinin Enstrümanlara Göre Dağılımı Tablosu

Ud	Keman	K.Kemençe	Ritm	Rebab	Genel
1	2	2	1	1	2

TSM Çalgı Pedagojisi Alanında Yapılmış Olan Sanatta Yeterlilik Tezleri

- Barut, Zeynep, Türk musikisi keman eğitimi için bir metod araştırması, 1995, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Göksu, Merih, Dügâh takım-ud için besteler ve icra, 1996, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Gunca, Ayhan, Kemençe, ney ve tanbur için orkestral yazım tekniği, 2007, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Gültek, Nermin, Mevlevi ayinlerinde kullanılan usuller ve kullanılış sebepleri, 1996, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Kaya, M. Refik, Dünden bugüne rebab ve yeniden ele alınması, 1998, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Özel, Eruzun Aslıhan, Üç telli klâsik kemençe eğitimine ilişkin bir yöntem, 2006, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Özgen, Neva, Klâsik kemençede eğitim yöntemleri ve modern icra için etütler, 2006, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Özer, Mehmet İhsan, Türk müziği icrasında yöntem, 1995, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Şensoy, Hakan, Türk müziği devlet konservatuvarı keman eğitimi üzerine, 1999, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular:

Üçüncü alt problem olan, Türkiye'deki üniversitelerde bulunan sosyal-fen-eğitim bilimleri enstitülerinde 1986–2010 yılları arasında yapılmış olan çalgı pedagojisine yönelik doktora tezleri nelerdir? Başlıklı soruya ilişkin bulgular şu şekilde sıralanmaktadır:

Bu alanda yapılmış olan doktora tezleri ud, kanun, tanbur ve genel çalgı pedagojisi üzerine yapılmıştır.

Ud alanında yapılmış olan doktora tezlerinde, virtüözlerin icra ve taksim yöntemleri üzerine çalışmalar yapılmıştır.

Kanun alanında yapılmış olan doktora tezlerinde, kanun öğretimine ilişkin çalışmalar yapılmıştır.

Tanbur alanında yapılmış olan doktora tezlerinde, tanbur sazının gelişimi üzerine çalışmalar yapılmıştır.

Genel çalgı pedagojisi alanında yapılmış olan doktora tezlerinde, ana çalgı öğretim programlarına yönelik öğretmen ve öğrenci görüşleri üzerine çalışmalar yapılmıştır.

Bu tezlerin enstrümanlara göre dağılımı aşağıdaki tabloda belirtilmiştir.

Tablo 4: Çalgı Pedagojisi üzerine Yapılmış Doktora Tezlerinin Enstrümanlara Göre Dağılımı Tablosu

Ud	Tanbur	Kanun	Genel
2	1	1	1

TSM Çalgı Pedagojisi Alanında Yapılmış Olan Doktora Tezleri

- Becerik, Gülgün, Atatürk üni. Kazım Karabekir eğitim fakültesi müzik eğitimi bölümü öğrencilerinin ana çalgı dersine ilişkin başarıları ile öğretim elemanları ve öğrenci görüşlerinden hareketle ana çalgı öğretim programlarının incelenmesi, Ankara 1997, Gazi üni. Fen Bilimleri Enstitüsü
- Gönül, Mehmet, Nevres Bey'in ud taksimlerinin analizi ve ud eğitimine yönelik alıştırmaların oluşturulması, 2010, Selçuk Üni. Eğitim Bilimleri Enstitüsü
- Öksüz, Mustafa Aydın, Türk musikisinde tanbur sazının gelişimi, 1998, Marmara üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Somakçı, Pınar, Mesleki müzik öğretimi yapan üniversitelerde başlangıç düzeyi için kanun öğretim yöntemine ilişkin sistematik bir yaklaşım, 2000, Gazi üni. Fen bil. Enst
- Yahya, Gülçin, Yorgo Bacanosun ud taksimleri, 2000, Gazi üni. Fen Bilimleri Enstitüsü

SONUÇ

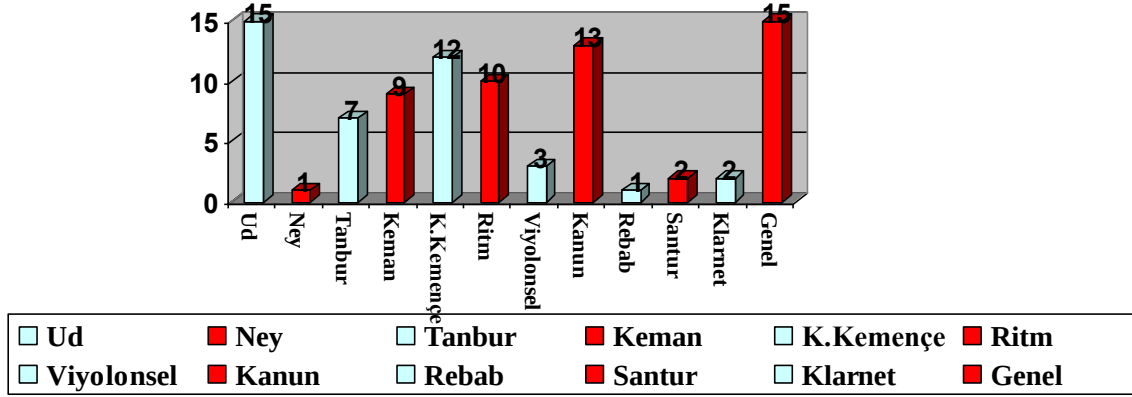
Bu araştırmada genel olarak, 1986'dan 2010 yılına kadar yapılmış olan çalgı pedagojisine yönelik tüm tezler içerik yönünden tarandı ve tezlerin yapıldığı üniversiteler, enstitüler, tezlerin hangi enstrümanlar üzerine yapıldığı, konuları belirlenmiş oldu. İncelenen yüksek lisans, sanatta yeterlilik ve doktora tezlerinde ud, keman, kanun, klâsik kemençe, viyolonsel, tanbur, rebab, ritm, ney ve santur ile çalgı pedagojisine yönelik genel eğitim yöntemleri üzerine yapılmış tezleri incelendi.

Birinci alt probleme ilişkin saptanan bulgularda, ud, tanbur, kanun, keman, ney, viyolonsel, klâsik kemençe, ritm, santur, klarnet ve genel çalgı pedagojisine yönelik yüksek lisans tezlerinin incelenmesi sonucunda, enstrümanların tarihi, Türk müziğinde ki yeri, yapısı, yapım teknikleri, gelişim süreçleri, akustik özellikleri, eğitimi, virtüözler, karşılaşılan sorunlar, metot çalışmaları, icra yöntemleri, akord sorunları gibi konular üzerinde çalışıldığı belirlendi.

İkinci alt probleme ilişkin saptanan bulgularda, keman, ud, rebab, klâsik kemençe, ritm ve genel çalgı pedagojisine yönelik sanatta yeterlilik tezlerinin incelenmesi sonucunda, enstrümanların eğitim yöntemleri, metod çalışmaları, değişim süreçleri, icra yöntemleri, etütler gibi konular üzerinde çalışıldığı belirlendi.

Üçüncü alt probleme ilişkin saptanan bulgularda, ud, tanbur, kanun ve genel çalgı pedagojisine yönelik doktora tezlerinin incelenmesi sonucunda, enstrümanların eğitim yöntemleri, gelişim süreçleri ve virtüözler gibi konular üzerine çalışıldığı belirlendi.

Türk Sanat Müziği çalgı pedagojisine yönelik yapılan tez incelemeleri sonucunda ud, tanbur, kanun, keman, ney, viyolonsel, klâsik kemençe, ritm, santur, rebab ve genel çalgı pedagojisine yönelik tezlerin yapıldığı tespit edilmiştir. Bu tezlerin enstrümanlara göre dağılım grafiği aşağıdaki gibidir:



KAYNAKÇA

- Bal, H. 2001, Bilimsel araştırma yöntem ve teknikleri, Süleyman Demirel Üniversitesi Yayınları, Isparta
- Bilgin, N. 1984, “Müzik İletişim Ekolojisi ve Müzik Tüketim Alanının Programlanması” 1. Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu Bildirileri, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
- Ergan, M.S., 1994, Türkiye Müzik Bibliyografyası (1929-1993), Kuzucular Ofset, Konya
- Ötüken, A., (1947-48), Bibliyotekçinin El Kitabı, II C. Mili Eğitim Basımevi, Ankara
- Türkmen, U. 2007, Gelincik Tarlası, Kütahya, Ekspres Gazetecilik ve Mad. Ltd. Şti.
- Karasar, N. 1999, Bilimsel Araştırma Yöntemi, Ankara, Nobel Yayınları
- Yıldız, P. 2007, Klasik Türk Musikisi’nde Kitap ve Tez Bibliyografyası(Y.L), Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Vikipedi, Özgür Ansiklopedi, Bibliyografya, <http://tr.wikipedia.org/wiki/bibliyografya> (12.01.2011)
- Yüksek Öğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi, <http://www.yok.gov.tr/content/view/59/111> (13.01.2011)

**“MÜZİK EĞİTİMİNİN DEĞİŞİM VE GELİŞİMİNDE ÇALIŞTAYLARIN YERİ VE
ÖNEMİ
(AFYONKARAHİSAR İLİ ÖRNEĞİ)”**

Yrd. Doç. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU

duygusokez@yahoo.co.uk

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ÖZET

Bu çalışma; mesleki müzik eğitimi veren Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nın, Afyonkarahisar’da görev yapan ve müzik derslerine giren öğretmenlere ve müzik eğitimine yönelik olarak yaptıkları çalışmaları dile getirmek, müzik eğitimcilerinin sorunlarına yer vermek, yapılan çalıştaylardan çıkan sonuçları dile getirmek ve Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nın müzik eğitiminin değişimi ve gelişimi için yaptığı çalışmaları ortaya koymak amacıyla yapılmıştır.

Çalıştaylarda, müzik eğitimcilerine; karşılaştıkları sorunlara ve müzik eğitiminde çağdaş yaklaşımlara yönelik çeşitli anketler uygulanmıştır. Elde edilen veriler, uygun istatistiksel yöntemlerle çözümlenerek sonuçlar yorumlanmış ve bunlara ilişkin öneriler ortaya koyulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzik Eğitimi, Çalıştay

GİRİŞ

Eğitim, bireyin bilgi ve becerileri kazanmada gösterdiği davranış değiştirme sürecidir. “Çağdaş bilimsel anlayışa göre eğitim; bireyin bedensel, duygusal, düşünsel ve sosyal yeteneklerinin kendisi ve toplumu için en uygun şekilde gelişmesi oluşumudur” (Yeşilyaprak, 2001: 2). Bir ülkedeki eğitimin niteliği ve düzeyi, o ülkenin çağdaş bir toplum olmadaki yerini belirlemede önemlidir. Eğitimin önemli bir dalı olan sanat eğitimi; bireyin yetenek ve yaratıcılığını ortaya çıkaran, algısal ve zihinsel faaliyetlerini geliştiren, çağdaş eğitim sürecinin olmazsa olmazlarından.

“Bireyin ve toplumun bilgi çağını yakalayabilmesi ve bu çağa ayak uydurabilmesi için, bilim ve teknik alanlarında olduğu kadar, sanat alanında da ilerleme katetmesi gerekir. Bu nedenle bilim ve teknik eğitimin yanı sıra, sanat eğitimi de çağdaş bilgi toplumu için önemli bir unsurdur” (Sökezoğlu, 2010: 35).

Müzik eğitimi de sanat eğitiminin bir dalı olarak; sanatı seven, dünyaya farklı pencerelerden bakabilen bireyler yetiştirmede en etkin yollardan biridir. Müzik, insan yaşamını birçok yönden etkiler, geliştirir ve değiştirir. Bu yüzden müziğin insan yaşamındaki yeri ve önemi vazgeçilmezdir diyebiliriz.

Günümüz müzik eğitiminin temel amaçlarından biri, bireyleri müziğe açmak ve yönlendirmek, bireyleri müzik yoluyla etkileyerek onların müziğe olan ilgilerini artırmaktır. Bu bağlamda Uçan (1997: 40; 2005: 7) müzik eğitimini: Bireyin genel ve müziksel davranışlarında, kendi müziksel yaşantıları yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişimler oluşturma ve müziksel kültürlenme, kültürlenme ve kültürleşme süreci olarak tanımlamaktadır.

“**Kültürleme:** Toplumun, bireyleri kendi kültürünün istek ve beklentilerine uyacak şekilde etkilemesi ve değiştirmesi” (Fidan ve Erden, ? : 12), “**Kültürlenme:** Belli bir toplumun alt-kültürlerinden, ya da farklı topluluklarından kopup gelen birey ve grupların, buluşması ve bir etkileşim süreci sonunda, asıl kültür ve alt-kültürlerde bulunmayan yepyeni bir birleşime varılması, ulaşılması. **Kültürleşme:** Kültürel yayılma süreciyle gelen maddi ve manevi öğelerle, başka kültürden birey ve grupların, belli bir kültürel etkileşime girmesi ve karşılıklı etkileşim sonunda her ikisinin de değişmesi” (Güvenç: 2010: 121) olarak tanımlanmaktadır.

Yukarıdaki tanımlara bakıldığında, hem kültürlemenin, hem kültürlenmenin, hem de kültürleşmenin müzik eğitimi yoluyla gerçekleştirilebileceği bilinmektedir.

Müzik, yaşanan toplumun bir parçası olduğu gibi, o toplumun kültürünün de bir parçasıdır. Bu nedenle, kültürel değerlerin kuşaktan kuşağa aktarılmasında ve milli duyguların, değerlerin kazandırılmasında, müzik etkin bir göreve sahiptir. Müzik eğitimi, kültürel değerleri kuşaktan kuşağa aktarma ve kazandırmanın yanında, çağı yakalayabilmeli, yenilik ve değişimlere de açık olabilmelidir.

Müzik eğitiminin ilerlemesi, çağı yakalayabilmesi ve gelişebilmesi için, mesleki müzik eğitimi veren kurumlara görevler düşmektedir. Mesleki müzik eğitimi veren kurumlar, toplayıcı, birleştirici ve geliştirici olmalıdırlar. Bu görevi üstlenmeyen bir mesleki eğitim kurumu, yetiştirdiği elemanlarının gelişimlerini ve üzerlerindeki desteği bırakmış demektir. Oysa mesleğe atıldıktan sonra da, bireylerin meslek içerisinde kendilerini geliştirmeleri gerektiği, eksikliklerinin bulunacağı, yeni şartlara uyum konusunda yardıma ihtiyaç duyacakları bir gerçektir. Bu eğitime katkıda bulunması gerekenler ise, mesleki müzik eğitimi veren kurumlardır. Bu kurumların, başta bulundukları il olmak üzere, bölge ve ülke müzik kültürüne, gerçekleştirecekleri bilimsel ve sanatsal etkinliklerle katkı sağlamaları gerekmektedir (Türkmen, 2008: 30). Dolayısıyla bu kurumların, bulundukları ilin şartlarını ve öğretmenlerinin ihtiyaçlarını tespit ederek; seminer ve konferans verme, çalıştay düzenleme gibi yollarla, öğretmenlerin hizmet içi eğitimlerine katkıda bulunmaları gerektiği düşünülmektedir. Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, müzik öğretmenleri başta olmak üzere, sınıf öğretmenlerine ve okul öncesi dönem öğretmenlerine yönelik olarak dört yıldır düzenli olarak gerçekleştirdiği çalıştaylar ve seminerlerle, bu görevini yerine getirmek için çalışmaktadır.

Çalıştaylar; amacı ve konusu iyi tespit edilmiş, farklı oturumlarda sözlü ve yazılı bildirilerin sunulduğu, çağrılı konuşmacıların yer aldığı, katılımcıların konuya göre seçildiği bir grup çalışması yaklaşımıdır. Bir çalıştayın üç temel aşaması vardır. Bunlar; planlama, uygulama ve raporlamadır. Çalıştaylar sonunda hazırlanacak ve ilgililerle paylaşılacak rapor, hedeflerin şekillenmesi, gerçekleştirilebilmesi ve takip edilebilmesi için önemlidir (Türkmen, 2008: 9; <http://kodveus.blogspot.com>, 2011).

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, müzik öğretmenlerine, sınıf öğretmenlerine ve okul öncesi dönem öğretmenlerine yönelik olarak dört yıldır düzenli olarak çalıştay düzenlenmektedir. Yapılan bu çalıştaylar; müzik eğitimi ve müzik eğitimcilerinin sorunlarının tartışıldığı, bunlara çözümler üretilmeye çalışıldığı, erken yaşta müzik eğitimine yönelik müzik eğitimi uygulamalarının yer aldığı, çocuk koroları için uygulamalı çalışmaların yapıldığı ve müzik eğitimiyle ilgili farklı birçok konunun ele alındığı çalışmalar olmuştur.

Bu çalışma; mesleki müzik eğitimi veren Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın, Afyonkarahisar'da görev yapan ve müzik derslerine giren öğretmenlere ve müzik eğitimine yönelik olarak yaptıkları çalışmaları dile getirmek, müzik eğitimcilerinin sorunlarına yer vermek, yapılan çalıştaylardan çıkan sonuçları dile getirmek ve Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın müzik eğitiminin değişimi ve gelişimi için yaptığı çalışmaları ortaya koymak amacıyla yapılmıştır.

Aşağıda, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı tarafından düzenlenen 4 çalıştay tek tek ele alınacaktır.

I. ÇALIŞTAY

Gerçekleştirilen 4 Çalıştayın ilki 20 Şubat 2008'de gerçekleştirilmiş ve "Afyonkarahisar İli Müzik Eğitimi Sorunlarında Müzik Eğitimcilerinin (Akademisyen-Öğretmen) Fikir Paylaşımları" başlığı altında düzenlenmiştir. Yrd. Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN'in hazırladığı ve Müzik Eğitimcileri Derneği Başkanı Refik SAYDAM'ın katılımıyla gerçekleşen çalıştaya, Afyonkarahisar ilinden 40 müzik öğretmeni katılmıştır.

Ankara ve İstanbul gibi büyük illerimiz dışında "Anadolu'da" müzik eğitimcilerinin ortak amaçlar uğruna "bilimsel bir ortamda" ilk kez toplandığı ciddi bir çalışma gerçekleşmiş, 5.5 saat süren çalıştayda, müzik öğretmenleri ve öğretim elemanları, müzik eğitimi ve özellikle Afyonkarahisar ilindeki müzik eğitimi sorunlarını paylaşmışlardır (Türkmen, 2008).

Afyonkarahisar İl Milli Eğitim Müdürü ve Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müdürü çalıştaya katılarak destek vermiştir.

Çalıştay'da, müzik öğretmenlerinin çalıştayla ilgili duygu ve düşüncelerini özgür bir şekilde aktarabilmeleri için bir anket uygulaması yapılmış, çalıştaya katılan 40 müzik öğretmeninden 33'ü anketi cevaplandırmıştır.

Ankette;

Müzik öğretmenlerine; "Bir Sonraki Çalıştayın Konusu Sizce Ne Olmalıdır?" sorusu sorulmuş ve en çok çalışılmak istenen konular tespit edilerek, bir sonraki çalıştayın konusu bu şekilde belirlenmeye çalışılmıştır.

Ayrıca müzik öğretmenlerine, Afyonkarahisar ili müzik eğitimi sorunları ve kendi karşılaştıkları sorunların neler olduğu sorularak, müzik eğitimcilerinin en çok karşılaştıkları sorunlar belirlenmeye çalışılmıştır.

Son olarak da, müzik öğretmenlerinin çalıştayla ilgili eleştiri ve düşüncelerine yer verilmiştir.

I. Çalıştay sonunda;

- Her okulda müzik sınıfı olması gerektiği,
- Her okula, başta piyano olmak üzere müzik araç ve gereçlerinin alınması gerektiği,
- Afyonkarahisar ilinde, Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nin açılması gerektiği,
- Afyonkarahisar'da her yıl düzenli olarak çalıştaylar düzenlenmesi ve bu çalıştaylara, tüm müzik eğitimcilerinin (akademisyen-öğretmen) katılımının sağlanması gerektiği gibi önerilerde bulunulmuş ve çalıştay rapor haline getirilerek İl Milli Eğitim Müdürlüğü'ne sunulmuştur.

II. ÇALIŞTAY

Gerçekleştirilen II. Çalıştayın başlığı, I. Çalıştayda müzik öğretmenlerinin istekleri doğrultusunda "Günümüz Müzik Öğretim Yöntemlerinden Orff Öğretisi: Ritim – Hareket – Şarkı – Dans ve Oyun" olarak belirlenmiştir. 26 Kasım 2008'de gerçekleştirilen çalıştay, Öğr. Gör. Duygu SÖKEZOĞLU hazırlamıştır. Çalıştaya, uzmanlık alanı "Müzik Öğretim

Yöntemleri ve Uygulama” olan, ulusal ve uluslararası bilimsel ve sanatsal çalışmalarıyla ülke müzik eğitimine önemli katkıları bulunan, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı Öğretim Üyesi Prof. Nezihe ŞENTÜRK katılarak, Orff Öğretisi hakkında bilgiler vermiş, Orff Çalgılarını tanıtmış ve öğretiyile ilgili çeşitli uygulamalar sunmuştur. Bu çalıştayla birlikte, Orff Öğretisi’ne yönelik uygulamalı bir çalışma, Afyonkarahisar ilinde ilk kez düzenlenmiştir.

Orff Öğretisi’ne yönelik olarak 6 saate yakın bir süre uygulamalar yapılmış ve yapılan uygulamalar katılımcılar tarafından büyük beğeni toplamıştır. Çalıştaya katılmaları için; Afyonkarahisar ilindeki müzik öğretmenleri ve Afyon Kocatepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi İlköğretim Bölümü Okulöncesi Öğretmenliği Anabilim Dalı öğrencileri davet edilmiş, fakat birçok müzik öğretmeni izin alamadığı için çalıştaya katılamamıştır. Bunun yanında, Afyon Kocatepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi İlköğretim Bölümü Okulöncesi Öğretmenliği Anabilim Dalı’nda okumakta olan öğrenciler, çalıştaya büyük ilgi göstermiştir.

Çalıştay katılımcılarına, Orff Öğretisi ile ilgili, ayrıca çalıştayla ilgili duygu ve düşüncelerini özgür bir şekilde aktarabilmeleri için bir anket uygulanmıştır. Çalıştay’a yaklaşık olarak 70 öğretmen ve öğrenci katılmış, bu katılımcılardan 50’si anketi cevaplandırmıştır.

Yapılan ankette;

Katılımcılara “Bir Sonraki Çalıştayın Konusu Sizce Ne Olmalıdır?” sorusu sorularak bir sonraki çalıştayın konusu belirlenmeye çalışılmıştır.

Uygulanan anketten elde edilen bilgiler doğrultusunda, katılımcıların büyük çoğunluğunun Orff Öğretisini bildiği, fakat bu öğretinin uygulamaları hakkında fazla bir bilgi sahibi olmadıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Ayrıca katılımcıların, çalıştayda yapılan uygulamaları çok güzel ve faydalı buldukları, bu uygulamaları kendi girdikleri derslerde de kullanmayı düşündükleri ve bu tarz uygulamalı çalışmaların daha sık yapılması gerektiği ile ilgili düşünceleri ortaya çıkmıştır.

II. Çalıştay sonrasında;

- Müzik öğretmenleri, sınıf öğretmenleri, okul öncesi dönem öğretmenleri ve öğretmen adayları için Orff Öğretisi’ne dayalı müzik eğitimine ilişkin olarak hizmet içi uygulamalı seminerler düzenlenmesi gerektiği ve bu seminerlerin, Orff Öğretisinde uzman kişiler tarafından verilmesi gerektiği,

- Müzik öğretmenleri, sınıf öğretmenleri, okul öncesi dönem öğretmenleri ve öğretmen adayları için, Orff Öğretisinin yanında diğer müzik öğretim yaklaşım ve yöntemleri ile ilgili, bilgilendirici seminer/ çalıştay/ konferans/ workshop vb. uygulamalı çalışmaların düzenlenmesi gerektiği,

- Bütün ilköğretim okullarında “müzik sınıfı” olması gerektiği,

- Bütün okullara Orff Çalgılarının ve piyanonun alınması gerektiği, önerilerinde bulunulmuştur.

III. ÇALIŞTAY

3 Mart 2010’da gerçekleştirilen III. Çalıştay, “Afyonkarahisar İli II. Müzik Eğitimi Sorunlarında Müzik Eğitimcilerinin Fikir Paylaşımları” adı altında düzenlenmiş ve Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN’in hazırladığı çalıştaya; Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı'ndan Yrd. Doç. Sefai ACAY, Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan Öğr. Gör. Atilla Çağdaş DEĞER ve Öğr. Gör. Çiğdem AYTEPE, Müzik Eğitimcileri Derneği Başkanı Refik SAYDAM katılmıştır.

III. Çalıştay, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyon Kocatepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi İlköğretim Bölümü Okulöncesi Öğretmenliği Anabilim Dalı'nda olmak üzere iki ayaklı olarak düzenlenmiştir. Devlet Konservatuvarı ayağındaki katılımcı kitlesini, müzik öğretmenleri ve konservatuvar öğrencileri, Okulöncesi Öğretmenliği Anabilim Dalı ayağındaki katılımcı kitlesini de, bu bölümde okuyan öğrenciler oluşturmuştur.

Devlet Konservatuvarı'nda sabah gerçekleştirilen ilk oturumda, Refik SAYDAM “Müzik Öğretmenin Görev ve Sorumlulukları”ndan bahsetmiş, ardından da Yrd. Doç. Sefai ACAY “Müzik Eğitiminde Çağdaş Yaklaşımlar” başlıklı konuşmasını yapmış ve katılımcılara, sınıflarında rahatlıkla kullanabilecekleri kısa uygulamalı çalışmalar göstermiştir.

Öğleden sonraki ikinci oturumda, Öğr. Gör. Atilla Çağdaş DEĞER ve Öğr. Gör. Çiğdem AYTEPE “Çocuk Korosu Eğitiminde Yeni Yaklaşımlar” başlıklı uygulamalı sunumlarını gerçekleştirmişlerdir. Uygulamalar için, Afyonkarahisar ilköğretim okullarından bir öğrenci grubu Devlet Konservatuvarı'na getirilmiş ve uygulamalar bu öğrenci grubuna yaptırılarak gösterilmiştir. Yapılan uygulamalar; bir çocuk korosu çalışmasının nasıl olması gerektiği, parçalara başlamadan önce öğrencileri sıkmayacak ses alıştırmalarının nasıl olması gerektiği, çocuk parçalarının kolay bir şekilde nasıl öğretileceği üzerine kurulmuştur.

Öğleden sonraki ikinci oturumun diğer ayağı Afyon Kocatepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi İlköğretim Bölümü Okulöncesi Öğretmenliği Anabilim Dalı'nda gerçekleştirilmiş ve burada, Yrd. Doç. Sefai ACAY “Okul Öncesi Müzik Eğitimi”nden bahsederek, konu üzerine çeşitli uygulamalar göstermiştir.

Uygulamalarla zenginleştirilen III. çalıştay, II. çalıştay katılımcılarının “uygulamalı çalışmaların daha sık yapılması” yönündeki taleplerinin değerlendirilerek gelenekselleşen etkinliğin, kendi içerisindeki gelişimini de göstermektedir.

III. Çalıştayda bir anket çalışması yapılmamış, uygulama ağırlıklı bir çalıştay gerçekleştirilmiştir. Bu çalıştayda, Devlet Konservatuvarı'ndaki katılımcı kitlesinin genelini müzik öğretmenleri oluşturmuş ve müzik öğretmenlerinden gelen tepkiler doğrultusunda;

- Güzel ve faydalı bir çalıştay gerçekleştirildiği,
- Uygulamalı çalışmaların daha fazla yapılması ve isim yapmış daha çok uzmanın Afyonkarahisar'a getirilerek, müzik eğitiminin farklı alanlarında da uygulamalı çalışmaların yapılması gerektiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

III. Çalıştay sonunda;

- Okullardaki müzik sınıfı probleminin aşılması gerektiği,
- Her okula müzik ders araç ve gereçlerinin sağlanması gerektiği,
- Yöneticilerin, müzik dersine daha bilinçli bir şekilde yaklaşımları gerektiği,
- Müzik ders saatlerinin artırılması gerektiği,
- Mesleki müzik eğitimi veren kurumlar ile işbirliği yapılması gerektiği, önerilerinde bulunulmuştur.

IV. ÇALIŞTAY

Bu çalıştay, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü'nün düzenlemiş olduğu IV., konusu itibariyle de en geniş kapsamlı çalıştayıdır.

3-4-5 Kasım 2010 tarihleri arasında gerçekleştirilen IV. Çalıştayın konusu; “Afyonkarahisar İli IV. Müzik Eğitimi Çalıştayı – Koro/ Ses Eğitimi/ Oyun-Dans ve Müzik/ Müzik Öğretim Yöntemleri” olarak belirlenmiştir.

Çalıştaya; Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı'ndan Prof. Nezihe ŞENTÜK, Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan Prof. Mustafa APAYDIN, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan Yrd. Doç. Dr. Emel Funda TÜRKMEN, Öğr. Gör. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU ve Öğr. Gör. Berna ÖZKUT, Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan Öğr. Gör. Çiğdem AYTEPE ve Öğr. Gör. Atilla Çağdaş DEĞER, Müzik Eğitimcileri Derneği Başkanı Refik SAYDAM katılmıştır.

Çalıştayda; Prof. Nezihe ŞENTÜK “Oyun-Dans ve Müzik”, Prof. Mustafa APAYDIN “Koro Eğitimi ve Yönetimi ile Koro Eğitiminin Önemi-Müzik Eğitime ve Topluma Katkıları”, Yrd. Doç. Dr. Emel Funda TÜRKMEN “23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği”, Öğr. Gör. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU “Her Çocuğa Bir Enstrüman Projesi”, Öğr. Grv. Çiğdem AYTEPE ve Öğr. Grv. Atilla Çağdaş DEĞER “Çocuk Korolarında Müzik Eğitimi”, Öğr. Gör. Berna ÖZKUT “Ses Eğitiminde Temel Kavramlar”, Müzik Eğitimcileri Derneği Başkanı Refik SAYDAM “Müzik Eğitimcilerinin Sorunları ve Çalışmaların Değerlendirilmesi” konuları üzerinde sunumlarını ve uygulamalı çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir.

Çalıştaya; müzik öğretmenleri, sınıf öğretmenleri ve okul öncesi dönem öğretmenlerinden oluşan kalabalık bir dinleyici grubu katılmıştır.

Çalıştayın ilk günü, Öğr. Gör. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU “Erasmus Personel Eğitimi” kapsamında gittiği Almanya'da araştırdığı ve hakkında bilgi edindiği “Her Çocuğa Bir Enstrüman Projesi” adlı sunumunu yapmış ve sunum, hem idareciler hem de öğretmenlerden olumlu tepkiler almıştır. Ardından, Prof. Nezihe ŞENTÜK “Oyun-Dans ve Müzik” başlıklı uygulamalı sunumuna başlamış ve akşama kadar ilköğretim kademeleri için “müzik eğitime” yönelik uygulamalar devam etmiştir.

Çalıştayın ikinci günü, Öğr. Gör. Berna ÖZKUT “Ses Eğitiminde Temel Kavramlar” başlıklı uygulamalı sunumunu yapmış, ardından Öğr. Gör. Çiğdem AYTEPE ve Öğr. Gör. Atilla Çağdaş DEĞER “Çocuk Korolarında Müzik Eğitimi”ne yönelik yine uygulamalı sunumlarını gerçekleştirmişlerdir. Öğleden sonra da uygulamalar devam etmiş ve son olarak Yrd. Doç. Dr. Emel Funda TÜRKMEN, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın düzenlediği “IV. Ulusal 23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği”ne yönelik açıklamalarda bulunmuştur.

Çalıştayın üçüncü günü, Prof. Mustafa APAYDIN “Koro Eğitimi ve Yönetimi ile Koro Eğitiminin Önemi-Müzik Eğitime ve Topluma Katkıları” başlıklı uygulamalı sunumuna başlamış ve katılımcılardan bir koro oluşturarak, katılımcılara birkaç parça öğretmiştir. Daha sonra, Müzik Eğitimcileri Derneği Başkanı Refik SAYDAM “Müzik Eğitimcilerinin Sorunları ve Çalışmaların Değerlendirilmesi” konusu üzerine sunumunu gerçekleştirmiş ve sunumların ardından da Devlet Konservatuvarı öğrencileri tarafından mini bir dinleti gerçekleştirilmiştir. Ayrıca bu çalıştayda, tüm katılımcılara sertifika verilmiştir.

Dört çalıştayın en kapsamlısı ve geniş katılımcı kitlesine sahip olan 4. Çalıştayda, Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN ve Öğr. Gör. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU, müzik eğitimcilerinin sorunlarının “bilim yolu” ile kayda geçirilmesi amacıyla anket ve görüşme formları hazırlamışlar ve gönüllü katılımcılar bu formları doldurmuştur.

Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN’in Müzik Öğretmenlerine yönelik çalışmasında; müzik öğretmenlerinin en çok karşılaştıkları sorunlara, müzik öğretmenlerinin ihtiyaçlarına, geleceğe yönelik düşüncelerine, en çok ihtiyaç hissettikleri derslere yönelik sorular sorulmuş ve müzik öğretmenlerinin en temel ihtiyaçları belirlenmeye çalışılmıştır.

Bu çalışma sonunda müzik öğretmenlerinin en temel ihtiyaçları;

- Müzik odası,
- Araç-gereç,
- Ders saatlerinin yükseltilmesi,
- Aile ve okul yönetiminin müzik derslerini yeterince desteklemeyişi, olarak belirlenmiştir.

Ayrıca ankette, geleceğe yönelik olumlu düşünceler içerisinde olanların, Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Bölümü mezunları oldukları ortaya çıkmıştır.

Öğr. Gör. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU, çalıştay konularından birinin “Oyun, Dans ve Müzik” olması dolayısıyla, müzik öğretmenlerine, sınıf öğretmenlerine ve okul öncesi dönem öğretmenlerine, “müzik öğretim yöntem ve yaklaşımları” üzerine bir anket uygulamıştır.

Hazırlanan ankette; müzik, sınıf ve okul öncesi dönem öğretmenlerinin, müzik derslerinde müzik öğretim yöntem ve yaklaşımlarını kullanıp kullanmadıkları, ne sıklıkla kullandıkları, en çok hangi yaklaşımı benimsedikleri ve bu yöntem ve yaklaşımla ilgili bilgileri nerelerden ve nasıl öğrendikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Ayrıca, katılımcıların çalıştay ile ilgili fikirleri alınarak, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı’ndan beklentilerine de yer verilmiştir.

IV. Çalıştay sonunda;

- “Her Çocuğa Bir Enstrüman” projesinin, Afyonkarahisar’da pilot okullar belirlenerek uygulamasının başlatılmasına,

- Afyonkarahisar’da Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi’nin açılmasına,
- Her okula bir müzik sınıfının yaptırılmasına,
- Okullara müzik araç-gereçlerinin sağlanmasına,

Afyonkarahisar İl Milli Eğitim Müdürlüğü’nün de desteğiyle karar verilmiştir.

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı Bünyesinde Gerçekleştirilen Çalıştayların Müzik Eğitimi İçin Önemi

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı’nın, müzik eğitimcileri ve müzik eğitimine yönelik çalışmaları, sadece çalıştaylarla sınırlı kalmamıştır. Devlet Konservatuarı, Çalıştayların yanında, 04-05 Haziran 2011’de 5.si düzenlenecek olan “Amatör Çalgıcılar Konserleri”, Afyonkarahisar İl Milli Eğitim Müdürlüğü ve Devlet Konservatuarı işbirliği ile Nisan 2011’de 4.sü düzenlenen “Ulusal 23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği” ve yine Afyonkarahisar İl Milli Eğitim Müdürlüğü ve Devlet Konservatuarı işbirliği ile 5 yıldır müzik ve sınıf öğretmenlerine yönelik olarak düzenlenen “müzik eğitimi seminerleri” gibi müzik eğitiminin değişimine ve gelişimine katkıda bulunacak birçok farklı çalışmaya da imza atmıştır.

- 4 yıldır düzenli olarak gerçekleştirilen çalıştaylar sayesinde, müzik öğretmenleri, sınıf öğretmenleri, okul öncesi dönem öğretmenleri ve öğrencileri ve konservatuvar öğrencileri “Müzik Öğretim Yöntemleri”ni özellikle de Orff Öğretisini daha iyi tanıma fırsatı bulmuşlar ve yöntemlerin uygulamaları hakkında geniş bilgi sahibi olmuşlardır.

- Çalıştaylar sayesinde, özellikle de müzik öğretmenleri, fikir ve düşüncelerini rahatlıkla ve samimiyetle dile getirme imkanı bulmuş; dertlerini, sıkıntılarını, ihtiyaçlarını ve müzik eğitimi için daha nelerin yapılabileceğiyle ilgili görüşlerini paylaşma fırsatı yakalamışlardır. Çalıştay’lar, müzik eğitimcilerinin bir araya gelerek mesleki deneyimlerini paylaşmaları, eğitim materyallerini birleştirmeleri, kişisel gelişimlerine katkıda bulunmaları, olumlu eleştirilerle eğitimcilere kendilerini yenileme fırsatları yaratması açısından da önemlidir.

- Her çalıştayda Devlet Konservatuvarı öğretim elemanları ve öğrencileri bireysel ya da toplu olarak Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği veya Klasik Batı Müziği eserlerinden seçilen parçalar seslendirmişlerdir. Katılımcıların takdirini toplayan konserler, müzik beğenisinin gelişimi açısından önemli görülmektedir.

- Gerçekleştirilen çalıştaylarla, özellikle müzik öğretmenleri, bir çocuk korosunun nasıl çalıştırılması ve koro çalıştırılırken nelere dikkat edilmesi gerektiği ile ilgili daha geniş bir bilgiye sahip olmuşlardır.

- 4 yıldır düzenli olarak “Ulusal 23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği” düzenlenmektedir. Bu şenliğe, çalıştaylara katılan bir grup müzik ve sınıf öğretmenleri büyük ilgi göstermiş ve destek vermişlerdir.

- IV. Çalışmaya katılan sınıf öğretmenlerinden, korolar şenliğine katılmak isteyen ve konservatuvardan yardım isteyenlere, Devlet Konservatuvarı 4. Sınıf öğrencilerinin aldığı “Müzik Pedagojisi” dersi kapsamında gönüllü öğrenciler görevlendirilmiş ve bu gönüllü öğrenciler, kendi aralarında üçerli ve dörderli gruplar oluşturarak, haftada bir gün Afyonkarahisar’daki çeşitli ilköğretim okullarına gitmiş ve bu okullarda koro çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. Konservatuvar öğrencilerinin desteğiyle çalıştırılan, müzik öğretmeni olmayan veya müzik dersini müzik öğretmeniyle yapamayan 7 okulda 202 öğrenci koro görev almış ve “IV. Ulusal 23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği”ne katılarak performans sergilemiştir.

- Bu korolarda, hem pedagoji dersi kapsamında koro çalışmalarını yürüten gönüllü öğrencilerle, korolara katılan öğrenciler arasında çok yönlü bir etkileşim olmuş ve bu çalışma, her iki tarafa da çok büyük faydalar sağlamıştır. Çalışmaları gerçekleştiren 20 konservatuvar öğrencisinin pedagojik formasyon kazanmaları, bu faydalardan sadece biridir.

- İlk 4 yıl önce düzenlenen “23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği”ne 3 koro, ikincine 15 koro, üçüncüne 15 koro ve 19-20 Nisan 2011’de gerçekleştirilen “IV. 23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği”ne 27 koro ve 881 öğrenci katılmıştır. Afyonkarahisar’da koroların çoğalmasında, gerçekleştirilen çalıştayların büyük rolü olmuştur.

- Koroların çoğalmasıyla birlikte, bireysel çalgı çalmaya başlayan öğrencilerin de sayılarında artış gözlenmiştir. Bu gözlem, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bünyesinde her yıl düzenli olarak gerçekleştirilen “Amatör Çalgıcılar

Konserleri”nden anlaşılmaktadır. İlki 5 yıl önce gerçekleştirilen “Amatör Çalgıcılar Konseri”ne 10 öğrenci, ikincisine 30 öğrenci, üçüncüsüne 40 öğrenci ve 2010’da dördüncüsü gerçekleştirilen konsere 62 öğrenci katılarak performans sergilemiştir. 4-5 Haziran 2011’de düzenlenecek olan “V. Amatör Çalgıcılar Konseri”ne daha fazla öğrencinin katılımı beklenmektedir. Haziran ayında düzenlenecek olan “V. Amatör Çalgıcılar Konserleri”ne Isparta, Denizli ve Çanakkale gibi farklı şehirlerden de katılımcılar gelecektir. Bu şekilde ulusal hale getirilen “Amatör Çalgıcılar Konserleri”nin hedefi, amatör olarak müzikle ilgilenen farklı şehirlerden de kişilerin Afyonkarahisar’da bir araya toplanarak, yaptıkları çalışmaları sergileme fırsatı bulmalarını sağlamak ve amatör olarak müzikle ilgilenen kişi sayısını artırmaktır.

- Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve İl Milli Eğitim Müdürlüğü işbirliği ile müzik ve sınıf öğretmenlerine yönelik olarak 5 yıldır “müzik eğitimi seminerleri” de düzenlemektedir. Haziran 2011’de 5. düzenlenecek olan seminerin üç gün sürmesi planlanmıştır. Müzik ve sınıf öğretmenlerine Haziran aylarında verilen hizmet içi seminerler, sınıf öğretmenlerine 5 gün 6şar saat, müzik öğretmenlerine ise ihtiyaca göre değişiklik göstermekle birlikte 1-3 gün arasında değişmektedir. Bu seminerlerin içeriği, öğretmenlerin müzik eğitim ihtiyaçlarına göre oluşturulmaktadır. Verilen seminerler, genellikle uygulamaya dönük çalışmaları kapsamaktadır.

- 29 Nisan 2008’de Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ile Afyonkarahisar İl Milli Eğitim Müdürlüğü arasında 2 yıllık bir protokol imzalanmış, aynı protokol 29 Nisan 2011 tarihinde yenilenmiştir. Bu protokollerin imzalanması, İl Milli Eğitim Müdürlüğü ile işbirliği içerisinde yapılan çalışmaların devam edeceği anlamına gelmektedir.

- Afyonkarahisar’da ki müzik eğitime yönelik bu zamana kadar yapılan çalışmalar, Afyonkarahisar İl Milli Eğitim Müdürlüğü’nün müzik dersine verdiği önemi artırmış, bu önem, Milli Eğitim Müdürü’nün konuşmalarına bile fazlasıyla yansımış; arzu edilen hızda olmasa da, müzik öğretmenlerinin çok daha rahat bir şekilde isteklerinin yerine gelmeye başladığı ve daha büyük bir saygınlık kazandıkları görülmüştür.

- Afyonkarahisar İl Milli Eğitim Müdürlüğü, Afyonkarahisar ilinde Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi’nin açılması için Bakanlığa talepte bulunmuş ve lisenin yaptırılacağı arazi ile ilgili yer arayışına girmiştir. 2012-2013 eğitim-öğretim yılında lisenin öğrenci alması hedeflenmektedir. Afyonkarahisar’da bir AGSSL’nin açılmasında, 4 yıldır gerçekleştirilen çalıştayların büyük rolünün olduğu bir gerçektir.

Sonuç Olarak; Çalıştayların, Müzik Eğitiminin Değişimine ve Gelişimine Katkıları

- Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı tarafından 4 yıldır müzik öğretmenleri başta olmak üzere, sınıf öğretmenlerine ve okul öncesi dönem öğretmenlerine yönelik çalıştay düzenlenmektedir.

- Gerçekleştirilen çalıştaylarda, müzik, sınıf ve okul öncesi dönem öğretmenleri, ihtiyaç duydukları “uygulamalı” çalışmalarla kendilerini geliştirmişlerdir.

- 4 yıldır düzenlenen çalıştaylarla, neredeyse yalnızlığa terk edilen müzik öğretmenleri, hem sıkıntılarını, hem mutluluklarını paylaşma fırsatı bulmuş, uygulamalı

alışmalarla eksikliklerini gerek gidermeye çalışmış, Milli Eğitim erevesindeki saygınlıkları artmıştır.

- Müzik eğitimi alanında işbirliği gelişmiştir.

- alıştaylarda başlayan dostluklar ilerleyerek, paylaşımlar artmış ve ortak çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Bu ortak çalışmalardan biri “Ulusal 23 Nisan ocuk Koroları Şenliği”dir.

- 4 yıldır gerçekleştirilen “Ulusal 23 Nisan ocuk Koroları Şenliği”nin 3’ Afyonkarahisar İl Milli Eğitim Müdürlüğü ile ortak yapılmış, Nisan 2011’de gerçekleştirilen şenliğe Afyonkarahisar Belediyesi de büyük destek vermiştir. Kurumların müzik eğitimine ve kültürel etkinliklere olan ilgisi ve saygısı artmıştır.

- Afyonkarahisar Müzik Eğitimi alıştaylarının kitaplaştırılarak, müzik eğitimcilerinin yararlanacağı bir kaynak haline getirilmesi planlanmış ve bu doğrultuda çalışmalara başlanmıştır.

- Gelecek kuşakların iyi müzikle tanışmaları sağlanarak, kültürel kimliklerinin oluşmasında önemli bir alt yapı hazırlanmış, böylece, daha st düzey bir kültür toplumuna giden yol belirlenmiştir.

- Bu alıştaylarla, Afyonkarahisar’da müzik eğitiminin güçlenmesine katkıda bulunulmuştur.

neriler

- Mesleki müzik eğitimi veren kurumlar, başta müzik öğretmenleri olmak üzere, sınıf ve okul öncesi dönem öğretmenlerine kucak amalı, yapıcı ve birleştirici bir rol üstlenerek, Türk müzik eğitimine olan hizmet alanlarını genişletmelidirler.

- Mesleki müzik eğitimi veren kurumlar, öncelikle bulundukları ilde, müzik öğretmenlerine yönelik çalışmalar, seminerler ve çalıştaylar düzenlemelidirler. Daha sonrada mesleki müzik eğitimi veren kurumların bulunmadığı illerde aynı çalışmaları tekrarlamalıdır.

- Müzik eğitimi veren sınıf ğretmeni ve okul öncesi dönem öğretmenlerine de yönelik olarak bu tarz çalışmalar, ayrıca düzenlenmelidir.

- Müzik eğitiminin ilerleyebilmesi için, mesleki müzik eğitimi veren kurumların tek başlarına mücadele etmeleri çok zordur. Bunun için, Milli Eğitim Müdürlükleri de gerekli desteği sağlamalı ve ğretmenlerinin ihtiyaçlarına çözümler üretebilmelidir. Bu destek ve işbirliği öğelerinden birinin elini çekmesi, başarıya gölge düşmesi anlamını taşımaktadır. Oysaki akademisyen ve eğitimciler arasındaki fikir paylaşımlarından en çok yararlanacak olan, Türk Milli Eğitimi’dir.

- Mesleki müzik eğitimi veren kurumlar, İl Milli Eğitim Müdürlüğü ile işbirliği içerisine girmeli ve onlardan gelen talepleri gerçekleştirirken, aynı zamanda müzik eğitimindeki aksaklıkları, eksiklikleri, müzik ğretmeni vb. ihtiyaçları da belirterek, buradaki yetkilileri bilgilendirmelidirler.

- Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ile Afyonkarahisar İl Milli Eğitim Müdürlüğü arasında imzalanan işbirliği protokolünün daha etkin yürütülebilmesi için, okul yöneticileri bilgilendirilmelidir.

- Eğitim Fakülteleri'nin Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları'nda okutulmakta olan "Topluma Hizmet Uygulamaları" gibi dersler kapsamında, sosyal içerikli projeler gerçekleştirilmeli ve bu projelere öğrencilerin aktif katılımı sağlanmalıdır.

- Değerli piyano pedagogu Mithat FENMEN, amatör müzik eğitiminin, profesyonel müzik eğitimi beslediğini belirtir. Sanatı seven ve destekleyen bir toplum yaratmak için, bu düşünce, müzik eğitimcileri tarafından iyice benimsenmeli ve bu alandaki çalışmalara ağırlık verilmelidir.

Son Söz

Bilgi, üretildiği yer olan akademik ortamdan, kullanılacağı yer olan eğitim ortamına, çalıştay ve seminerler vasıtasıyla geçecektir. Eğitimin her aşamasında olduğu gibi, müzik eğitiminde de aksaklıkların olduğu bir gerçektir. Bu aksaklıkların giderilmesi aşamasında, yine müzik eğitimcileri aktif olarak sorumluluk almalıdır.

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı olarak, müzik eğitiminin değişimi ve gelişimi için elimizden geleni yaptığımızı ve bundan sonra da yapmaya devam edeceğimizi belirterek sözlerimi, Deborah MELER'in şu sözleriyle bitirmek istiyorum.

"İnsanların fikirleri sanatla gelişir. Çocukları, doğanın en önemli unsurlarından birinden uzak tutmak çok yanlıştır. Eğer okullar, insanın niteliklerini geliştirmek için varsa, sanatçıyı yok sayan bir okul, zararlı demektir" (Guaspari, 2003: 168).

Teşekkür;

Bu çalışmada bahsedilen; "Çalıştaylar", "23 Nisan Korolar Şenliği", "Amatör Çalgıcılar Konserleri" çalışmalarının fikir babası ve başlatıcısı olan kişi, Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN'dir. Müzik eğitiminin değişimi ve gelişimi için daha birçok çalışmaya imza atan değerli Hocama, bir müzik eğitimcisi olarak yaptığı güzel çalışmalardan dolayı ve bu bildirinin başlığını bularak, bu konu üzerine çalışmamı sağladığı için teşekkür ederim. Ayrıca, her konuda olduğu gibi, bu bildirinin gelişiminde de destek veren sevgili Hocam, Yrd. Doç. Dr. Emel Funda TÜRKMEN'e de teşekkürü bir borç bilirim.

KAYNAKÇA

FİDAN, N. ve ERDEN, M. (tarih bilinmiyor). *Eğitime Giriş*. (1. basım). Ankara: Alkım Yayınevi.

GUASPARI, R. (2003). *Yüreğin Müziği*. (Çev: Belirtilmemiş) (1. basım). İstanbul: Nokta Yayınları.

GÜVENÇ, B. (2010). *İnsan ve Kültür*. (1. basım). İstanbul: Boyut Yayıncılık.

SÖKEZOĞLU, D. (2010). *Ritim, Hareket ve Şarkı Öğretimi Temelli Müzik Eğitiminin 7-11 Yaş Grubu Çocuk Yuvası Öğrencilerinin Sosyal Gelişimleri Üzerine Etkisi (Afyonkarahisar İli Örneği)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

TÜRKMEN, U. (28 Şubat 2008). *Afyon İli Müzik Eğitimi Sorunlarında Müzik Eğitimcilerinin (Akademisyen-Öğretmen) Fikir Paylaşımları Raporu*, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Afyonkarahisar.

UÇAN, A. (1997). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*. (2. basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

UÇAN, A. (2005). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*. (3. basım). Ankara: Evrensel Müzikevi.

YEŞİLYAPRAK, B. (2001). *Eğitimde Rehberlik Hizmetleri*. (2. basım). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

<http://kodveus.blogspot.com/2008/09/konferans-sempozyum-altay-panel-seminer.html>,

22.05.2011 tarihinde ulaşılmıştır

“KÜLTÜREL DEĞİŞİMİN TÜRK MÜZİĞİNİN SÖYLEYİŞ BİÇİMİNE YANSIMALARININ DEĞERLENDİRİLMESİ”

Emel Funda TÜRKMEN

latife1947@hotmail.com

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ÖZET

Toplumların kültürlerini biçimlendiren ve kültürün toplumdan topluma değişimini sağlayan, yaşam tarzlarındaki değişikliklerdir. Bu aynı zamanda, şarkı ve türkülerini seslendirme/söyleme üsluplarında da bir takım değişikliklere sebep olmaktadır. Seslendirme üslupları toplumdan topluma değişiklik gösterebileceği gibi, aynı toplumda, gelişimin bir gereği olarak, zaman içerisinde bir değişiklik de gösterebilir. Güzümüzde teknolojinin büyük bir hızla değiştiğini görmek ve bu değişime ayak uydurabilmek çağımız insanı için neredeyse olağan bir durum haline almıştır. Değişim öylesine sürekli ve hızlıdır ki bazı durumlarda bu hızın gerisinde kalmak bazı alanlarda çok ciddi kayıplara bile neden olabilmektedir. Kültür, binlerce yıl öncesinden miras kalan, binlerce yılda oluşup geliştirilen ve aktarılan, toplumu toplum yapan en önemli unsurdur. Binlerce yılda, kuşaklar öncesinden gelen, miras kalan, ataları tarafından oluşturulup, korunan ve asırlar ötesine taşınan kültürün, teknoloji denen ve kısa sürede üzerinde bir örümcek ağı gibi kuşatarak istediği her bölgesinde dolaşabilen ve etki eden bir başka unsur tarafından böylesine ele geçirildiğini görmek şaşkınlık uyandıracak türdendir. Bu etkinin böylesine yoğun olmasının nedenlerinin başında medya organları gelmektedir. Medyanın en renkli ve göz alıcı yüzünü ise, müzik kültürünün en fazla halkla bütünleşen, en kolay algılanan ve her yere kolayca uyum sağlayan ses sanatı alanı oluşturmaktadır. Bir zamanlar kültürden kültüre değişim gösterdiği düşünülen söyleme seslendirme üslupları, medyanın yoğun etkisi altında küresel bir yapı sergileme sürecine girmekte, toplumsal seslendirme üsluplarında ise ciddi bir değişim büyük bir hızla etkisini göstermektedir. Bir kasırganın önüne çıkan her şeyi bir anda yerle bir etmesi gibi, bütün yerel/ulusal/toplumsal/kültürel vb. kavramlar bu acımasız güç karşısında teslim olmakta, kendisini tarihin kollarına bırakmaktan alamamaktadır. Bir gecede ünlü olup, birkaç ay içerisinde unutulmuş ses sanatçıları bunun örneğini oluştururken, asıl yapılması gerekenin bu değişimin peşinden koşup yakalamak olmadığı açıktır. Teknoloji günümüzde yaşanmakta olan değişimleri de büyük bir özenle takip ve kayıt altına alabilmektedir. Oysa öte yanda, binlerce yıllık birikimi çok büyük bir zahmetle edinmiş, gerçekten çile çekmiş, sanatın özünü kavrayan düşünce yapısını ve kültürel temellerini de bu kavrayışın içine katmış hazinelerin yok olmadan kayıt altına alınması ve en güzel vitrinlerde sergilenmesine devam edilmesi sağlanmalıdır. Temsilcisi oldukları kültürün seslendirme üsluplarını nasıl geliştirdiklerini ve büyük bir geleneği nasıl yaşattıklarını araştırmak gelecek kuşaklarla kurulacak bağın halkalarından biri olan bizlerin sorumluluğundadır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel değişim, seslendirme üslupları.

GİRİŞ

Toplumların kültürel ürünlerinde müziğin ayrı bir yerinin olduğu açıktır. İster sözlü isterse çalgıya dayalı olsun, toplumun zevkini, beğenilerini, dünya görüşlerini yansıtan bir gelenek olan müzik sanatı, toplumlar hakkında çok önemli bilgiler elde etmeyi de sağlamaktadır.

Bir yörede ekilen biçilen bitkilerden, beslenen hayvanlara, kadın ve erkeğin iş bölümüne, yardımlaşmadan dostluk ve düşmanlığa her şeyin bulunabildiği halk ezgileri sosyolojik açıdan önemli ipuçları ve bilgiler veren birer somut bilgi kaynağıdır. Yazılı olsun ya da olmasın sözle aktarılan kültür, ezgilerin yardımıyla kalıcılık kazanarak kuşaklar arasında köprü kurmayı sağlamaktadır.

Türk kültürü etkileşim içerisinde olduğu her toplum ya da topluluğu hem etkilemiş, hem de özümseyebileceği şeylere karşı açık bir hoşgörülülükle etkilenmiş, bünyesinde yer vermiş bir kültürdür. Sadece kendi kültürünü kabul ettirmeye asla zorlamamış, her kültürün yaşamasına fırsat vermiş, bununla da kalmamış kendilerini ifadelerinde çok geniş olanaklar sunmuştur. Bunu en güzel, Türk sanat müziğine önemli eserler kazandırmış, Ermeni, Yahudi, Rum bestecilerin sayılarına bakarak kolayca anlamak mümkündür.

Kültür sözcüğü üzerine yapılan araştırmalar, kavramın çok boyutlu ve iç içe geçmiş bir çok anlamı barındırdığını ortaya koymaktadır. Güvenç, kültürün dört temel kavram karşılığında kullanılan soyut bir sözcük olduğunu ileri sürmektedir.1.Bir toplum ya da bütün toplumların birikimli uygarlığı,2.belli bir toplumun kendisi,3.bir dizi sosyal süreçlerin bileşkesi, 4.bir insan ve toplum kuramı olarak tanıtmış, kitabında tanımlamaktan çok tanıtmının doğru olduğunu vurgulamıştır. (Güvenç,2010:94)

Geniş bir kapsama sahip olan bu kavram, Güvenç'in de belirttiği gibi aynı zamanda bir sosyal süreçtir. Bir süreç olmasının sonucu olarak da zamanla değişim, gelişim ve başka unsurlarla etkileşim halindedir. Birikimli bir uygarlık olması, kavramın yaşamın kendisini her yönüyle kucaklamasına neden olmaktadır. Yaşamın kendisi ise, yaşayan her varlık gibi değişime açıktır. Fitcher,“Ne kadar geleneksel ve tutucu olursa olsun her toplum ve her kültür sürekli değişim içindedir...Değişme, kültür ve toplumun doğasında vardır.” Sözleriyle değişimin sürekliliğini vurgulamanın yanı sıra, temel grup ve kurumların-aile, eğitim, ekonomi, siyaset, din ve boş zaman değerlendirme- form ve içerik olarak değişebileceğini, ama örgütlenmiş sosyal yaşamın olduğu yerde zorunlu olunacağını belirtmektedir.(Fitcher,2002:172)

Sosyal değişimde, dikkat edilmesi gereken olağan sürekli değişme ile yepyeni bir davranış değişikliği arasındaki farktır. Gerçek bir kültürel değişimin kültürel öğelerin çok sayıdaki kişiler tarafından paylaşılması halinde söz konusu olabileceği kaydedilmektedir. (Fitcher,2002:173)

Sosyo/kültürel değişimin koşullarını sıralayan Fitcher, bu koşulların değişimin sık olduğu toplumlarda aynı zamanda bulunduğunu ve birbirlerini tamamladığını söylemektedir. Bu koşullar kısaca şöyle sıralanmıştır:

“a)Toplumdaki kişilerin gereksinimleri genellikle kurumsallaşmış davranış tarzlarıyla karşılanır.

b)Gereksinme, değişmeye hazır olma ile yakından bağlantılıdır.

c)Bilgi birikimi de değişme için önemli bir koşuldur.

d)Bir kültürde var olan başat değerlerin tipi ve kişilerin bunlara olan genel tutum ve donanımı önemli bir değişme koşuludur. Bilimsel araştırma isteği pragmatik bir inanç ile birleştğinde kasıtlı değişimin sağlanabilmesi kaçınılmazdır.

e)Sosyal ve kültürel yapının karmaşıklık derecesi de değişimin bir koşuludur. Statü ve sınıfların farklılaştığı çoğaldığı, işlevlerin uzmanlaştığı ve bölündüğü, iletişim ve ulaşımın

kolaylaştığı bir toplum, değişimin gerçekleşmekte olduğu bir toplumdur.” (Fitcher,2002:180)

Kültürel değişim, toplumun yaşam tarzındaki her şeyi içine alan geniş bir kavram olarak ele alındığından, bir toplumda eskiden giyilen şalvarın yerini eteğin almasından, yemeğin yer sofrasında değil de masada yenmesine kadar her yerde kendisini gösterebilir. Kültürel değişimin en zor gerçekleştiği ve yaşama geçtiği alan müzik olmakla birlikte, gerekli koşullar oluştuğunda, bu alanda da hız kazanarak köklü değişimlerin yaşandığı görülebilir. Örneğin iletişim ve ulaşımdaki kolaylıklar, evrensel bir müzik dilinin oluşmasına yardım ederken, toplumların sözlü müziklerini de derinden etkileyebilmektedir. Gitar eşliğinde söylenen türkülerin söyleyiş biçimleri ister istemez etkilenmekte, çeşitli arayışlar değişimi hızlandırmaktadır. Bunun sadece Türkçe ve Türkiye’ye özgü olduğu düşünülmemelidir. Dünyanın bir çok yerinde kendini dış unsurlara açan toplumlar kültürlerini de ortak unsurlar çerçevesinde oluşturmaya başlamıştır. Örneğin dünyanın herhangi bir ülkesinin her hangi bir şehrinde, bir alış veriş merkezine giden herhangi biri, alışkın olduğu küresel yemeklerden tutun da, giyim ürünlerine kadar bir çok ürünü bu uluslararası alış veriş ortamında bulabilir, duymaya alışkın olduğu müziklere de rastlayabilir. Bu durum, bir evrensel kültürün oluşması açısından yararlı olabileceği gibi, yerel kültürel unsurların ve özelliklerin yok olmasına da neden olabileceği açıktır.

Yerel ya da toplumsal unsurların en güzel şekilde bir kültür mirası olduğu düşünüldüğünde gereken önemin verilmesi ve çalışmaların bu unsurları en güzel şekilde korunmasını sağlamasının önemi anlaşılmaktadır.

Geleneksel Türk sanat müziği, meşk usulü adı verilen, usta çırak ilişkisi içerisinde yürütülen bir yönetime sahiptir. Bu yöntemde, hoca konumundaki çalıştıran kişi, çeşitli eserleri kendisi seslendirmek ve tekrar ettirmek yoluyla öğrencisine aktarımını sağlamaktadır. Bu yöntem gereği öğrenci eseri hocası genellikle gibi seslendirmeyi öğrenir ve daha sonraları, kendisini geliştirdikçe kendi kişisel üslubunu oluşturur. Bu yöntem, sadece müzik öğretimini, eser öğretimini kapsayan kısıtlı bir eğitim değil, yaşamın bir çok yönünü de ele alan, öğrenciye hem sanata hem de yaşama dair bir bakış açısı da kazandıran çok boyutlu bir eğitimidir.

2009 yılında kendisiyle yapılan bir röportajda Prof Dr. Alâeddin Yavaşca, konservatuvarlarda yetenekli çocukların yetiştiğini belirtirken bir yandan da yeni neslin tamamen popülist yaklaşım içerisinde olduğunu söylemektedir. Ayrıca Türk musikisinin batıda daha çok rağbet gördüğünü de dile getirmiş, Almanya’da filarmoni orkestrası ile Fazıl Say’ın ortaklaşa gerçekleştirdiği bir konserde kendisinin de yer aldığını söylemiştir. Burada bazı sözlerinde Türk müziğinin değişimiyle ilgili olarak Türk klasik müziğinin topluma artık ağır geldiğini belirtmesinden, Türk müziğinin yeterince önemsenmediği görüşünde olduğu anlamı çıkmaktadır.(Anadolu RC Life,2009:27)

2010 yılında yapılan bir araştırmada, Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Uygulanan Ses Eğitimi Yöntemleri incelenmiş, farklı üniversitelerde bu alana yönelik üç değişik yöntem olduğu belirlenmiştir. Bunlardan ilki, grup içinde topluca uygulanan ses eğitimidir. Bir diğeri, perdeli bir çalgı eşliğinde bireysel olarak uygulanan çalışmalarla yürütülmektedir. Bunlardan başka her ikisinin de kullanıldığı yöntem de kullanılmaktadır.

Araştırma sonuçlarında, Geleneksel Türk Sanat Müziği eğitimi verilen konservatuvarlardaki ses eğitimi derslerinde yöntem değişikliğinin olduğu kaydedilmektedir. Yine, araştırma yapılan konservatuvarlar arasında yöntem birliği olmamakla birlikte, bilimsel temellere dayalı bir eğitime olan yatkınlığın gittikçe arttığı anlaşılmaktadır. Araştırmadan elde edilen bir başka önemli bulgu da Türk ve Batı müziği türlerinin sözlü eserlerinin kullanılmakta olduğudur. Yine verilmekte olan eğitim sürecinde nefes çalışmalarına büyük ölçüde önem verilmesi, şarkı öğretimi sırasında sesin eğitiminin de dikkate alınması, entonasyon, müzikalite gibi kavramlara yönelik çalışmalar yapılması, meşk usulünün, üslup ve tavrı geliştirmekle birlikte, sesin teknik olarak gelişiminde meşkten çok ses eğitiminin etkili olduğu düşüncelerine ulaşılmış olması, Türk müziğinin seslendirilmesine yönelik eğitim veren kurumlarda eğitim anlayışı açısından oldukça ciddi bir değişim yaşandığını ortaya koymaktadır. (Özcan,2010:94)

Türk müzik kültürü çok eski kültürlerden biridir. Bu, hem temel yapısının sağlam bir tutarlılığa sahip olmasına, hem de gelişim, değişim ve etkileşimlerin bu tutarlı ve sağlam alt yapıya ayak uydurmalarına yol açmış, kendisini bir gelişim çizgisinde sürdürmesini sağlamıştır. Farklı kültürlerle ait unsurların bu Türk kültür tenceresinde pişip ayrı bir lezzet kazanmasının bundan olduğu düşünülmektedir.

Türk müziğinin söyleyiş biçimi, usta çırak ilişkisi içerisinde öğrenilen bir yapıya sahiptir. Gazimihal, “savtî kısımlarda “baş sesi” kullanılmıştır ve kullanmaya mecburdur: Çünkü, baş sesi ile şarkı söyleyen bir hanende, şiddet farklarını idare zahmet ve mecburiyetinden kurtularak, bütün dikkatini ince perde farklarını sıhhatle çıkarmaya hasredebilir.” Der.(Çev:Ergan,Ak:2006:27)

Ayrıca, Gazimihal doğuda soprano ve tenor dışındaki rejisterleri kullanmadıklarını kaydeder. Doğu sanatında polifoni olmamasından bas ve bariton seslere ihtiyaç duyulmadığından söz eder. Köylü ve şehirli hanendelerin söyleyiş biçimleri arasında benzerlik olsa da, köylü hanendelerin açık ve anlaşılabilirliği tercih ettiklerini, gençlerin gür ses çıkarmayı sevdiklerini söyler. Burundan sesleri sevmediklerini, gazellerde tiz katlamaları tercih ettiklerini ve baş sesini hayrete şayan bir şekilde çıkardıklarını vurgular. (Çev:Ergan,Ak:2006:220)

Türk müzik kültürü, manevi açıdan Türk toplumu tarafından değer taşıdığı düşünülen düşünce, tavır ve yaklaşımların etkisinde biçimlenmiştir. Bunun bir neticesi olarak söyleyiş biçimi de yine toplumun değerli bulduğu, hoş karşıladığı davranışlar çerçevesinde bir takım özellikler kazanmıştır. Bunun yanı sıra konuşulan dilin sözlü müziğe etkileri de oldukça belirgindir. Töreyin’in de yukarıda sözünü ettiği gibi, küresel kültür ve İngilizcenin yaygın bir şekilde kullanımı, sözlü müziklere de yansımakta, özellikle çok daha geniş bir dinleyicisine ulaşmayı arzulayan Türk müzik yapımcıları bu durumu göz ardı edememektedir. Bir zincirin halkaları gibi birbirini etkileyen bu sürecin, Türk müziğinin söyleyiş biçimini de etkilediği düşünülmektedir. Bu düşünce çerçevesinde yapılan araştırmada, “Kültürel Değişim Türk Müziğinin Söyleyiş Biçimine Yansımakta mıdır?” sorusuna cevap aranmaya çalışılmıştır. Bu soru;

- 1.Kültürel değişim, Türk müziğinin söyleyiş biçimine yansımakta mıdır?
- 2.Türk müziğinin söyleyiş biçiminde ses tekniğinin kullanımına yönelik değişiklikler var mıdır?
- 3.Meşk usulü ile öğretim biçiminde görülmekte olan değişim nasıldır?

4.Bu değişimlerin olumlu ve olumsuz özellikleri nelerdir? gibi diğer sorular çerçevesinde işlenmeye ve anlaşılmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; kültürel değişimin, Türk müziğinin söyleyiş biçimine yansıtıp yansımadığını ortaya koymaktır. Kültürel değişim kendisini dış görünüşte, yenilen yemeklerde, yemek pişirme geleneklerinde veya müzik türlerinde gösterebileceğı gibi, çok daha özele indirgendiğinde, ses eğitiminde yapılan çalışmaların, başka ülkelerde yapılanlarla olan benzerliğinde veya eskiden yapılmakta olan biçiminden farklılığıyla da kendini gösterebilir. İşte böyle farklılıkların yaşanıp yaşanmadığı, ne tür değişimlerin, çalışma biçiminden başlayarak kendini göstermeye başladığını anlamak değişimlerin gerçekleşmesinde Özellikle Türk müziğinin sözlü eserlerindeki seslendiriş üslubunun hangi açılardan farklılık arz ettiğinin ortaya konulması ve bilimsel çalışmalar ışığında yapılacak çalışmaların planlanarak, gelecek çalışmalara yön verilmesi amaçlanmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Genel olarak küresel kültürün her yeri kuşatıp, tek bir kültürün altına toplamaya başladığı günümüzde, yerel unsurların, yerel özelliklerin değeri bir kat daha iyi anlaşılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, özellikle müzik alanında yaşanmakta olan değişimin/değişimlerin, dönüşüm ve gelişimlerin bir an önce analiz edilerek, içinde bulunduğumuz durumu anlamaya çalışmamızın gereğı açıktır. Bu araştırma, sözü edilen gereklilik çerçevesinde, geleneksel söyleyiş biçimimizdeki değişikliklerin de ele alınması ve durum tespitinin yapılmasını sağlaması açısından önem taşımaktadır.

Sayıtlar

Araştırmaya veri sağlamak amacıyla hazırlanan anketin araştırma için yeterli olduğu, ankete cevap verenlerin dürüstçe cevap verdikleri, cevapların alana yönelik hazırlanması nedeniyle sonuca ulaştırıcı olduğu sayıtlarından hareket edilmiştir.

Sınırlılıklar

Araştırma, Türk müziğinin pek çok türü arasından, hem geleneksel olması, hem sanatsal kaygıları içermesi hem de bir söyleyiş biçimi taşıması nedenlerinden dolayı Geleneksel Türk Sanat müziğinin söyleyiş biçimiyle sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın Modeli

Araştırma, bir durum betimlemesi yapmak üzere tasarlanmış, geleneksel Türk sanat müziğinin söyleyiş biçimine kültürel değişimin yansımalarını tespit etmek üzere tarama modelinde bir araştırmadır.

Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Sosyolojik ve kültürel alanlarda yapılan çalışmalarda genellikle iki tür evren ve örneklem rastlanmaktadır. Bunlardan ilki, araştırmanın yapıldığı konunun kapsadığı evrendir. Bu evrenin uzantısını örneklemi oluşturur. Araştırmanın ikinci evreni ise, araştırmaya veri sağlanan ikinci bir evrendir. Bunun da yine örneklemi oluşturulmaktadır. Bu araştırmada da çalışılmakta olan konuyu kapsayan bir genel evren vardır ve bu kültürdür. Daha sınırlamalı bir yaklaşımla, kültürel değişimin yaşandığı alanın araştırmanın evrenini oluşturduğu söylenebilir. Bu açıdan, araştırmanın örneklemi Türk müziğinin söyleyiş biçiminin oluşturmaktadır. Araştırmanın çalışma evreni ise, araştırmaya veri topladığımız

alandır. Bu, Türk müziğini seslendirenler olarak belirlenebilir. Sınırlılıklarda belirtilen nedenler doğrultusunda, çalışma örnekleme, geleneksel Türk sanat müziğinin seslendirildiği Samsun Klasik Türk müziği topluluğundan anket sorularına cevap vermek isteyen 21 kişi olarak belirlenmiştir. Alanı iyi bilen, kültür bakanlığına bağlı bir seslendirme topluluğu olması elde edilen verilerin güvenilirliğini arttırmaktadır.

Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırma, verilerin yüzde oranlarından oluşan çözümlemeleri ışığında sonuçlandırılmıştır.

Bulgular

Kültürel değişimin Türk müziğinin söyleyiş biçimine yansımalarının değerlendirilmesi amacıyla 21 kişiden oluşan Türk Müziği Topluluğu üyelerine 15 soru sorulmuş, konuyla ilgili görüşleri öğrenilmeye çalışılmıştır. Elde edilen bulgulara göre, katılımcıların %85.7'si meşk usulü ile yapılan çalışmalarda bulunduğunu belirtmiştir.

Halen yapmakta oldukları çalışmalarda meşk usulünün kullanıldığını düşünenlerin oranı %42.8, kullanılmadığını düşünenlerin oranı ise 57.1 dir.

Solunum çalışmalarında ne tür bir değişim olduğunu anlamak üzere sorulan sorulardan, meşk usulü ile yapılan çalışmalarda solunum çalışmalarının yapıldığını söyleyenlerin oranı %66.6, solunum çalışmaları yapıldığını belirtenlerin oranı %28.5'tir. Günümüzde solunum çalışmalarıyla ilgili durum ise; solunum çalışmalarının yapıldığını düşünenlerin oranı %38.0, yapılmadığını söyleyenlerin oranı %63.7'dir. Günümüzde yapılan çalışmalarda solunumla ilgili olarak bir değişikliğin var olduğunu söylemek oldukça zor gözükmektedir.

Türkçe'de kullanılan sesli ve sessizlere yönelik çalışmaların yapılmasına ilişkin durum, meşk usulü ile yapılan çalışmalarda %57.1 kişinin sesli ve sessiz fonemlere yönelik çalışmaların yapıldığı yönünde, %33.3'ünün hayır, yapılamadığı yönünde olmuş iki kişi soruyu yanıtsız bırakmıştır. Günümüzdeki durumu anlamak üzere sorulan sorulara verilen cevaplardan, araştırmaya katılanlardan %71.4'ünün sesli ve sessiz fonemlere yönelik çalışmaların yapılmadığı görüşünde oldukları, %28.5'inin ise yapıldığı görüşünde oldukları anlaşılmıştır. Burada meşk usulüyle yapılan çalışmalardan günümüzde yapılan çalışmalara gelindiğinde, ilerleyen süreç içerisinde olumsuz değişim yaşandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Sesin kullanımına yönelik çalışmalar, uyarılar ve sesin oluşturulmasına yönelik çalışmaların yapılmasıyla ilgili olarak, meşk usulünde %66.6 oranında evet, uyarılarda bulunuluyor, çeşitli çalışmalar yapılıyordu görüşünde iken, günümüz çalışmalarında bu oranın %47.6'ya gerilediği görülmüştür. Burada da sesin oluşturulmasına ve kullanımına yönelik yapılan çalışmalar açısından bir olumsuzluk göze çarpmaktadır.

Ses tekniği ile ilgili olarak sorulan soruya verilen cevaplar, meşk usulünde yapılan çalışmalarda ses tekniğine yönelik çalışmaların yapıldığını söyleyenlerin %57.1, yapılmadığını söyleyenlerin %38.0 olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüz çalışmalarındaki durum ise, %33.3 evet yapılıyor, %58.7 hayır yapılmıyor yönündedir. Burada da yine ses tekniğini geliştirmeye yönelik olumsuz bir değişimden söz etmek mümkündür.

Günümüzde meşk usulünün halen devam ettiğini düşünenlerin oranı%52.3, devam etmediğini düşünenlerin oranı ise%33.3'tür. Buradan meşk usulünün kısmen de olsa devam ettiği görüşünde oldukları anlaşılmaktadır.

Türk müziğinin ses eğitimiyle ilgili yapılan çalışmalarda geçmişle günümüz arasında bir değişiklik olup olmadığı konusunda görüş belirtenlerin %95.2 gibi büyük bir çoğunluğu (Hayır cevabını veren 1 kişidir) geçmişle günümüz arasında belirgin farklar olduğu düşüncesindedir.

Türk müziğinin söyleyiş biçiminde de yine %61.9 oranında bir değişim olduğu yönünde görüş belirtmişlerdir.

Türk müziğinin söyleyiş biçiminde gözlemledikleri değişimin kaynağını, %52.3'ü popüler kültüre, %14.2'si küresel iletişim ve etkileşime, %19.0'ı söyleyiş biçiminin geliştirilmesine duyulan ihtiyaca bağlamıştır.

Katılımcıların tamamı Türk toplum yapısında kültürel bir değişim yaşandığını düşünmektedir. Kültürel değişimin Türk müziğinin söyleyiş biçimine yansması konusunda da bir görüş birliği olduğu görülmüştür.

Tartışma, Sonuçlar ve Öneriler

Araştırmanın en ilgi çekici sonucu, meşk usulüyle yapılan çalışmalardan günümüze gelindiğinde, çalışma yöntemlerinde olumsuz bir takım değişimlerin gözlenmesidir. Katılımcıların batı müziği yöntemiyle verilen ses eğitimini bilmedikleri düşünüldüğünde, meşk usulü gittikçe ortadan kalkmakta ve yerine sistemli bir çalışma yönteminin geliştirilemediği ortaya çıkmaktadır. Bu oldukça ciddi, olumsuz sonuçlara götürecek bir durum olarak gözükmektedir. Geleneksel Türk müziği çerçevesinde ses eğitimi veren çevrelerin bu duruma yönelik çalışmalar yapmalarına acilen ihtiyaç olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü bir sistem ne kadar olumsuz yönleri olursa olsun bir sistemdir, yenilenebileceği gibi, geliştirilerek, olumsuzlukları da giderilebilir. Ama sistemsizlik, bir düzensizliktir ve sonu nereye varacağı belli olmayan sonuçlar ortaya çıkaracaktır. Sadece Türk sanat müziği alanında ses eğitimi verenlerin değil, batı müziği eğitimi yöntemleriyle ses eğitimi almış uzmanların da geleneksel sanat müziğimizi yorumlamaya, tanımaya, özelliklerini öğrenip çözümlemeye ihtiyaçları olduğu açıktır. Türk müziği alanında ses eğitimi ile uğraşan herkesin Türk müziğinin söyleyiş biçimini geliştirmek konusunda aynı amaç çerçevesinde bir araya gelip, temel konularda fikir birliğine varmalarının çok önemli olduğu düşünülmektedir.

Ana dilleri çok sert ve artarda sessizlerden oluşan dillerin ses eğitimlerine bakıldığında, ana dillerini temel aldıkları görülmektedir. Polonya örneğinde, neredeyse hiçbir ulusun ses eğitimi alıştırma çalışmalarında rastlanmayacağı düşünülen –j ve –zc ile oluşturulan alıştırma kulları kullanmaları bunu doğrulamaktadır. Koro çalışmalarında kullandıkları ses alıştırma çalışmalarının tamamının kendi dillerini temel alan bir yaklaşımla seçildikleri görülmüştür.(16-20.05.2011-Erasmus Gözlemleri) Ülkemizde yapılan uygulamalarda da gerek geleneksel Türk müziğimizi gerekse Türk halk müziğini yorumlayan ve çalıştıran uzmanların öncelikle dikkat etmesi gereken konu kullanılan dil ve seslendirilecek eserler olmalıdır. Seslendirilecek eserlerde en fazla yer aldığı düşünülen sesli ve sessizler alıştırma çalışmalarının ana unsurunu oluşturmalı, sesin oluşturulduğu yere yönelik çalışmaların ardından, seslendirilecek eserin müzikal özellikleri ve inisi çıkıcı olma durumları dikkate alınmalıdır. Eserin ses alanı yine bir başka dikkat edilmesi gereken konudur ve ses alanını geliştirici, sesin çevikliğini sağlayıcı, sese güç kazandıracak, gücünü ve esnekliğini arttıracak

alışmalar ihmal edilmemelidir. Yorum gücünün ise, sağlam bir zemine oturmuş, pek çok çalışmayla güçlendirilmiş bir ses tarafından çok daha kolayca geliştirileceği ve her türlü eserde istenilen yoruma ulaşılabilceği düşünölmektedir.

Burada vurgulanması gereken Türk müziğinin söyleyiş biçiminin değıştirilmesi değil, geliştirilmesidir. Gazimihal'in tanıtımı ve birçok sanat müziğı yorumcusunun ses kayıtları incelendiğinde Türk müziğinin bir söyleyiş biçimi olduğu, yumuşak bir söyleyiş biçiminin tercih edildiğı, bağırmanın asla beğenilmediğı, özellikle tiz seslerin, kafa sesi diye tabir edilen, yüzün ön kısmını ve alın bölgesini hedef alan bir bölümde seslendirildiğı anlaşılmaktadır. Bu söyleyiş biçiminde olumsuz yönde bir değışimin var olduğu bulgusu üzücü olmanın ötesinde, çalışmalara bir an önce başlanması kaygısını uyandırmaktadır. Ses eğitimi alanında yapılacak bir alıştay ya da sempozyum ile bilgi paylaşımına ve fikir birliğine ulaşılması umulmaktadır.

KAYNAKÇA

- Güvenç,B. (2010)İnsan ve Kültür.12. Baskı.İstanbul:Boyut Yay.
- Fitcher,J.(2002) Sosyoloji Nedir?ev:Nilgün Çelebi.Ankara:Anı Yay.
- Gazimihal,M.R.(2006). Anadolu Türküleri Ve Musiki İstikbalimiz. Çeviri Yazım ve yorum: Ergan,M.S., Ak,A.Ş. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Özcan,Ö.(2009) Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.Afyon:A.K.Ü.Sosyal Bil. Ens.
- Anadolu RC Life,2009:27
- ev:Ergan,Ak:2006:27
- Özcan,Ö.(2010)Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Uygulanan Ses Eğitimi Yöntemlerinin İncelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.Afyonkarahisar:AKÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.

“DÜĞÜN VE KINA GECELERİNDEKİ DEĞİŞİM VE GELİŞİMLER”

Emel ÖRGÜN

emlorgun@gmail.com

ÖZET

Kültürümüzün en belirgin özelliklerinin sergilendiği düğün geleneğimizde çalma, söyleme, giyim-kuşam ve oyunlarda bazı değişim ve gelişimler gözlenmektedir. Değişen toplum ve gelişen teknoloji neticesinde kültüre özgü otantik müzik aletlerinin ve ezgilerin de değişim gösterdiği bilinmektedir. Kına geceleri gibi bazı eğlencelerde ve düğün geleneklerinde otantik çalgıların yerini elektronik müzik aletlerine terkettiği, geleneksel müziklerimizin yerel ve otantik özelliğini yitirdiği, gerek yerel unsurlar gerekse araştırmacılar tarafından dile getirilmektedir.

Bu çalışmada, Kütahya Tavşanlı ilçesi, Bursa İnegöl ilçesi Maden Köyü ve Bursa Kemalpaşa ilçesi Karaköy köyü, düğün gelenekleri, kına eğlenceleri üzerine yoğunlaşarak, geleneklerdeki değişimler ve gelişimler, giyim, oyun, söyleme, çalma boyutları ile ele alınacaktır.

Araştırmacının alana özgü gözlem tekniği ile gerçekleştirilecek, bulgular nitel tekniklere göre yorumlanacaktır.

Araştırmanın, geleneksel müziklerimizdeki değişim ve gelişimleri tarihsel süreç içerisinde ele alması dolayısıyla önemli olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Değişim-Kültür-Gelenek

GİRİŞ

Kültürümüzün en belirgin özelliklerinin sergilendiği düğün geleneğimizde çalma, söyleme, giyim-kuşam ve oyunlarda bazı değişim ve gelişimler gözlenmektedir. Değişen toplum ve gelişen teknoloji neticesinde kültüre özgü otantik müzik aletlerinin ve ezgilerin de değişim gösterdiği bilinmektedir. Kına geceleri gibi bazı eğlencelerde ve düğün geleneklerinde otantik çalgıların yerini elektronik müzik aletlerine terk ettiği, geleneksel müziklerimizin yerel ve otantik özelliğini yitirdiği, gerek yerel unsurlar gerekse araştırmacılar tarafından dile getirilmektedir.

Bu çalışmada, Kütahya Tavşanlı ilçesi, Bursa İnegöl ilçesi Maden Köyü ve Bursa Kemalpaşa ilçesi Karaköy Köyü, Bursa Büyük Orhan Mazlumlar Köyü, Kütahya Tavşanlı Çaltılı Köyü, Domaniç düğün gelenekleri, kına eğlenceleri üzerine yoğunlaşarak, geleneklerdeki değişimler ve gelişimler, giyim, oyun, söyleme, çalma boyutları ile yakın geçmişimizde gözlemlediğim, uzak geçmişimizde ise araştırmalarım sonucunda somut ve soyut kültür varlıklarımızın icra biçimlerinden örnekler yer almaktadır.

Türklerin yaşadığı tüm bölgelerde halen birçok ortak kültürel uygulamalara rastlanılıyor. Ancak yakın geçmişimize kadar süre gelen düğün eğlencelerimizde erkek oyun havalarında kullanılan çalgı aletlerimiz davul, zurna, keman çümbüş, bağlama, kaşık, ismine bazı bölgelerimizde dümbek ya da dümbelek, dömbelek, deblek de denilen toprak darbuka, yine kadınlar tarafından kına gecelerinde icra edilen türkülere eşlik olarak bakır madeninden

yapılmış su taşımaya da yarayan bakraç, güğüm, sini, toprak darbuka çalınırdı halen geleneksel biçimde düğünler icra eden yerlere rastlanmaktadır.

Yazının devamında Türklerin düğün geleneğinden geniş örnekler sunmadan önce içeriğinden özetle, Türklerin İslamiyet'e geçişlerinden sonra bu güne kadar olan süreçte dahi Şamanist geleneklerinden kalma bazı davranış örnekleri de halen yaşanmaktadır. En belirgin olarak, halen düğünlerde ve gece eğlencelerinde ateş yakılması, gelinlere kırmızı kuşak bağlanması, dilek ve istekler için ağaçlara bez, çaput bağlama, ay tutulduğunda gökyüzüne saç ayağı ya da taş fırlatma, baykuşların uğursuzluğu, kötü ruhları kovmak için tahtaya üç kez vurma. Anadolu da yakın geçmişimizden bu yana günümüzde gözlemlediğim sosyal yaşam içersinde ve düğün geleneğimizde her ne kadar şaman geleneğinden kalıntılar bulunsu da düğünler İslam gelenekleri ile yapılıyor. Bazı köylerde kına yakılırken anneye özlem içeren ilahi söyleniliyor, genellikle tekbir getirilerek güvey gerdeğe salınıyor. Gelin baba evinden çıkarken dua ile çıkarılıyor, gerdek gecesi gelin ve damat birlikte namaz kılıyorlar.

30 YIL ÖNCESİ TAVŞANLI İLÇESİ

KÜTAHYA / Tavşanlı ilçesinde kadınlar bakır (Bakraç) ve toprak darbuka eşliğinde Kütahya ve çevresinde bilinen dokuz zamanlı geleneksel türkülerini icra ederken, iki kadın oyuncu da ellerinde ki kaşıkları çalarak icra edilen türküyü ayak uydurarak oynarlardı. Dokuz zamanlı ezgiler ağır çalınır ve söylenirdi. Üzerlerinde don entari de denilen şalvar takımı, başlarında ise iğne oyalı örtme denilen yazmalar bulunurdu. Tavşanlı kadınları yerel bölgeye ait türkülerin dışında Çanakkale iline ait "Çemberimde gül oya", Ankara iline ait "Bir gemim var adalara yaslanır" isimli dokuz zamanlı ezgiler eşliğinde de oyun icra ediyorlardı.

Günümüzde Kütahya'nın Tavşanlı ilçesinde düğün geleneğinde kadın kına eğlencelerinde artık geleneksel bir müzik ve oyun icrasına rastlanmamaktadır. Şalvar takım giymiş ve iğne oyalı yazma örtmüş kadınların müzik çalar aletler de CD takılarak dinlenen popüler kültür örneği olan pop şarkıcıların şarkıları eşliğinde yaptıkları oyuna benzer hareketleri gözlemlenmiştir. Üzerlerindeki kıyafet ve ayak uydurmaya çalıştıkları popüler müzikle tam bir çelişki oluşturmaktadır.

TAVŞANLI ÇATILI KÖYÜ

Geleneğimizi sürdürürken gösterilen davranış biçimlerinde birçok değişimlere uğramış bölgelerde dahi, hala kısmen de olsa otantizmi koruyabilmiş köyler bulunmaktadır. Bu köylerden bir kaçını ele aldığımızda tarafımdan yapılan alan çalışmalarında görsel ve işitsel kayıtlar doğrultusunda tespit edilen geleneklerden örnekler.

1973 doğumlu Ahmet Kurt'tan edinilen bilgilere göre Kütahya Tavşanlı Çaltılı Köyünde kadın eğlencelerinde hala otantizm hakimdir. Köy kadınları bakraç ve bendiri (bendire tef deniliyor) aynı anda çalmaktadırlar. Yakın zamana kadar giyilen üç etekler yerini şalvar takımı denilen giysiye bırakmıştır. Kadınlar başlarına iğne oyalı yazma örterken damat ve köyün nişanlı gençleri (yavuklusu olanlar) köye özgü el yapımı feslerini giyerler. Köyde bu fese sivri takka denmektedir. Ayrıca yavuklusunun işlediği pullu mendili kalbinin üzerine takarak üç gün boyunca sadıcı ile birlikte köy içinde dolaşırlar.



Kütahya Tavşanlı / Çaltılı köyü damat fesi (Sivri taka);

Tavşanlı Çaltılı Köyü'nden 1966 doğumlu Osman Aslan'dan edinilen bilgilere göre köyde ata binmeyi bilmeyen genç kızlar gelin olamazlardı. Düğünde gelin alayında en önde gelin, gelin arkasında cümüş kadınları yerel deyimle (cümüş garıları), kadınların arkasında ise seymanlar olur. Damadın ve sadıçların, yavuklusu olan delikanlıların başlarına taktıkları takkalar savaşta giyilen miğferleri andırıyor. Sivri takka; delikanlılığı mertliği simgeliyor.



Kütahya Tavşanlı Çaltılı Köyü gelin çıkarma



Cümüş garıları; zırhlı askeri andıran siyah giysiler giyerler, yüzleri renkli yazmalarla tamamen örtülmüştür. Cümüş eğlence anlamındadır ve damadın yakın akrabaları olan kadınlardır.



Cümüş Garıları

Cümüş garıları yanlarında bulundukları elma ve erik kurusu, ceviz gibi çerezleri özellikle çocukların bulunduğu yerlere saçarlar.

Gelinin giyeceği giysiler köyün terzilik yapan kadınları tarafından hazırlanır. Buna "urba kesme" denir. Dışarıdan gelen misafirler köylüler tarafından köyün girişinde karşılanır.

Gelin alma günü Öğle ve ikindi arasında kadınlar tarafından köye has gelin başı yapılır, gelin ikindi namazından cemaatin çıkışına kadar hazır olmalıdır.



Kütahya Tavşanlı Çaltılı köyü gelin başı

Gelinin bindirileceği atın semerinin üzerine özel olarak gelinin oturması için hazırlanmış seccadeye benzeyen applike işlemeli ve ipek bir örtü örtülür gelin bunun üzerine oturtulur.



Gelin damat evine getirildiğinde henüz attan inmeden, damat orada bulunan kalabalığın üzerine çoğunluğu buğday ve arpadan oluşan şeker saçar, gelin kayın babasından hediye almadan attan inmez.(hediyeler tarla, bahçe, küçük ya da büyükbaş hayvan)

Gelin attan ineceği zaman yere seccade serilir, gelinin bu seccadeye basmadan attan inmesi gerekmektedir, bu davranışla gelinin iman bütünlüğü ve saygısı ölçülür. Gelin damat evine girdikten sonra damadın yanında bulunan sadıç geline "hoş geldin Ayşe gelin" der. Damat geline bir mani okur ve evden ayrılır. Damadın okuduğu mani hoş geldin manisidir.

Topluca gidilen Yatsı namazından sonra Damat tekbirler söylenerek gerdek odasına sokulur.

Gerdekten sonra sabah çok erken uyandırılırlar, köyün kadınları gelini köy çeşmesine götürürler, gelin burada yüzünü yıkar, köy kadınları ve genç kızlar türküler ve maniler okuyarak gelini tekrar kocasının evine getiriler.

BURSA DÜĞÜN GELENEĞİ

Bursa bölgesinde düğün geleneği dağ ilçeleri ve köyleri ile benzer özellikler taşır. Bursa İnegöl Maden Köyü'nde, Kütahya ilçeleri ve köylerinde de Bursa dağ köylerinin düğünlerinde icra edilen geleneklerimiz birbirlerine çok benzer özellikler taşırlar.

Danışık Gecesi (Düğün Sahibine Destek ve Dayanışma Gecesi)

Bursa dağ köyleri bölgesinde düğünün birinci günü akşamı damat evinde toplanan köylü erkekler düğün için gelen misafirlerin konaklayacağı evler tespit etmek için bir oturum

düzenler. Danışık gecesine gelen köy ahalisi evlerinden erzak getirmişlerdir ayıca köyün delikanlıları birlikte dağa giderek dağdan odun getiriler ve damat evine bırakırlar, bu geleneğe Tavşanlı'nın bazı köylerinde de rastlanır. Danışıkta alınan kararlardan sonra köyün mahalli sanatçıları çalgıları eşliğinde türküler söyler danışığa gelenler de oyunlarıyla eşlik eder.

BURSA BÜYÜKORHAN MAZLUMLAR KÖYÜ

02.04.2011 tarihinde Bursa Büyükşehir Belediyesi Mazlumlar Köyü'nde, köy kadınları ile tarafımdan yapılan araştırmalar da 1953 Mazlumlar Köyü doğumlu Kadriye Yavuz'dan edinilen bilgilere göre düğünler cuma günü başlıyor. Eski geleneklerimize göre cuma akşamı yapılan ortaklaşa yardım ve paylaşma amacı taşıyan danışık gecesinde, köyde her evden bir erkek köy odasında yapılan danışık gecesine katılıyor. Dışarıdan gelen misafirlerin konaklaması için misafir paylaşımı yapılır ve danışık yemeği verilir. Düğünün son günü Pazar günüdür. Gelin alıcılar kapıya geldiğinde gelin evinde bir matem havası vardır, Gelin kendi ailesi ve akrabaları ile tek tek vedalaşırken gelinin yakınları olan kadınlar geline sarılıp ağlarken ağıt yakarlar.



Bursa Büyükşehir Belediyesi Mazlumlar köyü gelini

Ağıtlardan iki örnek;

Kaldır Kolların Boynumda Kalsın
Mis Kokuların Burnumda Kalsın
Anan Evlerin Diken Olsun
Vardığın Evler Gül Olsun
Oğul Gızım Oğul Oğul
(Fatma Çiçek 04.17.1972 mazlumlar köyü doğumlu)

Anan Evleri Gızsız Galdı
Ak Bakırları Susuz Kaldı
Anan Elllerine Kilitler Mi Vurdun
Ananı Godun Da Nerelere Gidiyon
A Oğul Oğul Gızım Oğul Oğul
(Kadriye Yavuz 1953 mazlumlar köyü doğumlu)



Bursa Büyükşehir Belediyesi Mazlumlar köyü gelin tacı
Büyükorhan Mazlumlar köyünde kadınların eğlencesi, geline kına yakma, erkek eğlenceleri, gelin alma, güvey salma (gerdek), güvey kaldırma diğer dağ köyleri ile tamamen aynıdır.

BURSA DAĞ KÖYLERİ DÜĞÜN GELENEĞİNDE GERDEK/GÜVEY SALMA (Güveyi gerdek odasına gönderme)

28.06.2011 tarihinde Bursa kent merkezinde, Bursa Keles Belenviran (yeni ismi ile Belenören) Köyü 1953 doğumlu emekli öğretmen ve halk bilimi araştırmacısı Özer Güleç'ten edinilen bilgilere göre;

Gelin, güvey evine geldikten sonra attan veya öküz arabasından indirilerek odasına çıkarılır. Delikanlılar güveyi aşağıya çağırırlar, ortalarına alıp halka oluştururlar. Kıranışıklar, Alpagut ve çevre köylerinde odam siva dutmuyor türküsünü söyleyip güvey etrafında dönerler. Daha sonra güveyi oynatırlar. Belenören köyünde "at gelir şakır şakır sevdiğimin gözleri çakır" manisi söylenir. Sadıçlar güveyi alırlar hem yatsı namazına giderler hem de sadıçlardan birinin evine giderek güveyi gerdek gecesi ile ilgili bilgilendirilir.

Yatsı namazından sonra kalabalık toplulukla beraber güvey evine gelinir, köyün imamı tarafından dua okunur. Güvey, İmamdı başlıyarak orada bulunan tüm büyüklerin ellerinden öper, sonra hızla kapıya doğru koşarcasına hızlı adımlarla yürür, bu arada delikanlılar güveyin sırtına yumruk atmaya hazırlanırken sadıçlar da güveyi koruma altına alırlar. Merdivenlerden çıktıktan sonra güveye yengeleri tarafından şerbet sunulur. Şerbeti içtikten sonra yengelere para veriri güvey, gelinin odasında bulunan yengeler gelin odasını terk ederler. Gelin odasının kapısını açan güvey odaya daha evvelinden konulan içinde su dolu olan tasa tekme atarak odaya suyun dağılmasını sağlar. Bu hareket erkeğin ilk günden kendi hakimiyetini ilan etmesi ve odaya dağılan suyun haneye bolluk ve bereket getirmesi ritüelidir. Gelini konuşturmaya çalışan damat yüz görümlüğü takar ve ona sorular sorar. Sadıçlarda kapıda kendilerine verilecek hediyeleri beklerler. Bu hediyeler tavuk gözlemedir. Hediyeleri teslim alan sadıçlar evi korumaya alırlar sabaha kadar evin çevresinde nöbet tutarlar. Verilen yiyecekleri de birlikte yerler.

Gelinle güvey birlikte ikişer rekat namaz kılarlar. Namaz sırasında gelin güveyden bir adım daha geridedir. Odaya iki yatak serilmiştir. Yatağın birinde birlikte olunur. Gelin bakire ise damat pencereden tüfekte iki el ateş eder. Gelin ile güvey gusül abdesti alınarak uyumaları için yapılan diğer yatağa geçilir. Sadıçlar sabah erkenden çalgıları getirir ve güvey uyandırma havası çalınır, gelinle güvey uyandırılır. Güvey içinde tavuk gözleme sigara ve çeşitli yiyeceklerin bulunduğu çıkıyı çalgıcılara verir. Çalgıcıların gitmesinden sonra komşu kadınlar gelin ve güvey yatağı kaldırmaya davet edilir. Yengelerle birlikte gelen köy kadınları çarşafı görürler. Kadınlar birlikte yemek yerler gelin gelen kadınlara kendi çeyizinden bir takım hediyeler verir. Delikanlılar da güveyin evinin etrafında toplanıp damadı evden alarak köyü dolaştırırlar ve köyde ki tüm hanelerden düğüne katkı koymak üzere hediye vermek isteyen köy halkından hediyeler ve paralar toplanarak bir defterde kim ne veriyse liste yapılır. Fakat bazı köylerde gelin almaya gitmeden önce yapılır. Öğle yemeğinden sonra delikanlı topluluğu dağılır ve kadınlar tarafından geline paça eğlencesi yapılır. Düğün sona ermiş olur. Bir kaç gün sonra gelin çeşmeye götürülür. Orada çeşitli oyunlar sergilenir bir tarak veya makas bir de bıçak saklanır gelinden bunları bulması istenir gelin ilk olarak bıçağı bulduysa ilk çocuğu erkek olacağı ritüeli ile yapılan davranıştır. Gelin eve kadar ibriğe doldurduğu suyu döke döke gelir. Bir hafta sonra oğlan tarafı kız evine ziyarete gider ondan sonraki hafta ise kız evi de erkek evine iade i ziyaret yaparlar.

BURSA İNEGÖL MADEN KÖYÜ

Bursa İnegöl Maden Köyü düğün geleneği erkek oyunları ve icrası hakkında bilgiler 1936 doğumlu (Ormancı Mesut) lakaplı Mesut Ayaz'dan edinilmiştir.

Gelin süsleme sanatı ise 1936 İnegöl Maden Köyü doğumlu (Gara Fadime lakaplı) Fadime Mendir, 1950 İnegöl Maden Köyü doğumlu (Tasimlerin Fadime lakaplı) Fadime Uğur tarafından icra edilmiştir. Fadime Mendir ve Fadime Uğur'dan alınan bilgilere göre son 30 yıl öncesine kadar gelin olacak genç kız geleneksel biçimde süsleniyordu. Görüşmeler 20.01.2011 tarihinde İnegöl Maden Köyü'ne giderek kişilerin kendileri ile yapılan alan çalışmasında edindiğim bilgilerdir. Yüze yapıştırılan pul ve siyah kalemle yapılan yüz yazma, zülûf kesme, kesilen zülûflere süslü tokalar takma, sıvı ve yapışkan bir maddeye katılmış kırpılmış gelin telleri ile kahkül üzerine kibrit çöpü yardımı ile desen çizme işlemi yapılıyordu.



Bursa İnegöl Maden Köyü Gelin Süsleme

Bursa İnegöl Maden Köyü düğün geleneği incelenirken, özellikle kadın oyun türkülerinin Rumeli etkisi altında olduğu gözlemlenmiştir. Köyün ilk yerleşimi altı hane yörük aileden oluşmaktaydı ancak Rumeli den yapılan göçlerle çok sayıda göçmen ailenin yerleşimi ile karma bir kültür oluşmuştur.

İnegöl Maden Köyü düğün geleneğinde erkek tarafında yapılan eğlencelerde ilçeden çift davul ve çift klarnet olmak üzere dört adet müzisyen gelirdi. Cuma akşamı başlayan ve pazar günü akşam ezanında biten düğün merasimi köy meydanında başlatılır, yakılan ateş çevresinde en küçük delikanlı ekiplerden en yaşlı erkeklere kadar grup grup oynanırdı. Başta İnegöl çiftetellisi olmak üzere, civarda bilinen tüm çiftetelliler çalınır erkek ekipler parmaklarına zil takarak oyun icra ederlerdi. Bursa dağ bölgesi oyun havaları, yüksek hava ve Cezayir de çalınır oynanırdı.

Düğünün son günü olan pazar günü gelin alma merasimi müzisyenler eşliğinde kol kola giren delikanlıların ağır adımlarla ve türküler söyleyerek gelin evine doğru yol almaları ile başlar. Kol kola giren ve hep bir ağızdan türkü söyleyerek yürüyen delikanlılara "seyman" deniyor. Söylenen türküler arasında "Evlerinin önü lale de maydanoz, Cevizin yaprağı dal arasında" türküler de bulunmaktadır. Erkek evine türküler söyleyerek gelen gelin alıcılar gelini attan ya da öküz arabasından indirirler. Gelinin koluna köyden yaşlı bir adam girer ve erkek evinin kapısından içeri birlikte girerler. Erkek evinde bulunan kadınlar gelini yaşlı adamdan teslim alıp eve getirirler. Evlenen delikanlı arkadaşları tarafından tekbir getirerek ve sırtına yumruk vurarak gerdek odasına sokulur.

Kına yakma; Kına yakma eğlencelerine "kına gecesi" denmektedir.

Bursa İnegöl Maden köyünde kadınlar, kına eğlencelerinde Rumeli bölgesine ait kadın oyun havaları eşliğinde eğleniyorlardı. Yan yana oturan üç tane genç kız ellerine aldıkları üç tane toprak darbukayı çalarak türküler icra ediyor, icra edilen türküler ise şunlardır;
Bahçelerde börülce oynar gelin görümce
Dere geliyor dere

Tepsi de tepsi fındıklar
Yeşillim yeşillim aman
Yine yeşillendi fındık dalleri
Bağa girdim bağ budanmış

Oyun havaları çalınıp söylenirken, ikişer kişi olmak üzere dört genç kız ile oyun başlar en yaşlı kadınlara kadar dörder dörder oynanırdı. Oyun ezgileri çalınıp oynandıktan sonra sıra kına yakma merasimine geçiliyor. Kına yakma eylemi ise üç ya da iki yaşlı kadının yere oturarak ters kapattıkları bakırdan yapılmış su kapları olan bakraçları çalarak kına ağıtları söylemeleri ile başlıyordu. Yaşlı kadınlar "Altın tas içinde kınam ezilir, Esvap Yuduğum Aktaşlar, Ceza da Yerinin Harmanları Savrulur" ağıtlarını söylerken gelinin arkadaşı üç genç kız geline kına yakıyorlardı. Altın Tas İçinde Kınam ezilir isimli kına yakma ağıdı, Kütahya ve çevresinde de farklı bir ezgi ile icra edilen varyanttır. Ayrıca "Ceza da Yerinin Harmanları" isimli kına ağıdı da makamı tamamen farklı bir Cezayir çeşitlemesi olan başka bir varyant türküdür.

GELİN SÜSLEMEDE YÜZ YAZMA VE PUL YAPIŞTIRMA SANATI

Kuaförlerin bulunmadığı zamanlarda gelin süsleyen kadınlara, meşşata, kalemdar veya yüz yazıcı denirmiş. Kimi yerlerde koltuk merasimi deniyormuş.

Tüm dünyada olduğu gibi, Anadolu topraklarında yaşayan medeniyetlerin gelenekleri üzerinde dini inanışların ağırlığı gözlemlenmektedir. Türk kültüründe ritüel değişim sürecinde inanç tercihlerine rağmen şaman geleneklerinin günümüze kadar taşınmasından somut kültür örnekleri;

İnegöl Maden Köyü ve kimi yerlerde gelin süsleme sanatında yüze yapılan işaret ve simge örneklerinde, en eski şaman geleneklerinden biri olan dövme sanatından etkilenildiğini görmekteyiz.

Anadolu'da dövme geleneğinin oldukça eski tarihlere dayandığı bilinen bir gerçektir. Güneşin, ayın, yıldızların kutsallığına inanıldığı zamanlarda "dövme" bir kimlik bilgisi olarak kullanılmış. Yaşlısından gencine, genç kızından geline, eşi ölen ve bir daha evlenmek istemeyen kadınlara kadar dövme bir kimlik bilgisi olarak kendilerine özgü simgeler ile el, ayak ve yüzlere işlenmiştir. (A.Varol)



İnegöl Maden Köyü gelinleri

Pembe, mavi, yeşil, beyaz renklerde, üzeri aynı renk ipekle işlenmiş saf ipekten gelinlikler giyerlerdi. Yine gelinliğin renginde, taç olarak kullanılan gelin başı çiçeği duvakla birlikte takılırdı.

Gelinlerin yüzlerine minik birer ağaç dalı örneğinde siyah kumaştan kesilen parçalar üzerine pullar dikilir, pul dikilmiş siyah kumaş parçaları alın çene ve yanaklara yapıştırılırdı. Kaşların iki yanına siyah kalemle birbirine yakın üç nokta çiziliyordu. Bu üç noktanın anlamı dövme geleneğinde "görmedim, duymadım, bilmiyorum" idi. Bir varsayım olarak gelinin baba evinden çıkıp gittiği evin sınırlarını dışarıya açmaması ilkesi benimseniyor.

Güneş simgeleri Güneş efsanesinden beslenen figürler.

Sağ kaşın tam üstüne çizilen güneş simgesi;



Bursa İnegöl Maden köyü gelini

1969 Ağrı/Patnos doğumlu Ayhan Varol ile yapılan görüşmelerde edinilen bilgilere göre Dövme geleneğinde güneş efsanesi aydınlık bir geleceğin yanısıra aynı zamanda şunları temsil etmektedir,

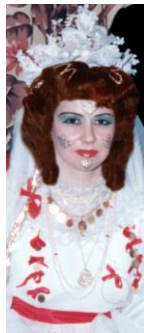
Zarafet, Sadakat, Cömertlik, Azim, Hüner, Açıklık, Güç, Sempatik olma,
Kahramanlık,

Kaynakça: Ayhan Varol; Tindeki Esrar

info@ayhanvarol.com.tr

İnegöl Maden Köyü kadınlarından yüz yazarak gelin süsleyen Fadime Mendir (Gara Fadime) ile yapılan söyleşide en son 15 yıl evvel bir gelini bu özellikte süslediği öğrenilmiştir.

Yakın tarihe kadar Kütahya Tavşanlı'nın bazı köyleri, Emet ilçesi ve civarında da gelinin yüzüne alınına yanaklarına ve çenesine çörek otlarından çiçek motifi desen çerçevesi yapılır veya siyah kalemle yaprak ve ya kar tanesi motifleri çizilir, motiflerin içleri de sarı simlerle boyanırdı.



Kütahya Emet ilçesi gelini

ALTIN TAS İÇİNDE KINAM EZİLİR

Bursa İnegöl Maden köyü gelin ağlatma havası (varyant)

Kaynak Kişi : Müzeyyen Örgün

Nota : Yücel Paşmakçı

Derleyen : Emel Örgün

Altın tas içinde kınam ezilir annem ezilir
Gümüş te tarak üstüne zülûfüm düzülür annem düzülür
Ben gidiyom annem düzen bozulur annem bozulur

Ah etmesin annem kızlar böylolur annem böylolur
El evine giden kızlar kül olur annem kül olur

Annem benim sandığımı açmasın annem açmasın
Çuha da şalvarıma uçkur takmasın annem takmasın
Gızım gelir diye de yollara bakmasın annem bakmasın

Ah etmesin annem kızlar böylolur annem böylolur
El evine giden kızlar kül olur annem kül olur

CEZAYERİNİN (CEZAYİRİN) HARMANLARI SAVRULUR

Bursa İnegöl Maden köyü gelin ağlatma havası
Kaynak Kişi : Müzeyyen Örgün
Nota : Yücel Paşmakçı
Derleyen : Emel Örgün

Cezayerinin harmanları savrulur
Savrulur da dane de buğday ayrılır
Hep anneler yavrusundan ayrılır

Meleme de koyun meleme de vazgeç kuzundan
Hep anneler ayrı da düşer kızından

Gide gide bir meşeye dayandım
Dayandım da alkanlara boyandım
Benim de annem bana nasıl dayandın

Meleme de koyun meleme de vazgeç kuzundan
Hep anneler ayrı da düşer kızından

ESVAP YUDUĞUM AKTAŞLAR

Bursa İnegöl Maden köyü gelin ağlatma havası
Kaynak Kişi : Müzeyyen Örgün
Nota : Yücel Paşmakçı
Derleyen : Emel Örgün

Esvap yuduğum aktaşlar, gölgelendiğim ağaçlar
Yidik içtik hey kardeşler.
İşte ben gidiyom gayrı, sılayı terkediyoum gayrı.

Baba başındaki gökmüydü, göğsünde iman yokmuydu

Köyünde oğlan yokmuydu
İşte ben gidiyom gayrı, sılayı terkediyom gayrı.

Kaynak :Müzeyyen Örgün
(Esmelerin Müzeyyen)
Yöresi :İnegöl-Maden
Derleyen:Emel Örgün/30.05.2003

Nota:Yücel PAŞMAKÇI
03.07.2006

Esvap yuduğum aktaşlar (Kına yakma havası)

Esvap yuduğum ak taşlar e göl gele n di ğim
Baba ba şın da ki- gök müy dü ğışın da i man
An ne ha ma ma var din mi yundu ğum yer le-ri
a ğa s lar ye dik iç tük bey kar dağ lar
yok mu — s du köyün da oğ lar yok müy du
ğör dü — n mü hem yun dun hem ağ la dan mı
iç te be e gi di yo m gay rı st la yf ter ke di
yom ga y rı

Not: Bağlama bölümü
Saz paye olarak
çalınabilir.

Altın tas içinde kınam ezilir
(Kına Hıyası)

Yöresi: Bursa İnegöl (Maden köyü)
Kaynak: Müzeyyen Örgün

Derleyen: Emel Örgün
Nota: Yücel Paşmakçı 07/07/2006

♩ = 76

al tın ta si çin de kınam e zi lir an nem e zi lir
ba bam be nim to su nu mu bağ la sın an nem bağ la sın
gümüş te ta rak üs tü ne zül füm dü zülür an nem dü zülür
to sun me le dik çe an nem a g la sın an nem a g la sın
ben gi di yo man nem dü zen bo zu lur an nem bo zu lur
ba ba mın kı zı çok be ni ne y le sın an nem ne yle si
ah et me sin an nem kız lar bö y lo lur an nem bö y lo lur
el e vi ne gi den kız lar kö lo lur an nem kö lo lur

Altın tas içinde kınam ezilir (annem ezilir)
gümüş de tarak üstüne zülfüm düzülür (annem düzülür)
ben gidiyom annam düzen bozulur

Bağlantı: Ah etmesin annem kızlar böylölür (annem böylölür)
el evine giden kızlar köl(e) olur (annem kölölür)

Babam benim tosunumu bağlasın(annem bağlasın)
tosun meledikçe annem ağlasın
babamın kıızı çok beni neylesin
Bağlantı.

Annem benim sandığımı açmasın
çuha da şalvarıma uçkur takmasın
kızım da gelecek deye yola bakmasın
Bağlantı

Cezayirinin (cezayirin).harmanları savrulur

Yöresi: İnegöl maden köyü
Kaynak kişi : Emel Örgün

Derleyen: Emel Örgün
Nota : Yücel Paşmakçı 03/07/2003

♩ = 63

ce za da ye ri nin har man la nı sav ru lu rey
gi de gi de bir me şe ye da yan dım ney
sav ru lur da da ne de bu ğ day ay rı lı rey
da yan dım da al kan la ra bo yan dı ney
hep an ne ler yav ru su n dan ay rı lı rey
be nim de an nem ba na na sıl da yan dı ney
me le me de ko yun me le me de va z geç ku zun da ney
he pa n ne ler ay rı da dı şer kı zın da ney

Ceza da yerinin harmanları savrulur (ney)
savrulur da dane de buğday ayrılır (ney)
hep anneler yavrusundan ayrılır (ey)

gide gide bir meşeye dayandım (ey)
dayandım da alkanlara boyandım (ey)
benim de annem bana nasıl dayandı (ey)

Bağlantı: meleme de koyun meleme de vazgeç kuzundan (ey)
çok anneler aynı da düşer kızından (ey)

BURSA KEMALPAŞA İLÇESİ KARAKÖY

09.02.2011 tarihinde, Bursa Kemalpaşa Karaköy'ünden 1970 doğumlu Şevki Pekince ile Bursa 'da tarafımdan yapılan görüşmeler neticesinde edinilen bilgiler.

Karaköy de düğün geleneği;

Düğün, perşembe akşamı köy kahvesinde karşılıklı söz ve doğaçlama şakalarla atışmalar ile başlıyordu. Eğer köyde düğüne yakın bir tarihte bir cenaze oluyorsa o mevtayı temsilen köy kahvesinin bir köşesine mum yakılırdı. Karşılıklı sözle atışmalar, doğaçlama kısa piyesler sonrasında bağlama ve kaşık çalınarak türküler okunmaya başlıyor aynı zaman da köy meydanında büyük bir ateş yakılıyordu. Bu ateş düğün süresince düğünün son günü

olan pazar akşamına kadar söndürülmeden yakılıyordu. Köy kahvesinde bir süre eğlenen erkekler köy meydanına çıkıyor eğlence başlatılıyordu.

O bölgenin mahalli sanatçıları Bursa dağ yöresi türküleri ve oyun havaları icra ederken müzik aleti olarak bağlama, cümbüş, keman, kaşık ve darbuka çalıyorlardı. Zaman zaman oyuna ara verilir köyün renkli ve şakacı kişileri kısa ve doğaçlama piyes oynarlardı. Piyas sona erince tekrar oyunlar başlardı. Kadınlar da kına gecesinde bakraç, sini, güğüm çalarak oynarlardı.

BURSA KELES MENTEŞE KÖYÜ

1971 Bursa Keles Menteşe köyü doğumlu Cengiz Bütün (Menteşeli Cengiz) den edinilen bilgilere göre;

Eskiden düğünler Salı günü veya Cuma günü başlıyor ve ilk akşam danışık yapılıyor. Danışık başlamadan önce çalgılar köyün girişine gelir delikanlılar orada toplanır ve çalgı eşliğinde havaya birkaç el tüfek atılarak düğün başlatılır. Çalgılar eşliğinde düğün evine gelinir ve orada oynanır danışık gecesi erkek evinde yapılır.

Gelinler süslenmiş öküz arabası ile baba evinden alınır kocasının evine götürülür, kocasının evine gelen gelin henüz öküz arabasından inmeden kayınpederinden toprak parçası (tarla) ve ya büyükbaş hayvan ister, kayınpederi geline istediği neyse o doğrultuda söz verir ve gelin koca evine ayak basar. Geline vaat edilen büyükbaş ya da küçükbaş hayvan veya tarla, bahçe v.s sözü muhakkak yerine getirilir vaat edilen neyse o gelinin olurdu.

Düğünün ertesi günü sabahı delikanlılar davul zurna eşliğinde güveyin evine gelirler ve güveyi uyandırırılar. Buna güvey galdırma denir.

Sözleri Aşık Garipten alınan ve serbest şekilde icra edilen "Sabahın Seher Ezanlar Okunur" söylenir. Serbest havadan sonra "Sabahın Seher Vaktinde Görebilsem Yarimi " çalınır söylenir. Daha sonra 9 zamanlı oyun türküleri söylenir ve oynanır.

YÖRESEL KELİMELE

CÜMÜŞ GARISI : Cümbüş kadını

GÜVEY : Damat

ÇIKI : Küçük bohça

GOYAK : Çukur

MUHANNET : Namert

ESBAP / ESVAP : Giysi

IRALAMAK : Sallamak, ırgalamak

YASILMAK : Uslanmaz

GABA AĞAÇ : Meşe ve çam ağaçları topluluğu

GÜVEY GALDIRMA : Damadı uykudan uyandırma

Emel Örgün

www.emelorgun.com

emlorgun@gmail.com

“OSMANLIDAN CUMHURİYETE BATI MÜZİĞİ MİRASIMIZ”

Dr. Evren KUTLAY BAYDAR

ekutlay@ku.edu.tr

Koç Üniversitesi

ÖZET

Osmanlı imparatorluğu, her ne kadar 19. Yüzyıldan çok daha önceleri Avrupa müziğiyle çeşitli vesilelerle tanışma fırsatı bulduysa da, fiilen Tanzimat'ın ilanının ardından yüzünü batıya dönmüş, bu bağlamda da batı müziği Osmanlı topraklarında üretilir, öğretilir ve icra edilir olmuştur. Bu batılılaşma sürecinde, hükümdar olan her bir padişahın müzik politikaları doğrultusunda çok sesli müziğin Türk topraklarındaki gelişimi hız kazanmış ya da duraksamıştır. Ancak bütün olarak Cumhuriyetin ilanına kadarki döneme bakıldığında, gerek müzik eğitimi veren kurumlar, gerek Osmanlı döneminde yetişmiş eğitimciler, müzisyenler ve batı müziği formlarındaki eserleri, gerekse opera ve konser temsil ve icra mekânları bağlamında genç Türkiye'ye yaklaşık yüzyıllık bir batı müziği mirası bırakılmıştır.

Bu bildiride batı müziğinin Osmanlı topraklarına girişi ve gelişimi genel olarak ele alındıktan sonra, Cumhuriyet yıllarına Osmanlı'dan intikal eden batı müziği mirası belirlenecek ve irdelenecektir.

Anahtar kelimeler: Osmanlıda batı müziği, Türklerde çoksesli müzik, Osmanlıdan Cumhuriyete batı müziği

1. GİRİŞ

Osmanlı imparatorluğun batı müziğiyle ve sahne sanatlarıyla tanışması Kanuni Sultan Süleyman devrine kadar dayanır. Bu anlamda verebileceğimiz en erken örnek 1520 yılında org sanatçısı Othman Luscinius'un Osmanlı sarayında verdiği konserdir (Kutlay Baydar, 2010a: 44). Sonrasında ise en bilinen olay Fransa Kralı I. François'nın Kanuni Sultan Süleyman'a yardımlarından dolayı hediye olarak gönderdiği bir grup müzisyendir. Kanuni'nin bu müzisyenlere yaklaşımını Gazimihal şu şekilde değerlendirmektedir:

Kral, Sultan Süleyman'ın büyüklüğüne layık bir takdimde bulunmak ve O'nu memnun etmek ümidiyle müttelikine pek kâmil müzisyenlerden mürekkep bir takım gönderdi. Süleyman evvela hepsini pek müsait kabul ederek kendisi ve bütün saray erkânı huzurunda üç muhtelif konser vermelerine müsaade etti. Kulağı tatmin edildiği için pek memnun kalmakla beraber, cengâver ruhunu yumuşattığını fark ettiği bu musikinin, nüdemâsının ruhunda belki de büsbütün müessir olabileceğinden korktu... Bu düşünce ile musiki takımını Fransa'ya iadeye karar verdi; iadede evvel müzisyenlerin çalgılarını kırdırarak imparatorluğu dâhilinde yerleşmelerini yasak eden fermanı okuttu. Ancak, kendilerini teselli etmiş olmak üzere ikram ve iltifatlarda bulunmayı da ihmal etmedi. Süleyman bunu François'nın siyasi bir hareketi gibi de görerek, Kral'ın bu eğlenceyi, kendisini harp meşgalelerinden alıkoymak üzere gönderdiği zannına kapıldı. Tıpkı, Yunanlıların İranîlere, onların cengâver ruhunu yumuşatmak üzere satranç oyunu gönderişleri gibi... (Gazimihal, 1939: 49–50)

16. yüzyıl boyunca düğün ve sünnet törenleri vesilesiyle bale ve pantomim temsilleri yapıldıysa da yüzyılın sonuna damgasını vuran batı müziği ilintili olay, Thomas Dallam isimli

bir İngiliz org yapımcısının Kraliçe I. Elizabeth'in emriyle yaptığı org'u Topkapı sarayında kurması ve Sultan III. Mehmed'in huzurunda çalmasıdır (Kutlay Baydar, 2010a: 45).

Aktif batılılaşma sürecinin başlayacağı 19. Yüzyıla kadar Osmanlı imparatorluğunun batı müziğiyle tanışıklığı yukarıdaki olaylarla benzer biçimlerde, kutlamalar, gönderilen hediyeler, ya da Avrupa'ya giden Osmanlı elçilerinin sefaretnameleri vasıtasıyla süregelmiştir. Sonrasında III. Selim döneminde Nizam-ı Cedid ile Avrupa modeline uygun bir boru-trampet takımının oluşturulması müzikte batılılaşma anlamında küçük çaplı bir başlangıç olduysa da, esasen 1826 yılında II. Mahmud döneminde ilan edilen Vaka-i Hayriye (Hayırlı Vaka) ile birlikte başlayan çalışmalar, Türk çoksesli müzik tarihinin dönüm noktası olarak kabul edilebilir.

2. MÜZİKTE BATILILAŞMA

II. Mahmud döneminde yeniçeri ocağının kaldırılıp yerine Avrupai bir ordunun kurulması çalışmaları neticesinde, Mehter bandosunun Avrupai ordunun tören yürüyüşüne ayak uyduramaz hale geldiği tespit edilerek, müzikte de batı müziğinin resmi olarak kurumlaşması Muzika-i Hümayûn'un kurulmasıyla olmuştur. İlk olarak askeri alanda başlayan bu yapılanma, ilerleyen yıllarda sivil hayatta da yerini almış, Avrupa'dan birçok müzisyen gerek eğitim vermek üzere, gerekse konser vermek ya da ilk saray konservatuarı görevini görecek Muzika-i Hümayûn'u denetlemek üzere davet edilmişlerdir. İlk yıllarda Giuseppe Donizetti'nin ve ardından yine bir İtalyan olan Callisto Guatelli'nin yönetiminde çalışmalarını sürdüren Muzika-i Hümayûn İtalyan ekolünün etkisinde bir Avrupa müziği eğitimi kurumu olduysa da, 19. Yüzyılın son çeyreğinde, kendisi İspanyol asıllı olan ancak müzik kariyerini Fransa'da olgunlaştırmış Fernando de Aranda'nın Muzika'nın başına atanmasıyla Fransız ekolüyle yapılanmıştır. Hatta Muzika'nın başına atanmadan önce Aranda kurumu teftiş etmiş ve padişaha bulduğu eksiklikleri raporlamıştır. Muzika'nın direktörü olduktan sonra da Fransa'dan getirttiği batı müziği bando aranjmanlarıyla Muzika'da yeni bir pencere açmıştır. Sonrasında da imparatorluğun çöküşüne değin, batı müziği çalışmalarının, Osmanlı'nın Almanya ile yakın politik ilişkileri ve Paul Lange gibi Almanların sarayda görevlendirilmeleriyle Alman ekolü etkisinde kaldığı dikkat çekicidir. Özellikle 1913 yılından itibaren Osmanlı imparatorluğunun Almanya'ya yaklaşmasının kültürel etkilerinden biri olarak İstanbul'daki birçok okulda Almanca dersinin müfredata konulması da gösterilebilir. Alman müzisyenlerin görevlendirilmesinin yanı sıra, daha önceki yıllarda İtalya'ya müzik eğitimine öğrenci gönderildiği gibi, ki buna Italo Selveli gibi müzisyenler örnek verilebilir, birçok Osmanlı öğrencisi de padişahların burslarıyla Almanya ve Almanca konuşulan ülkelere müzik eğitimine gönderilmeye başlanmıştır. Osmanlı döneminde devlet bursuyla yurtdışında müzik okuyan bu öğrenciler, Cumhuriyet yıllarında Türk topraklarında gerek eğitimci gerekse konsertist olarak Türkiye'nin batı müziği hayatına katkıda bulunmuşlardır. Osmanlı yıllarında müzikte batılılaşma hareketine bir bütün olarak baktığımızda, bu hareketin sırasıyla İtalyan, Fransız ve Alman ekolleri etkisinde gerçekleştiğini söyleyebiliriz (Kutlay Baydar, 2010b).

3. CUMHURİYETE NAKLEDİLEN MÜZİK EĞİTİMİ KURUMLARI, MÜZİSYENLER VE ESERLERİ

Muzika-i Hümayûn Osmanlı imparatorluğunun resmi tek batı müziği eğitimi kurumu olarak Cumhuriyet yıllarında önce hilafete bağlanmış, sonrasında da Cumhurbaşkanlığına bağlanarak Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası adıyla faaliyet göstererek bugünkü Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na dönüşmüştür. Her ne kadar Paul Lange'nin Pera'da Almanya'daki konservatuarları örnek alarak kurduğu ve teşkilatlandığı özel bir konservatuarın bir dönem faaliyet gösterdiğini daha önceki yayınlarımızda arşiv belgeleriyle

ortaya koyduysak da, bu konservatuvarın Cumhuriyet yıllarına taşındığına dair elimizde bir belge mevcut değildir (Kutlay Baydar, 2010c). Yine de Osmanlı döneminde faaliyet göstermiş Avrupa'yı temel alan bir konservatuvarın varlığının ve yetiştirdiği öğrencilerin Cumhuriyet yıllarındaki yapılanmaya örnek teşkil etmiş olması ihtimaldir.

Muzika-i Hümayûn, Avrupa'dan getirtilen ve farklı ekolleri temsil eden direktörlerin ve öğretmenlerin vesilesiyle yaklaşık 100 yıllık bir batı müziği eğitimi kurumu olmuştur. Avrupa'dan müzik eğitimcilerinin ve şeflerin getirildiği gibi yine Osmanlı devletinin bursuyla Avrupa'ya Türkler batı müziği eğitimi almaya gönderilmişler, dönüşlerinde de kimisi Muzika'da görevlendirilmiş, kimisi ise özel dersler vererek, besteler yaparak batı müziğinin Türk topraklarında gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Bu Osmanlı müzisyenlerine örnek olarak II. Abdülhamid'in desteğiyle Paris Konservatuvarındaki eğitimini 1888 yılında birincilikle tamamlayarak yurda dönen ve hem Guatelli'nin hem de sonrasında Aranda'nın şefliğindeki Muzika-i Hümayûn'da başkemancı olarak görev yapan, İstiklal marşımızın bestecisi Osman Zeki Üngör'ün keman öğretmenliğini de yapmış, Wondra Bey örnek gösterilebilir. Zeki Üngör ise Wondra Bey'in ardından Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının uzun yıllar başkemancılığını yapmıştır. Muzika-i Hümayûn'a 1891 yılında giren Osman Zeki Üngör, yeteneğiyle padişah II. Abdülhamid'in dikkatini çekmiş, Osmanlı döneminde ve sonrasında Cumhuriyet yıllarında Muzika'da görev yapmıştır. Ayrıca Cumhuriyet döneminde Musiki Muallim Mektebinin kuruluşunda önemli rol oynamış, 1924–1934 yılları arasında kurumun müdürlüğünü yapmıştır.

Bir diğer örneğe yine padişah II. Abdülhamid'in bursuyla Viyana Müzik Akademisinde piyano eğitimi alan, Cemal Reşid Rey'in anılarında bildirdiği üzere ve bizim de araştırmalarımızla Liszt ekolünden geldiğini ortaya koyduğumuz ancak Cemal Reşid'in Liszt'in birebir öğrencisi olduğu bildirisini kısmen belirleyebildiğimiz Devlet Efendi'dir. Rey, Devlet Efendi'yi Liszt'le ilişkilendirmenin yanı sıra Aranda Paşa'nın ardından bir dönem Muzika-i Hümayûn'un şefliğini yaptığını da bildirmektedir (Rey, 2007: 96). Devlet Efendi, Cemal Reşid Rey'in annesine piyano dersleri vermiş, Rey ailesinin evini sıklıkla ziyaret eden Aranda Paşa gibi müzisyenlerden biri olmuş, dolayısıyla da Cemal Reşid Rey'in müzik yaşamında karşılaştığı ilk öğretmenlerden biri olmuştur.

Cumhuriyet yıllarına daha da yakın tarihlere gelecek olursak, müzik eğitimlerini padişah V. Mehmed Reşad'ın bursuyla Viyana Müzik Akademisinde tamamlayan Sezai ve Seyfeddin Asal kardeşlere dikkat çekmek gerekir. 1914 civarında gittikleri Viyana'dan 1924 yılında yurda dönen her iki kardeş de hem Darülelhan'da, hatta İstanbul Belediye Konservatuvarına dönüştüğü yıllarda dâhil olmak üzere, hem de Galatasaray Lisesinde öğretmenlik yapmışlardır. Hatta konservatuvarın öğrenci orkestrasını Seyfeddin Asal kurmuş ve yönetmiştir. İstanbul Belediye Konservatuvarı öğrencilerinden Ermukan Saydam anılarında konservatuarda keman öğretmenlerinden Seyfeddin Asal'dan, viyolonsel öğretmenlerinden de Sezai Asal'dan bahsetmektedir. 1925 yılında, Cumhuriyet döneminin “çok sesli müziği geliştirmeye kendi topraklarımızdan başlamalıyız” düşüncesinin sonucu olarak, Osmanlı döneminde padişah bursuyla Avrupa'da müzik eğitimi görmüş Seyfeddin ve Sezai kardeşler, devlet tarafından Ege bölgesine gönderilmişler ve ilk folklor derlemesi çalışmasıyla görevlendirilmişlerdir. 1926 yılında çalışmaları sonucu, yetmiş altı türküden oluşan “Yurdumuzun Nağmeleri” isimli eski Türkçe bir kitap yayınlamışlardır. Seyfeddin ve Sezai kardeşler, ayrıca, Cemal Reşid Rey'le birlikte kurdukları Türk Trio'suyla Osmanlı döneminde sayısız konsere ev sahipliği yapmış *Union Française*'de konserler vermişlerdir (Kutlay

Baydar, 2010b: 225–241). Cemal Reşid Rey, Türk Trio’sundan “Konservatuar Hatıralarım” başlıklı makalesinde bahseder (Rey, 2007: 63):

(...) *Union Française* konserleri sırasında, Seyfeddin ve Sezai Asal ile birlikte kurduğumuz trio’ya Türk Trio’su adını koyduk. Bu trio ile çok sayıda konserler verdik. Emprezaryoluğumuzu Arditi yapardı. Arditi çok önemli bir şahıstı. İstanbul’a çok meşhur artistler getirirdi (...).

Cumhuriyet’in ilanının ardından İstanbul Belediye Konservatuarı adını almış, 1986’da ise İstanbul Üniversitesine bağlanarak Devlet Konservatuarı olmuş Darülelhan’da görev yapan, kurucuları arasında yer alan Osmanlı döneminde yetişmiş müzisyenleri örneklemeye devam etmeden önce kısaca Darülelhan’ın ve onun öncüsü, ilk konservatuarlardan Darülbedayi’nin tarihçesinden bahsetmek yerinde olur. Darülbedayi, İstanbul Şehremini (Belediye başkanı), Operatör Cemil Topuzlu’nun teklifi ve 28 Haziran 1914’te Paris’teki Odeon Tiyatrosunun müdürü Mösyö Antuvan’ın İstanbul’a getirilişiyle kurulmuş, 27 Ekim 1914’te açılmıştır. Bu konservatuarın batı müziği hocaları arasında Paul Lange, Italo Selvelli ve Enrico Henri Furlani vardır. Müzik ve tiyatro alanlarında eğitim vermesi planlanan Darülbedayi’nin müzik bölümü maddi yetersizlikler sebebiyle 1916 yılında kapatılmıştır ancak tiyatro kısmı Cumhuriyet yıllarına Şehir Tiyatroları olarak intikal etmiştir (Kutlay Baydar, 2010b:146). Burada adı geçen Alman Paul Lange ve Fransız Enrico Henri Furlani Osmanlı döneminde Muzıka-i Hümayün ve Darülbedayi için, hatta Furlani Cumhuriyet’in ilanının ardından genç Türkiye için batı müziği çalışmalarında bulunmuştur. Öyle ki, Furlani’nin Mustafa Kemal Atatürk’e ithaf ettiği bir “Milli Ün” ü vardır (Kutlay Baydar, 2011:8).

Darülbedayi’nin (Şehir Tiyatroları) 1. Dünya savaşının da patlak vermesiyle belirsiz bir süre için kapatılması ve eğitim verememesi neticesinde, savaş sürerken yeni bir müzik okulunun kurulması çalışmalarına başlanmış, 1917 yılında daha çok Türk müziğine ağırlık verecek Darülelhan kurulmuştur. Cumhuriyet’in ilanının ardından İstanbul Valisi Haydar Bey’in ilgisi ile Darülelhan, Musa Süreyya Bey’in yönetiminde Belediye’ye bağlanarak yeniden yapılanmış ve yönetmeliği değiştirilerek Batı Müziği Bölümü eklenmiş ve batı türü bir konservatuar olarak örgütlenerek “İstanbul Konservatuarı” adını almıştır. 1927 yılı itibarıyla ise teorik ve uygulamalı olarak batı müziği eğitimi veren bir kurum olmuştur.

Cemal Reşid Rey Darülelhan’a batı müziği bölümünün eklenmesi ve kendisinin piyano ve kompozisyon hocası olarak davet edilışinden ve dönemin öğretmenlerinden “Konservatuar Hatıralarım” başlıklı makalesinde bahsetmektedir (Rey, 2007; 59–60):

1923’te Paris’te talebelik devresini henüz bitirmiştim, bir telgraf aldım. Bu telgraf hayatımın bir dönüm noktası oldu. Meşhur romancımız Halit Ziya Uşaklıgil, bu telgrafında şöyle diyordu: “Darülelhan heyetine Garp musikisi ilave edildi, size piyano ve kompozisyon hocalığı verildi, bir an evvel İstanbul’a geliniz”(…) Geldiğimde Darülelhan saz heyeti olarak Letafet apartmanından çıkıp Şehzadebaşı’nda bir sokağın içinde büyücek ahşap bir konağa yerleşmişti. (...) Garp kısmına gelince; müessesenin başında Musa Süreyya vardı.(...) Piyano hocası Macar Geza von Heggeyi (sic.), piyano ve armoni hocası Edgar Manas Efendi(...)Bir buçuk, iki sene sonra Asal kardeşler Viyana’dan geldiler: Sezai ve Seyfeddin. Seyfeddin keman, Sezai de viyolonsel hocalığına atandı.

Cemal Reşid Rey yine anılarını aktardığı “Anılarım ve bir mesele” başlıklı makalesinde Osmanlı döneminden kendisinin ders aldığı ve Darülelhan’ın hocalarından şu şekilde söz etmektedir (Rey, 2007; 74–75):

(...)Rahmetli pederimden ve bazı yakınlarımdan duyduğuma göre, şehrimize, İtalya'dan, Almanya'dan, Avusturya'dan Fransa'dan opera temsilleri vermeye gelirlermiş. Bu temsilleri muntazam olarak takip eden kültürlü, güzel bir publik de varmış. Bunun dışında, memlekette bazı önemli müzik hocaları vardı. Bunları bizzat hatırlıyorum. Faraza, 1911–1912 senelerinde, demek ki o zaman 7–8 yaşında idim, bu hocalardan ders almıştım. Mesela Servelli (sic.) adında bir İtalyan vardı, sonra Edgar Manas vardı. Bu hocaların memlekette batı müziğinin yerleşmesi konusunda çok hizmetleri olmuştu. Ben ilk müzik derslerimi bu hocalardan aldım. Ondan sonra Paris'e gittim.

Anlaşıldığı üzere, Devlet Efendi, Aranda Paşa gibi isimlerin yanı sıra Selvelli, Hegyei ve Manas'ın da Cumhuriyet dönemi müzik devriminin temsilcilerinden Cemal Reşid Rey'in müzik hayatının şekillenmesinde yerleri olmuştur. Ayrıca bu makalesinde Darülelhan hocalarını anlatırken yukarıda saydıklarını da doğrulayarak: “Eskiden beri memleketimizde hocalık yapan Selvelli’ler, Hege’ler (sic.), Manas’lar ve bunların arasında bir de ben” şeklinde eklemede bulunmuştur.

Cemal Reşid Rey'in burada ele aldığımız anılarında sıklıkla karşımıza çıkan piyanist Hegyei, Cumhuriyet dönemine damgasını vurmuş birçok Türk müzisyenini yetiştirmiştir, ki, bunların arasında Türk beşlerinden Ulvi Cemal Erkin'in eşi, değerli piyanistimiz Ferhunde Erkin de vardır. Franz Liszt'in 1847 yazında İstanbul'a konser vermeye gelmesinin ardından, Macar müzisyenlerin dikkatlerini İstanbul'daki çok sesli müzik hayatı celbetmiş, Liszt'in öğrencisi, yukarıda Rey'in Darülelhan öğretmenleri arasında saydığı Géza de Hegyei gençlik yıllarında II. Abdülhamid'in huzurunda konser vermek amacıyla geldiği İstanbul'da kalarak tüm hayatını geçirmiş ve batı müziğinin gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Saray erkânının öğretmenliğini yapmanın yanı sıra Hegyei, ikinci Meşrutîyet'in ilanının ardından Muzika-i Hümayûn'da piyano derslerini vermiş, Cumhuriyet'in ilanının ardından da Türk Ocağı ve Darülelhan'ın piyano öğretmeni olmuştur. Ayrıca İstanbul'da yaşadığı yıllarda bestelediği Piyano Konçertosuyla Fransız Hükümeti tarafından *Officier de l'Academie* ödülüyle birlikte *Chevalier* (Şövalye) ünvanı almıştır (Kutlay Baydar, 2010b; 98–100). Yetiştirdiği öğrencisi Ferhunde Erkin 36 yıl boyunca Cumhuriyet kurumlarından Musiki Muallim Mektebinde piyano öğretmenliği yapmış, günümüz sanatçılarımızdan Fazıl Say, Muhiddin Dürrüoğlu Demiriz, Emre Elivar gibi isimleri yetiştiren Kamuran Gündemir, Hüseyin Sermet gibi isimlerin öğretmeni olmuştur (Ferhunde Erkin resmi web sitesi).

Hegyei gibi Macar olan ve hem Osmanlı hem Cumhuriyet döneminde görev yapmış bir başka değerli müzisyenden, Alessandro Voltan, ya da diğer adıyla Macar Tevfik'den de söz etmek gerekir. Macar Tevfik'in her ne kadar Cumhuriyet döneminin herhangi bir resmi kurumunda görev alıp almadığı bilinmese de, Türk Beşlerinden Adnan Saygun'un ve onun ilk hocası İsmail Zühtü bey'in öğretmenliğini yaptığını araştırmalarımız ortaya koymaktadır. Liszt ekolünden gelen Tevfik bey, kısa bir süre İstanbul'da sarayda ve Muzika'da çalışmalarda bulunmuş, ancak hayatının büyük bir kısmını İzmir'de geçirmiştir. Adnan Saygun, 1922 yılında Macar Tevfik bey'in öğrencisi olmuştur. Bu çalışmaların öneminden Gazimihal “İzmir'in Musiki İstikbali” başlıklı makalesinde bahsederken, Tevfik bey'in Adnan Saygun'un müzikalitesi üzerindeki etkilerinin, özellikle de iki piyano çalışmalarının sonuçlarının Saygun'un senfonik müziğe yönelmesindeki etkilerinin üzerinde durur (Gazimihal, 1931; 13). Dolayısıyla Cemal Reşid Rey gibi Cumhuriyet döneminin temsilcilerinden Adnan Saygun'un da müzik yaşamında Osmanlı döneminde görev yapmış müzisyenlerin önemi görülmektedir. Bugün Adnan Saygun'un öğrencilerinden değerli piyanistimiz Gülsin Onay ülkemizi ulusal ve uluslararası arenada başarıyla temsil eden Devlet sanatçımızdır.

Hem Osmanlı'ya hem de yetiştirdiği öğrencilerle Cumhuriyet dönemine hizmet etmiş bir diğer Macar müzisyen keman sanatçısı Karl Berger'dir. Karl Berger gerek Osmanlı sarayı üyelerine, ki bunların arasından en dikkat çeken Halife Abdülmecid'dir, hatta Halife Abdülmecid'in hocası Berger'e ithaf ettiği bir de bestesi vardır; gerekse Cumhuriyet yıllarının temsilcisi dünya çapında müzisyenlerimizden Ayla Erduran, Necdet Remzi Atak gibi isimleri yetiştirmiş, Ferhunde Erkin'in ise ilk müzik öğretmeni olmuştur. Ayrıca Cemal Reşid Rey'in bildirdiği üzere Darülelhan'ın yaylı çalgılar orkestrasına dışarıdan öğrenci yetiştirmiştir (Kutlay Baydar, 2010: 77-122).

Görüyoruz ki, Osmanlı İmparatorluğundan Cumhuriyet'e geçerken müzik kurumları kadrolarında devamlılık mevcuttur. Bu bağlamda dikkate alınması gereken, Muzıka-i Hümayünden Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrasına geçiş, ya da Darülelhan'dan İstanbul Konservatuarına geçiştir.

Bildirimizde örnekleyerek ele aldığımız müzisyenlerin bir çoğunun ve bunlardan başka daha onlarcasının batı müziği formlarında eserler ürettiklerini arşivlerde ve nadir eserler kütüphanelerinde tespit ettik. Bu eserlerin bir kısmı Türk topraklarında muhafaza edilirken büyük bir kısmı da Avrupa kütüphanelerine intikal etmiştir. Ayrıca, savaş yıllarında ve çıkan yangınlarda büyük bir kısmının tahrip olduğu da göz önüne alınmalıdır. Yine de ulaşabildiklerimiz, oldukça geniş bir batı müziği nota arşivinin Cumhuriyet yıllarına miras bırakıldığını ispat etmektedirler. Nitekim Cumhuriyet yıllarında Gazimihal ve Sevengil'in çalışmalarının ardından, yıllar sonra, Osmanlı dönemi batı müziği konusunda yayın yapan ve o döneme ait birçok eseri ilk kez ortaya çıkardığı ve seslendirdiği bugün geniş çevrelerce maalesef unutulmuş değerli piyanistimiz merhum Vedat Kosal, "Osmanlı İmparatorluğunda Klasik Batı Müziği" kitabının önsözünde "Merhum hocam Cemal Reşid Rey viyolonist Ayla Erduran'la beraber verdiği bir konserde hanedan efradından ve Muzıka-i Hümayün kumandanlarından muhtelif eserler çalmıştı" der (Kosal, 1999: 2). Demek ki Osmanlıdan miras kalan bu eserler, Cumhuriyet döneminin önemli virtüözlerince seslendirilmeye devam ettirilmiştir.

Batı müziği eğitimi bağlamında ise, Osmanlı döneminde yayınlanan ve kullanılan, Cumhuriyet'e de intikal eden eserlerden ise, bugün dahi solfej eğitiminde kullanılan Bona metodunu yukarıda çalışmalarından bahsettiğimiz İtalyan asıllı Italo Selvelli Türk topraklarına getirmiştir (Kutlay Baydar, 2010b: 32). Ayrıca Mahmud Ragıp Gazimihal, Türk Askeri Muzıkları Tarihi kitabında, Abdülaziz döneminde, 1875 yılında, Hüseyin Remzi adında bir "hayır sahibi"nin, "Usul-ü Nota" başlığıyla bir solfej kitabı yayınladığından bahseder. Bu kitap, dönemin Paris konservatuarı öğretmenlerinden Alexis de Garaudé'nin "Principes élémentaires de musique" adlı müzik teorisi kitabının Türkçe çevirisidir. Kitabı nota bilgisi ve müzik terimleri bağlamında inceleyen Gazimihal, "Görülüyor ki hala kullanmakta bulunduğumuz meslek terimlerinin belli başlıları en eski tercümelerin devamından ibarettir" tespitinde bulunmakta, Cumhuriyet'ten sonra, hatta bugüne çok daha yakın bir tarihte, bundan yaklaşık 50 yıl öncesinde Abdülaziz döneminde kullanılan bir müzik teorisi kitabının gündemde olduğunu bildirmekte, ancak Hüseyin Remzi'nin önyaklığının sonradan aynı hızla sürdürülmediğinden yakınmaktadır. Hatta yaşadığı günleri değerlendirirken: "Muzıkacılığın tekniği beynelmilel metotlara dayandığı için, ecnebi dil öğrenme merakı başlangıçtan teşvik ve takviye edilmiş olsaydı, hiç olmazsa elyazmalarından müteşekkil zengin bir meslek kütüphanemiz şimdiden elde bulunurdu" değerlendirmesini yapmaktadır (Gazimihal, 1955: 75-76). Dolayısıyla anlaşılan Cumhuriyet dönemi ve

sonrasındaki yıllarda, uzun bir süre müzik teorisi eğitiminde Osmanlı'dan intikal eden eserler kullanılmıştır.

4. OSMANLI'DAN CUMHURİYET'E TEMSİL MEKÂNLARI MİRASI

Batı müziğinin Osmanlı topraklarında benimsenmesi ve yaygınlaşmasıyla 19. Yüzyıl boyunca ve sonrasında Cumhuriyet'in ilk yıllarına hizmet eden bir kısım konser salonu varlığını sürdürmüştür. Aslında Osmanlı dönemindeki salonlara İstanbul bazında bakacak olursak sayıca ve konum anlamında halkın katılımına yetecek miktarda ve her kesimin gerek bütçe gerek ulaşım bağlamında ulaşabileceği şekilde konumlanmış bu yapıların büyükçe bir kısmının Osmanlı döneminde çeşitli sebeplerle ya da savaş yıllarındaki zor koşullarda zarar gördüğünü tahmin edebiliriz. Bunlardan saraya bağlı mekânlar olarak Osmanlı döneminde sayısız uluslar arası konsere ve opera temsiline ev sahipliği yapmış, dünya çapında isimleri ağırlamış Dolmabahçe Saray Tiyatrosu ve Yıldız Saray Tiyatrosu sayılabilir. Bu iki saray tiyatrosundan 1877 yangınında içi zarar görmüş bir biçimde atıl muhafaza edilen Dolmabahçe Saray Tiyatrosu 1937 yılında İstanbul'a büyük bir stadyum yapma düşüncesiyle Ayaspaşa-Dolmabahçe yol yapım çalışmaları sırasında yıkılmış, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından yerine bugünkü İnönü Stadı inşa edilmiştir. 1889 yılında açılan Yıldız Saray Tiyatrosu ise bugüne kadar varlığını koruyabilmiş ve son yıllardaki restorasyon çalışmalarıyla müze olarak ziyarete açılmıştır.

Saraydan bağımsız konser salonlarından Cumhuriyet dönemi sanatçılara da hizmet etmiş ve konserlerine ev sahipliği yapmış mekanlara örnek olarak verebileceğimiz *Union Française* ve *Teutonia*, Osmanlı yıllarında da yoğun olarak kullanılmıştır. Yukarıdaki satırlarda da bahsettiğimiz gibi *Union Française*'de Türk Triosu konserlerinin yanı sıra Ferhunde Remzi (Erkin), Necdet Remzi Atak kardeşlerin, Karl Berger ve Geza de Hegyei'nin konserleri dikkat çekmektedir. *Teutonia* ise bugün Alman Lisesi binasının içindedir ve halen konser salonu olarak kullanılmaktadır. Osmanlı'nın önemli konser ve temsil mekânlarından Tepebaşı Tiyatrosu da Darülbeyti ve sonrasında Şehir tiyatrolarına ev sahipliği yapmış, Cumhuriyet'e intikal etmiş ancak 1970 ve 1971'de peşpeşe yangınlar neticesinde tamamen yokolmuştur.

5. SONUÇ

Osmanlı imparatorluğu sürekliliğini amaçlayan bir batılılaşma hareketine girişmiş ve çöküş yıllarında dahi bu tutumunu sürdürmüştür. Genç Cumhuriyet Türkiye'sinde çok sesli müzik politikalarını uygulayacak gerek öğretmen gerekse icracı, besteci vs. bağlamında alt yapıya Osmanlı döneminde yapılan çalışmalar ve o dönemde görev yapıp Cumhuriyet yıllarında da yaşamını Türk topraklarında sürdüren müzisyenler destek olmuşlardır. Bu anlamda, biz bildirimizde daha önce yayınladığımız araştırmalarımız doğrultusunda tespit edebildiğimiz isim ve kurumlardan ve onların çalışmalarından kesitleri ele aldık; somut örneklemelerle Türk topraklarında batı müziğinin gelişiminin Osmanlı yıllarına dayandığını ortaya koyduk. Ancak hem Osmanlı'da hem Cumhuriyet döneminde görev yapmış eğitim kurumları, müzisyenlerin isimleri ve konser salonları ile Cumhuriyete miras bırakılan tüm batı müziği ilintili çalışmalar sadece bu bildiride sunulanlarla sınırlı değildir. Bu örneklerden yola çıkarak, Osmanlıdan Cumhuriyete bırakılan batı müziği mirasına dair bütün bir tarihsel süreci ayrıntılarıyla ele almanın geniş bir araştırma projesi olması gereğinin altını çizmek isteriz.

KAYNAKÇA

“Yaşam Öyküsü”. Ferhunde Erkin Resmi Web Sitesi: <http://www.ferhundeerkin.com> (Son erişim: 22 Mart 2011).

- Gazimihal, Mahmud Ragıp (1931). “İzmir’in Musiki İstikbali”. *Musiki Dergisi*, Sayı 4-5.
- Gazimihal, Mahmud Ragıp (1939). *Türkiye Avrupa Musiki Münasebetleri*. Cilt I. Numune Matbaası. İstanbul.
- Kosal, Vedat (1999). *Western Classical Music in the Ottoman Empire*. Eko Basım Yayıncılık. İstanbul.
- Kutlay Baydar, Evren (2010a). “Bach ve Buffardin’in İstanbul buluşmasına Türk müzik tarihi bağlamında bakış”. *Zeitschrift für die Welt der Türken*. Vol. 2, No. 2, s.44–52.
- Kutlay Baydar, Evren (2010b). *Osmanlı’nın Avrupalı Müzisyenleri*. Kapı yayınları. İstanbul
- Kutlay Baydar, Evren (2010c). “Osmanlıda batı müziği eğitimi”. Marmara Üniversitesi IX. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildiri (Basıma hazırlanıyor). İstanbul.
- Kutlay Baydar, Evren (2011). “Dersaadette Avrupa Müziği” CD kitapçığı, İstanbul.
- Rey, Cemal Reşid (2007). *Orkestra Yazıları*. Pencere yayınları. İstanbul.

“ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİNİN MÜZİK BEĞENİLERİNİN FARKLI DEĞİŞKENLER AÇISINDAN İNCELENMESİ”

Arş. Gör. Dr. Ezgi BABACAN

ezgibabacan@hotmail.com

Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi
Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

ÖZET

Müzik alanında yapılan çalışmalara baktığımızda bireyde müziksel beğeniyi oluşturan pek çok etkenin olduğu görülmektedir. Bu araştırma üniversite öğrencilerinin müziksel beğenilerini oluşturan tercihlerin cinsiyet, yaş, eğitim gördükleri bölüm, sosyo-ekonomik düzey, müzikle aktif olarak uğraşma, müzik dinlemekte kullandıkları araç, beğendikleri müzik türüne kendilerini yönlendiren kaynak ve müziğin ifade ettiği anlam gibi farklı değişkenler açısından incelenmesi amacıyla yapılmaktadır. Araştırma betimsel niteliktedir ve ilişkisel tarama modeli kullanılmıştır. Bu amaca yönelik anket veri toplama aracından yararlanılmıştır. Çalışmanın örnekleme küme örnekleme yöntemiyle sayısal (Matematik ve Bilgisayar öğretmenliği), sözel (Türkçe ve Din kültürü öğretmenliği) ve güzel sanatlar (Resim ve Müzik öğretmenliği) alanlarından sınava girerek tercih yapan ikişer bölümden 203 öğrenciden oluşmuştur. Araştırma sonucunda öğrencilerin müzik beğenilerinin cinsiyetlerine, yaşlarına, bölümlerine, müzikle aktif olarak uğraşmalarına, müzik dinlemekte kullandıkları araçlara, beğendikleri müzik türüne kendilerini yönlendiren kaynağa ve müziğin ifade ettiği anlama göre anlamlı düzeyde farklılaştığı, bunun yanında sosyo-ekonomik düzeylerine göre anlamlı bir farkın oluşmadığı saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Üniversite Öğrencileri, Müzik Beğenisi, Müzik Türleri

1. GİRİŞ

Müzik, insanların sevinç, hüznün vb. duygularını ifade etmede, farklı kültürleri tanımada, sosyal ve kültürel olarak iletişim kurmada önemli bir araçtır. Sakar’a göre (2009:387) müziğin tanımını yapmaya çalışmak oldukça güç ve karmaşıktır. Bu zorluğun temelinde yine kültür ve kültürel farklılıklar karşımıza çıkar. Müzik, farklı kültürlerde farklı anlamlara gelen bir görüngüdür. Hargreaves ve North’a göre (1997), fiziksel olarak ele alındığında belirli frekansta, şiddette ve tondaki seslerin organize edilmiş hali olarak tanımlanan müziği asıl müzik haline dönüştüren şey, insanların sosyal ve kültürel bağlamda bu seslere yükledikleri anlamdır (Akt: Artemiz,2009:4). Müzik bir iletişim aracı olmakla birlikte kültürel bir kaynak ve bilimsel olarak araştırılan bir alandır.

Müzik alanında yapılan çalışmalara baktığımızda bireylerde müziksel beğeniyi oluşturan pek çok etkenin olduğu görülmektedir. Erdal (2009b:188), sosyoloji, felsefe, psikoloji ve nöroloji gibi farklı disiplinlerden yararlanılarak gerçekleştirilen ve yeni yaklaşımlarla daha gelişmiş yöntemler kullanılmasına zemin hazırlayan müzik araştırmalarını, müzikal köken ve müzikal karakter, müzik yeteneği ve zekası, müzik beğenisi ve tercihi, müzikal gelişim, müzikal organizasyon, müzik ve bellek, müzik ve duygu, müzik performansı ve doğaçlama, müziğin etkileri, müzik-beyin ve beden, müzik-çevre ve kültür, bilişsel müzik modelleme çalışmaları olarak on iki kategoride toplamaktadır. Müzik beğenisi araştırmalarına bakıldığında zaman müzik ve duygu üzerine yapılan çalışmalar ile müzik beğenisi çalışmalarının

yakın ilişkisi hemen belirginleşir. Bu noktada müziğin ne tür duygular ifade ettiği, insanın bu duyguları nasıl algıladığı, müzikteki duyguların insan duygulanımını nasıl harekete geçirdiği gibi konular temel olup bu noktadan hareketle araştırmalar farklı alanlara genişlemektedir.

Müzik beğenisi içerisinde beğeni kavramı “kesin, güvenilir, ince ayrımlara varan bir duyguya dayanan estetik yargılama ve değerlendirme gücü; güzeli çirkinden ayırma yetisi, estetik duyumlamanın öznel-kişisel rengi ve belirliliği” olarak tanımlanmaktadır (TDK,2011). Müzik beğenisinin çok fazla etkene bağlı olarak bireyler arasında farklılaşması günümüzdeki farklı türlerin ortaya çıkmasındaki en büyük etkidir. Bu etkenler bireylerin yaşadıkları sosyal, kültürel çevreden başlayarak, bireyin ilgi, sevgi, tutum gibi pek çok kişisel özelliklerine kadar sıralanabilir. Müziğe karşı duyulan sevgi, ilgi ve farklı müzik türleri arasında yapılan seçimler, insanların geliştirdikleri duygu, düşünce ve yargıların etkisiyle, günlük yaşamda müziğe yönelik olarak tutumlar oluşturur. Christenson ve Peterson (1988) genç dinleyicilerin en az 25 ayrı müzik türüne ilişkin kategoriye ayırmadığını ve müzik türleri konusunda güçlü kişisel tercihlere sahip olduklarını saptamıştır (Akt:Artemiz, 2009:19-20).

Ülkemizde dinlenen müzik türlerinin sınıflanmasında çeşitli çalışmalar bulunmaktadır. Örneğin Edip Günay (1993:18), ülkemizde dinlenen müzik türlerini; Halk Müziği, Teksesli Sanat Müziği, Hafif Müzik, Çok Sesli Sanat Müziği, Dini Musiki, Eğitim Müziği ve Tören Müziği olarak gruplamaktadır. Kadir Karkın (1993:14) müzik türlerine ilişkin sınıflamayı şu şekilde yapmıştır; Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, Dini Müzik, Bando Müziği, Pop Müzik: a-Batı Pop, b-Türk Pop, Caz Müziği, Çocuk Müziği, Çağdaş Türk Sanat Müziği ve Batı Müziği olarak sınıflandırmıştır. Sabri Yener (1993:98) ise; Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, Batı Sanat Müziği, Çoksesli Türk Müziği, Çoksesli Sanat Müziği, Çoksesli Türk Sanat Müziği ya da Çağda Türk Müziği, Dini Müzik, Tören Müziği, Piyasa Müziği, Pop, Arabesk ve Eğitim Müziği olarak sınıflandırmıştır (Akt:Uslu, 2010:24-25).

Müzik tercihinin kişilere göre farklılaşmasının sebepleri arasında; cinsiyet, sosyo-ekonomik düzey, müzik eğitimi, sosyal öğrenme, model alma, müzik yeteneği, kişilik özellikleri ve bunun gibi faktörler sıralanabilir (Artemiz,2009:19-20). Müzik beğenisinin bireylere göre farklılaşmasının sebeplerine yönelik olarak farklı araştırmalar bulunmaktadır. Behne’ye göre (1997), bir bireyin müzik oluşumunda ilk aşama, ebeveynlerin yani ailenin evde dinlemeyi tercih ettikleri müzik türlerinin etkisinde şekillenmektedir (Akt:Ulutürk,2008:2).

Baumann (1960) müzik beğenisi üzerine yaptığı bir çalışmayı 1410 genç nesil katılımcıyla gerçekleştirmiş ve müzik tercihlerini değerlendirmek için 20 popüler, 20 klasik ve 10 adet geleneksel müzik örneğinin kullanıldığı ankette popüler müzik bütün yaş gruplarında ilk sırayı almıştır. Hargreaves, Comber ve Colley (1995) müzik dinleme tercihinde yaşın, cinsiyetin ve eğitimin etkisini araştırdığı çalışması sonucunda Rap, house/acid, reggae, blues, heavy metal, klasik, pop, folk, opera, rock gibi türlerin tercih edilmesinde müzik eğitiminin cinsiyetle önemli boyutlarda ilişkilendiği ve müzik eğitimiyle müzik tercihi arasında önemli bağlantılar olduğunu saptamıştır (Akt: Erdal,2009a:6).

Ülkemizde müzik beğenisi ve farklı etkenlerin beğeni üzerindeki etkisi ile ilgili yapılan çalışmalar bulunmaktadır. Özden ve Barışeri’nin (2010:290) yaptığı nitel araştırma sonucunda üniversite öğrencilerinin genelde pop müziği, özelde ise Türkçe pop müziği dinlendiği, popüler müziği dinleme ve eğlenme amaçlı olarak televizyon ve internet iletişim araçlarının kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Uslu’nun (2010) araştırması sonucunda müzik

öğretmenlerinin ve müzik eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin büyük çoğunluğunun kültür edinmek amacıyla müzik dinledikleri, bununla birlikte müzik eğitimi öğrencilerinin sıklıkla Türk Halk Müziğini, müzik öğretmenlerinin ise Türk Sanat Müziğini dinlemeyi tercih ettikleri saptanmıştır. Ulutürk (2008) araştırması sonucunda AGSL müzik bölümü öğrencilerinin ağırlıklı olarak dinledikleri müzik türünün Avrupa Sanat Müziği, Türk Halk müziği ve Türk pop müziği olduğunu saptamış ve öğrencilerin ile arkadaşlarının dinlemeyi tercih ettikleri müzik türleri arasında da yüksek düzeyde pozitif bir ilişki tespit etmiştir.

Artemiz'in (2009:82-86) araştırması sonucunda, ergenlerin dinledikleri müzik türlerinin cinsiyete göre farklılaştığı; kızların ağırlıklı pop müziği dinlerken, erkeklerin ise rock ve arabesk müziği dinledikleri ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte ergenlerin dinledikleri müzik türlerinin sosyo-ekonomik düzeye göre farklılaştığı, sosyo-ekonomik düzeyi düşük öğrencilerin arabesk ve halk müziğini dinlemeyi daha fazla tercih ettikleri ve müzikle aktif olarak ilgilenen ergenlerin, klasik batı müziği, rock müzik ve sanat müziği dinleme sıklıklarının anlamlı düzeyde farklılaştığı saptanmıştır. Çevik ve diğerlerinin (2003) üniversite öğrencileri üzerinde yaptığı araştırma sonucunda, gençlerin %61,7 oranla, yaşamlarında müziğin etkili olmasında rol oynayan en önemli etkenin yakın sosyal çevreleri olduğu ortaya çıkmıştır. Öğrencilerin müzik türlerine ilişkin tercihlerinin başta Türk popüler müziği olmak üzere, Türk halk müziği, uluslararası pop müzik, Türk sanat müziği, uluslararası sanat müziği, caz müziği ve arabesk müzik olarak sıralandığı saptanmıştır. Bununla birlikte öğrencilerin, müziğin yaşamlarındaki yeri ve işlevini %35,8 oranla "Kendini ifade etme ve sosyalleşme aracı", %33,8 ile "Tempolu çalışma yaşamı içinde bir özgür (boş) zaman etkinliği", %19,7 ile "Çağdaş insanın iş ve çalışma sırasında hoşlanmadığı sessizliği yok eden bir arka plan (fon) ögesi", %10,7 ile "Eğitim ve kültürlenme aracı" olarak ifade ettikleri ve müzik teknolojisi araçlarından en fazla radyo ve televizyondan yararlandıkları saptanmıştır.

İmık (2007) farklı meslek, eğitim ve gelir düzeyine sahip bireylerle yaptığı araştırması sonucunda, müziksel beğenin yaşlara göre değiştiği, genç yaştaki bireylerin popüler ve görsel öğelere dayalı müzikleri, yetişkin bireylerin ise daha çok geleneksel müzikleri tercih ettiklerini saptamıştır. Bununla birlikte müzik dinleme araçlarının sosyal tabakalara göre değişiklik gösterdiğini, radyo, TV gibi kitle iletişim araçlarının alt tabakada daha yaygın olarak kullanılırken, orta ve üst tabakada CD çalar veya bilgisayar destekli araçların tercih edildiğini ve bayanların daha çok popüler müzikleri, erkeklerin ise arabesk ve üst tabakalarda geleneksel müziklerimizi tercih ettiklerini saptamıştır.

Ülkemizde yapılan araştırmalar sonucunda müzik beğenisinde farklı müzik türlerinin dinlendiği, yaş, gelir düzeyi ve cinsiyete göre türlerin beğenide önemli rol oynadığı söylenebilir. Bu çalışma, üniversite öğrencilerinin müziksel beğenilerini oluşturan tercihlerin cinsiyet, yaş, eğitim gördükleri bölüm, sosyo-ekonomik düzey, müzikle aktif olarak uğraşma, müzik dinlemekte kullandıkları araç, beğendikleri müzik türüne kendilerini yönlendiren kaynak ve müziğin ifade ettiği anlam gibi farklı değişkenler açısından incelenmesi amacıyla yapılmıştır.

Problem Cümlesi:

Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi öğrencilerinin müzik beğenilerini oluşturan tercihler nedir ve bu tercihler cinsiyet, yaş, eğitim gördükleri bölüm, sosyo-ekonomik düzey, müzikle aktif olarak uğraşma, müzik dinlemekte kullandıkları araç, beğendikleri müzik türüne kendilerini yönlendiren kaynak ve müziğin ifade ettiği anlam değişkenlerine göre farklılaşmakta mıdır?

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli ve Çalışma Grubu

Bu araştırma betimsel niteliktedir ve ilişkisel tarama modeli kullanılmıştır. Çalışmada üniversite öğrencilerinin müziksel beğenilerini oluşturan tercihler ve bu tercihlerin farklı değişkenler açısından incelenmesi amacıyla anket veri toplama aracından yararlanılmıştır. Çalışmanın evreni Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesindeki öğrencilerden oluşmaktadır. Örneklemi ise küme örnekleme yöntemiyle sayısal, sözel ve güzel sanatlar alanlarından sınava girerek tercih yapan ikiye bölünmüş rastsal olarak seçilerek oluşturulmuştur. Buna göre örneklem, sayısal alandan Matematik ve Bilgisayar öğretmenliğinde, sözel alandan Türkçe ve Din kültürü öğretmenliğinde, güzel sanatlardan ise Resim ve Müzik öğretmenliğinde öğrenim gören 203 öğrenciden oluşmaktadır. Çalışma grubunun bölümlere, müzik beğenilerine göre dağılımı ve demografik özellikleri aşağıda tablolarda sunulmuştur.

Tablo-1: Öğrencilerin Bölümlerine Göre Dağılım Tablosu

Bölüm	f	%
Din Kültürü	32	15,8
Matematik	35	17,2
Bilgisayar	50	24,6
Türkçe	36	17,7
Müzik	28	13,8
Resim	22	10,8
Toplam	203	100

Tablo-2: Öğrencilerin Alanlarına Göre Dağılım Tablosu

Alan	f	%
Sözel (Türkçe-Din Kültürü)	68	33,5
Sayısal (Matematik-Bilgisayar)	85	41,9
Güzel Sanatlar (Müzik-Resim)	50	24,6
Toplam	203	100,0

Tablo-3: Öğrencilerin Cinsiyetlerine Göre Dağılım Tablosu

Cinsiyet	f	%
Bay	91	44,8
Bayan	112	55,2
Toplam	203	100

Tablo-3'e göre örneklem grubunun %44,8'ini bay, %55,2'sini bayan öğrenciler oluşturmaktadır.

Tablo-4: Öğrencilerin Yaşlarına Göre Dağılım Tablosu

Yaş	f	%
20 Yaş ve Altı	151	74,4
21-25 Yaş Arası	52	25,6
26 Yaş ve Üstü	0	0

Toplam	203	100

Tablo-4'e göre örneklem grubunun %74,4'ü 20 yaş ve altı, %25,6'sı ise 21-25 yaş grubu öğrencilerden oluşmaktadır. 26 yaş ve üstü öğrenci örneklem grubunda çıkmamıştır.

Tablo-5: Öğrencilerin Sosyo-Ekonomik Düzeylerine Göre Dağılım Tablosu

Sosyo-Ekonomik Düzey	f	%
500 TL ve altı (Düşük)	121	59,6
600–1000 TL arası (Orta)	82	40,4
1100 TL ve üstü (Yüksek)	0	0
Toplam	203	100

Tablo-5'te öğrencilerin yurt/ev masrafları, gıda ve kişisel harcamaların içinde bulunduğu aylık giderlerinin dağılımı %59,6'sının 500TL ve altı, %40,4'ünü ise 600–1000 TL arasındır.

Tablo-6: Öğrencilerin Müzik Beğenilerini Oluşturan Tercihlerin Dağılım Tablosu

Tür	f	%
THM	33	16,3
TSM	5	2,5
Rock Müzik	56	27,6
Pop Müzik	81	39,8
Arabesk Müzik	14	6,9
Dini Müzik	14	6,9
Toplam	203	100

Araştırma sonucunda çalışma grubunun müzik beğenilerini oluşturan tercihler altı grupta toplanmıştır. Buna göre çalışma grubundan 81 kişi pop müziğini, 56 kişi rock müziğini ve üçüncü sırada 33 kişi geleneksel müziklerimizden Türk halk müziğini en beğendikleri tür olarak tercih etmiştir. Müzik beğenisinin farklı değişkenler açısından incelenebilmesi için yapılacak analiz için sayı olarak yetersiz kalan ve birbirlerine yakın olan tercihlerin birleştirilmesi yoluna gidilmiştir. Buna göre Türk halk müziği ve sanat müziği geleneksel müziklerimiz olarak birlikte alınmış, türler pop müzik, rock müzik, arabesk müzik ve dini müzikler (ilahi, tasavvuf ve yeşil pop) olarak beş grupta toplanmıştır.

2.2. Verilerin Toplanması ve Çözümlemesi:

Üniversite öğrencilerinin müziksel beğenilerini oluşturan tercihler ve bu tercihlerin farklı değişkenler açısından incelenmesi amacıyla yapılan bu çalışmada anket veri toplama aracı hazırlanmıştır. Anket, öğrencilerin demografik özelliklerini belirlemek için dört soru, müzik tercihlerine ait veriler için altı soru olmak üzere toplam 10 sorudan oluşmaktadır. Anket hazırlanırken daha önce geliştirilmiş benzer çalışmalardan yararlanılmış ve örneklem grubu dışındaki bir gruba uygulanarak incelenmiş ve anket son halini almıştır. Verilerin işlenmesi ve çözümlemesinde SPSS 18.0 paket programında verilerin yüzde (%), frekans (f) dağılımları ile öğrencilerin müzik beğenileriyle farklı değişkenler arasında anlamlı farkın olup olmadığını saptamak için Ki-Kare (X^2) Bağımsızlık testi (Chi-Square Test) yapılmıştır. Nitel iki değişken arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki olup olmadığı ki-kare testi ile araştırılabilir (Güngör, Bulut, 2008:85).

3. BULGULAR

Bu bölümde öğrencilerin müzik beğenilerini oluşturan tercihlerin cinsiyet, yaş, eğitim gördükleri bölüm, sosyo-ekonomik düzey, müzikle aktif olarak uğraşma, müzik dinlemekte

kullandıkları araç, beğendikleri müzik türüne kendilerini yönlendiren kaynak ve müziğin ifade ettiği anlam değişkenlerine göre farklılaşma olup olmadığına yönelik analiz sonuçları tablolaştırılarak sunulmuştur.

Tablo-7: Öğrencilerin Müzik Beğenilerine Ait Tercihlerinin Cinsiyete Göre Farklılaşma Durumuna ilişkin Ki-Kare Testi

Tür		Cinsiyet		Toplam	Değer	df	P
		Bay	Bayan				
THM_TSM	f	22	16	38	30,123 ^a	4	,000
	%	57,9%	42,1%	100,0			
Rock Müzik	f	19	37	56			
	%	33,9%	66,1%	100,0			
Pop Müzik	f	26	55	81			
	%	32,1%	67,9%	100,0			
Arabesk Müzik	f	13	1	14			
	%	92,9%	7,1%	100,0			
Dini Müzik	f	11	3	14			
	%	78,6%	21,4%	100,0			
Toplam	f	91	112	203			
	%	44,8%	55,2%	100,0			

a. 0 cells (,0%) have expected count less than 5.

Tablo-7’de öğrencilerin müzik beğenilerini oluşturan tercihler cinsiyetlerine göre 0,05 anlamlılık düzeyinde önemli bir farklılık göstermektedir ($X^2 = 30,123$; $p < ,000$). Oransal verilere göre, baylar daha çok THM-TSM (%57,9), arabesk (%92,9) ve dini (%78,6) müzikleri; bayanlar ise daha çok rock müzik (%66,1) ve pop müzik (%67,9) tercih etmektedir.

Tablo-8: Öğrencilerin Müzik Beğenilerine Ait Tercihlerinin Yaşlarına Göre Farklılaşma Durumuna ilişkin Ki-Kare Testi

Tür		Yaş		Toplam	Değer	df	P
		20 yaş ve altı	21-25 yaş arası				
THM_TSM	f	23	15	38	9,865 ^a	4	,043
	%	60,5%	39,5%	100,0			
Rock Müzik	f	47	9	56			
	%	83,9%	16,1%	100,0			
Pop Müzik	f	59	22	81			
	%	72,8%	27,2%	100,0			
Arabesk Müzik	f	13	1	14			
	Expected count*	10,4	3,6**	14,0			
	%	92,9%	7,1%	100,0			
Dini Müzik	f	9	5	14			
	Expected count*	10,4	3,6**	14,0			
	%	64,3%	35,7%	100,0			
Toplam	f	151	52	203			
	%	74,4%	25,6%	100,0			

a. 2 cells (20,0%) have expected count* less than 5. The minimum expected count is 3,59**.

Tablo-8’deki sonuçlara göre, öğrencilerin müzik beğenilerini oluşturan tercihler yaşlarına göre 0,05 anlamlılık düzeyinde farklılık göstermektedir ($X^2 = 9,865$; $p < ,043$). Oransal verilere bakıldığında, grup içi karşılaştırmada 20 yaş ve altı grubunun ilk sırada pop, ikinci sırada rock müziği daha fazla tercih ederken, 21–25 yaş arası grubun ilk sırada pop, ikinci sırada ise geleneksel müzikleri daha çok tercih ettikleri görülmektedir.

Tablo-9: Öğrencilerin Müzik Beğenilerine Ait Tercihlerinin Bölümlerine Göre Farklılaşma Durumuna ilişkin Ki-Kare Testi

Tür		Bölüm						Toplam	Değer	df	P
		Din	Matematik	Bilgisayar	Türkçe	Müzik	Resim				
THM-TSM	f	4	5	6	9	11	3	38			
	Expected count*	6,0	6,6	9,4	6,7	5,2	4,1	38,0			
	%	10,5%	13,2%	15,8%	23,7%	28,9%	7,9%	100,0			
Rock Müzik	f	3	11	17	6	12	7	56			
	%	5,4%	19,6%	30,4%	10,7%	21,4%	12,5%	100,0			
Pop Müzik	f	15	17	19	14	5	11	81			
	%	18,5%	21,0%	23,5%	17,3%	6,2%	13,6%	100,0			
Arabesk Müzik	f	1	0	6	6	0	1	14	61,521 ^a	20	,000
	Expected count*	2,2	2,4	3,4	2,5	1,9	1,5**	14,0			
	%	7,1%	,0%	42,9%	42,9%	,0%	7,1%	100,0			
Dini Müzik	f	9	2	2	1	0	0	14			
	Expected count*	2,2	2,4	3,4	2,5	1,9	1,5**	14,0			
	%	64,3%	14,3%	14,3%	7,1%	,0%	,0%	100,0			
Toplam	f	32	35	50	36	28	22	203			
	%	15,8%	17,2%	24,6%	17,7%	13,8%	10,8%	100,0			

a. 13 cells (43,3%) have expected count* less than 5. The minimum expected count is 1,52**.

Tablo-9’da öğrencilerin müzik beğenilerini oluşturan tercihler eğitim gördükleri bölümlerine göre 0,05 anlamlılık düzeyinde önemli bir farklılık göstermektedir ($X^2 = 61,521$; $p < ,000$). Oransal verilere göre, geleneksel müziklerimiz olan Türk halk ve Türk sanat müziğini daha çok Müzik (%28,9) ve Türkçe (%23,7) bölümleri, rock müziğini Bilgisayar (%30,4) ve Müzik (%21,4) bölümleri, pop müziği Bilgisayar (%23,5) ve Matematik (%21,0) bölümleri, arabesk müziği Türkçe (42,9) ve Bilgisayar (%42,9) bölümleri, dini müzikleri ise din kültürü bölümü tercih etmektedir. Bölümlerin kendi içlerindeki karşılaştırmada matematik, bilgisayar, resim ve Türkçe bölümlerinin pop müziği, müzik bölümünün rock müziği, din kültürü bölümünün ise dini müzikleri daha çok tercih ettikleri görülmektedir.

Tablo-10: Öğrencilerin Müzik Beğenilerine Ait Tercihlerinin Alana Göre Farklılaşma Durumuna ilişkin Ki-Kare Testi

Tür		Alan			Toplam	Değer	df	P
		Sözel	Sayısal	Güzel Sanatlar				
THM-TSM	f	13	11	14	38			
	%	34,2%	28,9%	36,8%	100,0			
Rock Müzik	f	9	28	19	56			
	%	16,1%	50,0%	33,9%	100,0			
Pop Müzik	f	29	36	16	81			
	%	35,8%	44,4%	19,8%	100,0			
Arabesk Müzik	f	7	6	1	14	25,720 ^a	8	,001
	Expected count*	4,7	5,9	3,4**	14,0			
	%	50,0%	42,9%	7,1%	100,0			
Dini Müzik	f	10	4	0	14			
	Expected count*	4,7	5,9	3,4**	14,0			
	%	71,4%	28,6%	,0%	100,0			
Toplam		f	68	85	50	203		

	%	33,5%	41,9%	24,6%	100,0

a. 4 cells (26,7%) have expected count* less than 5. The minimum expected count is 3,45**.

Tablo-10’da öğrencilerin müzik beğenilerini oluşturan tercihler sayısal, sözel ve güzel sanatlar alanlarına göre 0,05 anlamlılık düzeyinde önemli bir farklılık göstermektedir ($X^2=25,720$; $p<,001$). Oransal verilere göre, geleneksel müziklerimiz olan Türk halk ve Türk sanat müziğini daha çok güzel sanatlar alanındaki (%36,8) öğrenciler, rock ve pop müziğini daha çok sayısal alandaki (%50,0 %44,4) öğrenciler ve arabesk ve dini müzikleri sözel alandaki (%50,0 %71,4) öğrenciler tercih etmektedir.

Tablo–11: Öğrencilerin Müzik Beğenilerine Ait Tercihlerinin Sosyo-Ekonomik Düzeylerine Göre Farklılaşma Durumuna ilişkin Ki-Kare Testi

Tür		Sosyo-Ekonomik Düzey		Toplam	Değer	df	P
		Düşük	Orta				
THM_TSM	f	20	18	38	4,122 ^a	4	,390
	%	52,6%	47,4%	100,0			
Rock Müzik	f	29	27	56			
	%	51,8%	48,2%	100,0			
Pop Müzik	f	54	27	81			
	%	66,7%	33,3%	100,0			
Arabesk Müzik	f	9	5	14			
	%	64,3%	35,7%	100,0			
Dini Müzik	f	9	5	14			
	%	64,3%	35,7%	100,0			
Toplam	f	121	82	203			
	%	59,6%	40,4%	100,0			

a. 0 cells (,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 5,66.

Tablo-11’deki sonuçlara göre, öğrencilerin müzik beğenilerini oluşturan tercihler sosyo-ekonomik düzeylerine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir. ($X^2=25,720$; $p<,390$).

Tablo–12: Öğrencilerin Müzik Beğenilerine Ait Tercihlerinin Müzikle Aktif Olarak İlgilenme Durumlarına Göre Farklılaşma Durumuna ilişkin Ki-Kare Testi

Tür		Müzikle Aktif Olarak İlgilenme		Toplam	Değer	df	P
		Evet	Hayır				
THM_TSM	f	17	21	38	19,023 ^a	4	,001
	%	44,7%	55,3%	100,0			
Rock Müzik	f	31	25	56			
	%	55,4%	44,6%	100,0			
Pop Müzik	f	18	63	81			
	%	22,2%	77,8%	100,0			
Arabesk Müzik	f	3	11	14			
	%	21,4%	78,6%	100,0			
Dini Müzik	f	7	7	14			
	%	50,0%	50,0%	100,0			
Toplam	f	76	127	203			
	%	37,4%	62,6%	100,0			

a. 0 cells (,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 5,24.

Tablo-12’deki sonuçlara göre, öğrencilerin müzik beğenilerini oluşturan tercihler müzikle aktif olarak (şarkı söyleme, çalgı çalma vb.) ilgilenmelerine göre 0,05 anlamlılık düzeyinde önemli bir farklılık göstermektedir ($X^2=19,023$; $p<,001$). Oransal verilere göre, geleneksel

müziklerimiz olan Türk halk ve Türk sanat müziğini (%55,3), pop (%77,8) ve arabesk (%78,6) müziğini müzikle aktif olarak ilgilenmeyen öğrenciler, rock müziğini müzikle aktif olarak ilgilenen öğrenciler daha çok tercih etmektedir. Dini müzikler her iki grupta da eşit dağılım göstermiştir. Grup içi değerlendirmede müzikle aktif olarak ilgilenen öğrenciler ağırlıklı olarak rock, aktif olarak ilgilenmeyen öğrenciler ise ağırlıklı olarak pop müzik tercih etmiştir.

Tablo-13: Öğrencilerin Müzik Beğenilerine Ait Tercihlerinin Müzik Dinlemekte Tercih Ettikleri Araca Göre Farklılaşma Durumuna ilişkin Ki-Kare Testi

Tür		Müzik Dinleme Aracı		Toplam	Değer	df	P
		Bilgisayar, TV, Radyo	MP3 çalar, I-Pod, Telefon				
THM_TSM	f	19	19	38	9,795 ^a	4	,044
	%	50,0%	50,0%	100,0			
Rock Müzik	f	23	33	56			
	%	41,1%	58,9%	100,0			
Pop Müzik	f	22	59	81			
	%	27,2%	72,8%	100,0			
Arabesk Müzik	f	6	8	14			
	Expected count*	5,0**	9,0	14,0			
	%	42,9%	57,1%	100,0			
Dini Müzik	f	2	12	14			
	Expected count*	5,0**	9,0	14,0			
	%	14,3%	85,7%	100,0			
Toplam	f	72	131	203			
	%	35,5%	64,5%	100,0%			

a. 2 cells (20,0%) have expected coun* less than 5. The minimum expected count is 4,97**.

Tablo-13'deki sonuçlara göre, öğrencilerin müzik beğenilerini oluşturan tercihler müzik dinlerken tercih ettikleri araca göre 0,05 anlamlılık düzeyinde farklılık göstermektedir ($X^2=9,795$; $p<,044$). Oransal verilere bakıldığında, geleneksel müziklerimiz olan Türk halk ve Türk sanat müziğini dinleyen öğrenciler her iki gruptaki araçları eşit oranda tercih ettikleri, diğer müzik türlerini dinleyen öğrencilerin ise daha çok MP3 çalar, I-Pod, telefonu tercih ettikleri görülmektedir.

Tür		İlk Yönlendiren Kaynak			Toplam	Değer	df	P
		Ailem, Arkadaşlarım, Yakın Çevrem	TV, Radyo vb. İletişim Araçları	Konser, Dinleti vb. Etkinlikler				
THM_TSM	f	16	13	9	38	19,740 ^a	8	,011
	%	42,1%	34,2%	23,7%	100,0			
Rock Müzik	f	14	27	15	56			
	%	25,0%	48,2%	26,8%	100,0			
Pop Müzik	f	24	48	9	81			
	%	29,6%	59,3%	11,1%	100,0			
Arabesk Müzik	f	8	4	2	14			
	Expected count*	4,8	6,8	2,4**	14,0			
	%	57,1%	28,6%	14,3%	100,0			
Dini Müzik	f	8	6	0	14			
	Expected count*	4,8	6,8	2,4**	14,0			
	%	57,1%	42,9%	,0%	100,0			
Toplam	f	70	98	35	203			
	%	34,5%	48,3%	17,2%	100,0			

Tablo-14: Öğrencilerin Müzik Beğenilerine Ait Tercihlerinin Kendilerini Yönlendiren Kaynağa Göre Farklılaşma Durumuna ilişkin Ki-Kare Testi

a. 4 cells (26,7%) have expected count* less than 5. The minimum expected count is 2,41**.

Tablo-14'e göre, öğrencilerin müzik beğenilerini oluşturan tercihler kendilerini bu müziğe yönlendiren kaynağa göre 0,05 anlamlılık düzeyinde önemli bir farklılık göstermektedir ($X^2=19,740$; $p<,011$). Oransal verilere göre, geleneksel müziklerimiz olan Türk halk ve Türk sanat müziği (%42,1), arabesk (%57,1) ve dini (%57,1) müzikleri tercih eden öğrencileri daha çok aile, arkadaş ve yakın çevrelerinin yönlendirdiği, rock ve pop müziğini tercih eden öğrencileri daha çok TV, radyo vb. iletişim araçlarının yönlendirdiği görülmektedir. Grup içinde bakıldığında konser, dinleti vb. etkinlikleri tercih eden öğrencilerin ağırlıklı olarak rock müziği dinledikleri görülmektedir.

Tablo-15: Öğrencilerin Müzik Beğenilerine Ait Tercihlerinin Müziğin Kendilerine İfade Ettiği Anlama Göre Farklılaşma Durumuna ilişkin Ki-Kare Testi

Tür		İfade		Toplam	Değer	df	P
		Duygular	Mesaj ve Fikirler				
THM_TSM	f	28	10	38	16,736 ^a	4	,002
	%	73,7%	26,3%	100,0			
Rock Müzik	f	47	9	56			
	%	83,9%	16,1%	100,0			
Pop Müzik	f	74	7	81			
	%	91,4%	8,6%	100,0			
Arabesk Müzik	f	11	3	14			
	Expected count*	11,5	2,5**	14,0			
	%	78,6%	21,4%	100,0			
Dini Müzik	f	7	7	14			
	Expected count*	11,5	2,5**	14,0			
	%	50,0%	50,0%	100,0			
Toplam	f	167	36	203			
	%	82,3%	17,7%	100,0			

a. 2 cells (20,0%) have expected count* less than 5. The minimum expected count is 2,48**.

Tablo-15'e göre, öğrencilerin müzik beğenilerini oluşturan tercihler müziğin kendilerine ifade ettiği anlama göre 0,05 anlamlılık düzeyinde önemli bir farklılık göstermektedir ($X^2=16,736$; $p<,002$). Oransal verilere göre, dini müzikleri dinleyen öğrencilerin duygular ile mesaj ve fikirleri eşit oranda tercih ettikleri, diğer müzik türlerini tercih eden öğrencilerin ise müziğin ifade ettiği anlama göre duyguları daha çok tercih ettikleri görülmektedir. Grup içi dağılıma bakıldığında beğendikleri türün mesaj ve fikirleri ifade ettiğini tercih eden öğrencilerin daha çok geleneksel müziklerimiz olan Türk halk ve Türk sanat müziğini ve ikinci sırada dini müzikleri dinlemektedir.

4. SONUÇ VE TARTIŞMA

Üniversite öğrencilerinin müzik beğenilerini oluşturan tercihlerin cinsiyet, yaş, eğitim gördükleri bölüm, sosyo-ekonomik düzey, müzikle aktif olarak uğraşma, müzik dinlemekte kullandıkları araç, beğendikleri müzik türüne kendilerini yönlendiren kaynak ve müziğin ifade ettiği anlam gibi farklı değişkenler bakımından incelenmesi amacıyla yapılan bu araştırma sonucunda şu sonuçlar ortaya çıkmıştır:

Üniversite öğrencilerinin müzik beğenilerini oluşturan tercihler cinsiyetlerine göre anlamlı düzeyde farklılık göstermiştir ($X^2=30,123$; $p<,000$). Bulgulara göre, baylar daha çok THM-TSM, arabesk ve dini müzikleri; bayanlar ise daha çok rock ve pop müzik tercih etmektedir. Müzik tercihi ve cinsiyet arasındaki ilişkiyle ilgili olarak Artemiz (2009:82-86) ergenlerin dinledikleri müzik türlerinin cinsiyete göre farklılaştığını; kızların ağırlıklı pop müziği dinlerken, erkeklerin ise rock ve arabesk müziği dinlediklerini; İmİK (2007:60) bayanların daha çok popüler müzikleri, erkeklerin ise arabesk ve üst tabakalarda geleneksel müziklerimizi tercih ettiklerini saptamıştır. Müzik beğenisinin cinsiyet değişkeniyle ilgili sonuçları diğer araştırmalarla paralellik göstermektedir. Ulutürk'ün (2008:54-55) araştırması sonucu AGSL müzik bölümünde okuyan öğrencilerin dinlemeyi tercih ettikleri müzik türleri arasında cinsiyete göre anlamlı bir fark oluşmamış ve bu sonucu her iki cinsin de aynı müzik eğitimi sürecinden geçmiş olmasına ve tercihlerini bu etki altında oluşturdıklarına bağlamıştır.

Üniversite öğrencilerinin müzik beğenilerini oluşturan tercihler yaşlarına göre anlamlı düzeyde farklılık göstermiştir ($X^2=9,865$; $p<,043$). Bulgulara göre, yaşlara göre her iki grubun da pop müziğini daha çok tercih ettikleri, grup içi karşılaştırmada 20 yaş ve altı grubunun ilk sırada pop, ikinci sırada rock müziği daha fazla tercih ederken, 21–25 yaş arası grubun ilk sırada pop, ikinci sırada ise geleneksel müzikleri daha çok tercih ettikleri görülmektedir. Gruplar arası türlere göre belirgin farklılıkların çok fazla olmaması popüler müziğin dinlenme oranının çok yüksek olması ve araştırmanın üniversite öğrencilerinin belirli bir yaş sınırı içerisinde olmasına bağlanmaktadır. İmİK (2007:58-59) farklı meslek, eğitim ve gelir düzeyine sahip bireylerle yaptığı araştırması sonucunda, müziksel beğenin yaşlara göre değiştiği, genç yaştaki bireylerin popüler ve görsel öğelere dayalı müzikleri, ileri yaşlardaki yetişkin bireylerin ise daha çok geleneksel müzikleri tercih ettiklerini saptamıştır. Araştırma sonuçlarında ikinci sırada tercih edilen müzik türlerine göre 21–25 yaş grubunun geleneksel müzikleri tercih etmesi bu araştırmayla paralellik göstermektedir. Uslu'nun (2010:41–45) araştırması sonucunda ise müzik öğretmenlerin müzik beğenilerinde yaş değişkenine göre anlamlı bir fark bulunmamıştır.

Öğrencilerin müzik beğenilerini oluşturan tercihler eğitim gördükleri bölümlerine göre anlamlı düzeyde farklılık göstermektedir ($X^2=61,521$; $p<,000$). Oransal verilere göre, geleneksel müziklerimiz olan Türk Halk ve Türk Sanat müziğini daha çok müzik ve Türkçe bölümleri, rock müziğini bilgisayar ve müzik bölümü, pop müziği bilgisayar ve matematik bölümleri, arabesk müziği Türkçe ve bilgisayar bölümleri, dini müzikleri ise din kültürü bölümü tercih etmektedir. Bölümlerin kendi içlerindeki karşılaştırmada ise matematik, bilgisayar, resim ve Türkçe bölümlerinin pop müziği, müzik bölümünün rock müziği, din kültürü bölümünün ise dini müzikleri daha çok tercih ettikleri görülmektedir. Sayısal, sözel ve güzel sanatlar alanlarına ($X^2=25,720$; $p<,001$) göre, geleneksel müziklerimiz olan Türk halk ve Türk sanat müziğini daha çok güzel sanatlar alanındaki (%36,8) öğrenciler, rock ve pop müziğini daha çok sayısal alandaki (%50,0 %44,4) öğrenciler ve arabesk ve dini müzikleri sözel alandaki (%50,0 %71,4) öğrenciler tercih etmektedir. Geleneksel müziklerimizin daha çok müzik bölümü öğrencilerinin tercih etmesi aldıkları eğitimin sonucuna bağlanabilir. Bununla birlikte dini müzikleri daha çok din kültürü bölümü öğrencilerinin dinlemesinin de aldıkları eğitimin sonucu olduğu düşünülmektedir.

Üniversite öğrencilerinin müzik beğenilerini oluşturan tercihler sosyo-ekonomik düzeylerine göre anlamlı bir farklılık göstermemiştir ($X^2=25,720$; $p<,390$). Sosyo-ekonomik düzeyin müzik beğenisinde farklılık yaratmaması günümüz teknolojinin neticesi olan internet

erişimiyle sağlanan kolaylık ve öğrencilerin neredeyse ücretsiz olarak istedikleri yorumcu ve grupların eserlerine ulaşabilmelerine bağlanmaktadır. Artemiz'in araştırması (2009) sonucunda ergenlerin dinledikleri müzik türlerinin sosyo-ekonomik düzeye göre farklılaştığı, sosyo ekonomik düzeyi düşük öğrencilerin arabesk ve halk müziğini dinlemeyi daha fazla tercih ettikleri ortaya çıkmıştır. İki araştırma arasındaki bu fark üniversite öğrencilerinin lise yaş grubundaki ergenlere göre daha fazla ve farklı sosyal çevre ile etkinlik içerisinde olmalarına ve bu sosyal etkinliklerin getirdiği bakış açılarına bağlanabilir.

Üniversite öğrencilerinin müzik beğenilerini oluşturan tercihler müzikle aktif olarak (şarkı söyleme, çalgı çalma vb.) ilgilenmelerine göre anlamlı düzeyde farklılık göstermektedir ($X^2 = 19,023$; $p < ,001$). Oransal verilere göre, müzikle aktif olarak ilgilenen öğrencilerin ağırlıklı olarak rock müziği, aktif olarak ilgilenmeyen öğrencilerin ise ağırlıklı olarak pop müziğini tercih ettiği saptanmıştır. Bu sonuçlara paralel olarak Artemiz'in araştırması (2009), müzikle aktif olarak ilgilenen ergenlerin, klasik batı müziği, rock müzik ve sanat müziği dinleme sıklıklarının anlamlı düzeyde farklılaştığı sonucunu ortaya çıkarmıştır. Pop, Türk halk ve arabesk müziği için ise öğrencilerin müzikle aktif olarak ilgilenmelerinin, ilgilerinde bir farklılaşma nedeni olmadığı görülmüştür.

Üniversite öğrencilerinin müzik beğenilerini oluşturan tercihler müzik dinlerken tercih ettikleri araca göre farklılık göstermektedir ($p < ,044$). Geleneksel müziklerimiz olan Türk halk ve Türk sanat müziğini dinleyen öğrencilerin her iki gruptaki araçları eşit oranda tercih ettikleri, diğer müzik türlerini dinleyen öğrencilerin ise daha çok MP3 çalar, I-Pod ve telefonu tercih ettikleri görülmektedir. Yapılan araştırmalarda kitle iletişim araçlarıyla müzik türlerinin ilişkisini arayan çalışmaya rastlanmamıştır. Ulutürk (2008) AGSL müzik bölümü öğrencilerinin ağırlıklı bilgisayar olmak üzere Mp3 ve Wolkman ile müzik dinlediklerini saptamıştır. Bunun nedeni kolay taşınabilir olmasına bağlanmıştır. Uslu'nun (2010) araştırması sonucunda müzik öğrencilerin müzik dinlemek için bilgisayarı, öğretmenlerin ise IPod-mp3 çaları tercih ettikleri ortaya çıkmıştır. İmık (2007:58), müzik dinleme araçlarının sosyal tabakalara göre değişiklik gösterdiğini, radyo, TV gibi kitle iletişim araçlarının alt tabakada daha yaygın olarak kullanırken, orta ve üst tabakada CD çalar veya bilgisayar destekli araçların tercih edildiğini vurgulamaktadır.

Üniversite öğrencilerinin müzik beğenilerini oluşturan tercihler kendilerini bu müziğe yönlendiren kaynağa göre anlamlı düzeyde farklılık göstermiştir ($X^2 = 19,740$; $p < ,011$). Oransal verilere göre, geleneksel müziklerimiz olan Türk halk ve Türk sanat müziği (%42,1), arabesk (%57,1) ve dini (%57,1) müzikleri tercih eden öğrencileri daha çok aile, arkadaş ve yakın çevrelerinin yönlendirdiği, rock ve pop müziğini tercih eden öğrencileri daha çok TV, radyo vb. iletişim araçlarının yönlendirdiği görülmektedir. Grup içinde bakıldığında konser, dinleti vb. etkinlikleri tercih eden öğrencilerin ağırlıklı olarak rock müziği dinledikleri saptanmıştır. Çevik ve diğerleri (2003:36) araştırmaları sonucunda gençlerin %61,7 oranla, yaşamlarında müziğin etkili olmasında rol oynayan en önemli etkenin yakın sosyal çevre olduğunu belirtmişlerdir. Örgün ve yaygın müzik eğitiminin, ailenin ve müzik teknolojisinin etkileri ise yetersiz düzeyde kalmıştır (Çevik ve diğerleri, 2003:36).

Öğrencilerin müzik beğenilerini oluşturan tercihler müziğin kendilerine ifade ettiği anlama göre önemli düzeyde bir farklılık göstermektedir ($X^2 = 16,736$; $p < ,002$). Oransal verilere göre, dini müzikleri dinleyen öğrencilerin duygular ile mesaj ve fikirleri eşit oranda tercih ettikleri, diğer müzik türlerini tercih eden öğrencilerin ise müziğin ifade ettiği anlama göre duyguları tercih ettikleri görülmektedir. Grup içi dağılıma bakıldığında beğendikleri

türün mesaj ve fikirleri ifade ettiğini tercih eden öğrenciler daha çok geleneksel müziklerimiz olan Türk halk ve Türk sanat müziğini ve ikinci sırada dini müzikleri dinlemektedir.

KAYNAKÇA

- Artemiz, B., (2009), Ergenlerin Farklı Müzik Türlerine İlişkin İlgileri İle Kişilik Özellikleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Psikoloji Anabilim Dalı Klinik Psikoloji, İstanbul
- Çevik, S., Akın, Ö., Onuk, Ö., Yalçınkaya, B., (2003) Cumhuriyetin 80. Yılında Gazi Üniversitesi Gençliğinin Yaşamında Müziğin Yeri Ve İşlevi, Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, 30-31 Ekim 2003, İnönü Üniversitesi, Malatya ,s.26-37.
- Erdal, B. (2009a), Müzik Türlerinin Tercih Edilmesinde Kişilik Özellikleri Ve Beğeni İlişkisi, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı İzmir
- Erdal, B. (2009b), Müzik Tercihi Ve Kişilik İlişkisi, C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık Cilt:35 sayı:2, 188-196
- Gedik, A.C. (2007), Popüler Müzikte Beğeni Farklılıkları: Bir fMRI Çalışması, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı İzmir
- Güngör, M.; Bulut, Y., 2008, Ki-Kare Testi Üzerine, Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları, Cilt:7, sayı:1, Ekim, s:84-89, erişim tarihi: 02.05.2011, adres: [http://www.google.com.tr/url?sa=t&source=web&cd=1&ved=0CBcQFjAA&url=http%3A%2F%2Fweb.firat.edu.tr%2Fdaum%2Fdocs%2F71%2F14%2520Kikare-Yunus%2520Bulut\(05055358319\)-%25C3%25B6dendi-6%2520syf-84-89.DOC&ei=rnDaTamjKITsOcrNjOEP&usg=AFQjCNHejkBlee7slJBAYv1-grEJhVcuOA](http://www.google.com.tr/url?sa=t&source=web&cd=1&ved=0CBcQFjAA&url=http%3A%2F%2Fweb.firat.edu.tr%2Fdaum%2Fdocs%2F71%2F14%2520Kikare-Yunus%2520Bulut(05055358319)-%25C3%25B6dendi-6%2520syf-84-89.DOC&ei=rnDaTamjKITsOcrNjOEP&usg=AFQjCNHejkBlee7slJBAYv1-grEJhVcuOA)
- İmik, Ü. (2007), Sosyal Statünün Müziksel Beğeniye Etkileri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri
- Karasar, N. (2000), Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Nobel Yayın Dağıtım, 10. Baskı, Ankara
- Karşıcı, G. (2007), Müzik Beğenisinde Kültürel Etkiler: Bir fMRI Çalışması, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı İzmir
- Özden, Ö., Barışeri, N., (2010), Üniversite Öğrencilerinin Popüler Kültür Ve Popüler Müzikle İlgili Görüşleri, E-Journal Of New World Sciences Academy, 5 (4), 276-294. erişim adresi: <http://www.newwsa.com>.
- Öztürk, O. M., (2009), Türkiye’de Müzik Olgusunun “Müzik” Olarak Anlaşılmasında Ve Eğitim Alanındaki Önyargıların Aşılmasında Bütüncül Yaklaşım Gerekliliği Üzerine Tespit Ve Öneriler, 8. Ulusal Müzik Eitimi Sempozyumu, 23–25 Eylül 2009, OMÜ.
- Sakar, M. H. (2009). Popüler Müzik Ve Müzik Eğitimi, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Volume 2/8 Summer s:385–393
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü, (2011), erişim adresi: <http://tdkterim.gov.tr>, 18.05.2011.
- Ulutürk, N., (2008), AGSL Müzik Bölümü Öğrencilerinin Dinlemeyi Tercih Ettikleri Müzik Türleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Bolu.
- Ural, A., Kılıç, İ., (2006), Bilimsel Araştırma Süreci ve SPSS İle veri Analizi (SPSS 10.0-12.0 For Windows), Genişletilmiş İkinci Baskı, Detay Yayıncılık, Ankara
- Uslu, N.B. (2010), Niğde İlinde Görev Yapmakta Olan Müzik Öğretmenleri İle Niğde Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı’nda Öğrenim Görmekte Olan Üniversite Öğrencilerinin Çeşitli Değişkenler Açısından Müziksel Beğenilerinin İncelenmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Niğde Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Niğde
- Yazıcıoğlu, Y., Erdoğan, S., (2007), SPSS Uygulamalı Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Genişletilmiş İkinci Baskı, Detay Yayıncılık, Ankara

“KÜLTÜREL PERFORMANS BAĞLAMINDA ANADOLU’DA BİR TOPLU İCRA:KEMALİYE TANDIRBAŞI TOPLANTILARI”

F. Merve EKEN KÜÇÜKAKSOY

merveeken@gmail.com

İstanbul Teknik Üniversitesi
Türk Musiki Devlet Konservatuarı

ÖZET

Bu sunum esas olarak, 2008 yılından beri devam eden, Erzincan ilçesi Kemaliye’deki kültürel performanslar ve toplu icralar üzerine yapılan alan çalışmasının verilerine dayanır ve özellikle 19. yüzyıldan itibaren göç veren ilçede kış aylarında yapılan bir toplu icra şekli olan ve bir kültürel performans olarak tanımlanabilecek ‘Tandırbaşı Toplantıları’na odaklıdır.

Performans terimi, bugün duyulduğunda ilk olarak akla gelen sanatsal icra anlamının yanı sıra, bir çalışma alanı olarak ele alındığında, temel içeriği en azından iletişimsel bir sürecin toplumsal, kültürel ve estetik boyutları ön plana çıkaran analizini yapan iletişimsel bir davranış modu ve iletişimsel bir olay türü olmasıdır. Performans çalışmalarının tarihsel gelişiminde, performans canlandırmasının anlamından ve içeriğinin belirleyici niteliğinden bahseden antropolog Milton Singer ritüel, festival, seremoni, gösteri gibi topluluk içerisinde en göze çarpıcı icra bağlamlarına meyilli ve bir takım karakteristik özellikler dizisini paylaşan bazı performans süreçlerini ‘kültürel performans’ olarak adlandırmıştır. Kültürel performanslar olarak kabul gören ritüeller, festivaller ve seremonilerin vazgeçilmez unsurlarından birisi olan müzik ve müzikle ifadenin gerekliliğini göz önüne aldığımızda, kültürel performansların müzik bilimi araştırmalarında da önem arz ettiği açıkça görülmektedir.

Bu anlamda ele alınacak olan, bugün birçok yerde, bölgenin türkülerinden oluşan bir repertuarın icra edildiği ve yöre halkı tarafından ‘fasıl’ olarak da adlandırılan toplu icraların temeli olduğu düşünülen ve bugün çok da rağbet görmeyen bu toplantılar, aslında televizyon, radyo gibi kitle eğlence araçlarının yer almadığı dönemde, ilçede yapılan ve kültürel performans çeşitlerinden birisi olan ritüel özelliği taşıyan performanslardır. Bu sunumda, bölgede tandırbaşı toplantıları olarak adlandırılan bu toplu icralar, kültürel performans üzerinden ele alınacaktır.

Anahtar kelimeler: Ritüel, Kemaliye, Kültürel Performans

Bu makalede, Kemaliye’de bugün hemen her festival ve kutlamada yer alan toplu icraların temeli olduğu düşünülen Tandırbaşı toplantılarının kültürel performans bağlamında değerlendirilmesi yapılacaktır. Bu çalışma, 2008-2010 tarihleri arasında belirli dönemlerde Kemaliye bölgesinde yapmış olduğum alan çalışmasında yapılan sözlü tarih metoduyla elde edilen bilgilere dayanmaktadır.

Performans kavramı çalışma alanı olarak ele alındığında, performansın temel içeriği en azından iletişimsel bir sürecin toplumsal, kültürel ve estetik boyutları ön plana çıkaran analizini yapan iletişimsel bir davranış modu ve iletişimsel bir olay türü olmasıdır. Performans çalışmalarının tarihsel gelişiminde, performans canlandırmasının anlamından ve

içeriğinin belirleyici niteliğinden bahseden antropolog Milton Singer ritüel, festival, seremoni, gösteri gibi topluluk içerisinde en göze çarpıcı icra bağlamlarına meyilli ve bir takım karakteristik özellikler dizisini paylaşan belirli performans süreçlerini “kültürel performans” olarak adlandırmıştır (Bauman 1992; 46). Bu olaylarda, kültür hem topluluk üyeleri için hem de dışarıdan izleyiciler için kapsüle edilir, canlandırılır ve gösterilir (Stoeltje and Bauman 1988; 589). Kültürel performansın yadsınamaz özelliklerinde olduğu gibi, (örneğin bu performanslar takvimlendirilir, planlanır ve zamansal ve uzamsal sınırları vardır) toplumun incelenmesinde de, kültürel ifadenin dönüşümlü bir enstrümanı olarak kullanılır.

Kültürel performansların içinde incelenen ritüel, festival ve benzeri formlar taşıdıkları özellikler bakımından birbirinden ayrılırlar. Kültürel performanslar ve özellikle de ritüellerde de, kültürel performansların özellikleri içinde yer alan kültürün bir kapsül içinde temsil edilmesi durumu, ritüellerde belirli sembollerle gösterilir. Charles Pierce’a göre semboller birer işaretler ve bunlar işaret ettikleri topluluk kuralları, başka bir deyişle gelenekle ilişkilidirler. Bu kurallar sırasıyla bir bütün haline gelir ve performansın tamamını oluştururlar. Başka bir deyişle bir ritüelde geleneği işaret eden bir dizi semboller vardır ve bunlar detaylı incelendiğinde topluluk veya o kültür içinde açıkça belirtilmeyen bir takım kurallar ya da kültürün yapıtaşları olabilecek birçok özelliğini de barındırmakta ve temsil etmektedir. “Ritüeller, hareketlerle somutlaşan ortak hafızalardır” (Schechner 2006: 52). Bu nedenle dini ya da dindışı, günlük ya da özel, yaşamımızda belirli küçük ya da büyük ritüellerden oluşmaktadır.

Arnold Van Gennep 1908’de yazdığı kitabında, ritüellerin toplumda farklı bir fonksiyonu olduğundan bahsetmektedir. Rite of passage (ergenlenme töreni ya da ergenliğe geçiş dönemi) olarak adlandırdığı bir dönemden bahsetmiştir. Bu dönemler bir bireyin ya da bir bireyler topluluğunun sosyal statülerindeki değişim dönemi anlamına gelmektedir ve Gennep’e göre ritüeller bu geçiş döneminde yaşanan sancılı evreyi (liminal evre) bireyin atlatmasına yardımcı olmak için yapılan performanslardır. Bir savaş öncesi durgunluk, bir devletin farklı bir yönetime geçmesi, ya da bir kadının annelik statüsüne geçmeden önce doğum sırasında yaşadığı dönem “geçiş dönemi” (rite of passage) olarak adlandırılmaktadır. Gennep’e göre Rite of passage olarak adlandırılan geçiş dönemi 3 evreden oluşmaktadır: Ayrılış (separation), dönüşüm (transition) ve geçişim/birleşim (incorporation). Bu sancılı döneminin başladığı evre ayrılış evresidir. Değişim evresi, bireyin bir önceki sosyal statü veya kültürel durumundan önceki belirsizlik dönemidir. Bu evrede birey bir önceki statüsünü kaybetmiştir ancak yeni bir statü ya da duruma geçmemiştir. Geçişim evresi ise yeni, bir öncekine göre daha kalıcı ve tüm topluluk içinde iyi tanımlanmış bir statü elde etmiş olduğu evredir (Turner 1982; 24). Kültürel performanslar içinde yer alan ritüeller ise, bireyin bu evreyi rahat atlatabilmesi için gerçekleştirilen performanslar olarak adlandırılabilir.

Performans teorilerindeki erken dönemde yapılan tanımlarında ritüelin festival benzeri bir yapıyla birlikte dışa yönelik semboller içerdiği de söylenir. Fakat farklı bir açıdan bakıldığında sadece Gennep’in ortaya koyduğu Rite of passage (ergenlenme töreni ya da ergenliğe geçiş dönemi) tezi üzerinden ritüeller, insanların kendi içlerinde ve dışa yönelik olmayan performanslar olarak da nitelendirilebilir. Bu bakış açısıyla ritüelleri diğer performans türlerinden farklı tutmak gereklidir. Düğün gibi statü değiştirme durumunda yapılan ritüellerin temelinde bu değişimi yaşarken, değişimin üstesinden gelebilmesi için yapılan eğlence ya da törenler vardır. Kemaliye’deki tandırbaşı eğlenceleri bu ritüellere bir örnek teşkil etmektedir. Fakat bu toplantılara ve ritüelistik özelliklerine değinmeden önce, bu toplantıların varlığına zemin hazırlayan bazı özelliklerden bahsetmek yerinde olacaktır.

Kemaliye, Erzincan iline bağı, 5.231 nüfuslu ve Doğı Anadolu'yu Orta Anadolu'ya bağlayan dağlar arasında kurulmuş bir ilçedir. İlçe merkezi nüfusu 1170 olarak belirtilmektedir. Ancak halen verdiği büyük göç nedeniyle bugün birçok köy özellikle kış aylarında büyük şehirlerdeki evlerine gidenler nedeniyle tamamen boş kalmaktadır. Daha önce Elazığ'a (Harput) daha sonra Malatya'ya bağı olan ilçe, 20.yy'ın başı itibariyle Erzincan iline bağlanmıştır. Fakat diğr şehirler göre daha yakın olduğı Elazığ ile yakın geleneklere sahiptir. Fırat nehrinin iki büyük kolundan biri olan Karasu, ilçenin tam ortasından geçer. Kemaliye'nin merkezi Karasu'nun böldüğü dağların birinin sırtına kurulmuştur. Vadinin iki tarafını birbirine bağlayacak bir köprünün bulunmaması nedeniyle köyler arasındaki bağlantılar zayıf kalmıştır. Bu nedenle vadinin iki tarafında yer alan köylerin gelenekleri arasında belirgin farklar görölmektedir.

Kemaliye, konum olarak Roma ticaret yolu ve tarihi ipek yoluna bağılantısı olan ve özellikle 18. Yüzyılda altının çıkartılıp, işlenmesi ve satılması ve bulunduğı bölgenin altın borsası olma özelliğini taşıyan bir ilçe olarak bilinir. Coğrafi durumuna göre sahip olduğı ticari özellikler sayesinde farklı bölgelerden özellikle ticaret yolları vasıtasıyla Kemaliye'ye uğrayan kervanlar birçok kültürel ve sosyal etkileşim yaratmıştır. Ancak, teknolojinin ilerlemesiyle ticaret yolunun artık farklı yollardan yapılması ve farklı ulaşım araçlarının ortaya çıkması; bölgedeki Ermeni nüfusunun azalmasıyla birlikte bölge eski hareketliğini yitirmiştir. Bunun üzerine özellikle 19. Yüzyıldan itibaren eğitim ve işsizlik gibi çeşitli sosyoekonomik sebeplerle büyük şehirlere göç başlamış ve ilçe nüfusu büyük ölçüde azalmaya başlamıştır. Her ne kadar ulaşım ve iletişim araçları ilerleme gösterse de sarp dağ yolları olan Kemaliye'ye ulaşım her daim zor olduğundan yine içe dönük bir yaşam tarzı oturmuştur.

Kemaliye daha önce de belirtildiğı gibi Türkiye'de bilinen iki büyük göç hareketinden önce de büyük şehirlere fazlasıyla göç vermiş bir kent olarak tanımlanabilir. Meydana gelen göç hareketinin birçok şehirde büyük etkilerini görmek mümkün iken, ulaşım ve iletişim araçlarının çok gelişmediğı bir dönemde göçün meydana gelmesi kentteki yaşamı büyük ölçüde farklılaştırmış ve kültürel pratiklerinde değışim meydana getirmiştir.

Özellikle kış aylarında ulaşımın olmaması nedeniyle yaşamlarını kolaylaştırabilmek için belirli yöntemler geliştirmişlerdir ve bir süre sonra zorunluluktan yaptıkları pratikler kültürel özelliklerinin bir parçası haline gelmiştir.

İlçenin coğrafi açıdan kapalı bir yapısı olması sosyal ve dolayısı ile kültürel açıdan kendi içine dönük olmasına yol açmıştır. Ekonomik durum, eğitim ve benzer nedenlerle farklı şehir merkezlerine göçen insanların ilçede bıraktıkları aileleri ve halk kendi aralarında vakit geçirmenin bir yolunu bulmak zorunda kalmışlardır. Bu zorunluluktan ortaya çıkan diğr kültür ürünleri ise kış aylarında yapılan müzikli toplantılar olan tandırbaşıdır. Tandırbaşı toplantılarının bugün Kemaliye kültürüne büyük etkisi olan ve 19.yy'a kadar bağı olduğı Elazığ'da yapılan kürsübaşı eğlencelerinin benzeri olduğı söylenir. Ancak tandırbaşında oturmak, Kemaliye'de kış aylarında ev ahalisinin ısınmak için kullandığı bir yöntemdir.

Kemaliye'de, kısa zaman öncesine kadar Anadolu'nun birçok yöresinde göröldüğü gibi komün bir yaşam vardı. Büyükanne, büyükbaba, anne, baba ve çocuklar bir arada büyük ahşap evlerde yaşarlardı. Kış aylarında tüm evi ısıtmak mümkün olmadığı için, toplu halde ısınmak için o dönemde her evde bulunan "tandır"ı kullanırlardı. Evin her zaman oturulan bir

odasının sedirlerle çevrili bir kısmının tam ortasına bir masa ya da tabure konulurdu. Taar¹⁰ adı verilen ve daha önce yakılıp daha sonra suyla söndürülmüş kömürü yakarak elde ettikleri ateşin bulunduğu toprak bir kap bulunan bu yapı bütünüyle tandır adını alır. Tandırın boş kalan tarafına bir sedir konulur. Masanın üzerine ise dört taraftan aşağıya doğru sarkacak şekilde büyük bir yorgan ve üzerine halı yerleştirilir. Ev ahalisi dört tarafı sedir olan tandırın başına otururlar ve yorganların sarkan kısımlarını üzerlerine örterler.

Bu oturuş sırasında evin günlük yaşamında yer alan aile içi hiyerarşi de kendini gösterir. En dip köşeye evin büyükanne ve büyükbabası; bir diğer sedire büyük kardeşler; diğer tarafına gelinler ve en son kalan sedire de çocuklar otururlar. Bu şekil, aile içindeki oturuş şeklidir.

Evde büyükler olmadığı zamanlar, kışın ev halkı beraber oturup şarkılar söyleyerek eğlenirlerdi. Tandırbaşı toplantıları, ayrıca kadınlar ve erkeklerin bir araya geldiklerinde de yaptıkları bir etkinlik olarak görülürdü. Belirli bir sırayla belirli evlere giden misafirler yine ısınmak amacıyla oturdukları tandırın başında eğlenceler yaparlardı. Bu halk arasında tandırbaşı eğlencesi olarak anılmaktadır.

Bu toplantılardaki eğlence şekline bakıldığında, ritüel bir özellik görmek mümkündür. Kış aylarında insanların, aileleri, yakınları ve hatta beraber vakit geçirdikleri komşuları uzaktadır, elektrik ve dolayısıyla televizyon, radyo gibi medya araçları da bulunmamaktadır. Bu zamanlarda sıkıntılarını gidermek ve en önemlisi de kış aylarında, uzakta bulunan yakınlarına duydukları özlem ve yalnızlık durumlarının üstesinden gelebilmek için, birlikte bir ritüele ihtiyaçları bulunmaktadır ve halk kış gecelerini tandırbaşı eğlenceleri adı verilen bu toplantılarla geçirir.

Isınmak da günlük performanslardan birisi olarak belirtilmelidir. Günlük yaşam içinde zorunlu olarak yapılan bu eylemde, ısınmak için yakılan tandırın sadece belirli bir bölgeyi ısıtılması ve bu enerjiden en yoğun şekilde faydalanabilmek adına yapılan mecburi oturma şekli, gelişerek, günlük performanstan kaynaklanan farklı bir kültürel performans halini almıştır. Başka bir eğlence şekli olmaması, uzun süre aynı ortamda ve aynı şekilde oturma gerekliliği, toplu olarak farklı bir performans durumu meydana getirmiş ve ritüelin en önemli özelliklerinden birisi olan communitas yaratmak ihtiyacıyla müziği kullanımını doğurmuştur. Communitas, bir grup olarak eşik (liminality) evresini yaşayan insanlar arasında gelişen paylaşım ve bağlılık duygusu (Bell 2008: 134) olarak açıklanır. Tandırbaşı toplantılarında, bu hissi sağlayan ve ritüelin en büyük özelliklerinden birisi olan müzik, bu performansa sanatsal bir boyut da katmaktadır.

Tandırbaşı eğlenceleri genellikle aile içinde bir yapıda bulunmakla birlikte, komşuların bir araya geldiği dönemlerde de kadın ve erkeklerin ayrı ayrı yaptıkları eğlenceler haline gelmiştir. Halkın yöre türkülerini çalıp söyledikleri bu müzikli toplantıların, bugün bahsedilen bağ eğlenceleri ve fasıl performanslarının da kökenini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bu toplantıların bugün yapılan eğlencelerle bağlantılı olmasını düşündüren iki nokta vardır: Birincisi, toplu çalıp söyleme geleneği, diğeri ise yine yöre türkülerini içeren repertuar açısından benzer benzerlik arzetmeleridir. Bugün tandırbaşı eğlencelerinin repertuarının tam anlamıyla ortaya konulmamış olmasına rağmen, içe dönük bir yapı olan

¹⁰ Yanarken karbonmonoksit gazı çıkarmayacağı için, zehirlenme ihtimaline karşı evde saha önce yakılıp suyla söndürülmüş kömür tercih edilir.

Kemaliye’de yapılan bu eğlencelerde özellikle yöre türkülerinin kullanıldığını düşünmek mümkündür. Bir diğer özellik de bugünkü devam niteliğindeki icralarda görülen ela gözlü performanslarıdır. Ela gözlü adı verilen uzun hava tarzı serbest icralar belirli bir melodik kalıptadırlar, ancak sözleri özellikle göç eden, uzakta olan eşe, sevgiliye ya da çocuklarına yazılmış hasret sözlerini içerir.

Bu özellik de tandırbaşı toplantılarının hasret ve özlem sıkıntılarının üstesinden gelebilmek için yaptıkları bir ritüel olma özelliğini kuvvetlendiren bir simgedir. Kültürün temelinde bulunan hasret ve özlem duygusunun da aynı zamanda bu sembollerle kendilerine yansması şeklinde de görülebilir. Burada sembolik olarak yer alan manilerin önemli durmu da sunum şeklidir. Bir ritüel başka bir deyişle kültürel bir performans içinde yer alan simgenin sunumu sanatsal bir performans şeklinde karşımıza çıkar. Bu örnekte sanatsal performansın, kültürel bir performansı ortaya koyan temel eleman olarak görülmektedir.

SONUÇ

Tandırbaşı toplantıları, Anadolu’da kışın teknoloji ve ulaşım yetersizliğinden meydana gelen yaşam şartlarında, günlük performanslar içinde yer alan bir zorunluluktan ortaya çıkmış bir ritüeldir.

Ritüelin sebebi, özellikle kış aylarındaki yalnızlık ve sıkıntıların üstesinden gelebilmek için bir araya gelmek ve beraber bir şeyler yaparak vakit geçirmektir. Bu performans sırasında, ritüeli oluşturan en önemli etken ise, sanatsal bir performans olan müziktir, ritüelin en özenli özelliklerinden birisi ise bu performansın beraber yapılması durumudur.

Gennep’in bahsettiği üç aşama içinde yer alan ve sancılı dönemi temsil eden dönüşüm evresini atlatmak amacıyla yapılan ritüeller sonucunda her zaman bir sonuç olmayabilir. Tandırbaşı toplantılarının yapılma nedeni olan ayrılık durumunun, uzun aylar hatta yıllar alan bir süreç olduğu düşünülürse, bu durumun hemen bir ritüel yapılarak üstesinden gelme ve geride bırakma durumu bulunmamaktadır. Bu evre, kavuşma durumunda sona erecektir. Ancak bu dönem içinde yapılan ve toplu bir enerjiyi de barındıran bir ritüel şeklinde yapıldığında, sadece o anki acısının ve yalnızlık hissinin üstesinden gelebilme durumunu getirecektir. Dolayısıyla bu dönem devam eden bir ritüeller serisiyle atlatılacaktır. Bu nedenle kış aylarında devamlı olarak, farklı evlerde sadece aile toplantısı değil, kadın ve erkek eğlenceleri gibi farklı şekillerde yapılarak, bir toplu icra eğlencesi durumuna gelmiştir.

Bugün bu performansların, devamında ortaya çıkan ve Kemaliye’de de fasıl adı verilen toplu çalıp söyleme geleneği, tandırbaşı toplantıları şeklinde günümüze gelmese de bugn yapılan toplu icralar, bunun yanı sıra evlerde yapılan müzikli toplantılar, bağ eğlenceleri, tandırbaşı toplantılarında edinilen müzikal tavrın ve şeklin sürdürüldüğünü göstermektedir ve yine Kemaliye bölgesinin kültürel kimliğinin bir sunumu şeklinde birçok yerde sergilemektedirler.

KAYNAKÇA

Bauman, Richard. 1992. “Performance”. *Folklore, Cultural Performances and Popular Enterteintments*. ed. Richard Bauman. Oxford University Press, New York.

Bell, Elizabeth. 2008. *Theories of Performance*. Los Angeles: Sage Publication
Stoeltje, Beverly, Richard Bauman. 1988. “The semiotics of Folkloric Performance”
The Semiotic Web 1987.

Schechner, Richard. 2006. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge

Turner, Victor. 1982. “Liminal to Liminoid, in Play, Flow, Ritual: An Essay in Comparative Symbology” *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications.

“AMATÖR ÇALGI EĞİTİMİNİN BİREYSEL KAZANIMLARI”

Okutman Filiz KAYA

kaya.filiz@yahoo.com

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Rektörlük Güzel Sanatlar Bölüm Başkanlığı

Y.Doç.H.Yılmaz KÜÇÜKÖNCÜ

yilmazkucukoncu@yahoo.com

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Eğitim Fakültesi

ÖZET

Eğitim, doğumdan ölüme kadar uzanan yolculukta sürekli iç içe olduğumuz en önemli süreçlerden biridir. Bu süreç, bireyin doğduğu andan itibaren başlayan doğal, toplumsal ve kültürel çevreleri ile olan ilişkilerinde devam eden, vazgeçilmez bir serüvendir.

Müzik eğitimi, “yaygın” ve “örgün” olarak gerçekleşir. Yaygın müzik eğitimi farkına varmadan ya da vararak ve isteyerek; örgün müzik eğitimi ise programlı olarak düzenlenen uygulama etkinlikleri sürecinde gerçekleşir. Örgün müzik eğitimi “genel” ve “özel” uygulama alanına sahiptir. Örgün genel müzik eğitimi, yeteneğine bakılmaksızın her bireyin müzik kültürüne ilişkin kazanımlar elde etmesini hedefler. Örgün özel müzik eğitimi ise “özengen/amatör” ve “mesleki” hedeflerin kazanımlarına yönelik olmak üzere iki ana çerçevede gerçekleştirilir.

Örgün amatör müzik eğitimi ilgili, istekli ve özel yeteneği bakımından yeterli olanlara, etkin bir müziksel katılım, zevk, ruhsal doyum sağlamak ve bunu olabildiğince sürdürüp geliştirmek için, gerekli müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlar. Bu çerçevede birey kendi sanatsal nitelikli yeteneklerini, hobilerini geliştirmek ve toplum içinde diğer kişilerden farklı bir sosyal statüye sahip olabilmek için, amatör müzik eğitiminden yararlanır.

İnsan müzik yapmak için öncelikle en doğal çalgı olan kendi sesini ya da kas gücünü kullanarak ses ürettiği çalgıları kullanır. Çoğu birey işitsel algılamasına ve ilgisine dayalı olarak sesiyle müzik yapabilir. Ancak bir müziksel enstrüman kullanabilmek için mutlaka eğitim gerekir. Kişi çalgıyla tanıştığı andan itibaren, hayatına yeni bir renk katmış olur ve hayat tablosuna diğer bireylerden daha farklı renklerle devam eder. Bu durum onda öğrenme isteğini artırır ve amatör müzik eğitime yönlendirir.

Yukarıda verilen bilgiler ışığında bu çalışmanın amacı, bireysel bakımdan amatör çalgı eğitiminin, toplumsal ve kültürel kazanımlarını saptamaya çalışmaktır. Yöntem olarak Çanakkale evreninden kasıtlı seçilmiş amatör çalgı eğitimi alan örneklem öğrencilere uygulanan açık uçlu sorulardan oluşan röportaj ve görüşme yöntemi kullanılacaktır. Bu çerçevede, elde edilen dönütler, literatür tarama ile birleştirilerek, bireysel bakımdan amatör çalgı eğitiminin kazanımları sosyal, kültürel ve psikolojik açıdan incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Amatör, çalgı eğitimi, kazanımlar, bireysel

GİRİŞ

Eğitim, doğumdan ölüme kadar uzanan yolculukta sürekli iç içe olduğumuz en önemli süreçlerden biridir. Bu süreç, bireyin doğduğu andan itibaren başlayan doğal, toplumsal ve kültürel çevreleri ile olan ilişkilerinde devam eden, vazgeçilmez bir serüvendir.

Müzik eğitimi, “yaygın” ve “örgün” olarak gerçekleşir. Yaygın müzik eğitimi farkına varmadan ya da vararak ve isteyerek; örgün müzik eğitimi ise programlı olarak düzenlenen uygulama etkinlikleri sürecinde gerçekleşir. Örgün müzik eğitimi “genel” ve “özel” uygulama alanına sahiptir. Örgün genel müzik eğitimi, yeteneğine bakılmaksızın her bireyin müzik kültürüne ilişkin kazanımlar elde etmesini hedefler. Örgün özel müzik eğitimi ise “özengen/amatör” ve “mesleki” hedeflerin kazanımlarına yönelik olmak üzere iki ana çerçevede gerçekleştirilir.

Örgün amatör müzik eğitimi ilgili, istekli ve özel yeteneği bakımından yeterli olanlara, etkin bir müziksel katılım, zevk, ruhsal doyum sağlamak ve bunu olabildiğince sürdürüp geliştirmek için, gerekli müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlar. Bu çerçevede birey kendi sanatsal nitelikli yeteneklerini, hobilerini geliştirmek ve toplum içinde diğer kişilerden farklı bir sosyal statüye sahip olabilmek için, amatör müzik eğitiminden yararlanır.

Çalgı eğitimi, “İnsanların ve toplumların yaşamında müziksel, dolayısıyla sanatsal birtakım duyuların alınması ve hissedilmesi sonucu, bazı önemli etkiler yaratan bir eğitim alanıdır. Çalgı eğitimi yoluyla insanlar, kendilerini daha yakından tanıyabilirler, gerçekleştirebilirler ve yeteneklerini değerlendirebilirler. Çalgı eğitimi, bireyin sağlıklı, başarılı ve mutlu olmasında rol oynar. Bu eğitim, bireyde müziksel bilgi birikimi sağlama ve var olan birikimi artırmaya olanak hazırlayabilir. (Uslu, 1999, 42)

İnsan yaşamında amatör müzik eğitiminin ve bunun bir alanı olan çalgı eğitiminin önemi büyüktür. Amatör çalgı eğitimi, insanın kendisini yakından tanıyabilmesi, var olan yeteneklerini anlayabilmesine katkı sağlaması, mevcut becerilerini geliştirip, yeni beceriler elde edebilmesi yanlış olanları bırakması, kusurlu olanları düzeltmesi yeterlik ve yetkinlik düzeyini arttırabilmesi ve bu sayede kendisini gerçekleştirebilme şansı veren bir uğraş olmasından dolayı müzik eğitiminin önemli bir alanıdır. Kişi çalgıyla tanıştığı andan itibaren, hayatına yeni bir renk katmış olur ve hayat tablosuna diğer bireylerden daha farklı renklerle devam eder. Bu durum onda öğrenme isteğini arttırır ve amatör müzik eğitimine yönlendirir.

Günümüzde müzik eğitiminin dolayısı ile bir parçası olan özengen çalgı eğitiminin bireylerin kişilik gelişimine ve sosyalleşmesine katkıda bulunduğu gerçeği giderek daha çok kabul görmektedir. Müzik eğitimi insanın yakın çevresi ile müzik yoluyla ilişki kurabilmesini, toplumsallaşmasını, müziği bilinçli olarak üreten ve tüketen bir birey olmasını sağlar. “Müzik eğitimi yaparken öğretmenler müzik eğitiminin kişilik gelişimi, sosyal gelişim ve duygusal gelişim üzerindeki etkilerini değerlendirmektedirler” (Çilden, 2001, 31).

Bireyin yaşamında amatör çalgı eğitiminin değişik işlevleri bulunmaktadır. Bu eğitimin, özellikle psikolojik boyutu ve sosyal boyutu göz ardı edilemez. İnsanlar zamanlarını amatör çalgı eğitimi ile değerlendirerek kişilik gelişimlerine sanatsal bir kimlik katarlar. Bu kimlik onların psikolojik doyuma ulaşmada ve sosyo-kültürel ilişkilerindeki tercihlerini belirler.

Yöntem

Bu çalışmada, Çanakkale evreninde yaşayan kasıtlı olarak seçilmiş on iki aday örneklem grubunu oluşturmaktadır. İnceleme için nitel araştırma yöntemlerinden olan görüşme yöntemi kullanılmıştır. Görüşmede amatör olarak çalgı çalan 5 bayan 7 bay 12 adaya, toplam 6 temel soru yönlendirilmiştir. Görüşme tekniği ile adayların sorulara verdiği dönütlerden toplanan veriler, içerik analizi ile tanımlanmaya çalışılmıştır. Araştırmada, ihtiyaç analizine yönelik verilerin çözümlenmesinde, sorulara verilen cevaplar, kullanma sıklığına göre benzer cümleler arasından ilgili örnek cümleler, kategorilere ayrılarak maddeleştirilmiştir. Diğer veriler tablolaştırılmış ve tablolar yorumlanmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Görüşme yapılan adayların kişisel bilgileriyle ilgili olarak şu dönütler elde edilmiştir.

Yaş aralığı	20-29	%	30-39	%	40-49	%	50-59	%	60-69	%	70-79	%
Bayan	4	33.3	-	-	-	-	-	-	-	-	1	8.3
Bay	5	41.6	1	8.3	-	-	1	8.3	-	-	-	-
Toplam	9	75	1	8,3	-	-	1	8,3	-	-	1	8,3

Tablo. 1 Çalgı öğrenen örneklem grubunun yaş yelpazesi

Tablo 1. incelendiğinde, amatör çalgı çalan kişilerde görüşme yapılan örnek adayların 20-79 yaş aralığı dağılımındaki yelpazede, %75 gibi büyük bir oranla 20-29 yaş grubunun amatör olarak çalgı çalmayı tercih ettikleri görülmektedir.

Meslek grubu	n	Toplam	%	Bayan	%	Bay	%
Öğrenci	7	12	58.33	4	33.33	3	25
Mühendis	2	12	16.77	-	-	2	16.77
Doktor	1	12	8.33	-	-	1	8.33
Akademisyen	1	12	8.33	-	-	1	8.33
Ev hanımı	1	12	8.33	1	8.33	-	-
TOPLAM	12		100	5	41.62	7	58.43

Tablo.2 Çalgı öğrenen örneklem grubunun meslek gruplarına göre dağılımı

Tablo 2. de görüldüğü gibi, görüşme yapılan örneklem grubundaki 12 adayın mesleklerine ve cinsiyet durumuna göre dağılımı incelendiğinde; dört farklı meslek grubuna ait çalışan ve öğrencilerden oluşan adaylar bulunduğunu görmekteyiz.

1.soruda; “Hangi çalgıyı çalıyorsunuz?” diye sorulmuş ve alınan dönütler sonucunda Tablo-3 oluşturulmuştur.

Çalgı	Bayan	%	Bay	%
Keman	2	16.70	-	-
Klasik kemençe	2	16.66	-	-
Gitar	-	-	2	16.66
Bas gitar	-	-	1	8.33
Perküsyon	-	-	1	8.33
Piyano	1	8.33	-	-
Bağlama	-	-	2	16.66

Ney	-	-	1	8.33
Toplam T:12	5	41.69	7	58.31

Tablo-3 Çalgı öğrenen örneklem grubunun çaldıkları çalgılara göre dağılımı

Tablo 3 de, amatör şekilde çalgı öğrenen örneklem grubuna ait 12 adayın çaldıkları çalgı ve cinsiyet durumuna göre dağılımı incelendiğinde; popüler ve geleneksel müziğe ait sekiz farklı çalgı dikkatimizi çekmektedir.

Aynı sorunun devamı olarak; “Neden bu çalgıyı öğrenmek istediniz?” sorusundan elde edilen dönütler şu şekilde toplanmaktadır.

- Müzik dersinde hocamdan etkilendim,
- Müzik öğretmeni olmak istediğim için,
- Şarkı söylerken bana eşlik etmesi için,
- Bulmaca çözerken çıkan soruların vesilesi ile,
- Ailemin yönlendirmesi ile,
- Babamın bu çalgıyı çalması sebebi ile,
- Hislerimi karşı tarafa aktarmamda beni ifade edebilecek çalgı olması sebebi ile,
- Dinlediğim müzik türlerine en yakın çalgı olduğu için,
- İzlediğim sanatçılardan etkilendiğim için,
- İlk ulaşabildiğim çalgı olduğu için.

Buradan; genel olarak bireylerin sosyal çevreden etkilenme ve sosyo-kültürel yapının etkileyici rol oynamasıyla, aile bireylerinin yönlendirmesi ile ve kitle iletişim araçlarından etkilenerek çalmak istedikleri çalgıyı belirlediklerini görmekteyiz. Karşımıza çıkan ilgi çekici sonuçlar ise adaylardan birinin bulmaca çözerken karşısına sık sık çıkan neyzen Aka Gündüz Kutbay isminden etkilenip bu saza ilgi duyması, bir diğer adayın da; “hislerimi karşı tarafa aktarmamda beni ifade edebilecek tek çalgının klasik kemençe olduğuna inandığım için bu çalgıya yöneldim” ifadesinden kişinin çalmak istediği çalgıyla kendisini özdeşleştirmesi ve kendisini ifade etmede bu yolu tercih etmiş olması şeklinde söylenebilir.

2.soruda; birinci soruya paralel olarak “Bu çalgıyı öğrenmeye nasıl karar verdiniz?” diye sorulmuş ve alınan dönütler ise;

- ✓ Arkadaşlarım çalarken,
- ✓ Çevresel şartların belirleyiciliğinde yapılan kişisel bir kararla,
- ✓ Aile dostumuzun evimize getirdiği çalgıyı gördüğüm an,
- ✓ Lise yıllarında müzik grubu kurma hevesi ile,
- ✓ Evden uzakta olduğum yıllarda yalnızlığımı ve hüznüme ortak olabileceğini düşündüğüm an,
- ✓ Müzik öğretmenime eşlik etmek için,
- ✓ Sesinden etkilendiğim için şeklinde sıralanmaktadır.

Buradan bireylerin genellikle sosyal çevreden, içinde bulunulan icraya yönelik müziksel ortamlardan, okul müzik eğitiminden, çalgının sesinden, yaşanan çeşitli psikolojik ve ruhsal durumlardan etkilenerek çalgı tercihlerini belirledikleri anlaşılmaktadır.

Aynı sorunun devamında sordığımız “Çaldığınız çalgıyı nasıl öğreniyorsunuz?” şeklinde sorulan soruda alınan dönütler Tablo-4 ü oluşturmaktadır.

	Kendi kendime	T	%	Eğitim olarak	T	%
Bayan	1	12	%8.33	4	12	%33.36
Bay	4	12	%33.36	3	12	%25
Toplam	5		%41.67	7		%58.33

Tablo-4 Özenen çalgı çalan örneklem grubunun çalgıyı öğrenme biçimleri

Tablo 4 ten örneklem grubundaki 5 bayan adaydan 1 tanesinin, 7 baydan ise 4 tanesinin çalgı çalmayı kendi kendine öğrendiği anlaşılmaktadır. Buradan erkek adayların kendi kendine çalgı öğrenmede daha etkin oldukları sonucuna varılabilir. Genelde ise adayların % 41.67 si çalgı çalmayı kendi kendine öğrenirken, %58.33'ü eğitim olarak öğrenmeyi tercih etmiştir. Kendi kendine öğrenme bireyin yetenekleri ve ilgi durumunun aktif olması ile ilişkilidir. Bu aktif olma durumu ise bireyin kendi kendine çalgı öğrenmesinde ona belli bir düzeye kadar yardımcı olmaktadır. Tablo 4'te yeteneği aktif olanların % 41.67 oranında olduğu görülmektedir.

Burada bir başka dikkat çekici unsur olarak adayların seçtiği çalgılar karşımıza çıkmaktadır. Kendi kendine çalgı öğrenen adayların gitar, bas gitar ve perküsyon gibi daha çok popüler müzik çalgılarını seçtikleri, eğitim olarak çalgı öğrenen kişilerin ise piyano, keman, klasik kemençe, ney ve bağlama gibi geleneksel ve klasik müzik çalgılarını seçtikleri görülmektedir.

Yine aynı sorunun devamı niteliğinde olan “ Eğer eğitim alıyorsanız; amatör çalgı eğitiminin size, sosyal anlamda kazandırdığı farklı bir statü oldu mu?” sorusunda alınan dönütler şu şekilde sıralanabilir;

- Çok yeni olduğu için bir farklılık hissetmiyorum,
- Çalgı eğitiminin statü kazandırdığını düşünmüyorum,
- Sosyal çevrem genişledi,
- Üyesi olduğum sosyal yardımlaşma derneklerinde müzikle ilgili organizasyonlar yapmaya başladım,
- Hayata tutundum, yaşama amacım oldu,
- Çalgı eğitimiyle başlayan müzik serüveni sayesinde müzik topluluklarına üye oldum ve gerek sesimle gerek sazımla konserlere katıldım.

Bu sorunun dönütlerini şu şekilde yorumlayabiliriz; Genel olarak sosyal çevremdeki statüm değişti, sosyal çevrem genişledi cevapları alınırken, 79 yaşındaki adayın verdiği “hayata tutundum, yaşama amacım oldu” cevabı dikkat çekicidir. Aday bu cevapla sadece sosyo-kültürel anlamda çevresinin genişlemesinden bahsetmediğini, hayatta yaşamak için kendisine yeni hedefler koyduğunu, bu sayede konserlere gitmeye başladığını, hatta bir konserde çaldığı için etrafındaki insanların ona bakışlarının değiştiğini bunun sonucunda psikolojik olarak ta statü değiştirdiğini ifade etmiştir. Bu durum çalgı eğitiminin bireye getirdiği kazanımların açık bir kanıtıdır.

3.soruda; “Ne kadar süredir bu çalgıyı çalışıyorsunuz?” şeklindeki soruya örnek adayların verdiği yanıtların dökümü aşağıda tablo-5 te görülmektedir.

Zaman aralığı(yıl)	0-1	%	1-3	%	3-5	%	5-7	%	7-...	%

Bayan	-		-	-	3	25	1	8.33	1	8.33
Bay	1	8.33	1	8.33	2	16.77	1	8.3	2	16.77
Toplam	1	8.33	1	8,33	5	31.77	2	16.77	3	25
T:12										

Tablo-5 Örnek adayların çalgılarını öğrenme ve çalma sürelerinin dağılımı

Buna göre adayların %90'nından fazlasının 1 yıldan daha uzun süredir çalgı çaldıklarını görmekteyiz. Dikkat çekici bir husus olarak karşımıza adayların %25'i gibi büyük bir oranla 7 yıldan fazladır çalgı çalma durumu çıkmaktadır.

Aynı sorunun devamı niteliğinde adaylara “çalgı öğrenmeye yönelik olarak hafta boyunca ne kadar vakit ayırıyorsunuz?” şeklinde yöneltilen soruya örnek adayların verdiği yanıtların dökümü aşağıda tablo-6a da görülmektedir.

	Haftada Yaklaşık 3-4 gün	%	Haftada Yaklaşık 6-7 gün	%
Bayan	-		5	41.615
Bay	5	41.615	2	16.77
Toplam	5	41.615	7	58.385
T:12				

Tablo-6a Adayların haftalık çalgı çalışma sürelerinin dağılımı

Haftalık dağılıma baktığımızda %58.385 oran ile çalgıyı her gün çalışan adayları görmekteyiz. Bununla ilgili olarak çalgıyı her gün çalışan adayların hepsinin çalgıyı eğitim olarak öğrenmesi dikkat çekici bir noktadır.

Sorunun devamı niteliğinde adaylara “çalgı öğrenmeye yönelik olarak günde ne kadar vakit ayırıyorsunuz?” diye sorulduğunda karşımıza Tablo-6b çıkmaktadır.

Günde 0-1	%	Günde 1-...	%
4	33.33	1(piyo)	8.33
7	58.37	-	
11	91.7	1	8.33

Tablo-6b Adayların günlük çalgı çalışma sürelerinin dağılımı

Tablo-6b'de görüldüğü gibi örnek adayların günlük çalgı çalışma sürelerine bakıldığında en büyük oran %91.77 ile ortalama 1 saattir. Dikkat çekici diğer bir nokta ise, piyo çalan adayın her gün 2 saat süre ile çalgı çalışmasıdır.

4.soruda; “Çalgı eğitimini nereden ve kimden alıyorsunuz?” sorusunu yönelttiğimizde adayların verdiği cevapların dökümü aşağıda tablo-7 de görülmektedir.(Çalgı eğitimi alan 7 kişiye sorulmuştur.)

Çalgıyı çalan	Amatör kişiden	%	Müzik eğitimcisi	%	Kurslardan (Halk eğitim, özel dersane vb..)	%
Bayan	-		4	57.14	-	-
Bay	-		3	42.86	-	-
Toplam	-		7	100	-	-
T:7						

Tablo-7 Örneklem grubunun eğitim alma kaynaklarının dağılımı

Tablo-7 de görüldüğü gibi çalgıyı eğitim alarak öğrenen 7 adayın yedisi de (%100 oranında) eğitimini çalgıyı bilen müzik eğitimcisi almaktadır. Bu sonuç bize iki şekilde yansıyabilir. Amatör olarak çalgı öğrenen kişiler eğitimlerini kurslar vasıtası ile değil çalgıyı çalmayı bilen müzik eğitimcilerinden özel ders şeklinde almayı tercih etmişlerdir. Örneklem grubundaki adayların amatör de olsa bu işi gerçek anlamda önemsediklerini ve çalgı eğitiminin çalgıyı bilen müzik eğitimcisi tarafından verilmesinin önemini farkında olduklarını gösterir. Diğer bir açıdan baktığımızda, örneklem grubumuz sayı olarak büyük bir topluluğu temsil etmese de ülkemizde amatör müzik eğitimi veren Halk eğitim merkezleri özel müzik dersaneleri vb. kurumların çok fazla tercih edilmediği görülmektedir.

5.soruda; “Çalgı çalmaya başladıktan sonra kendinizde gözlemlediğiniz olumlu ya da olumsuz psikolojik/ruhsal etkilenmeler var mı? Varsa bunları açıklayabilir misiniz? Sorusundan elde edilen dönütler şu şekilde toplanmaktadır.

- Kendimle tanıştım,
- Psikolojik açıdan kendimi çok farklı buluyorum ve kendimi daha iyi ifade ediyorum,
- Sosyal çevrem genişledi,
- Nota okuma kaynaklı hafızam taze kalıyor, çalarken ağırlarımı hissetmiyorum(79 yaşındaki aday),
- Yalnızlığımı yendim, yeni çevreler edindim,
- İstedğim gibi çalamayınca kendimi kötü hissediyorum,
- Kendime olan güvenim arttı, fiziksel olarak duruşum değişti,
- Duygularımı ifade etmeyi öğrendim,
- Müziğin hayatın içinde her an var olduğunu hissetmek ve çalarak duygularımı ifade etmek hayatımı çok farklı kıldı, daha sakin daha duygusal ve daha anlayışlı olduğumu hissediyorum,
- Nefes aldığımı, huzurla dolduğumu hissediyorum,
- Üretkenliğimi fark ettim.

Elde edilen dönütlerden olumlu psikolojik etkilenmeleri; özgüven kazanımı, huzura erişme, sakinleşme, daha anlayışlı olma, duygusallığın ön plana çıkışı ve sosyal ilişkilerde güçlenme olarak sıralayabiliriz. Bu olumlu psikolojik etkilenmelerin bireyde özgüvenle orantılı olarak fiziksel duruşun değişmesi ve toplum içinde konuşma becerisinin gelişmesi gibi kazanımları da beraberinde getirdiğini dönütlerden anlamaktayız. 79 yaşındaki adayın nota okurken hafızasının taze kaldığını söylemesi ve normalde olan ağırlarının çalgı çalarken

azalması hatta hissetmemesini belirtmesi olumlu psikolojik etkilenme ve bunun fiziksel yansımasına çok güzel dikkat çekici bir örnek olarak gösterilebilir. Olumsuz açıdan aldığımız tek cevap ise “istediğim gibi çalamayınca kendimi kötü hissediyorum” şeklinde olmuştur. Bu dönüt genel anlamda başarısızlığın insan psikolojisine verdiği olumsuz etkilenmelerden başka durum değildir.

6.soruda; bir önceki soruya paralel olarak “ Çalgı çalmaya başladıktan sonra sosyal ve kültürel çevrenizle ilişkilerinizde, etkilendiğiniz olumlu ya da olumsuz değişiklikler gözlemlediniz mi? Varsa bunları açıklayabilir misiniz?” sorusunu sorduğumuzda aldığımız dönütler şunlardır.

- Farklı insanlar tanıdım ve farklı bilgiler öğrendim,
- Çalgıya ayırdığım vakit bazen diğer işlerimi aksattı,
- Çevremdekilerin bana bakışları değişti,
- Konserlere gitmeye başladım ve sahnenin yaşamasına tanık oldum,
- Müzik dilini öğrendim ve müzik dilini bilenleri tanıdıkça farklı biri oldum adeta,
- Sanata ve sanatçıya saygım arttı, seçici ve bilinçli bir dinleyici haline geldim ve bunu çevreme yansıtmaya başladım,
- Sadece popüler müzik dinlerken, çalgı çalmaya başladıktan sonra ülkemizin değerleri ile tanıştım,
- Amatör olarak sahne almaya başladım bana hem maddi hem de sosyal getirisi çok fazla oldu,
- Müzik konuşmaya başladım,
- Sahnenin tozunu yutmak dünyanın en büyük hazzıymış. Bu anı yaşadım ve bu sayede arkadaş ortamımdaki yerim çok farklı bir hal aldı,
- Amatör korolarda çalmaya başladım bu hem çevremi gelişmesini hem de kendime olan güvenimin artmasını sağladı,
- Çalgı çalmak sizi zaten toplumda farklı bir yere koyuyor, çevremi iltifat ve teşvikleri beni mutlu kılıyor.
- Alkışlanma duygusunu tattım.

Yukarıdaki dönütlerden çalgıyla ilgilenmenin diğer işlerini aksatması ifadesi olumsuz yönde bir etkilenme olarak anlaşılabilir. Olumlu yöndeki etkilenmeleri ise sosyal ve kültürel çevrenin genişlemesi ve sosyal ve kültürel çevreyle ilgili ilişkilerde müziksel davranışlar edinme, yeni kültürel çevreyle ilgili müzik kültürüne ait davranışlar edinme, sosyal ve kültürel çevre ile ilgili olarak müziksel kişiliğin oluşması ve çevresine yansıtması olarak yorumlanabilir. Ve bu olumlu etkilenmeler bireye maddi, sosyal ve psikolojik kazanımları da beraberinde getirdiği anlaşılmaktadır.

SONUÇ

Amatör çalgı eğitiminin bireysel kazanımlarını saptamaya çalışmak amacıyla yapılan bu çalışmada, görüşmelerden elde edilen dönütlere göre; görüşme yapılan örnek adayların %75 gibi oranla 20-79 yaş aralığında bulunduğu anlaşılmaktadır. Görüşme yapılan örneklem grubundaki 12 adayın meslek durumuna göre dağılımı incelendiğinde; öğrenci, ev hanımı, doktor ve mühendis olarak dört farklı gruba ait “amatör çalgı çalan ve öğrenen” örneklerle karşılaşılmaktadır.

Örneklem grubundaki 5 bayan adaydan 1 tanesinin, 7 baydan ise 4 tanesinin çalgı çalmayı kendi kendine öğrendiği anlaşılmaktadır. Genelde ise adayların % 41.67 si çalgı çalmayı kendi kendine öğrenirken, %58.33'ü eğitim alarak öğrenmeyi tercih ettikleri görülmektedir. Kendi kendine öğrenme bireyin yetenekleri ve ilgi durumunun aktif olması ile ilişkilidir. Bu aktif olma durumu ise bireyin kendi kendine çalgı öğrenmesinde ona belli bir düzeye kadar yardımcı olmaktadır. Bu nedenle, eğitim alma isteği genellikle bu aşamada başlamaktadır.

Amatör şekilde çalgı öğrenen örneklem gruba ait 12 adayın çaldıkları çalgılar incelendiğinde, popüler ve geleneksel müziğe ait; keman, kemençe, klasik gitar, bas gitar, perküsyon çalgıları, piyano, bağlama ve ney olarak sekiz farklı çalgı için çalma ve öğrenme talebi olduğu görülmektedir.

Burada bir başka dikkat çekici unsur olarak, adayların seçtiği çalgılarla ilgili olarak öğrenme biçimleri karşımıza çıkmaktadır. Kendi kendine çalgı öğrenen adayların teknik ve repertuar bakımından pop gitar, bas gitar ve perküsyon gibi daha çok popüler müzik çalgılarını seçtikleri, eğitim alarak çalgı öğrenen kişilerin ise piyano, keman, klasik kemençe, ney ve bağlama gibi geleneksel ve klasik sanat müziği çalgılarını seçtikleri görülmektedir. Bireylerin öğrenecekleri çalgıyı seçmesinde, sosyal çevreden etkilenme ve sosyo-kültürel yapının etkileyici rol oynamasıyla birlikte, aile bireylerinin yönlendirmesi ve kitle iletişim araçlarından etkilenmenin de rol oynadığı görülmektedir. Önemli olan bir sonuçta, örneklem grubundaki adayların amatör de olsa çalgı öğrenme işini gerçek anlamda önemsedikleri ve çalgı eğitiminin çalgıyı bilen müzik eğitmeni tarafından verilmesinin önemini farkında olduklarıdır.

Karşılaştırmalı yoruma dayalı olarak “amatör çalgı eğitiminde bireysel kazanımlar” konusuna ilişkin yapılan değerlendirmede şu sonuçlara ulaşılmıştır.
Bireyin;

Psikolojik kazanımları:Özgüven kazanımı, huzura erişme, sakinleşme, daha anlayışlı olma, duygusallığın ön plana çıkışı ve sosyal ilişkilerde güçlenme,

Toplumsal ve kültürel kazanımları:Sosyal ve kültürel çevrenin genişlemesi ve sosyal ve kültürel çevreyle ilgili ilişkilerde müziksel davranışlar edinme (müzik dinleme kültürü kazanma, müziksel faaliyet ve konserlere katılım ile sosyalleşme durumlarında olan artış, müzik arşivlerini genişletme vb.), yeni kültürel çevreyle ilgili müzik kültürüne ait davranışlar edinme (konser izleme, sanat ve sanatçıya olan bakış açılarının olumlu şekilde gelişmesi vb.), sosyal ve kültürel çevre ile ilgili olarak müziksel kişiliğin oluşması ve çevresine yansıtması şeklinde sıralanabilir.

KAYNAKÇA

Çilden, Ş. (2001). Müzik, Çocuk Gelişimi ve Öğrenme. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi. **21**, (1), 1-8.

GÜNAY,

Edip.UÇAN, Ali,(1980).“Çevreden Evrene Keman Eğitimi I.” Önder Matbaası,Ankara.

KÜÇÜKÖNCÜ, H.Yılmaz. (2010). Genel Müzik Kültürü Öğretimi.Efil Yayınevi.Ankara.

UÇAN, Ali.(1997)Müzik Eğitimi,Müzik Ansiklopedisi Yayınları,s.30-35,Ankara

USLU, Mustafa, 5. İstanbul Türk müziği günleri “Türk müziğinde Eğitim Sempozyumu” Kültür Bakanlığı, ANKARA, 1999

“ÖRGÜN MÜZİK EĞİTİMİNDE HALK EZGİLERİNİN KULLANIMI”

Yrd.Doç. H.Yılmaz KÜÇÜKÖNCÜ

yilmazkucukoncu@yahoo.com

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Müzik Öğretmenliği Ana bilim Dalı

ÖZET

Müzik Eğitimi, insanın doğasında var olan sessel algılamaya ilişkin özelliklerin, biçimlendirilmesine ve geliştirilmesine dayandığı için, en doğal ve her ortamda rahatlıkla çeşitli biçimlerde gerçekleşen bir süreçtir. Birey kendi özelliklerine dayalı olarak, doğal, toplumsal ve sosyo-kültürel çevrelerinden aldığı iletilerden etkilenir. Bunların içinde düzensiz ve amaçsız sesler ile düzenlenmiş seslere ait müziksel iletiler, her zaman için onda çeşitli biçimlerde etkiler yaparak, onun ilgisini çeker. Bu durum, insanların müzikle olan ilgi ve etkileşimlerinin gelişmesinde önemli rol oynar.

Müzik eğitimi yaygın biçimde ve örgün biçimde gerçekleşir. Yaygın müzik eğitimi, her zaman her ortamda farkına varmadan yada vararak taklit yoluyla oluşan öğrenme etkinliklerine dayanır. Örgün müzik eğitimi ise, sürece dayalı olarak programlı biçimde uygulanan öğrenme ve öğretim etkinlikleriyle oluşur.

Örgün eğitimin en önemli prensipleri “yakın çevreden uzak çevreye” “bilinenden bilinmeyene” ilkeleridir. Bu anlamda, müziksel yakın çevre ve bilinen kavramlarımız halk ezgilerimiz ve müzik endüstrisinin yaygın biçimde sunduğu müziklerdir. O halde, örgün müzik eğitimi yakın çevre müziklerimiz olan halk ezgilerimizden ve güncel popüler yakın çevremiz haline gelen müzik endüstrisinin sunduğu müziklerden, eğitim amaçlı olarak yararlanmayı bilmek zorundadır.

Bu çalışmada kaynak ve literatür tarama yöntemleri kullanılarak, örgün müzik eğitiminde özellikle halk ezgilerimizden ne şekilde yararlandığı araştırılmaya çalışılacaktır. Elde edilen bulgulara dayalı olarak yapılan durum belirlemesi ile birlikte, dünyada çağdaş müzik eğitimi yaklaşımlarının ortak felsefesi olan yakın çevrenin bilinenleri halk ezgilerinin kullanımına ilişkin önerilerde bulunulacaktır.

Anahtar kelimeler: Halk Ezgileri, Örgün Müzik Eğitimi, Yakın Çevre, Müziksel Çevre

GİRİŞ

Müzik, toplumsal kültürün ürünü olarak, bireyin yaşantısında önemli üretim ve tüketim malzemesidir. Bireysel ve toplumsal yaşantımızda müzik, günlük yaşantılarımızda çeşitli işlevsel yönleriyle ve değişik kullanım biçimleriyle, önemli şekilde bulunmaktadır.

Müzik Eğitimi, insanın doğasında var olan sessel algılamaya ve bunların kullanılmasına ilişkin özelliklerin, biçimlendirilmesine ve geliştirilmesine dayandığı için, en doğal ve her ortamda rahatlıkla çeşitli etkinliklerle gerçekleşen bir süreçtir. Birey kendi özelliklerine dayalı olarak, doğal, toplumsal ve sosyo-kültürel çevrelerinden aldığı iletilerden

etkilenir. Bunların içinde düzensiz ve amaçsız sesler ile düzenlenmiş seslere ait müziksel iletiler, her zaman için onda çeşitli ve duruma göre farklı biçimlerde etkiler yaparak, onun ilgisini çeker. Bu durum, insanların müzikle olan ilgi ve etkileşimlerinin gelişmesinde önemli rol oynar.

Müzik eğitimi yaygın biçimde ve örgün biçimde gerçekleşir. Yaygın müzik eğitimi, her zaman her ortamda farkına varmadan yada vararak taklit yoluyla oluşan öğrenme etkinliklerine dayanır. Örgün müzik eğitimi ise, düzenlenmiş sürece dayalı olarak programlı biçimde uygulanan, öğrenme ve öğretim etkinlikleriyle oluşur.

Eğitim, genel tanımı ile “bireye kendi yaşantısı yolu ile kasıtlı istendik (istenilen yönde ve olumlu davranışlar kazandırma) sürecidir” (ERTÜRK,1972) biçiminde açıklanmaktadır. Örgün eğitimde, öğretme ve öğrenmelerin hedeflere uygun kazanımlar olarak gerçekleşebilmesinde, “yakın çevreden uzak çevreye”, “bilinenden bilinmeyene” ilkeleri, önemli ilkelerdendir. Çünkü eğitimin tanımından da anlaşılacağı gibi, bireyin kendi yaşantısında var olan birikimler, yeni kazanımların elde edilmesinde önemli biçimde etkilidir. Bu anlamda, müziksel yakın çevremiz ve müzikle ilgili bilinen kavramlarımız, kültürümüzün ürünü halk ezgilerimiz ile müzik endüstrisinin ve medyanın yaygın biçimde topluma sunduğu müziklerle ilişkilidir.

Geleneksel Türk Halk Müziği, Türklerin tarihsel gelişim sürecinde yaşama biçimlerini yansıtan önemli kültür ürünleri arasındadır. Geleneksel halk ezgilerimiz; geleneksel ve kültürel yapısı ile birbirinden çok farklı olayları ve konuları işlemesi bakımından tarihi anlatmasının yanında; halkın günlük yaşantısı içinde müzik yapmak için sesleri, bölgesel ve yöresel özelliklerine uygun biçimde değişebilen, fakat çoğu zamanda benzeyen yapılarda kullanırken, farklı ritim kalıpları ve diziler kullanılması aynı zamanda müzik alanına ilişkin önemli bir müzik birikimini de yansıtmaktadır. Türk toplumunda müzik, geleneksel Türk kültürünün etkisiyle, tarihsel gelişim sürecinin çeşitli aşamalarındaki dönemin siyasal olaylarını, etkileriyle yansıtarak günümüze ulaşmıştır. Tarihte kurulan Türk devletlerini, yine Türk güçleri ya da Türk devletleri yıkarak yerine yeni Türk devletlerini kurmuşlardır. Bu nedenle, geleneksel Türk Kültürü içinde Türk müziği de bozulmadan korunarak, günümüze ulaşabilmiştir (UÇAN,2000). Günümüzde ise, tarihsel süzgeçten yansıyan birikimiyle; çağdaş kültürümüzün etkilerini yansıtan yapısal özellikleriyle, kitle iletişim araçlarının çağımızdaki gelişimine uygun etki ve katkılarının popüler yapısıyla; dünya ülkelerinin kültürel ve sanatsal müzikleriyle bütünleşme çabasıyla gelişerek biçimlenmektedir. Türk halk müziği halkın içinde bestelenmesi, çeşitlendirilmesi, icra edilmesi, dinlenmesi bakımından çeşitli işlevsel yönleriyle, her yaş grubundaki bireylerin ilgisini çekmektedir.

Türk toplumunda, halk tarafından üretilmiş ve benimsenmiş, kendi formunu oluşturmuş halk müziği, kültürümüzde önemli yer tutmaktadır. Halk müzikleri çocukluktan başlayarak her dönemimi kapsayan çok geniş kapsamlı bir dağara sahiptir. Bu anlamda, çocukların düzeyine uygun yapılmış ve çocuklar tarafından üretilmiş pek çok ezgi ise, halk müziği dağarımızda bulunmaktadır. O halde, dünyanın pek çok ülkesinde uygulanan müzik öğretim yöntemlerinde olduğu gibi, ülkemizde ki örgün müzik eğitimi, geleneksel ve kültürel yakın çevre müziklerimiz olan halk ezgilerimizden yararlanmayı bilmek zorundadır.

Yöntem

Örgün müzik eğitiminde müzik alanına ilişkin her tür kuramsal bilginin öğretiminde ezgiler, öğretim materyali ve araç olarak kullanılmaktadır. Çocukların oyun oynarken

ürettikleri ve kullandıkları ezgiler Türk halk müziğinde önemli kültürel bir birikimdir. Aynı biçimde, Türk halk müziği ritim kalıplarında ve ses dizilerinde bestelenmiş, çocukların müziksel eğitimlerinin gerçekleştirilmesinde, yeteneklerinin ortaya çıkarılıp geliştirilmesinde önemli yer tutan, günlük yaşantımız içinde sürekli çalınıp söylenerek herkes tarafından bilinen müziklerimiz vardır.

Milli Eğitim Bakanlığı tarafından hazırlanan müzik dersi programları ve bunlara uygun olarak bastırılan ders kitaplarında ve yardımcı kaynak kitaplarda; çocukların düzeyine uygun, çocuklar tarafından üretilen ve çocukların müzik eğitime yönelik kullanılan halk ezgilerinin ritim kalıpları, yapıları ve ses dizileri yönünden ele alınarak müzik eğitimi derslerinde kullanımı, nasıl yararlanıldığına ilişkin durum çözümlenerek incelenecektir. Bunun için kaynak tarama ve literatür tarama yöntemleri kullanılarak, bulgulara dayalı biçimde müziksel yakın çevremizin bilinenleri olan halk ezgilerinin örgün müzik eğitiminde kullanımına ilişkin durum incelenerek belirlenmeye çalışılacak ve bununla ilgili önerilerde bulunulacaktır.

Problem

Müzik eğitimi bakımından önemli bir materyal olan halk ezgilerimizin örgün müzik eğitiminde nasıl kullanıldığı kadar, onlardan ne şekilde ve hangi amaçlar için yararlanıldığı da önemlidir. Bu anlamda, yakın çevremizin bilinenleri olarak öncelikle, halk ezgilerimizden müzik eğitiminde bir eğitim aracı olarak kullanılıp kullanılmadığı, ne şekilde faydalandığı durumu problem cümlesini oluşturmaktadır.

ÖRGÜN MÜZİK EĞİTİMİ VE HALK EZGİLERİ

N.Gedikli, müzik eğitiminde öğretilmesi gereken müziksel yapı ve biçimlerle ilgili olarak “Burada asıl önemli olan, tıpkı öteki müzik türlerinde olduğu gibi, yöntemdir. Bir başka deyişle, neyin öğretileceğinden çok, nasıl ve ne kadar öğretileceği önemlidir.” demektedir (GEDİKLİ.1999.).

E.Okuyay ise “Okullarımızda çocuklarımıza, onların günlük yaşantılarına girecek eğitsel şarkı, türkü, marş ve diğer sözlü müziklerden oluşan bir dağarcık öğretilmeli ve sıralamada en yakın çevreden evrene doğru giden bir yol izlenmelidir. Okul müzik eğitiminin temelini, kökünü ulusal sanat meydana getirmelidir. Çocuklarımız evrensel sanata bu ulusal sanat penceresinden bakmalıdır.” (Filarmoni.1972.) diyerek, Türk insanın daha çocukluk döneminden itibaren ulusal müzik sanatımızdan yararlanan örgün müzik eğitimimiz yoluyla, uluslar arası müzik sanatına göre eğitilmesi gerektiğini belirtmektedir. Okuyay, ilköğretim kurumlarında çocukların yakın çevreden evrensel sanata doğru kazanacakları müzik dağarcığının, müzik eğitiminin amaçları bakımından önemini, “Müzik eğitimi yönünden de ilköğretim, en önemli ve vazgeçilmez bir aşamadır. Çocuklar bu eğitim döneminde yakın çevrelerinin müziklerinden başlayarak seçkin bir ulusal ve evrensel çocuk müziği dağarcığı kazanacak ve bu dağarcık yardımıyla müziğin diliyle konuşmayı, müzik yapmayı müzik yaratmayı öğreneceklerdir.” diyerek belirtmektedir (Filarmoni.1972.).

Bütün belirtilenlerden anlaşılacağı gibi Geleneksel Türk Müziğinin müzik eğitimimizde kullanılması, müzik eğitimi yaklaşımlarının gereğidir. Ancak, Çağdaş Türk Müzik Eğitiminde Geleneksel Türk Müziğinin ne şekilde kullanılacağı yeni müzik eğitim programlarıyla belirlenmelidir. Çünkü, günümüzde Türk Müziğinin form ve ses sistemi bakımından, çağın gereği yeni türleri bulunmaktadır ve bunlar güncel biçimde toplum yaşantısı içinde yerini almaktadır.

R.Süer'in "Milli Marşlarımızdan Bir Demet " adlı kitabının önsözünde, zamanın Milli Eğitim Bakanı A.Naili Erdem;"Türk milletinin tarihi eşsiz zaferlerle doludur. Bu zaferleri ve kahramanlıkları, vatan, bayrak ve hürriyet aşkıyla; Türklüğe has gurur ve duygularla yürekten ifade eden kahramanlık türkülerimiz yanında, kaynağını yine tarihimizin şanlı sayfalarından alan Türk Çocuğuna ve gençliğine ithaf edilen marşlarımız vardır." demekte ve bu marşlardan bir kısmının milli eğitimimize kazandırılmasının önemini belirtmektedir.

Müzik eğitiminde geleneksel müziğimizin ritmik yapısı ve ses dizelerinden yararlanılarak yeni eğitim müziklerinin bestelenmesi, bunların eğitimde kullanılması gerektiği. "Bilindiği gibi gerek sanat müziğimiz ve gerekse de halk müziğimiz eğitim amacıyla yazılmış yada yakılmış değildir. Bu sebeptendir ki söz konusu bu geleneksel müziklerimizi okul müzik eğitimi konusunda kullanmak istediğimizde çeşitli eğitim ve yaş seviyesinde eserler bulmak çok zor, neredeyse imkansız gibi görünmektedir. Ancak, son yıllarda 12 eşit aralıklı tampere sistemin içinde kalarak Türk müziği ölçü ve dizeleriyle çok sayıda eğitim müziği çalışmalarının yapılmış olduğu bunların ders kitaplarına girdiği, eğitim kurumlarında kullanılmakta olduğu gerçeği de göz ardı edilmemelidir." (YENER,1996) ifadesinden de açıkça anlaşılmaktadır.

E.Günay ve A.Uçan'ın keman eğitimi için hazırladıkları "Çevreden Evrene Keman Eğimi 1" adlı kitabın önsözünde "Kitapta kapsanan her türlü konu kesinlikle örneklendirilmeye çalışılmıştır. Kitabın sıkılmadan ve yararlanılarak kullanılabilmesi için verilen örneklerin herkesin ilgi duyabileceği alıştırma, dizi, çalıştırma, ezgi, tekerleme, şarkı, türkü, oyun havası ve özgün yapıtlardan oluşturulmasına özen gösterilmiştir. Böylece, her konu kendine özgü belirli bir dağarcığa bağlanmaya çalışılmıştır." (GÜNAY,UÇAN.1980.) denilmekte; çağdaş Türk keman eğitimi ile ilgili olarak ta "Türk müziğine dayalılık, evrensel müziğe açık oluşluk, çağdaş eğitim ilkelerine uygunluk ve Türkiye'nin somut koşullarıyla tutarlılık" (GÜNAY,UÇAN.1980.) diye açıklama yapılmaktadır.

Çocukların müziksel çevrelerinde dinledikleri ve kullandıkları müziklerin yanında, anlamlı veya anlamsız birtakım sözlere, oynadıkları oyunlara göre ürettikleri birtakım ezgilerde bulunur. Bunlarında müziksel yapıları genellikle sadeleştirilmiş halk ezgileri biçimindedir.

Müzik eğitimi, kazandırılması planlanan bilgi beceri ve davranışlar için çocukların dinlediği, kullandığı ve ürettiği ezgilerden yararlanmak durumundadır. Bunların dışında kendi ürettiklerine pek benzemeyen, büyüklerin anlayabileceği sözlerin eşlik ettiği, ritmik ezgilerden meydana gelen müzikler ise , ritmik yapıları bakımından, onların ilgisini çekmektedir. Kitle iletişim araçlarının kullandığı film müzikleri, dizi film müzikleri reklam müzikleri, jenerik müzikleri, belgesel müzikleri, müzik programlarındaki müzikler, eğlence programlarındaki müzikler çocukların ilgilerini çekerek müziksel beğenilerini belirleyici etkiler yapmaktadır. "Hareket sesi meydana getirir, sesin olduğu yerde de hareket bulunur" ifadesinden anlaşılabacağı gibi çocuklar ezgilere hareket ederek tepki verirler, oyun oynarlarken de şarkı söylerler. O halde, oyun müzikleri de müzik eğitimi için gereklidir.

Çocuklar, ses çevrelerinde ilkönce düzenlenmiş seslerin oluşturduğu konuşma ile karşılaşır. Konuşmaya katılan basit ritmik ve ezgisel yapılar onların müzikle ilk tanışmalarıdır. Söylenen ninniler, müziksel çevrenin ilk örnekleridir. Buna, annenin söylediği türkü ve şarkıları da katabiliriz. Oyun çağında ise tekerleme ve sayışmalar (saymacalar)

hareketleriyle eşlik ettikleri müzikler, oyunlarına eşlik olarak söyledikleri şarkılar çocukların müziksel çevreleridir.

Genel müzik eğitimi, bireysel gelişim yönünden, müziksel algılama, işitme, okuma, yazma, çalma ve söylemeye; toplumsal yönden ise, geleneksel müzik kültürümüzün korunması, ortak ulusal ve çağdaş müzik kültürümüzün oluşmasına yardımcı olabilmek için, ses bütünlüğümüze yönelik dağarcığımızın gelişmesine katkıda bulunmayı hedefler.

BULGULAR

“Bir toplumda şarkı söyleme ve çalgı çalma alışkanlığının uyandırılmasında, daha açık bir deyimle, müzik zevk ve sevgisinin aşılmasında en önemli güç kaynağı, hiç kuşkusuz ki halk müziğidir. Çünkü, bu yoldan bir toplumun ilgisini çekmek, tüm kesimlerini etkilemek ve tabana kadar inebilmek olanağı, daha kolay ve doğal bir yoldan elde edilebilir.”(Egüz.T.O.H.B.D.)

Milli Eğitim Bakanlığı tarafından hazırlanan müzik dersi programları ve bunlara uygun olarak bastırılan ders kitaplarında ve yardımcı kaynak kitaplarda kullanılan halk müziğimize ait ezgilerin, ritim ve ses yapısı ile ezgilerinden nasıl yararlanıldığına ilişkin bulgular şu şekildedir.

Öncelikle bulgulara göre halk müziği ezgilerinin;

- ✚ Ezginin aslının kullanılması,
 - ✚ Ezginin tonal veya modal sisteme aktararak kullanılması,
 - ✚ Halk müziği ölçü biçimlerinden yararlanarak tonal ve modal sistemde yapılan besteler
 - ✚ Halk müziği ses dizilerinden hareketle üretilen, tonal yada modal besteler,
- şeklinde kitaplarda yer aldığı görülmektedir.

Müzik eğitiminde, Türk halk müziğinden yararlanma, halk müziğinin teknik özelliklerinin, müzik eğitiminde amaç olarak ve araç olarak kullanılmasıyla gerçekleştirilir.

✓ AMAÇ OLARAK;

- a-** Geleneksel kültürümüzün ürünü halk ezgilerimizin, örgün müzik eğitimi yoluyla öğretilerek, toplumumuza ses birliği ve ezgi dağarcığı kazandırılması,
- b-** Türk halk ezgilerinin müziksel yapısından yararlanılarak, Müzik eğitiminin amaçlarının gerçekleştirilmesi, bakımından Türk Halk Müziğinden yararlanma uygulamaları maddeleştirilebilir.

Müzik eğitimi, Atatürk'ün ulusal müziğimizin oluşturulması doğrultusundaki görüşleri ile hazırlanan, Müzik Öğretim Programları ile, Cumhuriyet döneminde yeniden düzenlenmiş ve uygulamaya konulmuştur. 1936, 1948, 1968, 1995, 2006 müzik programları, hazırlandıkları dönemlere göre çağdaş eğitim anlayışlarını ortaya koyacak biçimde yapılan müzik öğretim programlarıdır.

Bu programlardan, 1936 programında;

Her okulun bir öğretmen korusu olmasına, haftanın belirli günlerinde toplanarak müzikten anlayan öğretmenlerin yardımıyla öğretmen ve öğrencilerin bir arada çocuk, halk ve sanat müziği söylemelerinin gerektiği belirtilmektedir.

Bunun için öğretilecek şarkılarla ilgili şunlar önerilmektedir; “rontlar, işaretli şarkılar (dramatizasyon), şarkılı oyunlar, masalları anlatan şarkılar, tasvirli (mevsimler, tabiat, hayvanlar, köy) şarkılar, ahlaki ve milli şarkılar, iş hayatına ait şarkılar, genellikle hareket ve sesi (söz ve ezgi) bir arada bulundurduğu için, bunlara ait örneklerin öğretilmesi uygundur.”

İlkokulların müzik eğitim ve öğretimindeki, uyulması gereken kurallar ise özetle şu şekilde açıklanmaktadır; “Müzik yaşayan bir dildir. Öğrenciye ana dilini öğretirken takip edilen yol ve sırayı, müzikte de belirlemek ve takip etmek gerekir. Batı müziği şarkıları Türkçe’ye adapte edilip öğretilbileceği gibi halk şarkıları da söyletilecektir. Bunlardan başka Zeybek, Sepetçioğlu, Tamzara v.s. mahalli ve milli şarkılar, oyunlar öğretilmelidir. Ancak, bunlar düz seslerle söyletilmelidir. Kız öğrencilere ninniler öğretilmelidir.” denilmektedir.

1948 programında, amaç ve ilkeler özetle şu şekilde belirlenmiştir;

Müzik dersi, Türk Dili ve Resim – İş gibi bir ifade dersidir. Çocuklar işittikleri tabiat ve insan seslerini taklit ederek, şarkı söyleyerek ve ritmik hareketler yaparak yaşayışlarını ifade ederler. Şarkılarında söz, ses, ritim ve hareket, ahenkli bir bütün halinde birleşirler. Müzik, milleti bir bütün halinde tutan sosyal bağlardan biridir. Bu sebeple, ilkokulda ulusal marş, şarkı ve türkülere gereken yer verilecektir. Halk türküleri mümkün olduğunca çevreden alınacaktır.

Çocuklar tarafından meydana getirilmiş şarkılar, tekerlemeler ve çocukların kendi malı olan oyunlar ile şarkıları, Aç Kapıyı Bezirganbaşı, Uzun Urgan, Ambara Vurdum Bir Tekme v.s kullanılmalıdır.

1968 programında, amaçların gerçekleşmesi için, özetle;

“derslerde öğretilecek şarkı seçiminde, öğrencilere çevre, bölge, oyun, halk oyunları, okul çalgı ve ses uyarlama müziklerinden” örnekler verilmesi istenmektedir.

1995 programında, İlköğretim kurumları müzik dersi genel amaçlarında;

“geleneksel ve çağdaş, yöresel, ulusal ve evrensel müzikleri tanıyabilme, sözlü müziklerde Türkçe’yi doğru kullanabilme, düzeyine uygun tekerleme, sayışma, ninni, şarkı, türkü, marşları doğru, temiz ve anlamlı söyleyebilme. ulusal birliğimizi bütünlüğümüzü pekiştiren ve dünya ile bütünleşmemizi kolaylaştıran bir şarkı dağarcığına sahip olma” ifadesiyle belirtilen kavramlar Türk Halk Müziğinin, müzik eğitimindeki yerini ortaya koyması bakımından, önemini ortaya koymaktadır.

2006 programında sınıfların kazanımlar tablosunda;

“öğrencilerin tekerleme. sayışma ve ninnilere kendi yaptıkları ritim çalgılarıyla eşlik etmeleri, ritim ve hız gibi kavramların öğretiminde bunlardan yararlanılması istenmektedir. Halk oyunları müziklerinin ayırt edilmesi ve bunlara oyunlarla eşlik edilmesi etkinliği, halk ezgilerine ait öykülerin dramatize edilerek sınıfta etkinlik düzenlenmesi, öğretim tekniği olarak kullanılmış. Halk ezgilerinin ritim yapısı ve ses dizilerinin tanıtılması ile tür ve biçim bilgilerine ait etkinlik örneklerinin kullanılması istenmektedir”

Cumhuriyet döneminde hazırlanan müzik öğretim programlarındaki amaç, ilke ve kurallardan da anlaşılacağı gibi, yakın çevremizi oluşturan Türk Halk Müziğinin müzik eğitiminde kullanılması, eğitimin amaçlarının gerçekleştirilmesi bakımından önem taşımaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Müzik, toplum kültürünün en önemli ürünlerindendir. Bir toplumun ürettiği ve dinlediği müziklerden, o toplumun tarihi, sosyal yapısı, ekonomik düzeyi, sanatsal özellikleri hakkında bilgi edinebiliriz. Ülke yönetiminin yapısı da müzik kültürünün yapısını etkilemektedir.

Müzik eğitimi yaygın eğitimle ve örgün eğitim kurumlarında gerçekleşir. Yaygın müzik eğitimi genellikle, halkın kendi içinde yaptığı etkinliklerle programsız, görerek, dinleyerek, deneyerek, izleyerek, taklit ederek, bireyin aktif durumda bulunan yeteneğiyle gerçekleşir.

Müzik eğitimi, Atatürk'ün ulusal müziğimizin oluşturulması doğrultusundaki görüşleri ile hazırlanan, Müzik Öğretim Programları ile Cumhuriyet döneminde yeniden düzenlenmiş ve uygulamaya konulmuştur. 1936, 1948, 1968, 1995, 2006 programları, çağdaş eğitim anlayışlarını ortaya koyacak biçimde, yeniden yapılan müzik öğretim programlarıdır.

Cumhuriyet döneminde hazırlanan müzik öğretim programlarındaki amaç, ilke ve kurallardan da anlaşılacağı gibi, yakın çevremizi oluşturan Türk Halk Müziğinin müzik eğitiminde kullanılması, eğitimin amaçlarının gerçekleştirilmesi bakımından önem taşımaktadır.

Ancak, burada dikkat edilmesi gereken önemli kural; “her yaşın kendi düzeyine uygun müziklerinin bulunduğunu bilme”nin unutulmaması gerekir. Buna göre, çocukların Türk Halk Müziğinden ne şekilde yararlandıklarını, neler ürettiklerini, neler çalıp söylediklerini bilmek gerekir. Müzik eğitiminde, Türk Halk Müziğinin kullanılışı, çocukların müziksel gelişim yapılarına uygun biçimde olmalıdır.

Çocuklar önce ninni ile tanışır. Daha sonra, konuşmayı öğrenme aşamasında, söylemeye çalıştığı hece ve kelimelerden oluşan tekerleme'ler, oyun oynamaya başladığı dönemde tekerlemenin başka bir çeşidi sayıma'lar (saymaca) oyunlarında hareketleriyle bütünleştirdiği oyun müzikleri, çeşitli ses ve hayvan taklitleri, büyüklerinden duyduğu ezgiler onun ses ve müziksel çevresini oluşturur.

Ninni, tekerleme, saymaca, oyun müzikleri, türkü ve şarkılar, taklit ve hareketli ezgiler, çocuğun müziksel çevresini oluşturduğuna göre, örgün müzik eğitimi, Cumhuriyet dönemi programlarında da belirtildiği gibi, bunlardan yararlanmayı her aşamada bilmek zorundadır. Çocukların düzeyine uygun yapılmış ve çocuklar tarafından üretilmiş; çocuklar tarafından kullanılan ve çocukların eğitime yönelik kullanılan halk ezgileri, kültürümüzün ürünü ve günlük yaşantımızdaki yeri bakımından, örgün müzik eğitime ve dil eğitime katkıları yönüyle önemlidir.

Hareketin olduğu yerde ses, sesin olduğu yerde hareket vardır. Bu ifadeden hareketle çocukların oynadıkları oyunlarda müzik, söyleyip çaldıkları müziklerde de oyun ve hareketlerin (dramatizasyon) bulunduğunu söyleyebiliriz. Buna göre, çocukların oyun müzikleri, söyledikleri şarkıların sözlerine uygun yaptıkları hareket (devinim) ve taklitlerin (imitasyon) müzik eğitiminde kullanılması önemlidir.

Çocuğun müziksel çevresinin oluşmasında belirttiğimiz ses ve hareket ürünlerinin dışında özellikle kitle iletişim araçları çok fazla önem taşımaktadır. Onların çeşitli amaçlara yönelik olarak kullandıkları müzikler (film müzikleri, dizi film müzikleri, reklam müzikleri,

jenerik müzikleri, belgesel müzikleri, müzik programları, eğlence programlarının müzikleri v.s. gibi) kültürel ürünlerden daha fazla etkili olabilmektedir.

İletişim araçlarının kullandıkları müzikler, çocukların ilgisini çekmektedir. Müziklerin özellikle ritim yapıları, çocukların hareketle eşlik edebilecekleri ve ses yapıları ise çocukların rahatlıkla tekrarlayabilecekleri, basit yapılarda olduğundan ilgi görmektedir. Bunlar, günümüzde çocukların müziksel kişiliklerinin oluşmasında etkili olmaktadır.

Halk müziğinden yararlanılarak müzik derslerinde yapılması gereken çalışmaları şu şekilde açıklayabiliriz.

- A- Çocukta ritim duygusunu geliştirmeye yönelik çalışmalar,
- B- Çocukta müziksel algılama ve işitmeyi geliştirmeye yönelik çalışmalar,
- C- Çocukta müziksel belleği geliştirmeye yönelik çalışmalar,
- D- Çocukta şarkı söylemeyi geliştirmeye yönelik çalışmalar,
- E- Çocukta çalgı çalmayı geliştirmeye yönelik çalışmalar,
- F- Çocukta müzik zevkini geliştirmeye yönelik çalışmalar,
- G- Çocukta müziksel kişilik oluşturmaya yönelik çalışmalar,
- H- Çocukta müzik dinlemeyi geliştirmeye yönelik çalışmalar.

Belirtilen çalışmaların hepsi genel müzik eğitiminin temel etkinlikleridir. Ancak, özellikle genel müzik eğitiminin başlangıcını oluşturan okul öncesi müzik eğitimi ve ilköğretim birinci devre müzik eğitimi dönemlerindeki müzik derslerinde belirtilen etkinlikler Türk Halk Müziği materyaline dayandırılarak uygulanmalıdır.

- A- Çocukta ritim duygusunu geliştirmeye yönelik çalışmalar ;

Çocuklar oyun çağında, oynadıkları oyunlarda yaptıkları çeşitli hareketlerle, el çırparak, koşarak, hoplayarak, zıplayarak, düzensiz ya da düzenli ritmik ortamlar meydana getirirler. Ritmik ortamlarda, kendi hareketlerini farklı ritmik yapılarla bütünleştirerek, diğer çocukların ritmik hareketlerine uyum sağlayabilmek için çaba sarf ederler. Bu davranışlar, onlarda ritim duygusunu geliştirir.

Okul öncesi kurumlardaki müzik çalışmalarında yapılacak ritmik uygulamaları, çocukların okul dışında oynadıkları oyunların ritimleri ile bütünleştirilmelidir. Buradan hareket edilerek yapılan çalışmalar onların ritim kalıplarını daha düzenli çalma ve söylemelerini gerçekleştirir.

Aynı şekilde ilköğretim kurumlarında, çocukların oyunlarından bildiği tanıdığı ritim kalıplarından oluşan ezgilerden hareket edilerek öğretim yapılırsa, öğrenme bakımından;

a- Daha önce bildiği ritim kalıbını çalışmalarda yapabilmenin kolaylığıyla, öğrenci kendine güven duyacaktır.

b- Diğer müziksel öğelerin öğretimi, daha kolay yapılabilir.

c- Çocuklar müziğe ilgi duyarak, yeni ve farklı ritim kalıplarını öğrenmek isteyeceklerdir.

d- Ders dışında öğrenip yapabildiklerinin derste öğrendikleriyle bütünleştirilmesi ile çocuklardaki müziksel duyarlılık artacak; bununla birlikte çevrelerindeki müziksel ortamlara ilgi göstererek farklı ritimsel yapıları çözümlemeyi oyun biçiminde değerlendirerek, müzik eğitiminin amaçlarının gerçekleşmesi kolaylaşacaktır.

- B- Çocukta müziksel algılama ve işitmeyi geliştirmeye yönelik çalışmalar;

Halk müziğimizde ezgiler, çok fazla atlamalı aralıklardan oluşmamaktadır. Genellikle birbirini takip eden aralıklar bulunur. Atlamalı aralıklar ise 4'lü(dörtlü) ve 5'li (beşli) aralıklar içinde bulunmaktadır. Çocukların müziksel işitmeleri de okul öncesi ortamlarında işittikleri aralıklar ile ilişkilidir. Ninni, tekerleme, saymaca, türkülerdeki aralıklar ile oyun müziklerindeki aralıklardan yararlanılarak aşağıdaki çalışmalar ile müziksel algılama ve işitme eğitimi yapılmalıdır.

a-Ard arda çalınan iki sesin bildikleri hangi ezgide bulunduğunun düşündürülmesi.

b-Aralıkların düzgün ve doğru söylenebilmesi için, bildikleri ezgilerin düşündürülmesi.

c-Aralıkların tanınması için, bildikleri ezgilerdeki aralıkların düşündürülmesi.

e- Öğretilcek şarkılarda, bildikleri ezgilerin aralıklarının düşündürülmesi.

C- Çocukta müziksel belleği geliştirmeye yönelik çalışmalar;

Müziksel ezgi belleğinin geliştirilmesi için, bildiği ezgilerin üzerinde yapılacak basit değişikliklerin, bellekte tutularak tekrarlanması, çalışmaların temelini meydana getirir.

a- çocuk tarafından bildiği en basit ezginin söylenmesi.

b- çocuğa çalınan basit ezginin bildiklerinden hangisine benzediğinin buldurulması.

c- çocuğun bildiği basit ezgilere, basit ekleme ve değişiklikler yaparak söylenmesi.

d-çocuğun bildiği basit ezgilere farklı ezgiler eklenerek söylenmesi.

D- Çocukta şarkı söylemeyi geliştirmeye yönelik çalışmalar;

Sınıfta herkesçe bilinen basit ezgilerin, birlikte şarkı söyleme kurallarına uygun biçimde söylenmesiyle, birlikte kurallara uygun biçimde şarkı söylemenin öneminin kavratılması, aynı zamanda bireysel şarkı söylemenin kurallarını da öğretecektir.

Ezgiyi daha önce bilmeyenlerin de öğrenmesi ile, halk müziği kültürümüze ait dağarcığın, toplumumuzda tanınması gerçekleştirilecektir.

E- Çocukta çalgı çalmayı geliştirmeye yönelik çalışmalar;

Sınıf içinde öğrenciler, söyledikleri ezgilere basit ritim çalgılarıyla eşlik etmeyi öğrenerek, ritim duygularını geliştirdikleri gibi, ezgi çalgılarını kullanmayı da öğrenmelidirler. Bunun içinde , yaptıkları diğer etkinliklerdeki gibi bildikleri halk müziği ezgileri, çalgı öğrenmelerinde kolaylık sağlayacaktır.

F- Çocukta müzik zevkini geliştirmeye yönelik çalışmalar;

Bildikleri, ninni, türkü, oyun müziklerini çalmak ve söylemek çocukların beğeni gücünü de geliştirecek ,yeni öğrendikleri ve öğrenmek istedikleri parçalarla ilgili olarak, zevklerine göre eleştirme ve tercih etme özellikleri de gelişecektir.

G- Çocukta müziksel kişilik oluşturmaya yönelik çalışmalar;

Çocuklar, müziksel kurallara uygun biçimde çalıp söyledikleri halk ezgileri ile, bireysel müzik yapmayı, birlikte çalıp söylemeyi, birbirlerini dinlemeyi öğrenecekler, bununla birlikte müziksel kişilikleri müzik tercih etme, müzikleri eleştirme, müzikten yararlanma biçiminde gelişecektir.

H- Çocukta müzik dinlemeyi geliştirmeye yönelik çalışmalar;

Çocukların sınıfta bildikleri halk müziği ezgilerinden başlayarak yaptıkları algılama, söyleme, çalma, çalışmaları dinlenen müziklerin de tercih edilme, farkına varılma, algılanma ,çözümleme, davranışa dönüştürme biçiminde müzik dinlemelerini de geliştirecektir.

✓ ARAÇ OLARAK

Ninni, saymaca, türkü, tekerlemelerin sözlerinin yapısı anadilimiz Türkçe'nin öğretiminde araç olarak kullanılmalıdır. Müzik derslerinde öğrenilen ritim kalıplarına uygun biçimde kelimelerin doğru ritim kalıbında söylenmesi; cümle içindeki cümleciklerin (söz motiflerinin) müziksel ritim kalıbına, vurgu ve nüanslarına uygun söylenmesi çalışmaları, anlatım aracı olarak Türkçe'nin öğretiminde müziğin kullanılmasında, etkili çalışmalardır. Bu çalışmalar Müziksel Dinamiklerin (vurgu, nüans ve tonlama) önemini öğrencinin kavraması bakımından da etkilidir.

Türkçe'nin diksiyonu bakımından, konuşmaya müziksel özellikler katılarak kullanılabilmesi, doğru artikülasyon kullanımının elde edilebilmesi, kelime dağarcığının gelişebilmesi bakımından, yapılan çalışmalar önemli katkılar sağlar.

Ezgisel ve ritmik yapısıyla Beden Eğitimi Dersinde; sözlerinin anlamı ve içeriği bakımından diğer bütün derslerde (Hayat Bilgisi, Sosyal Bilgiler, Resim-iş ,v.b) halk ezgileri araç olarak kullanılabilir.

Beden Eğitimi dersinde, oynanan oyunlarda ebe seçerken veya oyuna başlayacak kişiyi bulmak için söylenen saymaca ve sayışmalar; oyunlara eşlik eden tekerleme ve oyun ezgileri ; halk oyunlarının sözlü ve sözsüz ezgileri kullanılır.

Hayat bilgisi dersinde, halk ezgilerinin sözlerinin içinde geçen tarihsel konular, çevre ve sosyal ilişkiler, doğa, gelenek ve göreneklerle ilgili kültürel konular, öğretimde kullanılır.

Resim-İş dersinde, öğrencinin duyuşsal özelliklerini kullanabilmesi için, gerekli motivasyonun sağlanmasında, müziğin çok önemli etkisi vardır. Halk ezgileri otantik ve çağdaş düzenlemeleriyle dinletilerek doğa, çevre, gelenek, göreneklerimiz, tarihsel olaylar, kahramanlık v.b. konularda yapılan resim çalışmalarında, öğrencilerin konuya daha kolay konsantre olması sağlanabilir. Ancak, özellikle resim çalışmalarında sözsüz ezgilerin kullanılması gerekir. Sözler, motivasyonu sözlerin anlamı yönünde etkileyebilir. Müziğin resim üzerindeki duyuşsal etkisi, öğrencinin dinlediği müziğin ritmik ve ezgisel yapısı ile anlam kazanmalıdır.

Müzik toplum kültürünün en önemli ürünlerindendir. Çünkü, kültür adını verdiğimiz geniş kapsamı, hars dediğimiz kendine özgün yapının özelliklerini içinde bulundurur. Bir toplumun ürettiği ve dinlediği müziklerden, o toplumun tarihi, sosyal yapısı, ekonomik düzeyi, sanatsal özellikleri hakkında bilgi edinebiliriz. Ülke yönetiminin yapısı da müzik kültürünün yapısını etkilemektedir.

KAYNAKÇA

- CANGAL,Nurhan. 2002."Atasözleri ve Tekerlemeler Üzerine Şarkılar."T.C. Kültür Bakanlığı Çocuk Kitapları Dizisi / 321. Birinci Baskı.Se-Ös. Matbaası Ankara.
EGÜZ,Saip."Türkü ve Oyun Havalarımızdan Bir Demet."G.E.E. Müzik Bölümü Yayınları.5.Doğuş Ltd.Şti.Matbaası.Ankara.
ERTÜRK.Selahattin.1972."Eğitimde Program Geliştirme." Yelken Tepe Yayınları.

- Ankara.
GEDİKLİ ,Necati.1999."Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musikilerimiz ve Sorunları" Ege Üniversitesi Basımevi.İzmir.
GEDİKLİ ,Necati.1999."Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslar Arası Sanat Müziği" Ege Üniversitesi Basımevi.İzmir.
GÜNAY,Edip.UÇAN,Ali,1980."Çevreden Evrene Keman Eğitimi I."Önder Matbaası.
Ankara.
GÜNDÜZ,Mehmet. 1983."Blokflüt Metodu."Yılmaz Ofset.İstanbul.
Filarmoni Dergisi.1972. Haziran. Bilim Matbaası. Sayı:71.Ankara.
KAHVECİ,Leyla.AYHAN,Eşref.GÜLŞEN Lutfü. 1968 Müzikli ve Açıklamalı Halk Dansları.I.Atam Matbaası.Ankara.
KESKİN,Enver.1975."HalkOyunlarıÖğrenimi."KadıoğluMatbaası.Ankara.
KÜÇÜKÖNCÜ,H.Yılmaz.1999. "Müzik Eğitimi ve Öğretimi". Eğitim Fakültesi Yayınları.
Çanakkale.
ÖZEL,Şinasi."ÇocukTekerlemeleri."I.EzgiYayıncılık.GökçeOfset.Ankara.
ÖZEL,Şinasi."Türkü Dağarcığı."Dağarcık Yayınları.Ankara.
ÖZTUNA,Yılmaz. 1969."Türk Musikisi Ansiklopedisi." I. II. Milli Eğitim Basımevi.
İstanbul.
ÖZTELLİ,Cahit.1972."Evlerinin Önü,Halk Türküleri."1. Baskı.Hürriyet Yayınları.
Anadolu Kitaplığı.Garanti Matbaası.İstanbul.
SAY,Ahmet. 1992."Müzik Ansiklopedisi."Odak ofset. Ankara.
SUN,Muammer.1977."Kır Çiçekleri."Dağarcık Yayınları.Ankara.
SUN,Muammer. 1969."Şarkı Demeti."Dağarcık Yayınları.Ankara.
SUN,Muammer. Temel Müzik Eğitimi.I.Ajans Türk Matbaacılık Sanayii.Ankara.
SÜER,Rıdvan.1975."Milli Marşlarımızdan Bir Demet" Devlet Kitapları.Milli Eğitim Basımevi.İstanbul.
TAPTIK,Güray. 1983."Türkü Pınarı." Güray Taptık Yayınları.Ankara.
T.C.ÇANAKKALE ONSEKİZMART ÜNİVERSİTESİ.1999."1.Ulusal Sanat Eğitimi Sempozyumu.Bildiriler." Eğitim Fakültesi Yayınları.Çanakkale.
T.C.KÜLTÜR BAKANLIĞI.1998. "4.İstanbul Türk Müziği Günleri.Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu".T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları:2058.Yorum Basın Yayın Ltd.Şti. Ankara.
T.C.Maarif Vekaleti.1936."İlkokul Programı."Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi İstanbul.
T.C.Maarif Vekaleti 1948."İlkokul Programı".Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi.İstanbul.
T.C.Maarif Vekaleti1958."İlkokul Programı" Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi. İstanbul.
T.C.M.E.B. 1968."İlkokul Programı." Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi. İstanbul.
T.C.M.E.B. 1995."İlkokul Programı".Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi. İstanbul.
UÇAN,Ali.1994."Müzik Eğitimi".Müzik Ansiklopedisi Yayınları.Ankara.
UÇAN,Ali.2000."TürkMüzikKültürü."1.Basım.MüzikAnsiklopedisiYayınları.Sözkesn Matbaası.Ankara.
ÜN,Ekrem Zeki.1973."Müzik".Ders Kitapları Anonim Şirketi.Bozkurt Matbaası.
İstanbul.
YASUN,Serbülent.1980."Halk Türkülerimiz. "1.2.3. Cilt.Bimaş Matbaacılık.Ankara.
YENER.Sabri.1996."Bağlama Öğretim Metodu". 4.baskı.Sakarya Matbaası.
Trabzon.
YÖNETKEN,Halil Bedii. 1966 "Derleme Notları.1" Orkestra Yayınları. Çeltüt Matbaacılık Koll. Şti. İstanbul.

“KÜLTÜREL VE TOPLUMSAL GELİŞİM, DEĞİŞİM VE ETKİLEŞİMİN MÜZİK KÜLTÜRÜ ÜZERİNE ETKİSİ”

Hayrettin Onur KÜÇÜKOSMANOĞLU

h_onur_k@selcuk.edu.tr

Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı

ÖZET

Bir toplumun tarihsel süreç içinde ürettiği ve kuşaktan kuşağa aktardığı her türlü maddi ve manevi özelliklerin bütününe kültür denir. Kültür, bir toplumun kimliğini oluşturur, onu diğer toplumlardan farklı kılar, toplumun yaşayış ve düşünüş tarzıdır. Kültürün, bireyin davranışlarını yönlendirerek topluma uyum sağlaması, topluma kimlik kazandırması, toplumsal dayanışma ve birlik duygusu vermesi, toplumsal kişiliği oluşturma gibi işlevleri vardır. (<http://www.frmtr.com/kultur/901435-kultur-nedir.html>)

Toplumsal değişme, herhangi bir toplumsal sistemde oluşmuş ya da oluşmakta olan değişikliklerdir. Toplumsal yapıda, bu yapı içerisindeki işleyişlerde, toplumsal kuruluşlar arasındaki etkileşimlerde oluşan olumlu ya da olumsuz değişimlerdir. Toplumsal değişme, herhangi bir toplumsal gruptaki, toplumdaki değişmeyi işaret etmektedir. Kültürel değişme ise kültürü oluşturan değişkenlerin yapılarında ve işleyişlerindeki değişimdir. (Günay, s. 196–197)

İnsan toplumları tarih öncesi devirlerden bugüne, sosyal hayatın her alanında sürekli bir gelişme ve değişme halindedir. İnsanlığın milyonlarca yıllık bir geçmişi vardır; bu geçmiş içinde insanlığı bugüne ulaştıran birçok maddî ve manevî buluşlar, sistemler ve düzenler ortaya çıkartılmıştır. İnsanlık, çevresini anlama, egemen olma ve değiştirme hususunda sürekli hızlanan bir gelişim içindedir. Gelişim ve değişim hızı giderek artmaktadır. Bu değişim toplumsal hayatın her alanında, aile düzeninde, devlet sistemlerinde, ekonomik hayatta, iletişim hususunda, dinde, dilde, sanatta vs. her an için olmaktadır. İlkel ve çevre ile iletişimi olmayan toplumlarda bu değişim oldukça yavaş olmakta; ama modern sanayi toplumlarında bu değişim insanın değerlendirip karar verme yetisini zorlamakta, âdeta herkes bir değişim seline kapılmış, kontrolsüz olarak akıp gitmektedir. (<http://www.bydigi.net/sosyoloji-ve-psikoloji/157090-toplumsal-degisme-ve-egitim.html>)

Bir toplumun en önemli kültürel miraslarından biri o toplumun müzik kültürüdür. Müzik bir kültür ögesi olarak, içinde oluşup biçimlendiği kültürün (yaşama biçiminin) özelliklerini taşır. Müzik bir “kültürleme” - “kültürlenme” ve “kültürleşme” aracı, yolu/yöntemi, biçimi ve alanıdır. Müzik kültürü kendi içinde çok farklılığı ve zengin çeşitliliği olan bir yapıya sahiptir” (Uçan, 1996). Küreselleşen ve küreselleşmeye devam eden dünyamızda toplumların kültürlerinde meydana gelen değişimler ve etkileşimler aynı şekilde müzik kültürlerine de yansımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Kültürel Değişim, Toplumsal Değişim, Müzik Kültürü

Giriş

Prof. Dr. Ali Uçan’a göre “Birey olarak her insan, bazı özelliklerle donanık bir organizma olarak, doğal, toplumsal ve kültürel öğelerden oluşan bir çevre içine doğmakta; doğduğu çevredeki doğal, toplumsal ve kültürel öğelerle az ya da çok fakat sürekli bir etkileşim içinde bulunmaktadır. Bu etkileşim süreci içinde insan, toplumsallaşıp kültürlenerek oluşup gelişmektedir. Bu duruma göre insan “Bio-kültürel ve toplumsal bir varlıktır.”¹¹

İnsan toplumları tarih öncesi devirlerden bugüne, sosyal hayatın her alanında sürekli bir gelişme ve değişme halindedir. İnsanlığın milyonlarca yıllık bir geçmişi vardır; bu geçmiş içinde insanlığı bugüne ulaştıran birçok maddî ve manevî buluşlar, sistemler ve düzenler ortaya çıkartılmıştır. İnsanlık, çevresini anlama, egemen olma ve değiştirme hususunda sürekli hızlanan bir gelişim içindedir. Gelişim ve değişim hızı giderek artmaktadır. Bu değişim toplumsal hayatın her alanında, aile düzeninde, devlet sistemlerinde, ekonomik hayatta, iletişim hususunda, dinde, dilde, sanatta vs. her an için olmaktadır. İlkel ve çevre ile iletişimi olmayan toplumlarda bu değişim oldukça yavaş olmakta; ama modern sanayi toplumlarında bu değişim insanın değerlendirip karar verme yetisini zorlamakta, âdeta herkes bir değişim seline kapılmış, kontrolsüz olarak akıp gitmektedir.¹²

Değişme; bir şeyi başka bir şeyin yerine koyma, bir şeyden başka bir şey için vazgeçme, aynı tür içinde başka bir yeni şeyi, başka şey ya da şeyler için yerine koyma ya da alma, yenilik getirmedir. Bir bütünün öğelerinde, öğelerin birbirleriyle ilişkilerinde öncekine göre nicelik ve nitelikçe gözlenebilir bir ayrılığın oluşmasıdır.¹³

Toplumsal değişme, herhangi bir toplumsal sistemde oluşmuş ya da oluşmakta olan değişikliklerdir. Toplumsal yapıda, bu yapı içerisindeki işleyişlerde, toplumsal kuruluşlar arasındaki etkileşimlerde oluşan olumlu ya da olumsuz değişimlerdir. Toplumsal değişme, herhangi bir toplumsal gruptaki, toplumdaki değişmeyi işaret etmektedir. Kültürel değişme ise kültürü oluşturan değişkenlerin yapılarında ve işleyişlerindeki değişimdir. Toplumsal değişimi meydana getiren her neden, mutlaka kültürün bir değişkeni ile ilgilidir. Bir kültürel kurumda oluşan değişim, en küçük toplumsal birime dek etkisini gösterebilmektedir. Teknolojik gelişmeler, sanatsal akımlar, demografik faktörler, doğal afetler, siyasi olaylar, insanların değişen yaşam anlayışları, iç ve dış seyahatler gibi birçok nedenler toplumsal değişmeyi oluşturmaktadır.¹⁴

Genel olarak sosyal etki, bireyin veya bireylerin bilinçli veya bilinçsiz olarak, diğer kişi veya kişilerin herhangi bir konuda duygu, düşünce ve davranışlarını değiştirme işlemi olarak tanımlanmıştır. Kısacası sosyal etki insanların birbirlerinin tutum, duygu ve davranışlarını etkileme çabasıdır. Değiştirilmeye çalışılan tutum, duygu veya davranış politik, sosyal, ekonomik kaynaklı olabilir.¹⁵

Bir toplumun tarihsel süreç içinde ürettiği ve kuşaktan kuşağa aktardığı her türlü maddi ve manevi özelliklerin bütününe kültür denir. Kültür, bir toplumun kimliğini oluşturur, onu diğer toplumlardan farklı kılar, toplumun yaşayış ve düşünüş tarzıdır. Kültürün, bireyin

¹¹ UÇAN, (2000), Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe, Türk Müzik Kültürü, s.1.

¹² <http://www.bydigi.net/sosyoloji-ve-psikoloji/157090-toplumsal-degisime-ve-egitim.html>

¹³ www.donusumkonagi.net/makale

¹⁴ GÜNAY, (2006), Müzik Sosyolojisi, s. 196–199.

¹⁵ SAKALLI, (2001), Sosyal Etkiler, s. 14.

davranışlarını yönlendirerek topluma uyum sağlaması, topluma kimlik kazandırması, toplumsal dayanışma ve birlik duygusu vermesi, toplumsal kişiliği oluşturma gibi işlevleri vardır.¹⁶

Kültür bireysel ve toplumsal olarak ikiye ayrılmaktadır. Bireysel kültürün oluşmasında toplumsal etkinin ve bireyin bulunduğu ortamın etkisi oldukça etkilidir. İnsan doğar, büyür, yaşar ve ölür. İşte bu döngü içerisinde birey kendi kültürünü oluşturmaktadır. İlkokulda aldığı hayat bilgisi dersinin, lisede gördüğü felsefe dersinin ve yaşamın ona katmış olduğu tecrübelerin karma bir bilgi birikimi olarak ortaya çıkan bu soyut kavrama bireysel kültür adı verilir. Bireysel kültürde canlı kendisini geliştirmek için sosyal etkinliklere katılır, bilgili insanlarla tartışarak ufku genişletir, bilimsel alanda lisede öğrendiği bilgilerle kalmayıp üniversite eğitimi alır. Tüm bu zaman dilimi içerisinde oluşturduğu bu kültürü çocuklarına, öğrencilerine ve sohbet ettiği arkadaşlarına fark etmeden aktararak toplumsal kültürün oluşmasına sebebiyet verir.¹⁷

Birey içine doğduğu kültürel ortamın özellikleri ana-babasından, yakınlarından, arkadaşlarından, okuldan, sokaktan ve iş ortamından öğrenir. Ömür boyu süren bu öğrenme ve uyma sürecine sosyalleşme denir. Birey sosyalleşme süreciyle içinde yaşadığı toplumun bir üyesi olur. Olayları algılayış tarzından giyim tarzına, düşünüş tarzından davranış biçimine kadar her konuda kültürden etkilenir.¹⁸

Bir toplumun en önemli kültürel miraslarından biri de o toplumun müzik kültürüdür. Bilindiği gibi müzik olgusu neredeyse insanlık tarihi kadar eskidir. Biyo-psişik, kültürel ve toplumsal bir organizma olan insan, var olduğu çağlardan beri algıladığı sesleri çözümleyip değerlendirmiş ve giderek sesleri bir anlatım biçimine dönüştürmüştür. Seslerle gerçekleştirilen bu anlatım sanatına “müzik” denir.¹⁹

İlk insanlardan günümüze kadar gelen süreçte insanlar doğanın taklidini, kendi duygu ve düşüncelerini müzikle dile getirmişlerdir. İlk insanlar anlamsız heceleri ezgi olarak söyleyip, ilkel çalgılardan elde ettikleri seslerle birleştirip, hastalığa ve düşmana karşı bir tılsım olarak kullanmışlardır. Daha sonraları dini törenlerde, müzik kullanılmaya başlanmıştır. Duygulara hitap etmek üzere yapılan ve “Güzel Sanatlar” olarak adlandırdığımız müzik, resim, dans, heykel, şiir ilk önce dini törenlerde meydana gelmiştir. Din dışı müzik, toplumların gelişmesiyle birlikte savaş, aşk, ninni gibi konularda yapılmaya başlanmıştır. Toplumların gelişmesiyle birlikte, özellikle köy ve obalarda yaşayan halk arasında, “Halk Müziği” adını verdiğimiz müzik türü meydana gelmiştir. Halk müziği, halkın yaşamış olduğu coğrafı, sosyal, dini, ekonomik şartlara göre farklı topluluklarda, bu özellikleri yansıtan biçimde gelişmiştir. Halk müziğinin gelişmesi, “Sanat Müziği”nin meydana gelmesini sağlamıştır.²⁰

Müziğin, bireysel olarak zihinsel, psikolojik, fiziksel ve duygusal gelişime etkisinin yanı sıra, toplumsal etkisi de göz ardı edilmeyecek kadar önemlidir. Yeni doğmuş bir bebeğin ninni söylenerek uyuması, daha büyük bir çocuğun oyun oynarken oyunlarına müzik katması, ders çalışırken müzik dinlemesi, eğlenmek isteyen ve sıkıntısı olan bir insanın müzik

¹⁶ <http://www.frmtr.com/kultur/901435-kultur-nedir.html>

¹⁷ <http://www.laktoz.net/bireysel-ve-toplumsal-kultur.html>

¹⁸ www.yararlibilgiler.net/kultur-nedir.html

¹⁹ SAY, (2000), Müzik Tarihi, s. 17.

²⁰ KÜÇÜKÖNCÜ, (2010), Genel Müzik Kültürü Öğretimi, s. 1-2.

dinlemesi, çalışan bir insanın müzik dinleyerek daha verimli çalışması, ruh hastalıklarının tedavisinde müziğin kullanılması, her milletin kendi milli marşlarını dinlerken duygulanmaları, spor müsabakalarında aynı takımı tutan taraftarların birlikte söyledikleri müziklerle takımlarına moral vermeleri, tarihte mehter takımı, günümüzde askeri bandoların askerler üzerindeki etkisi v.b müziğin insan ve insan toplulukları üzerine olan etkilerini göstermektedir.²¹

Müziğin insanlar ve toplumlar üzerindeki etkileri kadar toplumsal ve kültürel gelişim, değişim ve etkileşimin de müzik üzerinde etkisi vardır. Özellikle son yıllarda kitle iletişim cihazlarının artması, teknolojinin hızla ilerlemesi, ulaşımın kolaylaşması, ulusal ve uluslar arası siyasi ve ekonomik etkileşimler, müziğin gelişimini ve şekillenmesini etkilemişlerdir.

Ekonomik bakımdan refah olan toplumların, ekonomisi zayıf olan toplumlara göre güzel sanatlara ve güzel sanatların bir dalı olan müziğe çok daha fazla önem verdikleri görülmektedir. Ekonomik gelişim beraberinde teknolojik gelişimi de getirmektedir.

Teknoloji, günümüzde her alanda olduğu gibi müzik alanında da hızla gelişmekte ve teknolojinin kullanım alanı da gittikçe yaygınlaşmaktadır. Son zamanlara kadar müzik, sadece icra edildiği mekanlarda dinlenebiliyorken, teknolojinin ilerlemesiyle radyo, teyp, televizyon, cd, dvd, ve özellikle internet sayesinde tüm dünya üzerinde dinlenebilen bir olgu haline gelmiştir. İstenilen yerde istenilen zamanda dinlenebilme özelliği, müziği insanların hayatlarının bir parçası haline getirmiştir. Dünyanın bir ucunda yapılan müzikten dünyanın öbür ucunda yaşayan insanlar, ister canlı olarak ister daha sonra kayıttan izleyerek veya dinleyerek haberdar olabilmektedirler.

İnternetin ve bilgisayarın müzik dünyasına girmesiyle beraber, her türlü bilgi paylaşımına açık bir hale gelmiştir. İstenilen her türlü notaya, istediğimiz parçaların farklı birçok ses ve video kaydına ulaşılmakta, yapılan çalışmalar ve besteler internet üzerinden paylaşılmakta, internet sayfaları ve sohbet odaları sayesinde dünyanın her tarafındaki insanlarla müzik üzerine sohbet edip tartışılabilmektedir. Bu örneklerden de yola çıkarak teknolojinin gelişmesi ve ilerlemesi müziğin gelişmesi ve paylaşılmasında önemli rol oynamaktadır.

Ekonominin ve teknolojinin yanı sıra ulusal ve uluslar arası siyasi etkileşimlerin ve kararların da müzik üzerinde etkisi olmuştur. Ülkemizden örnekler verecek olursak Sultan II. Mahmut zamanında devletin ve ordunun temeli olan Yeniçeri ordusu kaldırılmış, böylece Türk askeri müziğinin geleneksel kurumu Mehterhane'nin etkinliklerine son verilmiştir. Türk halk müziğinin, Türk Sanat Müziğinin ve İslamiyet öncesi Orta Asya şaman geleneklerinin müziksel öğelerini taşıyan mehter müziğinin yerine batı müziğini öngören Muzıka-i Humayun kurulmuştur. Geleneksel müziklerimiz Halk Müziği, Sanat Müziği ve Askeri Müzik alanlarında yaygınlık kazanmıştır.²²

Türk Müzik Kültürüne Genel Bir Bakış

Uçan'ın belirttiği gibi Türk müzik kültürü, dünyadaki tüm Türk Devlet, toplum, topluluk ve bireyleri ile onların yaşadıkları tüm Türk ülke, bölge ve yörelerinin müzik kültürüdür.²³

²¹ KÜÇÜKÖNCÜ, (2010), Genel Müzik Kültürü Öğretimi, s. 17.

²² SAY, (2000), Müzik Tarihi, s. 509.

²³ UÇAN, (2000), Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe, Türk Müzik Kültürü, s.113.

Türkiye'nin kültürel yapısı, tarihinin derinliklerinden gelen çok zengin ve çeşitli kültürlerin birikiminden oluşmuştur. Türkiye, coğrafi konumu gereği Doğu, Batı, Ortadoğu, Akdeniz, İslam kültürü gibi farklı kültürlerin merkezindedir. Dünyanın en eski yerleşim bölgelerinden biri olan Anadolu, binlerce yıllık geçmişi ve tarihinde var olan birçok farklı kültürün etkisiyle ender görülen kültürel zenginliğe sahiptir. Bu öylesine bir zenginliktir ki, birbirine çok yakın yerleşim bölgelerinde bile bu zenginliğin yarattığı kültürel farklılıkları görebiliriz. Genel kültürel yapıdaki bu zenginlik doğal olarak müzik kültürümüze de yansımaktadır.²⁴

Türkler, tarihsel süreç içerisinde müzik kültürlerini oluşturlarken Çin, Moğol ve Hint müzikleriyle, Batı Asya'da Fars müzik kültürlerinden etkilenmişlerdir. Bu etkileşimin katmanlarına İslam dini ile beraber etkileşime girdikleri Arap ve Farslarla birlikte birtakım yeni müzik türleri meydana getirmişlerdir. Gözden kaçırılmaması gereken bir önemli faktör de Türklerin yüzyıllardan buyana farklı kültürlerle yaşayıp kaynaşmış oldukları gerçeğidir. Türk müzik kültürü, Orta Asya, Eski Anadolu, Akdeniz ve Ege, İslam, Osmanlı ve son olarak Batı kültürü olmak üzere beş damardan beslenerek günümüze gelmiştir.²⁵

Türk müziği ve batı müziği arasında 17. yüzyıla dayanan bir etkileşim söz konusudur. Beyazıt, Timur, Fatih ve Kanuni birçok opera konusu arasına girmiştir. II. Viyana Kuşatmasından sonra başta Viyana olmak üzere tüm Avrupa'da Türk etkileri iyice kendini hissettirmiş, Handel, Mozart, Beethoven gibi birçok müzisyen Türk esintili yapıtlar sunmuşlardır Mehter müziğinin vurmali karakteri batılı müzisyenleri etkilemiş, 19. yüzyıl başlarından itibaren Osmanlı saraylarına gelen batılı opera, bale grupları da Türklerin ilgisini çekmiştir. 20. yüzyıla doğru Batı'nın birçok ünlü müzisyeni, İstanbul'a gelip konserler vererek, sultanın ödüllendirmesine karşılık ona marşlar bestelemişlerdir. Çağlar boyu savaşlarda mehter bandosunu yanında götüren Osmanlı, barışta da bandosunu yanında taşımıştır. Bugün batı orkestrasının yerleşik çalgıları arasına giren nice vurmali çalgı (nakkare, kös, üçgen, zil, çevgan vb) Türk Mehter müziği çalgılarından gelmedir.²⁶

Neredeyse her alanda olduğu gibi müzik alanında da cumhuriyet döneminde ve sonrasında büyük değişimler meydana gelmiştir.

1924 yılında yürürlüğe giren "Tevhid-i Tedrisat" kanunu ile müzik dersi müfredat programlarında yer almış aynı yıl ortaöğretim için müzik öğretmeni yetiştirilmek üzere "Musik-i Muallim Mektebi" açılmıştır. 27 Nisan 1924'te "Muzika-i Humayun" Ankaraya getirilerek "Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti" adını almıştır. İlki 1925 yılında açılan yarışma sınavlarıyla sanatçı ve öğretmen olarak yetiştirilmek üzere genç yetenekler yurtdışına gönderilmiştir. 1926 yılında Darülelhan konservatuara dönüştürülmüştür. 1933'te Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'nde köklü bir değişikliğe gidilmiş, orkestra bandodan ayrılarak "Cumhurbaşkanlığı Filarmonik Orkestrası" adını almıştır. 1936 yılında Musik-i Muallim Mektebi konservatuara dönüştürülmüş 1 yıl sonra Gazi Eğitim Enstitüsüne bağlanmıştır.²⁷ İlerleyen yıllarda opera ve bale alanında da önemli gelişmeler yaşanmıştır. Türkiye'nin çeşitli illerinde konservatuvarlar ve müzik eğitimi bölümleri açılmış, eğitim ve kurumsallaşma

²⁴ (www.kulturturizm.gov.tr/TR/belge/1-127/muzik-kulturu.html)

²⁵ KULOĞLU, www.turkiyekulturportali.gov.tr/Sayfalar/Muzik/AnadolununEtkilesimIcindeOlduguCografyalardaTarihselSurecIcindeMuzikKulturleri

²⁶ İLYASOĞLU, (1999), Zaman İçinde Müzik, s. 277.

²⁷ SAY, (2000), Müzik Tarihi, s. 513-514.

alanında birçok önemli adım atılmıştır. Günümüzde konservatuarlar, müzik eğitimi anabilim dalları, güzel sanatlar liseleri, belediye bando ve koroları gibi müzik kurumlarında müzik eğitimi ve icracılığı gerçekleştirilmektedir.

Sonuç

Tarih boyunca kültürler arasında alışveriş olmuş, birçok konuda olduğu gibi müzik de bu alışverişten etkilenmiş ve gelişimini sürdürmüştür. Bu etkileşim süresince gelişmiş milletler, milli değerlerini yok etmeden üstüne koyarak ilerlemişlerdir.

Güzel sanatların her dalı milletlerin kültürlerinin aynasıdır. Her şeyde olduğu gibi güzel sanatlarda da değişim ve gelişim kaçınılmazdır. Dünyadaki gelişime ve değişime ayak uydurulmalı, geri kalınmamalıdır. Unutulmamalıdır ki her türlü gelişim beraberinde değişimi getirir fakat her değişim gelişim getirmemektedir. Değişime ayak uydurmak isterken kendi değerlerini, kendi kültürünü, kendi gelişimini göz ardı eden toplumlar, öz benliklerini yitirip dışa bağlı yaşamaya mecburdurlar. Bir toplum, sadece aktarmacı-öykünmeci-yamacı yöntemlerle bir başka toplum yapısını kendinde gerçekleştiremez.²⁸

Toplumlar, “yok” olmaktan kurtulabilmek ve kendilerine özgü kişilikleriyle de gerçekten “var” sayılabilmek için, kendi toplumsal örgenliklerini, kendi toplumsal yapılarına ve yaşayışlarına uygun yönde, sürekli gelişme-değişme-yenileşme yoluna sokarak yaratıcı kılmak; bu yoldan çağdaşlaşmak zorundadırlar.²⁹

Ülke olarak müzik gelişimimizi sürdürmek için;
Teknolojik gelişmelere ayak uydurulmalı, milli değerlerimizi koruyarak,
çağdaşlaşmalıyız.

Yurt içi ve yurt dışı konserler düzenleyerek, diğer kültürlerin müzikleriyle iç içe olmalı, müzikal gelişimleri takip etmeli, bunların yanında kendi müziğimizi de aynı şekilde tanıtmalıyız.

Televizyon ve radyolarda kültür sanat-müzik programlarının sayıları arttırmalıyız.

Dünya üzerindeki eğitim programları incelenerek, kendi değerlerimize en uygun programı geliştirip, eğitim kurumlarımıza uygulamalıyız.

Müzik eğitim kurumlarımızın sayılarını arttırmanın yanında, bu kurumları daha nitelikli hale getirmeliyiz.

Çağdaş, düşünen, yaratıcı, araştırmacı, yenilikçi bir genç kuşak yetiştirmeliyiz.

KAYNAKÇA

- Günay, Edip, Müzik Sosyolojisi, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2006
İlyasoğlu, Evin, Zaman İçinde Müzik, Yapı Kredi Kültür, Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., İstanbul, 5. baskı, 1999
Küçüköncü, H. Yılmaz, Genel Müzik Kültürü Öğretimi, Efil Yayınevi, Ankara, 2010
Sakallı, Nuray, Sosyal Etkiler, İmge Kitabevi, Ankara, 2001
Say, Ahmet, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 4. Basım, 2000
Sun, Muammer, Türk Kalarak Çağdaşlaşma, Türkiye'nin Kültür Sanat Sorunları, Ankara, 1993
Uçan, Ali, Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe, Türk Müzik Kültürü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2000

²⁸ SUN, (1993), Türk Kalarak çağdaşlaşma, Türkiye'nin Kültür Sanat Sorunları, s.24.

²⁹ SUN, (1993), Türk Kalarak çağdaşlaşma, Türkiye'nin Kültür Sanat Sorunları, s.27.

Uçan, Ali, Eēitimde Program Geliştirme, G.Ü. Gazi Eēitim Faköltesi Müzik Bölümü
(Ders Notu), Ankara.

www.bydigi.net

www.donusumkonagi.net

www.frmtr.com

www.kulturturizm.gov.tr

www.laktoz.net

www.turkiyekulturportali.gov.tr

www.yararlibilgiler.net

**“MÜZİKTE MINİMALİZM VE BELGESEL SİNEMAYA YANSIMALARI:
GODFREY REGGIO’NUN QATSI ÜÇLEMESİ’NDE PHİLİP GLASS’IN MINİMAL
MÜZİKLERİNİN İNCELENMESİ”**

Arş. Grv. Hakan YILMAZ

hakanyilmaz@aku.edu.tr

Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Sinema ve Televizyon Bölümü

ÖZET

1960’lı yıllarda ABD’de ortaya çıkan minimal müzik akımı, XX. yüzyılın başından itibaren Avrupa’da egemen olan yeni müziğin karmaşıklığına karşı bir tepkidir. Akım, müzikal gereçleri en aza indirgemeyi ve tekrarlara dayalı bir düzen yaratmayı amaçlamaktadır. Philip Glass, Steve Reich, La monte Young, Michael Nyman ve John Cage minimal müziğin önemli bestecileridir. Philip Glass’ın yaptığı müzik, tekrarlar, yinelenen yapılar üzerine kuruludur ve yoğun bölümlerden oluşmaktadır. Glass’ın müzik eserleri sinemada sıkça kullanılmaktadır. Yönetmen Godfrey Reggio’un diyalogsuz deneysel “Qatsi” (yaşam) Üçlemesinin Koyaanisqatsi, Powaqqatsi ve Naqoyqatsi belgesel filmlerinde önemli ve anlamlı bir yer tutmaktadır. Filmlerde modern dünyanın işleyişine karşı yoğun bir eleştiri söz konusudur. Gelişmiş, globalleşmiş, teknolojik dünyayı sert bir biçimde eleştirmekte ve açıkça tartışmaya açmaktadır. Belgesellerde söz ve metin bulunmamaktadır. Yüklü sözcüklerden çıkıp, resimleri bir araya getiren bir senaryo yaratılmaktadır. Anlam, izleyicilerin gözlerinde ve kulaklarında oluşturulmaktadır. Belgesellerin müzikleri de, görüntüyü desteklemektedir. Görüntüler, müzikle anlamını bulmaktadır. Bu çalışmada, Qatsi Üçlemesi belgeselinin ve belgesel müziklerinin, günümüzdeki kültürel değişimi ve gelişimi nasıl yansıttığının ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu amaç çerçevesinde minimal müzik, belgesel sinema, belgesel sinemada minimal müziğin kullanımı ele alınmaktadır. Konuyla ilgili olarak literatür taraması yapılmakta, Qatsi Üçlemesi belgeselleri ve belgesel müzikleri, globalleşme, tüketim kültürü, teknolojik dünya ve uygarlaşmış şiddet kavramları çerçevesinde çözümlenmektedir.

Anahtar kelimeler: Minimalizm, minimal müzik, belgesel sinema, Philip Glass, Godfrey Reggio

1. GİRİŞ

20. Yüzyıl; bilimde, teknolojiye ve toplumsal yaşamda sıçramalar çağıdır. Sanat alanında da, yaratıcı deneysel çalışmalarla birlikte, bilim ve teknolojiye koşut sıçramalar söz konusudur. Müzik alanında, tonal müziğin kalıp ve kurallarının aşılması ön plana çıkmaktadır. Yeni müzik kavramı, stil çoğulculuğu içinde, dönemin düşünsel ve sanatsal gelişimini yansıtan, hızla değişen bir süreci ifade etmektedir. Yeni ses ve ritim yapılanmaları, yeni tınılar vb. üzerindeki çalışmalar yoğunlaşmaktadır. Uyumsuz sesler, 20. Yüzyıl müziğinin başlıca özelliğini oluşturmaktadır. Müzik, güzel ve uyumlu olanı yansıtmakla değil, gerçeğin çirkin tarafını göstermekle de görevlidir. Modern sanat, süsleyici, hoş ve güzel olan her şeyden bir kaçış içindedir. Modern sanatın amacı, duyularla değil, akılla yazmak, resmetmek ve bestelemektir (Say, 2000: 468). Bu nedenle müzik de, gerçeği göstermekte, duyulardan daha çok akıla yaslanmaktadır.

20. Yüzyıl'da müzik, 1950 öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrılmaktadır. Yüzyılın ilk yarısında, ekspresyonizm (dışavurumculuk), neo-klasisizm (yeni-klasikçilik), Bartok'un öncülük ettiği halk müziği gereçlerinin sanat müziğinde modern bir anlayışla değerlendirilmesi yönelimi, tekniğin ve endüstrinin gürültüsünü yansıtmayı temsil eden fütürizm (gelecekçilik) akımları görülmektedir. Yüzyılın ikinci yarısında ise, dizisel müzik, elektronik müzik, aleotorik (rastlantısal) müzik, geç-dizisel müzik, post-modern müzik ve minimalist müzik akımları ön plana çıkmaktadır (Say, 2000: 471). Yeni müzikte, tonal armoninin majör ve minör gamları kullanılmamakta ya da özgür bir şekilde değerlendirilmektedir. Tonal gamlar yerine, pentatonik diziler, kilise makamları, doğu ülkelerinin makamları, antik makamlar tercih edilmektedir. Kromatik dizide bütün seslerin eş değer olmasından yola çıkarak, tondışı-tonsuz ezgi kavramına ulaşılmaktadır. Bunların ötesinde ezginin tümüyle ortadan kaldırılması da denenmektedir. Ritim, önemli bir anlatım aracı konumundadır. Böylece 20. Yüzyılın dinamizmi ve yaşam hızı müziğe aktarılmaktadır (Say, 2000: 469).

2. MİNİMALİZM KAVRAMI

Sanat akımları, bazen birbirlerinden türeyerek (empresyonizm'den türeyerek kollara ayrılan kübizm, ekspresyonizm, primitivizm gibi), bazen de birbirlerine tepki biçiminde doğarak (sanatı kutsallıktan kurtarma amacı taşıyan dada ve yeni dada akımları gibi) ortaya çıkmaktadırlar. Bir sanat akımı olan minimalizm de, benzer bir kronolojik süreç geçirerek, kendisinden önceki kimi akımlardan etkilenecek, kimi akımlara da karşı koyarak olgunlaşmıştır (Özdoğan, 2004: 489).

Minimalizm ya da minimal sanat teriminin sanat tarihi literatüründeki ilk kullanımının Richard Wollheim tarafından yapıldığı kabul edilmektedir. Wollheim, minimal sanat terimini 1961 yılında, 'içeriği en aza indirgenmiş sanat' anlamını karşılamak üzere üretmiştir. Sanat eleştirmeni Barbara Rose'un 1965 yılında 'Art in America' dergisinde yayımladığı 'ABC Art' başlıklı yazısında yeni bir sanat eğiliminden söz etmektedir. Burada kullandığı 'minimum' kelimesi, 'minimalizm' kavramına yön vermektedir. Minimalizmin sanat literatüründeki ilk kullanımları çoğunlukla mimari, üç boyutlu yapıtlar ve heykeller için söz konusudur. Daha sonrasında resim ve müzik de minimalizmin etki alanı içine girmektedir (Özdoğan, 2004: 49). Minimalizm, yalın ve arı bir estetik anlayışını ortaya koymakta ve 1960'larda 'sanat için sanat' ilkesini yüceltmektedir. Minimal sanat, 20. Yüzyıl başlarının soyut sanatından, pürizm, yapımcılık, de stijl, geometrik soyutlama ve op sanat akımlarından, sanatın görsel ve biçimsel niteliklerine öncelik veren kavramları almaktadır (Özdoğan, 2004: 50).

Sanatta minimalizm; bir fikri minimum sayıda renk, değer, biçim, çizgi ve dokuya indirgeme yaparak vurgulamak olarak tanımlanabilir. Kendisinden başka hiçbir obje veya deneyimi sembolize etmek ve sunmak fikrine katılmaz. Çıkış noktasını gerçek mekan ve gerçek materyal anlayışının temsil ettiği minimal sanat, sembollere önem vermeyen ve sanatsızlığa doğru yönelen nötr bir zevki temsil etmektedir. Görsel sanatlarda geometrik formların önemine paralel olarak olağan biçimi basite indirgemedi madde ve renk olgusuna önem vermektedir. Bir başka deyişle, bugün özellikle mekanlarda, mobilyalarda, aksesuarlarda görülen geometrik şekillerin basit ritimlerle bir araya getirilmesine dayanan minimalizmin çıkış noktasının gösterişçi abstract ekspresyonizme karşı bir tavır ve yaratıcının kişiliğini apaçık ortaya koymayan materyal, form ve prosedür arayışları olduğu da söylenebilir (Islakoğlu, 2006: 6).

Heykel ağırlıklı bir tür soyut sanat biçimi olan minimalizm, özellikle 1960'lı yılların sonunda ve 1970'lerde Amerika'daki sanat ortamında etkili olmuştur. Bu tür sanatsal biçimin yalınlığını ifade etmek için "ABC Sanatı" da denilen minimalizm, resim ve heykeli "özüne indirgeyerek" geometrik bir yaklaşım sergiler. Bu indirgemeci yaklaşımda formalizm en uç ifadesini bulur, çünkü biçim (form) içerik haline dönüşür. Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Le Witt, Robert Morris, Richard Serra ve Anne Truitt gibi sanatçıların öncülüğünü yaptığı minimalizm, biçimde aşırı yalınlığı ve nesnel yaklaşımı savunmuştur. Minimalistler, bir sanat yapıtının yalnızca kendisini çağrıştırması gerektirdiğini ileri sürmüşler, bu nedenle, yapıtlarını, görsel olmayan her türlü çağrışımdan arındırmaya çalışmışlardır. Minimalist sanatçılar kentsel çevreye entegre olmak için büyük çaba içinde olmalarına rağmen, genelde insanları şaşırtan ve toplum tarafından kolaylıkla kabul edilmeyen yapıtlar yaratmışlardır. Sanatları kapalı, anlaşılmaz ve elitisttir. Carl Andre'nin tuğlalardan oluşturduğu konstrüksiyonun Tate Gallery tarafından satın alınması İngiltere'de büyük tepkiyle karşılanırken, Richard Serra'nın New York'ta bir meydana bulunan ünlü heykeli "Eğik Kemer", imza toplanarak yerinden kaldırılmıştır. Minimalizm, tamamen A.B.D. doğumlu sanatçıların öncülüğünü yaptığı ilk uluslararası sanat hareketi özelliğini taşımaktadır (Tizgöl, 2008: 49-50).

ABC ya da temel sanat (primary art) sayılan minimalizmde, tasvirde aşırı sadelik temel ilke olarak kabul edilmektedir. "Bir sanat eseri, sade ve sadece kendi ne ise, odur. Sanat ile sanat ötesi, sınırdadır. Minimal sanat, antiform bir sanattır" (Kınay, 1993: 322). Minimal sanatta; yalınlık, basitlik, yinleme, belirli nesne, geleneksel olmayan malzeme kullanımı ön plana çıkmaktadır (Little, 2010: 138). Minimalizm, en yalın örnekleriyle açıklık ve sadelikten duyulan zevki açığa vurmaktadır. Doğanın bolluk ve cömertliği karşısına, insanın özellikle yarattığı nesneler olarak sanatın konulması önerilmektedir (Lynton, 1982: 315).

2.1. Müzikte Minimalizm (Minimal Müzik)

Minimalizm yalnız resim ve heykele değil, aynı zamanda müzik ve dans alanlarında da keskin değişimler meydana getirmiştir. "Minimalizm" kavramını müzikte ilk kez 1968 yılında Michael Nyman kullanmış ve bununla ilgili olarak 1974 yılında bir kitap yayımlamıştır. Minimalist müzik; diğer sanat dallarında olduğu gibi modernin karmaşıklığına karşı çıkarak, basit melodilerle tekrarı kullanarak yalınlığı vurgulamak amacını taşımaktadır (Say, 2005: 484). Minimalistler, modern müziğin karmaşık üslubuna tepki göstererek yalın, abartısız kompozisyonlar yaratarak, kolay anlaşılır bir müzik yapısı oluşturmuşlardır (İslakoğlu, 2006: 24-25). Müzikteki duygusal sterilliği, entelektüel karmaşıklığı ve diğer biçimleri ortadan kaldırma amacı gütmektedir. Tarihi veya duygusal izlenimleri en aza indirgemek için melodi ve harmonide basitlik ön plana çıkarılmakta, tekrarlara önem verilmektedir.

Minimal müzik; 1960'lı yıllarda ABD'de ortaya çıkan avant-garde bir müzik akımıdır. Geleneksel Hint müziğinden, free jazz ve rock müziğinin meditativ eğilimlerinden kaynaklanarak geliştirilmiştir. Öngörülen amaç, müzikal gereçleri mümkün olabildiğince en aza indirgeyerek tekrarlardan oluşan bir süreç yaratmaktır. Böylece tek düze bir ortam içinde insanı kendinden geçirecek yinlemelerle sürdürülen bir müziğe ulaşılmıştır. Minimalizmi benimseyen besteciler, piyano ve elektronik org gibi klavyeli çalgıları ve vurmaları tercih etmişlerdir (Say, 2005: 484). Minimal müziğin temel ilkesi, sürekli yinlenen müzik tümcesinin ya da kısa motifler içinde tonalite ve ritmin belli belirsiz, ağır ağır değişime girmesidir. Minimal müzik, tekrarlanan müzik olarak da tanımlanabilir. Müzikal dokuda, kısa ve basit yapılar uzun süre tekrarlanmaktadır. Melodi ve ritim yavaş bir biçimde değişime

uğramaktadır (Kingman, 1990: 577). Bu müzik, Asya müziğindeki tekdüze yineleme örnekleri, Uzakdoğu'nun gizemli ezgileri ve Afrika'nın ritimsel çeşitliliğinden beslenmektedir. Minimalist besteci, melodi, armoni, ritim ve biçim kaygısını bir kenara bırakmaktadır. Tekdüze bir ortam ve büyülenmişçesine kendinden geçiren bir müzik yaratmaktadır (İlyasoğlu, 1999: 273). Az olan daha çok anlam taşır... Minimalizm bu temel ilke üzerine kuruludur. Minimalistler, ritmik ve melodik tekrarlar, ara notalardan arıtılmış cümleler üzerine kurulu, süssüz, anti-romantik, yüce duygularla örülü bir müziği savunmaktadırlar (Knizak, 1999: 116).

Fluxus; 1960'larda sanat dünyasında geleneği sarsan, imgelemi zorlayan bir akımdır. Önceleri müzik ve tiyatronun birleşmesinden kaynaklanmış, her türlü sesin müzik olarak sayılabildiği, en ufak, minimal devinimden yansıyan sesin bile özenle çerçevelenip sunulduğu bir akıma dönüşmüştür. George Brecht'in öncülüğünde, Young, Riley, Fantana'nın katkıları vardır. Çağlar boyunca müzik olarak adlandırılan sesler bir kenara bırakılır ve su damlacıklarının fiçıya dolma sesi, kum tanelerinin kımıltısından duyulan ses gibi müzik dışındaki seslerin felsefesi araştırılır. Fluxus, müzik sanatında minimal müziğe bir hazırlık aşamasıdır (İlyasoğlu, 1999: 272).

2.2. Minimalist Besteciler

Akımın önde gelen temsilcileri; Michael Nyman, John Cage, Stev Reich, La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass, [John Adams](#) ve [Yann Tiersen](#)'dir. 1968'de yayınladığı bir makalesinde "minimalizm" kavramını müzik literatürüne kazandıran ilk otorite Michael Nyman'dır. Peter Greenaway, Jane Campion, Volker Schlöndorff, Neil Jordan ve Michael Winterbottom gibi ünlü sinemacıların filmlerine yaptığı müziklerle geniş kitlelere ulaşan Nyman'ın sanat yaşamı, eleştirmenlerce "müzikte tutuculuğa bir karşı duruş" olarak değerlendirilmektedir. Nyman ses dünyasının tüm olanaklarının araştırıldığı bir laboratuvar kurmuş, aynı zamanda tiyatro oyunları, moda şovları, bilgisayar oyunları ve operalar için de müzik üretmiştir. "Geleneksel İngiliz müziği ile minimalist çizgiyi birleştirerek 'Barok Minimalizm' olarak adlandırılabilir bir tarz yaratmıştır. Nyman'ın müziği, saksafonun da dahil olduğu küçük bir çalgı topluluğu ile döngüsel bir armonik izlek üzerinde yoğunlaşmaktadır" (Özdoğru, 2004: 59-60). In C'de Riley, 1960'ların başlarında üzerinde çalıştığı ses şeridi işlemlerine ilişkin ilkeleri konser çalgılarına uyarlar. Çalgıcılardan her biri 53 kısa, numaralandırılmış parçayı sırayla çalacaktır, fakat müzisyenlerin kişisel kararları doğrultusunda her değer farklı sürelerle yinelenebilir. Müzisyenlerin hepsi her bir parçayı en az bir kez çaldığında yapıt sona erer. Yapıt hep aynı örgüleri kapsar ve neredeyse tamamen yinelemelere dayanır (Knizak, 1999: 68-69).

İlk minimalist eser, ortaya konmuş en minimal yapıt, John Cage'in 1952 tarihli yapıtı 4'33'' kabul edilmektedir. Cage, 1940'lı yılların başında Doğu felsefeleri ile ilgilenmeye başlamış ve bu ilgi eserlerine de yansımıştır. Minimalist bir çerçeveye sahip Zen Budizmi de bu ilgi alanının büyük kısmını kapsamaktadır. Cage, eserlerinde 'tanımlanamaz olanın değişik olanaklarını' araştırmış; 1960'ların başında ABD, Almanya, Fransa, Japonya ve birçok Avrupa kentinde de etkili olan "Fluxus" akımına dahil olarak da eserler vermiştir. Yaratım ve yok oluş süreçlerini, geçici olanı ön plana çıkararak yaşamın akışına gönderme yapan bu akım; sokak gösterileri, elektronik anti-müzik konserleri, rastlantısal teknikler ile dışa vurulmuştur (Özdoğru, 2004: 61). 4'33'de Cage, dinleyicilere etraftan gelen seslerin, o salonda hep dinledikleri müzikten daha ilginç olabileceğini göstermeye çalışır. Steve Reich de, minimal müziğin yaratıcılarından biri olarak kabul edilmektedir. "It's Gonna Rain" (1965), "Come out" (1966) ve dijital video operası "Three Tales" (2002) en ünlü eserleridir.

Batı ve Amerikan yerli (country) müziğinden ve caz müziğinin armonisi, ritmi ve strüktüründen etkilenmiştir. Reich'in yalın ve abartısız müziği dünyaca ünlü orkestralarca çalınmış, müziklerine dans figürleri tasarlanmıştır. Reich, birçok müzisyeni etkilemiş, üst üste kayıtların farklı hızlarla çalınması veya kaydırılması esasına dayalı "phasing" tekniği gibi yeni tekniklerin üretilmesinde öncülük etmiştir (Özdoğru, 2004: 59). 1950'li yıllarda saksafon çalarak caz müziği ile ilgilenen La Monte Young, 1960'larda uzun ses tonlarından ve duraklamalardan oluşan periyodik ses kompozisyonları oluşturmuştur. Marian Zazeela ile birlikte "ışık ve ses" adını verdikleri müzikle birlikte büyük boyutlu enstalasyonlar ve "hafif kutu" heykelleri eşliğinde performanslar sergilemiştir. Müzik ile görsel sanat, hatta mekan kavramı arasındaki bağ ile birlikte daha etkili frekans yakalanabildiğine inanmıştır. Bu performansları saatlerce, günlerce hatta haftalarca sürdürmüş, var olan doku ve tınılara pek az eklemeler yaparak çeşitleme tekniğini reddetmiş, müzikte basitliği ve yalınlığı benimsemiştir. Hint besteci ve sitar sanatçısı Ravi Shankar da müziğinde yeniliklerden ve deneysellikten kaçınmayarak, özellikle enstrümanların ses örgüleri üzerine yoğunlaşmış ve minimalist müziğe 'Hint tınısı' nı getirmiştir (Özdoğru, 2004: 62). Tomasz Sikorski ve Zygmunt Krauze adlı Polonya'lı minimalist müzisyenler de akımın gelişmesinde anlamlı rolü olanlardır. Tomasz Sikorski (1939 – 1988), Amerikan örneklerinden bağımsız olarak Avrupa'da minimalist müzik akımını başlatmıştır. Müziği akustik nüanslardan, çınlamalardan ve yankılardan meydana gelmektedir.

2.3. Philip Glass

Philip Glass'ın yaptığı müzik, tekrarlar üzerine kurulu, yoğun bölümlerden oluşan modüler bir müzik yapısına dayanmaktadır. Philip Glass, Kuzey Afrika, Hint ve Himalaya'ların müziğinden çok etkilenmiştir. Müziğinde doğu melodilerine yer vermeye başlamış; film müzikleri ve bir bilimkurgu müzikalinin müziklerini yaparak, dans dünyasına da birkaç ana figür katarak diğer sanat dallarıyla olan işbirliğini de göstermiştir.

Philip Glass'ın Einstein Kumsalda (1976), Satyagraha (1981), Akhnaten (1984) gibi yapıtları, oyuncuların sahnede hareketsiz tablolar oluşturmasıyla tiyatronun gereklerini değil, görsel sanatların öğelerini kullanarak, özellikle müziksel renklerin etkinliğini ön plana çıkarmaktadır. Bu operalar, Batı müziğinin dışında, Uzakdoğu ve Asya normlarını müziğe taşımaktadır (İlyasoğlu, 1999: 248). Glass'ın minimalist müziği, alfabenin birkaç sayfasındaki sözcükleri yineleme yoluyla art arda dizmektedir. Bu, roman yazmaya benzetilebilir (Mimaroglu, 1999: 165).

Philip Glass, sitarcı Ravi Shankar ile tabla üstadı Alla Rakha'nın kendi sanatını büyük ölçüde etkilediğini ifade etmektedir. Shankar'ın müziği üzerinde çalışırken, Hint 'raga' ve 'tala'larının yapısını, kuzey Hint müziğinin döngüsel ritm örgülerini öğrenir. Glass'ın keşfettiği yinelenen ritmik daireler, yeni tarzının temelini oluşturmaktadır (Knizak, 1999: 79). Minimalist operası Einstein on the Beach, eklemeli ritimlerinin üzerine kuruludur ve neredeyse bütünüyle sabit kalan bir dizi akorun etrafında döner, fakat tempo ve dinamikler onun önceki tüm yapıtlarında olduğundan çok daha geniştir (Knizak, 1999: 80). Glass, doğu modalitesinden de yararlanarak, kısa akor kırıntılarının sürekli yinelenmesiyle sesleri artarda sıralayarak eserlerini yazmıştır.

3. GODFREY REGGIO'NUN QATSI ÜÇLEMESİ'NDE PHILIP GLASS'IN MINİMAL MÜZİKLERİ

Glass'ın müzik eserleri sinemada da sık kullanılmış, görsel yapının naifliğini desteklemiştir. Glass yaklaşık 50 filmin müziğini yapmıştır. İngiliz yönetmen Stephan

Daldry'nin yazar Michael Cunningham'ın "The Hours" (1999) adlı kitabından aynı adla uyarladığı "The Hours/Saatler" (2002) film müziğini yapmıştır. Virginia Woolf'un "Mrs Dalloway" romanını izlek alan öyküde üç kadın karakterin hayatlarının kesişmesi, özgür kadınların dünyasında bitmez bir döngü olarak kurgulanmıştır (Islakoğlu, 2006: 25).

Philip Glass, Godfrey Reggio'nun yönettiği Qatsi Üçlemesi'nin (Koyaanisqatsi - Life Out of Balance -1982, Powagqatsi - Life in Transformation -1988, Nagoyqatsi - Life as War - 2002) müziklerini yapmıştır. Qatsi, Hopi (Arizona civarında yaşayan bir Kızılderili kabilesi) dilinde bir kavramdır. Anlamı ise, yaşam'dır. Üç başlık da bir kompozisyonun parçalarıdır ve bir yaşam tarzını anlatmaktadır. Koyaanisqatsi, çılgın yaşam, karmaşık yaşam, dengesiz yaşam, parçalanmış yaşam, bir başka yaşam biçimini gerektiren yaşam durumunu ifade etmektedir. Filmde söylenen Hopi kehanetlerinde; "topraktaki değerli şeyleri kazmak, felaketi davet etmektir; arınma günü yaklaştığında tüm gökyüzü örümcek ağlarıyla örülmüş olacaktır; günün birinde gökyüzünden bir kap kül atılabilir ki, o küller toprağı yakıp, okyanusları kaynatacaktır" (Fink, 2005: 161) sözlerine yer verilmektedir. Powagqatsi'de, powaqa, kara büyücüdür. Başkasının hayatını yiyip bitiren biridir ve böylece kendi hayatını sürdürmektedir. Powaqa'nın öldürmesi, kandırma ve baştan çıkarma ile olmaktadır. Bunlar birlikte düşünüldüğünde, başka yaşam biçimlerini yiyip bitiren bir yaşam biçimi anlamına gelmektedir. Nagoyqatsi'de, kelimenin kökü olan Nagoy, 'birbirini öldüren bir sürü kişi' anlamına gelmektedir. 'Öldürenlerin yaşam biçimi', 'yaşam biçimi olarak savaş' olarak ifade edilmektedir. Filmin yönetmeni Reggio, "uygarlaşmış şiddet" kavramını kullanmaktadır. Ona göre, kullanılan dil, içinde yaşadığımız dünyayı gerektiği gibi betimleyememekte, aslında var olmayan bir dünyayı tasvir etmektedir. Reggio, yüklü sözcüklerden vazgeçerek, resimleri bir araya getirerek hikayesini ve senaryosunu yaratmaktadır. Bu üçleme, 1975-2002 yılları arasında tamamlanmıştır. Belgesellerde görüntü ve müzik vardır, söz ve metin bulunmamaktadır. Bu durum belgesellerin görüntüleri ile müziklerini ön plana çıkarmakta, görüntüler ile müzik arasındaki uyum dikkat çekmektedir.

Koyaanisqatsi, temelde güzel resimlerden oluşmaktadır. Kişisel çekim ya da arşiv malzemelerinin ilginç bir biçimde sıralanmış halidir. Koyaanisqatsi'de, ilk insanların duvar resimlerinden, günümüze kadar süren gelişim, Philip Glass'ın minimal müzikleriyle birlikte anlatılmaktadır. Kuzey Amerika'ya, doğal ve uygar dünyaların arasındaki karşıtlığa- çatışmaya dikkat çekilmektedir. Film, hiperkinetik, endüstriyel kafesler; Amerika'nın, batı Avrupa'nın ve Japonya'nın kültürleri üzerinedir. Başka bir ifadeyle modern toplum ve doğa arasındaki dengesizlik gösterilmektedir. Powagqatsi'de, güney yarım küreden, üçüncü dünya ülkelerinden ve onların modern dünyaya karşı tutumlarından söz edilmektedir. Film, sözlü, basit kültürler üzerinedir. Reggio bunlara el işinin kültürleri demektedir. Yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan geleneksel yaşam biçimleri gösterilmektedir. Nagoyqatsi'nin konusu, dünyanın küreselleşmesidir. Fakat Nagoyqatsi ile diğerleri arasında temel bir fark vardır; diğer iki filmde ilgi çekici kısım resimlerin güzelliğinden ibarettir. Filmler gerçek seyirlik alanlarda, gerçek çekim alanlarında yapılmıştır. Her şey, kameranın çalışma hızı ve objektiflerinin yardımıyla gerçekleşmiştir. Görsel ortamlarla bir dil yaratılmaya çalışılmıştır. Fakat Nagoyqatsi'de, resimlerin kendileri, çekim alanlarıdır. Bilinen, tanınan, ikonlaşmış resimlerin karşıtları yaratılır. Bu resimlerden 600 tanesi filmin çekim alanlarını oluşturur. Nagoyqatsi, diğer iki filmden çok daha soyuttur.

Philip Glass, Koyaanisqatsi'nin ortaya çıkış zamanlarında, 70'lerin sonlarında, sentezleyiciler, nefesliler ve birkaç şarkıcıdan oluşan gruplarla çalışmaktadır. Filmin çekimlerine de katılır. Çekim mekanlarındaki müzikleri de duyar. Farklı yollarla duyduğu

şeyleri, düzenleyip film müziği haline getirmeyi dener. Glass, 19. ve 20. yüzyılın enstrümantal müziği konusunda eğitim alır ve bu kaynaktan beslenir. Müziği, izleyici ve resimler arasında bir köprü kurar. Müzikler, filmin kalbine giden doğrudan bir bağlantıdır ve izleyiciye film boyunca rehberlik eder. Nagoyqatsi’de Yo-Yo-Ma solist olarak projeye dahil olur. Son parçanın tamamı bir enstrüman için solo olarak yazılmıştır. Çello için yazılmış bir solo parça gibidir. Solo enstrüman, filme sesini verir ve böylece film, genişleyen ve soyut bir yapıya kavuşur. Müzik görüntüyü desteklemekten çok, onun yanında ağırlığı olan bir alan oluşturur. Philip Glass’ın sonu gelmeyen döngüsel minimalist müziği, filmlerin kurgusuna eşlik etmektedir. Böylece filmler tamamlanmaktadır. Bu filmler, müzikleriyle bir değer ve anlam taşımakta ve var olabilmektedir.

4. SONUÇ

Minimal müzik akımı, 1960’lı yıllarda ABD’de ortaya çıkar. “Az olan daha çok anlam taşır” ilkesi üzerine kuruludur. Modern olanın karmaşık yapısına karşı çıkan minimal müzikte, basit melodiler, tekrarlar ve sadelik söz konusudur. Müzikal gereçler en aza indirgenmektedir. Besteciler, melodi, armoni, ritim ve biçim kaygısını bir kenara bırakmakta, tekdüze ortamda, tekrar eden bir müzik yaratmaktadırlar. Akımın önde gelen temsilcileri; Michael Nyman, John Cage, Stev Reich, La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass, [John Adams](#) ve [Yann Tiersen](#)’dir.

Philip Glass’ın besteleri sinemada sık bir biçimde kullanılmıştır. Glass, Godfrey Reggio’nun yönettiği Qatsi Üçlemesi’nin müziklerini de yapmıştır. Belgesellerde, kısa ve basit desenler uzun süre tekrar edilmektedir. Melodi ve ritim yavaş bir şekilde değişmektedir. Görüntülerin hızına bağlı olarak müzik yavaşlamakta ya da hızlanmaktadır. Belli bir seviyeden sonra sürekli tekrar eden müzik rahatsızlık yaratmaktadır. Fakat bu görüntülerle uyum göstermektedir.

Koyaanisqatsi’nin ilk bölümünde insan elinin değmediği doğa görüntüleri yer almakta ve görüntülere yavaş bir org müziği eşlik etmektedir. Görüntülerle birlikte müzik de hızlanmaya başlar. Hızla hareket eden kalabalıklar, makineler, seri üretim yapan fabrikalar (sandviç, giysi, televizyon, otomobil vb.) görülür. Bunlar, her şeyin sürekli olarak yer değiştirdiğini, hızın ve teknolojinin insanların hayatına egemen olduğunu yansıtmaktadır. Bu hıza ayak uyduran insan da mekanikleşir, duygusuzlaşır, ruhunu kaybeder ve bir meta haline dönüşür. Modern dünyanın karmaşası, her gün yinelenen işler ile müziğin tekrarları birleşmektedir. Burada rahatsız olma durumu ortaya çıkmakta ve böylece hem görüntülerle hem de müzikle (yineleme ile) modern dünyanın (teknoloji, hız, küreselleşme, tüketim, şiddet, doğanın yok edilişi) eleştirisi yapılmaktadır. Yinelenen müzik ile kısır döngü içindeki modern yaşam biçimi gösterilmektedir. Belgeselin sonunda bir uzay mekiği fırlatılır, fakat mekik infilak eder ve mekikten kopan küçük bir parça yavaşça yere doğru düşmeye başlar. Kamera bu küçük parçanın düşüşünü uzun bir çekimle kesme yapmadan bize gösterir. Dönerek düşen mekik ve döngüsel müzik birleşmektedir.

Yönetmen Godfery Reggio’ya göre modern dünyadaki mesele, teknolojinin toplum, ekonomi, din, savaş, kültür, sanat ve bunun gibi şeyler üzerine etkisi değildir. Mesele, her şeyin artık teknolojiyle ve onun sayesinde var olabilmesidir. Bu, teknolojik şans arayışı için ödenmekte olunan bir bedeldir. Savaş alanından dışarı taşan bütünsel bir savaş söz konusudur. Gündelik hayat savaşa dönüşmüştür. Bu savaş, Glass’ın döngüsel, tekrara dayalı ve rahatsız edici minimal müziği ile gösterilmekte ve eleştirilmektedir. Glass’ın müzik dili, günümüz modern dünyasının ve bu dünyada yaşayan bireylerin özelliklerini betimlemektedir.

Teknolojiye, hıza ve tüketime bağımlı bir dünya, Glass'ın müzikleriyle algılanmakta ve O'nun müzik diliyle bu dünyaya karşı çıkılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Fink, R., Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practise, University of California Press, USA, 2005
- Islakoğlu, P.M., “Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Minimalist Yaklaşımlar”, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006
- İlyasoğlu, E., Zaman İçinde Müzik, Yapı Kredi Yayınları, 5. B., İstanbul, 1999
- Kınay, C., Sanat Tarihi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993
- Kingman, D., American Music A Panorama, Second Edition, Schirmer Books, New York, 1990
- Knizak, M., Destroyed Music, Alışılmadık Sesler, Der.: Hira Doğrul, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999
- Little, S., İzmler: Sanatı Anlamak, Çev.: Derya Nükhet Özer, Yem Yayınları, İstanbul, 2010
- Lynton, N., Modern Sanatın Öyküsü, Çev.: Cevat Çapan, Sadi Öziş, I. B., Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1982
- Mimaroglu, İ., Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, 6. B., İstanbul, 1999
- Özdoğan, P., Minimalizm ve Sinema, Es Yayınları, İstanbul, 2004
- Say, A., Müzik Ansiklopedisi, Cilt 2, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2005
- Say, A., Müzik Tarihi, 4. B., Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2000
- Tizgöl, K., “Sanatta Minimalizm ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir, 2006

“FOLKLORİZM VE TÜRK HALK MÜZİĞİ”

Yrd.Doç. Hasan BOZKURT

hasanbozkurt74@gmail.com

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

ÖZET

Folklor Bilindiği gibi 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan bir bilim dalıdır. Ülkemizde halkbilimin gelişmesi ve halk kültür ürünlerinin öneminin kavranması ise cumhuriyetin ilanından sonra önem kazanmıştır.

Folklorun ya da Türkçe anlamıyla halkbilimin ortaya çıkması ve gelişmesi Fransız ihtilali ile paralellik göstermektedir. Çünkü Fransız ihtilali ile halk önem kazanmış halk kendi yönetimlerini oluşturmuş ve daha önceleri horlanan, küçümsenen halkın kültür ürünleri de gerçek değerini ve önemini kazanmıştır.

Halk kültürünün en önemli dallarından birisi olan halk müziği de halkın iktidarı ile birlikte uluslararası müzik sanatın beslediği en önemli kaynak haline gelmiştir. Uluslararası sanat müziğinde halk müziğinden esinlenerek oluşan yeni akıma folklorizm adı verilmektedir. Folklorizm akımı folklorun temel amaçları arasında yer alan “halk kültürü ürünlerinin yeniden yorumlanması ya da halk kültürü ürünlerinden yararlanarak – esinlenerek yeni ürünlerin yaratılması” ilkeleriyle tamamen örtüşmektedir.

Folklorizm ülkemiz çoksesli müziğinin de en önemli akımlarından birisi olmuştur. Özellikle Türk beşlerinin öncülüğünde gelişen çoksesli müziğimiz süit formunda ki eserlerde bu akımın en önemli eserlerini vermiştir.

Bestecilerimizin burada iki yolu tercih ettiklerini söyleyebiliriz. Ya doğrudan halk ezgilerini çok seslendirmişler bunlara süit tarzı beste ve düzenlemeleri dahil edebiliriz. Ya da kendi özgün bestelerini üretmişlerdir.

Özet olarak halk müziğimiz çoksesli müziğimizin dolaylı ve dolaysız en önemli kaynağı olmuş ve olmaya devam etmektedir

Anahtar Kelimeler: Folklorizm, Türk Halk Müziği, folklor, halkbilim

GİRİŞ

Fransız ihtilalinden sonra Tüm Dünya’da halk kültür ürünlerinin önemsendiği, değer kazandığı, doğrudan ya da dolaylı sanatın ve kültürün önemli bir ögesi olarak kullanıldığı bir sürece de girilmiş bulunmaktadır. Bunun sonucu olarak, bu alanı araştıran yeni bir bilim dalı da karşımıza çıkıyor Folklor yada Türkçe karşılığı halkbilim.

Şimdi öncelikle Folkloru ele alarak, Folklorizm akımını ve Folklorizm Türk Halk müziği ilişkisini irdelemeye çalışalım.

Folklor terimini ilk kez 1846’da bağımsız bir bilim dalına ad olarak İngiliz arkeolog William J. Thoms (1803-1885) kullandı. Folklor teriminin Türkçe karşılığı bire bir tercüme

ile Halkbilimdir. Folklor kelimesinin Türkiye’ de “halk oyunları” kelimesine karşılık olarak yaygın biçimde kullanılması Halkbilim kelimesini tercih etmemizi daha en önemli hale getirmektedir.

Halkbilim, diğer sosyal bilim dalları gibi sınırlı bir tanım aralığına sıkıştırılamayacak kadar geniş bir içeriğe sahiptir. Yine de, tanımlanmaya çalışılırsa;

“Bir ülke ya da belirli bir bölge halkına ilişkin maddi ve manevi alandaki kültürel ürünleri konu edinen, bunları kendisine özgü yöntemleriyle derleyen, sınıflandıran, çözümleyen, yorumlayan ve son aşamada da bir bireşime vardırmayı amaçlayan bir bilimdir. Halkbilim halkın geleneklerini, göreneklerini, inançlarını, törelerini, törenlerini, yazın ürünlerini içine alır. Halkbilim, bugünün halk kültürü değerlerini de araştırıp inceler. Toplumsal yaşamdaki değişiklikler kültüre de yansır. Halkbilim bu kültürler arasında karşılaştırmalar yaparak aradaki bağları, kültürün geçirdiği evrimi ve değişimi, günümüzde aldığı yeni biçimi ortaya koyar. Bu anlamda, geçmişle gelecek arasındaki ilişkinin kavranmasında önemli bir işlev görür. Bir ülkenin, bir yöre halkının, bir etnik grubun yaşamının bütününe kapsayan ve temelinde o halkı oluşturan insanların ortak ve yaygın davranış kalıplarını, yaşama biçimini, belirli olaylar ve durumlar karşısındaki tavrını, çevresini ve dünyayı algılayışını açıklamada; geleneksel ve törensel yaşamı düzenleyen, zenginleştiren, renklendiren bir dizi beceriyi, beğeniyi, yaratıyı, töreyi, kurumu, kurumlaşmayı göz önüne sermede halkbilimin önemli bir rolü vardır. Bir ucuyla geçmişe, bir ucuyla da zamanımıza uzanan gelenekler, görenekler, âdetler zincirini saptamada; bu zincirin köstekleyici ya da destekleyici halkalarını tek tek belirlemede; halk kültürünün atar damarlarını yakalayarak bunlardan özgün ve çağdaş yaratmalar çıkarmada da halkbilim ilgilenenlere zengin kaynaklar sunar.”

Yukarıdaki tanım ve amaçlarını verdiğimiz halkbilim çalışmalarının başlaması henüz bir yüzyılı bile doldurmamıştır. Batıda halkbilim çalışmalarının başlaması Osmanlının son zamanlarına ve 1. Dünya savaşına denk geldiğinden bu alandaki asıl çalışmalar Cumhuriyetin ilanından sonra olmuştur.

Ülkemizde halkbilim ilk kez Ziya Gökalp tarafından Halka Doğru dergisinin 10 Temmuz 1329 (23 Temmuz 1913) tarihli sayısında yayımlanan "Halk Medeniyeti" başlıklı yazısıyla gündeme geldi. Folklor terimi ise ilk kez Rıza Tevfik [Bölükbaşı]'ın 20 Şubat 1913 tarihli Peyam gazetesinin edebiyat ekinde yayımladığı "Folklor" başlıklı yazısında kullanıldı.

Özellikle ülkemiz için çok genç bir bilim dalı olan halkbilimle ilgilenen ilk örgüt, 1927 yılında Ankara'da kurulan ve daha sonra adı Türk Halk Bilgisi Derneği'ne çevrilen Anadolu Halk Bilgisi Derneği olmuştur. Bu dernek ilk önce folklor derleyicilerini yetiştirmek ve yönlendirmek amacıyla Halk Bilgisi Toplayıcılarına Rehber adlı kılavuz (1928) ardından da Halk Bilgisi Mecmuası (1928, 1 sayı) yayımladı. 1923 yılında halkevlerine devredilene değin bu dernek iki derleme gezisi düzenlemiş ve Halk Bilgisi Haberleri (19 sayı) adlı süreli yayınının yanı sıra 13 adet de kitap ve broşür yayımlamıştır.

Üniversitelerimizde ilk halkbilim çalışmaları 12 Aralık 1924'te İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne bağlı olarak kurulan Türkiyât Enstitüsü tarafından yapılmıştır. Enstitü, M. Fuad Köprülü'nün başkanlığında Türk halk edebiyatıyla ilgili önemli eserler yayımlamıştır. Ancak üniversitelerimizde halkbilimin akademik bir disiplin olarak ilk kez ele alınmasını Pertev Naili Boratav başlatmıştır. Boratav, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-

Coğrafya Fakültesi'nde, 1938 yılında başlattığı halk edebiyatı derslerini 1948 yılında folklor kürsüsüne dönüştürmüş, ne var ki, üniversiteye bilim dışı çevrelerin müdahalesi sonucu bu kürsü 1948 yılında kapatılmıştır. 32 yıl kapalı tutulan halkbilim bölümü ancak 1980 yılında yeniden açılmıştır.

1980 den sonra Ankara Üniversitesi ile Hacettepe Üniversitelerinde bağımsız bilim dalı olarak eğitim verilmekte, akademik çalışmalar yürütülmektedir. Bu üniversiteler dışında Atatürk, Fırat, Erciyes, Selçuk, Cumhuriyet ve Balıkesir üniversitelerinde de halkbilim dersleri okutulmaktadır. Günümüzde ise alt disiplinlerini de hesaba kattığımız zaman birçok üniversitemizde bu alanda kürsülerin olduğunu söyleyebiliriz.

1960'lardan sonra ise halkbilimle ilgili çalışmalar yapan dernekler çoğalmış, ülkemizin değişik il ve ilçelerinin yanı sıra üniversitelerimizde de topluluk halinde çalışmalarını sürdürür olmuşlardır. Üniversite öğrenci dernekleri arasında Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Türk Halkbilimi Topluluğu dergi ve kitap yayınlarıyla, alan araştırmaları ve halk oyunu toplulukları kurmalarıyla, Türk folkloruyla ilgili toplantılar düzenlemeleriyle; Mimar Sinan Üniversitesi Türk Halk Sanatları Araştırma Derneği araştırma gezileri ve sergileriyle dikkat çekmektedirler. Anadolu Üniversitesi Halkbilim Araştırmaları Merkezi, araştırmalar yapmakla, oyun ve müzik toplulukları yetiştirmekle bu çalışmalara katılmaktadır.

Şimdi, Halkbilimi kısaca inceledikten sonra uluslararası sanat müziğinde halkbilim paralelinde gelişen bir müzik akımı olan folklorizm akımına bir göz gezdirelim;

Folklorizm

Ülkemizde folklor alanında bu gelişmeler olurken Uluslararası Müzik, Çoksesli Müzik, Evrensel Müzik gibi çeşitli adlarla adlandırdığımız alanda Folklorla çok yakın ilişkili olan bir akım da kendini göstermeye başlıyor. Folklorizm adı verilen bu akım Neo klasik düşünce akımını da benimseyen bestecilerin kendi ulusal müziklerini ele almaları ve ulusal müziklerinden azami derece yararlanmaları ile ortaya çıkmaktadır. Klasik müzikteki Alman, Fransız, İtalyan, Avusturya, İngiltere gibi ülkelerin hegemonyasına bir ölçüde başkaldırı gerçekleşmiş yerel halk ezgileri ve modal yapı kullanılmaya başlanmış buna bağlı olarak klasik armoni kalıpları yıkılmıştır.

Folklorizm akımı folklorun temel amaçları arasında yer alan “ halk kültürü ürünlerinin yeniden yorumlanması ya da halk kültür ürünlerinden yararlanarak, esinlenerek yeni ürünlerin yaratılması” ilkeleriyle tamamen örtüşmektedir. Folklorizm akımına bağlı besteciler, halk ezgilerini uluslararası sanat müziği toplulukları, solo ses ve çalgılar vs. için doğrudan kompoze etmişler, çeşitlemeler- modülasyonlar yoluyla geliştirmişler ya da halk ezgileri, ritimleri ve makamlarından yararlanarak yepyeni eserler üretmişlerdir.

20. yüzyılda halk müziğinin gündeme gelmesi ise daha değişik nedenlere dayanır. Her şeyden önce halk arasında söylenip çalınan müzik, gün geçtikçe ölmekte olduğundan, arşivlenip kaydedilerek canlı tutulması gerekmektedir. Modal kalıplardaki bu ezgiler, bestecilerin imgelemine yeni katkılarda bulunabilir. Ayrıca 20. yüzyılda sömürgeciliğin sona ermesiyle, ülkelerin kesin coğrafi sınırlarını çizmeleri gibi kesin bir kültür kimliği kazanmaları da söz konusudur. Her ülke kendi ulusal özelliğini taşıyan müziği üretmelidir.

Halk müziğinin çoğu malzemesi şarkı olarak kuşaktan kuşağa, kulaktan kulağa kaldığından, bu müzikte konuşma dili, dilin vurgusu ve yapısı büyük önem taşır. Halk danslarının değişken ritim yapısı ise poliritmik (çok-ritimli) yapıyı doğurur.

Stravinski ilk bale yapıtlarını doğal olarak doğup büyüdüğü ülkenin, Rusya'nın kaynaklarıyla beslemiş, Ateşkuşu ve Petruşka'da, 19. yüzyıl sonu bestecilerinin halk ezgilerine eğilmesine neden olan akımı 20. yüzyıl başına taşımıştır. Giderek Stravinski'nin pek çok yapıtında halk ezgilerinin izlerini, renklerini görürüz. Örneğin, Düğünler adlı görsel kantatasında, Askerin Öyküsü'nde Rus halk masallarının, Rusça vurgulamanın ve dansların renkleri yansır. Böylece yeniden gündeme gelen folklorizm, başta Bela Bartok ve Zoltân Kodály gibi Macar besteciler olmak üzere tüm Avrupa'yı etkisine alır. Bu kez halk müziği malzemesi daha bilimsel yöntemlerle işlenmektedir.

Bartok (1881-1945) ve Kodály (1882-1967) yüzlerce özgün halk ezgisini notaya geçirirler. Derleme alanları ise kendi ülkeleriyle sınırlı kalmayıp geniş bir çevreye yayılır; Macaristan, Romanya, Balkanlar, Türkiye, Cezayir ve İran'a dek uzanır. Bartok'un kendine özgü biçiminin ortaya çıktığı ilk ürünleri, Birinci Kuvartet'i ve tek perdelik operası Mavi Sakalın Şatosu'dur. Kodály geniş soluklu büyük orkestra yapıtlarında örneğin Tavuskuşu Çeşitlemeleri'nde, Macar folklorunu tüm görkemiyle duyurur.

İngiltere'de Ralph Vaughan Williams, Bartok benzeri sanat ve folklor birleşimleri sunar. Sonraki kuşakta Britten ve Tippett, yeni sanat anlayışlarıyla İngiliz folklorunu birleştirirler. Amerika'da yerlilerin, kıızılderili geleneğinin müziği kadar caz müziği de sanat müziğine girer. Copland, Sessisimler, Thompson, Barber, Bloch, Bernstein ve Piston, çağdaş Amerikan müziğinin kimliğini oluştururlar. Güney Amerika'da folklorizm, Villa-Lobos, Revueltas, Ginastera ve Chavez gibi bestecilerle zenginleşir.

Rus müziğine kimlik kazandıranlar arasında Şostakoviç ve Prokofiyef'in yanı sıra Aram Haça-turyan (1903-1978), Dimitri Kabalevski (1904-1987), Yuri Şaporin (1887-1963) ve Vissarion Şebalin (1902-1963) gibi isimler, yerel ezgileri büyük orkestra olanakları içinde işlemişlerdir. İspanya'da Manuel de Falla (1876-1946), Bartok gibi ülkesinin zengin bir folklor hazinesi olduğuna ve günün müziği içinde bu renklerin kullanılması gereğine inanmıştır.

Falla'nın Sihirbazın Aşkı operası, Üç Köşeli Şapka balesi gibi nice yapıtı, kamçılayıcı İspanyol folklorunun ritim ve ezgileriyle donanmıştır.

Avrupa'nın her ülkesini etkileyen bu akım, Türk müziğinin de çokseslendirilmesinde etken olmuş ve Türk Beşleri'nin çıkış noktasını oluşturmuştur. Rey, Erkin, Alnar, Akses ve Saygun başta olmak üzere, Tüzün, Baran, Sun, Akın gibi besteciler, Anadolu'nun yöresel halk ezgilerini inceleyip sanat müziği içinde bütünleşmişlerdir. Günümüzde ise geleneksel çalgıların ve söyleme biçiminin de özgürlük alanı daha da genişlemiş olan birçok yeni çalışmalar ve eserlerden bahsedebiliriz. Folkloroma, Türküyem gibi müzikallerin yanı sıra, Aşkı Memnu, Bağlama Süiti, Şeyh Galibe Saygı gibi eserler de bunlara örnek gösterilebilir.

Çağın ikinci yarısında özellikle Avrupalı olmayan geleneklerin incelenmesi, pek çok besteciye esin sunar. Örneğin: Afrika müziği, Hint, Çin, Endonezya ve Japon müziği gibi. Bartok stiline folklorlardan kaynaklanma, giderek daha değişik boyutlara ulaşır. Örneğin, Berio ve Stockhausen, dünyanın her köşesindeki folklorla ilgi duymuşlardır. Berio, Çora'da müziksel ve şiirsel öğeleri, folklorik ezgilerdeki modal dil araştırması sonucu birleştirir.

Stockhausen, Telenmsik'te, önceden bestelenmiş bir yapıtın içine kayıt yoluyla halk müziği ekler.

Folklor, 20. yüzyıl akışı içinde değişikliğe uğrayarak müziği etkiler ve her ülkede hemen hemen aynı süreç yaşanır: Besteciler önceleri doğrudan halk ezgisini alıp çoksesli yapı içinde işlerler. Ardından aynı ezgileri belli belirsiz duyurup, kendi deyişleriyle birleştirirler. Genelde her biri son evresinde folklor kokan, ancak kendi süzgecinde soyutladığı, kendi folklorunu yarattığı bir döneme ulaşır.

Halk Müziği Alanında çalışmalar

Ülkemizde genel folklor alanındaki çalışmalar, müzik folkloru sahasındaki disiplinli çalışmalarla başlar. Halk türkülerini toplama, notaya alma, yayınlama yolundaki hareketlerin ve bu konuyla ilgili yayınların önemini belirten yazıların ilki, 5 Mart 1915 tarihli Yeni Mecmua'nın Çanakkale Özel Sayısı'ndaki Musa Süreyya Bey'in bir makalesidir. Halkbilimin bir iş halinde uygulanması Dr. Rıza Nur'un Milli Eğitim Bakanı olduğu 1920 yılında başlar. Milli Eğitim Bakanlığı tarafından başlatılan türkülerini toplama yolundaki çalışmalar, 1916 yılında kurulmuş olan "Darü-l Elhan" (İstanbul Konservatuvarı) ın bu konuya eğilmesi ile disiplinli ve yaygın bir şekil alır. 1926-1927-1928-1929 yıllarında zamanın ünlü müzik bilginlerinin de katıldığı dört araştırma gezisi düzenlenir. Bu araştırma gezisinde toplanan türküler 15 defter halinde yayımlanır. Başarısız sonuçlanan anketten sonra ortaya çıkan Anadolu'ya derlemeye çıkmak fikri, uygulama aşamasına geldiğinde, o zamana kadar kazanılan tecrübelerden de istifade edildi. Bilhassa Yusuf Ziya Bey, Dârü'l-Elhân Müdürü Musa Süreyya Bey'in istifasından sonra, müdürlük makamına geçerek, daha rahat çalışma imkânı buldu. Önce, başka memleketlerde Musıkı Halkıyyatı tespiti yolunda neler yapıldığını araştırdı. En ideal yolun fonografla çalışmak olduğunu Berlin'deki müsteşrik dostundan ve Paris'te bulunan Cemal Reşit [Rey] Bey'den öğrenince, plakları ile birlikte bir makine (fonograf) göndermesini mektupla istedi.

Fonograf, 30 Temmuz 1926 tarihinde İstanbul'a geldi. Bir gün sonra da, Dârü'l-Elhân heyeti, Birinci Derleme Gezisi'ne çıktı. Bu derleme gezisinde 250 kadar türkü fonografa veya doğrudan doğruya notaya alındı. Böylece başlayan derleme gezileri 1927, 1928 ve 1929 yıllarında da tekrarlandı. Dört derleme gezisinde toplam bin kadar türkü, ses kaydı alınarak veya doğrudan notası yazılarak tespit edildi. Dört derleme gezisinin sonucu olarak da on iki türkü defteri yayımlandı. Bu defterlerde 600 kadar türkü notası yer aldı.

Fonografin İstanbul'a gelerek, Dârü'l-Elhân heyetinin Anadolu'ya hareket etmesini ve "Kozanoğlu" türküsünün nasıl derlendiğini, yine Yusuf Ziya Bey'in hatıralarından öğreniyoruz:

"30 Temmuz 1926'de Paté fabrikası ma'mûlatından bir makine İstanbul'a geldi. 31 Temmuz Salı günü de ben, Ekrem Bey, Rauf Yektâ Bey ve Dürri Bey'lerden mürekkep heyet Haydarpaşa'dan ayrıldık. (...). İlk merhale Adana oldu. Adana'da ilk tespit edilen eser meşhur Kozanoğlu'dur. Kozan'da, evvelce nüfus müdürlüğü eden sazıcı Hulûsi Bey'den hem sâz'a, hem de plak'a aldık. Halk Şarkıları mecmualarımızın birinci numerosunda çıkan Kozanoğlu'ndan kısmen farklıdır. Abdülaziz devrinden evvelki Kozan derebeylerine aittir [Tanzimat'ta ya'ni mülki teşkilat ile kaymakamların ta'yininden evvel Anadolu'da derebeyler bulunduğu ma'lumdur]. Kozanoğullarından, hükümet kuvvetlerine karşı mukavemet maksadıyla dağa çıkan asıl Kozanoğlu'nun dağlardaki hayatı ile üzerine gönderilen ta' kib kuvvetleri ile mücadelesinin ifâdesidir"

Ülkemizde halk müziği derlemeleri alanındaki en önemli çalışmalardan birini de Macar müzik araştırmacısı ve besteci Bela Bartok ile Adnan Saygun yapmıştır diyebiliriz.

Armağan Coşkun Elçin Bartok ve Saygun'un dışındaki derleme çalışmalarını şöyle tasnif etmiş:

Birinci derleme gezisi; Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve teknisyen Arif Etikan'dan oluşan grup, 1937 yılının ağustos ve eylül ayları içinde 1,5 ay süresince, Sivas, Elazığ, Erzincan, Erzurum, Gümüşhane, Trabzon ve Rize illerinde derleme yapmıştır. 588 ezgi derlemişlerdir. Derlenen ezgilere şunları örnek verebiliriz: Rize ve Trabzon'un Kolbastı, Metelik oyun havaları, Sallama, Hemşin, Sıkayak, Seyrek, Kız horon havaları; Elazığ'ın maya, hoyrat gibi mahalli havaları; Sivas'ın Düz, Abdurrahman, Gızih, Garhın, Üç ayak gibi halayları; Karacaoğlan'dan, Ruhsati'den, parçalar; Erzurum, Erzincan ve Gümüşhane'nin bar havaları, Sümmani ağzı, Emrah'ın koşmaları...

İkinci derleme gezisi; Bu derleme gezisini iki ayrı grup yapmıştır. Ferit Alnar, Cevat Memduh Altar, Halil Bedii Yönetken ve Tahsin Banguoğlu'ndan oluşan birinci grup, Kütahya, Afyon, Denizli, Aydın, İzmir, Manisa, Balıkesir illerini tarayarak, 603 ezgi derlemiştir. Bu gezi, 1938 yılında bir buçuk ay devam etmiştir. Ulvi Cemal Erkin, Muzaffer Sarısözen, Nurullah Taşkıran ve teknisyen Arif Etikan'dan oluşan ikinci grup, Malatya, Diyarbakır, Urfa, Gaziantep, Kahramanmaraş ve Adana illerini tarayarak, 735 ezgi derlemiştir.

Üçüncü derleme gezisi; Nurullah Taşkıran'ın başkanlığında Muzaffer Sarısözen, Mahmut Ragıp Gazimihal ve teknisyen Rıza Yetişen'den oluşan grup, 1939'da ağustos ayında sadece Çorum ilini taramıştır. On beş gün süren gezide, 241 ezgi derlenmiştir. Derlenen ezgiler içinde, Pir Sultan Abdal'dan türküler, ağıtlar, güzellemlerle ayrıca ve halay havaları önemli bir yer tutmaktadır.

Dördüncü derleme gezisi; Muzaffer Sarısözen'in başkanlığında Mahmut Ragıp Gazimihal, Mithat Fenmen, e teknisyen Rıza Yetişen'den oluşan grup, 1940 yılının ağustos ayında, sadece Konya ilinde derleme yapmıştır. Yirmi gün süren çalışmada, 512 ezgi derlenmiştir. Derlenen ezgiler arasında kadın oyun havaları, kavalla çalman dağ ve köy havaları, Rumeli havaları, kaşık havaları, divanlar ve koşmalar örnek sayılabilir.

Beşinci derleme gezisi; Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen'den oluşan grup, 1941 'de Kayseri, Niğde, Maraş ve Seyhan civarındaki Türkmen aşiretleri arasında derleme çalışmalarını yapmıştır. 412 halk ezgisi derlenmiştir. Derlenen ezgiler arasında halaylar, oyun havaları, Avşar ağıtları, bozlaklar ve Karacaoğlan'a ait türküler örnek verilebilir.

Altıncı derleme gezisi; 1942 yılının temmuz, ağustos ayları içinde bir buçuk ay süren derleme gezisi, Muzaffer Sarısözen, Halil Bedii Yönetken ve teknisyen Rıza Yetişen'den oluşan grup tarafından Isparta, Burdur, Antalya ve Muğla'da yapılmıştır. 426 ezgi derlenmiştir. Sipsi, kaval, davul, zuma ile çalman oyun havaları, gurbet türkülleri ve zeybek oyunları derlenenler arasındadır.

Yedinci derleme gezisi; Yedinci derleme gezisini, yine Muzaffer Sarısözen, Halil Bedii Yönetken ve teknisyen Rıza Yetişen'den oluşan grup, 1943 yılında, Tokat, Amasya,

Ordu, Samsun, Giresun ve Trabzon'da yapmıştır. Elli gün içinde 772 ezgi derlemişlerdir. Trabzon'da horon havalan; Tokat ve Amasya'da halaylar, turnalar, yıldız ve bozlağı andıran uzun havaları metelik ve kolbastı oyun havaları; Samsun, Giresun ve Ordu'da karşılama, kaşıkçı ve imece havaları derlenmiştir .

Sekizinci derleme gezisi; Bu gezi, 1944 yılında aynı grup tarafından, Elazığ, Tunceli, Bingöl ve Muş'ta yapılmıştır. Bir buçuk ay süren gezide, 293 halk ezgisi derlenmiştir. Lavuk, maya, hoyrat ile çeşitli oyun havaları tespit edilmiştir.

Dokuzuncu derleme gezisi: Bu gezi, aynı grup tarafından 1945'te Ankara, Çankırı, Yozgat ve Kırşehir'de yapılmıştır. İki ay süren gezide, 432 ezgi derlenmiştir. Misket, Meşeli, Yıldız gibi türküler ile bozlaklar, sürmeliler ve sohbet havaları derlenen ezgiler arasındadır.

Onuncu derleme gezisi:1946'da aynı grup, İçel, Antakya ve Antalya'da derleme yapmıştır. 285 halk ezgisi derlenmiştir.

On birinci derleme gezisi:1 947 yılının temmuz ve ağustos aylarında aynı grup, Çanakkale, Bursa, Tekirdağ illerini tarayarak 258 ezgi derlemiştir.

On ikinci derleme gezisi; 1948 yılının temmuz ve ağustos aylarında aynı grup, Bolu, Sinop ve Zonguldak illerini tarayarak 190 ezgi derlemiştir.

On üçüncü derleme gezisi; 1949 yılının temmuz ve ağustos aylarında aynı grup, Bilecik ve Eskişehir illerini tarayarak 117 ezgi derlemiştir.

On dördüncü derleme gezisi;1950 yılının haziran ve temmuz aylarında aynı grup, Van, Kars, Çorum ve Ağrı'yı tarayarak 373 ezgi derlemiştir.

On beşinci derleme gezisi; 1951 yılının haziran ve temmuz aylarında aynı grup, İzmit ilini tarayarak 53 ezgi derlemiştir.

On altıncı derleme gezisi; 1952 yılında, aynı grup, İzmir, Siirt, Mardin ve Bitlis'i tarayarak 204 ezgi derlemiştir.

Bu derleme gezilerinin dışında, yine Ankara Devlet Konservatuvarı adına Muzaffer Sarısözen, tek başına iki derleme gezisi daha yapmıştır. 1955'te İstanbul'da Altay Türklerinden 55 ezgi derlemiştir. 1957'de İstanbul'da 66 ezgi derlemiştir.

Uzman bir folklorcu olan Muzaffer Sarısözen, bu derleme gezilerinde, bütün Türkiye'nin müzik folklorunu yakından tanıma fırsatını bulmuştur. Derlenen 10.000 civarındaki halk ezgisini, tele, muma ve taş plaklara kaydetmiştir. Daha sonra, bu türkü ve oyun havalarını konservatuar arşivinde bir düzene koyarak, bir kısmını notaya almıştır; ancak diğer kısmını notaya alıp değerlendirmesine ömrü vefa etmemiştir.

Sarısözen, türkü ve oyun havalarının yanısıra, halk oyunlarının da öncüsü olmuştur ve derleme gezilerinde halk oyunlarını görüntüleyen bir fotoğraf albümü oluşturmuştur. Bağlama, cura, mey, özellikle zor bulunan çifte kaval, kemençe, kaval, tulum, davul, zurna, tef, darbuka gibi birçok halk sazını toplayarak konservatuar arşivinde bir koleksiyon oluşturmuştur.

Bu arada Sarısözen ile ilgili bir deyimî hatırlatalım: Hem türkü, hem oyun, hem de halk algıları derleyen Sarısözen için, Mesut Cemil "Bedeni küçüldükçe, ruhu büyüyen arşiv böceğı" demiştir.

SONUÇ:

Sonuç olarak şunları söyleyebiliriz;

Folklorizm akımına bağı türk bestecileri Türk Halk Müziğinin derleme ve arşivlenmesince öncü rolü üstlenmişler ve bu alana büyük katkı sağlamışlardır.

Birbirinden kopuk gibi gözüken, hatta birbirlerinin alternatifi gibi gözüken Türk Halk Müziğı ve Çoksesli Türk müziğı günümüze kadarki gelişimini iç içe ve birbirlerini destekleyerek sürdürmüştür.

Halk müziğinin dejenere edilmesi gibi gözüken Çoksesli Türk müziğı(burada halk müziğinin çokseslendirilmesinden bahsedilmektedir) bütün dünyada olduğı gibi folklorun temel amaçları doğrultusunda kullanılan bir besteleme tekniğidir.

Türk Halk Müziğı, Bütün dünyada olduğı gibi ülkemizde de çoksesli müziğın en önemli esin kaynağıdır.

KAYNAKÇA

BARTOK, Bela. Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi

CİNGÖZ, Meltem- ÇAĞLAYAN, Handan. Halk Kùltürlerini Araştırma Ve geliştirme Genel Müdürlüğü Folklor Araştırmacıları ve 1994 Yılı Faaliyetleri. Türk Halk Kùltürü Araştırmaları 1994, Kùltür Bakanlığı HAGEM Yayınları, Ankara 1996, s.163-184.

ELÇİN, Armağan Coşkun. Muzaffer Sarısözen Derleme Gezileri (makale)

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp. Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz

İLYASOĞLU Evin. Zaman İçinde Müzik

ÖRNEK, Sedat Veyis. Türk Halk Bilimi. Kùltür Bakanlığı HAGEM Yayınları, 2. basım, Ankara 1995.

ŞENEL, Süleyman. Dâru'l-Elhân Heyeti Tarafından "Fonograf"la Derlenen İlk Türkü (Makale)

TÜFEKÇİ, Nida. Folklor. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 3. cilt, İletişim Yayınları, s.776-786

SAY Ahmet. Müzik Tarihi

**EŞİKLER, MÜZİKLER VE LİMİNALİTE:
ROMAN MÜZİSYENLER VE BERGAMA YÖRESİ EVLİLİK RİTÜELLERİNDEKİ
‘LİMİNAL’ ROLLERİ³⁰**

Hasan Devrim KINLI³¹

hasandevrim@hotmail.com

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı doktora
programı öğrencisi

Doç.Dr İbrahim Yavuz YÜKSELSİN³²

iyavuz@deu.edu.tr

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü öğretim üyesi,
İzmir, Türkiye.

ÖZET

Geçiş ritüellerinin (*rites of passage*) üç güne yayılan bir örneği olan evlilik ritüelleri, bugün Türkiye’nin pek çok yerinde olduğu gibi Bergama kırsalında da profesyonel müzisyenlerin katkısıyla anlam kazanır. Bergama özelinde bu müzisyenler, büyük çoğunlukla bölgede yaşayan ‘Roman’lardır. Müzisyenlik mesleğini geçmişten günümüze profesyonel olarak sürdüren bu yerel müzisyenler, gerektiğinde kadınlara ve erkeklere ayrı ayrı hizmet sunan çalgı grupları oluşturarak iş görür ve köy düğünlerinde düğün müzisyenliği yaparak hayatlarını kazanırlar. Bu müzisyenler, ritüel kapsamında temelde iki farklı müzik hizmeti sunarlar. Ritüel akışı boyunca belirli aşamaları belirli havalarla kodlamak ve geçiş rehberlik etmek başlıca görevleridir. Bunun yanında her bir katılımcının müziksel isteklerini yerine getirerek üç gün boyunca herkesi etkisi altına alacak geçici toplumsallaşmaya (*communitas*) da katkıda bulunurlar. Kadın merkezli bir etkinlik olan evlilik ritüeli özünde gelinin; çevresindeki diğer kadınların (yengeler, müzisyenler vb.) yardımıyla yaşamının yeni bir evresine adım atmaya hazırlandığı, bir eşiksellik (*liminality*) sürecidir. Roman kadın müzisyenler ya da yöredeki adıyla ‘dümbekçiler’ bu süreçte, erkek müzisyenlerin damatla kurduğu ilişkiden farklı olarak hemen her aşamada gelinin yanında bulunarak ritüel içi eşikleri uygun bir biçimde geçmede ona rehberlik de ederler. Bu bildiri erkek ve kadın Roman müzisyenlerin ritüel süreci boyunca, başta gelin olmak üzere damada ve diğer tüm komünitas üyelerine eşlik ederken sergiledikleri ‘liminal’ rollerin anlaşılmasına katkı sunmayı amaçlar.

Anahtar sözcükler: Çingene, Roman, geçiş ritüeli, liminalite, komünitas, kültürel eşik.

³⁰ Bu yazıda sonuçları sunulan araştırma “Profesyonel Roman Müzisyenlerin Kültürel Kimliğin Korunması, İfade Edilmesi ve Aktarılmasındaki Rolü” başlıklı araştırma projesi kapsamında Dokuz Eylül Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) Koordinasyon Birimi tarafından sağlanan ödenekle desteklenmiştir.

³¹ Hasan Devrim Kınlı. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı doktora programı öğrencisi, İzmir, Türkiye. hasandevrim@hotmail.com

³² Doç.Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü öğretim üyesi, İzmir, Türkiye. iyavuz@deu.edu.tr

Giriş

Müzikle profesyonel olarak uğraşan Çingeneler³³, içinde yaşadıkları coğrafi ve kültürel sınırlar içinde hem hizmetlerine ihtiyaç duyulan hem de varlıklarına kuşkuyla bakılan kimseler olarak daima belirsiz ve çelişkili bir toplumsal statüyü simgelerler. Bununla birlikte çevrelerindeki ‘Çingene olmayan’ insanların yaşamları açısından önemli roller oynamayı da sürdürürler. Aralarında yaşadıkları topluluklara sundukları müziksel hizmet kimi durumlarda insanları eğlendirmenin çok ötesine geçer. Bu gibi durumlar genellikle kırsal kesimlerde, bugün hala toplumsal dokuyu ayakta tutmaya yarayan ritüel etkinlikleri kapsamında ortaya çıkar. Evlilik, sünnet ve asker uğurlaması gibi yaşamdöngüsel ‘geçiş ritüelleri’ ve deve güreşi, pehlivan güreşi, at yarışı vb. ‘takvime bağlı ritüeller’ bu kapsamın içeriğini oluşturur. Çingene müzisyenlerin varlığı ve hizmeti olmadan bu gibi etkinliklerin bir ritüel ve törensellik atmosferine bürünmeleri ve gerektiği gibi icra edilmeleri neredeyse olanaksızdır. Onların, tüm bu etkinliklerin birer kültürel ‘gelenek’ olarak günümüze ulaşmasında oynadıkları rol de azımsanamaz. Bergama ilçesi ve çevre köylerinde 2007 yılından bu yana sürdürdüğümüz; ‘Roman’ müzisyenlerin geçiş ritüellerinde sergiledikleri müziksel ve müzik dışı davranışlara ilişkin geniş ölçekli bir alan araştırmasının bulgularına dayanan bu bildiri; onların evlilik ritüelleri bağlamındaki hizmetlerinden anlamlı bir kesit sunmayı ve yerine getirdikleri önemli rollerin altını çizmeyi amaçlar.

Yoğun bir sembolizmle yüklü bir geçiş ritüeli olarak evlilik, gelin ve damadın toplumsal açıdan eski kimliklerinden sıyrıldıkları ancak yeni kimliklerini henüz edinmedikleri bir ‘liminalite’ sürecidir. Bergama kırsalında genellikle üç güne yayılan aşamalarla tamamlanan bu süreç, asker uğurlaması ve sünnet düğünü gibi sadece erkeklere özgü geçiş ritüellerinden farklı olarak, neredeyse tümüyle ‘kadın’ merkezli yaşanır. Her ne kadar evlenen taraflardan biri erkek de olsa, ritüelin kadın merkezli yapısı içinde erkek cinsiyetin yeri ve önemi görece ikincil konumda kalır. Bu konumsal farklılık, özellikle erkeklerin ve kadınların ritüelin müzik eşlikli aşamalarında bir arada bulunmalarına yönelik normatif kısıtlamaların bulunduğu Sünni/Yörük köylerinde belirginleşir. Bu köylerde kadın davetlilere ve geline hizmet etme görevi doğrudan profesyonel Roman kadın müzisyenlere (dümbekçiler) verilir. Böylece erkek Roman müzisyenlerle birlikte en az iki ayrı müzisyen grubu düğün için kiralanmış olur. Evlilik ritüeli boyunca gelin; gelenekselleşmiş kıyafet ve davranış kodları içinde önceden belirlenmiş çeşitli aşamalardan sırayla geçerek yaklaşık bir hafta önce resmi nikâhla üzerine aldığı yeni toplumsal kimliğini bütün bir köy topluluğuna mal eder. Gelinin kutlamalar eşliğinde geçtiği her bir aşama, belirli bir müziksel tınıyla kodlanarak çevreye duyurulur. Bu aşamalar aynı zamanda yeni bir kimliğe doğru yapılan geçişte atlanan ‘kültürel eşik’lerdir. Gelin ve damadın toplumsal kimlikleri açısından bir dönüşüm geçirdikleri bu süreçte, ritüele katılan diğer herkesin verili toplumsal statü ve rollerinden kısmen sıyrıldıkları geçici bir toplumsallaşma deneyimi olan ‘komünitas’ da yaşanır. Kadın ve erkek Roman müzisyenler; ritüelin özneleri olan gelin ile damada ve geri kalan tüm komünitas üyelerine rehberlik ve hizmet etmekle yükümlü oldukları bu geçiş sürecinin başından sonuna dek müzik yaparak geçişin sorunsuzca tamamlanmasına katkıda bulunurlar.

‘Liminalite’: tanım

Kökeni Latince *limen*’den türetilme *liminal* sözcüğüne dayanan ‘liminalite’ (Fr. *liminalité*; İng. *liminality*) kavramı, özellikle doğum, ölüm, evlilik gibi geçiş ritüellerinde ya

³³ Benzer kültürel ve toplumsal özelliklere sahip toplulukları Dünya genelinde nitelendiren ve tümünce benimsenmiş ortak bir adlandırma olmadığı için, bu toplulukların genelinden söz ederken ‘Çingene(ler)’, bu çalışmanın öznesini oluşturan topluluklardan söz ederken ise kendi adlandırmaları olan ‘Roman(lar)’ terimi kullandık.

da karnaval, yayla şenlikleri, Kırkpınar yağlı güreşleri gibi döngüsel ritüellerde kurulan eşik ve sınırların ritüele özgü belirli sosyo-kültürel davranışlar ve sembolik kodlar ile işaretlendiği özel ve geçici konumları, zamanları ve mekanları nitelendirir (van Gennep 1960:10-11, 21; Turner 1987a:102). Kavramın etimolojik kökenini oluşturan limen sözcüğü, ‘eşik’ anlamına gelmekle birlikte bir metafor olarak liminalite’nin içeriğini oluşturan eşik; çoğu zaman bir binanın ya da evin giriş kapısında bulunan eşik gibi bir sıçrayışta geçilemeyecek derecede uzundur. En azından üyeliğe kabul ayinlerinin ya da mevsimsel festivallerin yanısıra bu bildiride ele alınacak örneklerde de (‘Yörük düğünü’ ya da ‘evlilik ritüeli’) görülebileceği gibi oldukça uzun bir eşik, hatta Victor Turner’ın (1977:37) belirttiği gibi kimi zaman hacıların izlediği bir yol, bir koridor ya da bir tüneldir. Benzer anlamsal çağrışımla, ‘merdiven boşluğu’ (*stairwell*) imgesini kullanan Homi Bhabha’ya göre ise “sabit kimliklendirmeler arasındaki geçit”tir (1994:2). Bu nedenle liminalite, statüler, kimlikler ya da dünyalar arasındaki basamakların üzerinde oturmak ve bazen adımlayarak çıkmak anlamına da gelir.

Liminal terimi, ilk kez Arnold van Gennep tarafından 1909 tarihli “Geçiş Ayinleri” (*Rites de Passage*) adlı çalışmada kullanılır (1960). Van Gennep “herhangi bir toplumdaki bir bireyin yaşamının”, “bir devreden diğerine bir dizi geçiş olduğunu” gözlemler (1960:3): bebeklikten çocukluğa, çocukluktan yetişkinliğe; anaokulundan ilkokula, liseden üniversiteye; genç kızlıktan karılığa, karılıktan dulluğa; çıraklıktan ustalığa, ustalıktan patronluğa vb. Teritoryal sınırın aşılması ile analogik olarak tüm bu ayinlerde, bir alemden ötekine gitmek için bir eşiğin aşılması gerekir ve bu saptamayı yapan Van Gennep’e göre, ‘*rites de passage*’ üç evreye ayrılır: ‘ayrılma’ (*séparation*), ‘kenar’ (*marge*) ya da ‘eşik’ (*limen*) ve ‘birleşme’ (*agrégation*). İlk evre, ‘yolcu’ olarak da tanımlanan ve geçiş sürecini yaşayan birey ya da grubun, normal yaşam akışından ayrıldığı ya da önceki konumunu terk ettiği ‘ayrılma ayinleri’ (*rites of separation*)’dır. İkinci evre, arkada bırakılan konumdan varılacak yeni konuma doğru, eşiğin geçilmesini çevreleyen ‘geçiş ayinleri’ (*transition rites*)’dir. Üçüncü evre ise olağan yaşam akışına yeniden dahil olunan, yeni bir konuma kalıcı olarak giriş yapılan ‘birleşme ayinleri’ (*rites of incorporation*)’dır. Van Gennep (1960), “[geçiş ayinleri içinde] kimi zaman belirli bir özerklik sağlayan geçiş dönemlerinin varlığını” belirtmiş olsa da, özelde ritüel içindeki liminal evrenin -liminalite-, genelde toplum ve kültür içindeki önemine ilk kez dikkati çeken Turner olur.³⁴ Turner, *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage* başlıklı makalesini, “ritüel araştırmacılarının dikkatlerini orta-geçiş (*mid-transition*) olgularına ve süreçlerine odaklanmaya çağrı” ile sonlandırır (1967:110; 1987b:18).

Turner’a göre liminalite, basitçe bir sınırın ya da eşiğin aşılması eylemi değildir. Liminal mekan, evre ya da koşul daha ziyade, geçici belirsizlik, akışkanlık ya da statüsüzlükten biridir. Bu geçicilik, normal toplumsal kuralların kısa süreli kaldırılması ve çok daha dikkat çekici biçimde, toplumsal hiyerarşi ve statülerin bir anlık düzleştirilmesi ve yüksek-düşük iktidar ilişkilerinin ritüel ve/veya oyun yoluyla alt-üst edilmesi biçiminde tanımlanır. Turner bu durumu liminal evreyi içeren iki ayrı ritüel tipini betimleyerek somutlar: “statü yükseltme/terfi” ritüelleri ve “statüyü tersine çevirme” (ya da yürürlükten kaldırma) ritüelleri. Her iki ritüel tipi de, Turner’ın “statüsüzlüğün arafı” (*limbo of statuslessness*) olarak adlandırdığı yerdendir ve “dünyasal mevki ve statünün” geçici olarak gözden yitmesini içerir. İlk ritüel tipi öncelikle van Gennep’in özgün düşüncesindeki geçiş ayinleri ile ilişkilidir: bireylerin daha düşük bir yaşam evresinden daha yüksek olana yaptıkları ‘kalıcı’ geçiştir. Öte yandan, genellikle döngüsel ya da takvime bağlı ritüeller ile ilişkili olan statüyü tersine çevirme ritüellerinde katılımcılar için kalıcı bir konum değişimi yoktur. Geçici olup çoğu kez, adet olduğu üzere toplumsal yapıdaki düşük statü konumlarını ışgal eden insanların geçici süreyle yükselmelerini içerir (Turner 1969: 167).

³⁴ Türkçeye “eşik evresi” olarak da çevrilen *liminalite*, gerçekte birey ve toplumsal kurumları niteleyen bir atıf olduğundan dolayı *liminal*’in “eşiksel” *liminalite*’nin ise “eşiksellik” olarak çevrilmesi daha uygundur. Bununla birlikte kavramsal ayırdediciliği nedeniyle özgün terimin Fransızca söylenişi olan “liminalite”yi kullanmayı uygun gördük.

Geçmiş ya da gelecek konumun özelliklerinin çok az bulunduğu ya da hiç bulunmadığı bir bölge olan liminal evrede, ritüel nesnesinin (birey ya da grup) özellikleri bulanıktır. Liminal zaman ve mekanları tanımlamada kullanılan diğer sözcükler, içinde bulunulan bu bulanıklığın ve belirsizliğin altını çizerler: ‘ikisinin ortası’ (*betwixt and between*), ‘ne burada ne orada’ (*neither-here-nor-there*), ‘ne bu ne o’ (*neither-this-nor-that*), ‘ne biri ne öteki’, ‘Araf’ (*limbo*), ‘geçiş’ (*transition*), (Turner 1967:94; 1969, 1977:37, 43; 1987a:3; 1987b:7; 2002:359; van Gennep 1960:10-11). Liminal evre, görece kimliksiz, var olunmayan, geçici bir sosyo-kültürel bölgedir. Liminal bireyler, bir taraftan “artık sınıflandırılmayan”, öte yandan, yeni bir konuma ve mevkiye ulaşmadıkları için “henüz sınıflandırılmamış” olanlardır (Turner 1967:96). Bu nedenle, geçiş sürecinin baş kahramanlarının, hedeflenen sosyo-kültürel statü, mekan, zaman ve kimlik ile yeniden birleştikleri ayine kadar süren liminal evredeki yaşamları; çoğu kez onları yöneten ve bu sürecin sorunsuzca atlatılması için onlara eşlik eden, liminal evre ile ilgili bilgi ve becerilere sahip belli ritüel görevlilerine ve/veya uzman rehberlere emanet edilir.

Liminal evrenin kültürel bakımdan sınır özelliklerinin, özel olarak belirlenmiş başka olaylara da özgü olduğunu belirten Turner, liminaliteyi diğer ritüel çeşitlerini (karnaval, spor etkinlikleri vb.), özellikle de tiyatro gibi icraya dayalı türleri de kapsayacak biçimde genişletir (1977:44). Nitekim, Turner müzik icralarının da liminal bir etkinlik olabileceğini ima ederek şunları belirtir:

“Kültürel icraların çoğu, kültürün ‘dilek’ kipine aittir [...] Bu kip, güncel bir gerçeklik konumundan çok tahmin, arzu, varsayım, olasılık vb. dışı vurmak için kullanılan bir eylemdir [...] Ritüel, karnaval, festival, tiyatro, film ve benzeri icrasal türler bu tutumlardan çoğuna sahiptir.” (1969:101)

Ancak belirtmek gerekir ki Turner, sözelimi bir tiyatro sahnesinde sahnelenen roller, statüler, ya da tabular ile ritüellerde ortaya çıkan benzer halleri aynı liminal düzlemde görmez. Çünkü ona göre, ritüeller “kutsal” (*sacred*) ya da dinsel (*religious*); tiyatro ve diğer icraya dayalı etkinlikler ise “dünyasal” (*secular*) niteliktedir. Bu nedenle Turner ritüel dışı tüm etkinlikleri, “liminal benzeri” anlamında kullandığı “liminoid” terimi ile adlandırır.³⁵ Bununla birlikte Brown’a (2007:22) göre, özellikle müzik ve müzisyenler söz konusu olduğunda böyle bir ayırım gereksizleşir. Gerçekten de, müzik çoğu toplumlarda yaygın biçimde hem ritüelin hem de ‘yalnızca eğlence’ etkinliklerinin bir parçasıdır ve bu müzik, Turner’ın bakış açısı ile biri ‘dinsel’liği diğeri ‘dünyasal’lığı vurgulayan her iki etkinlik bağlamında da ‘aynı’ müzisyenler tarafından icra edilir. Bu doğrultuda bazı etnomüzikologların, Turner’ın liminalite kavramını ‘karnaval’ benzeri ritüel etkinliklerine yönelik olarak kullandıkları görülür. Bunlardan biri de kavramı “Batı orkestrası konseri”ne uyarlayan Cottrel’dir (2004; 2007). Böyle bir uyarlama Turner’ın düşünceleri ile tutarlı gözükür çünkü kavramı, öncelikle eşiği geçmekte olan insanların koşullarını betimlemek için kullansa da Turner; liminalitenin oldukça karmaşık iş bölümleri geliştirmiş olan toplumlarda belirli mesleklerde, özellikle de rahiplik ve tarikatlerde ‘kalıcı’ olarak kurumsallaştığını belirtir (1969:107).

Liminal bir kimlik: ‘Çalgıcı Romanı’

Liminaliteye özgü geçici niteliklerin, mesleki ve toplumsal kimliğin temel bir bileşeni olarak kalıcılaştığı ya da kurumsallaştığı durumlar belki de hiçbir örnekte müzikle uğraşan Çingenelerin yaşamlarındaki kadar açık gözlenmez. Müzik ile kurdukları ilişki, günümüzde bir ‘yaşam tarzı’ olarak bütün Çingenelere mal edilmeye çalışılsa da bu yaygın karikatürize algı aslında onların maruz kaldığı liminal kimlik açmazının bir göstergesi niteliğindedir. Çingeneler, egemen toplum kesimleri tarafından asla bütünüyle kabul görmeseler de müzikle olan bağlantıları nedeniyle bir türlü göz ardı da edilemezler. Öteden beri göçebeliliğe özgü marjinal mesleklerle (kalaycılık, sepetçilik, çalgıcılık, canbazlık vb.) uğraşan Çingene toplulukları açısından müzik, bu nedenle ayrıcalıklı bir noktada durur. Diğer zanaat biçimleri zamanın koşulları uyarınca geçerliliklerini yitirip gündemden düşerlerken müzisyenlik bu süreçlerden bağımsız kalır. Bu durum, zaman içinde bu mesleklerden müzisyenliğe geçiş yapan Çingenelerin sayısındaki artışı açıkladığı gibi başka bir noktayı daha anlamamızı sağlar: Müzik, Çingeneler için kendilerini toplumun geri kalanına kabul ettirebildikleri, ellerinde kalan neredeyse tek mecradır. Bu saptama, büyük şehirlerin kozmopolit eğlence yaşamı içinde olduğu kadar kırsal kesimin görece ayrıışık kültürel ve ritüel gelenekleri içinde iş gören

³⁵ Turner, “liminoid” terimini *ovoid* (yumurta benzeri) ve *asteroid* sözcüklerine bir benzetmeden türetir. (1977:43).

Çingene müzisyenleri de ilgilendirir. Müzikle uğraşan Çingeneler, diğer insan gruplarıyla çok daha sık ve çok daha uzun süreli ‘yakın’ temaslar kurar ve bu yolla sahip oldukları kültürel ve müziksel davranış kodlarını hatırı sayılır oranda artırırlar. Sahip oldukları bu kültürel sermaye, onların hem müziksel hem de sosyal becerileri üzerinde doğrudan etkili olur ve onları daima çevreleri tarafından aranan figürler halinde tutar. Kırsal kesimlerdeki Çingenelerin bugün yerel müzik edimlerinin yegâne taşıyıcıları olarak kendilerini kabul ettirmiş olmaları, bu anlamda ciddi bir kurumsallaşmanın varlığına işaret eder. Birçok bölgede Çingene olmayanlar, kendilerini müziksel olarak temsil etme hakkını adeta toplumsal bir vekâletle öteden beri Çingenelere ‘devretmiş’ gözükürler. Dil ve dinsel inanç gibi kültürel dışavurumun önemli bir unsuru olarak kabul edilen müzik, tartışmasız bir uzlaşıyla bu ‘usta ellere’ teslim edilir. Bu durum, kültürel açıdan farklı tutumlara sahip insan gruplarının, kendi kültürlerinin müziksel bileşenleriyle sürdürmek ya da canlı tutmak istedikleri bağlantıyı sağlamalarında ve bu yolla aidiyet duygularını pekiştirmelerinde Çingenelerin ne derece vazgeçilmez bir rol oynadığını göstermeye yeter. Ancak her şeye rağmen, taraflar arasında müziksel hizmet çerçevesinde kurulan bu yakınlık ve iletişim, tıpkı kent merkezlerinde olduğu gibi kırsal bölgelerde de çoğunlukla müziksel hizmet anlarıyla sınırlı kalır.

Müzik ve müzisyenlik, Çingeneler arasında her zaman bir geçim ve meslek meselesi olagelmışken, yaşanan bu çelişkinin günümüzde geldiği noktada, iyiden iyiye bir kimlik meselesi halini almış da gözükür. Bu mesele, Türkiye’nin batısında yaşayan Çingene topluluklar arasında hararetli bir Roman/Çingene tartışması biçiminde kendini gösterir. Kendilerini ‘Roman’ olarak niteleyen yerleşik müzisyen gruplar, göçebe ve yarı göçebe özellikler sergileyen grupları ‘Çingene’ olarak ötekileştirip, kendilerini onlardan ayrı tanımlama çabası içine girerler. Çünkü, “ ‘Çingene’ nin kendilerini küçük görülen, statüsüz bir halkın üyeleri olarak gösterdiğini, ‘Roman’ teriminin ise tam tersine ‘onurlu ve güvenilir’ insanlardan oluşan bir halkı gösterdiğini...” (Yükselsin 2000:66) savunurlar. Yerleşik bir yaşamı ve onun değerlerini benimseyen ancak kültürel aidiyetlerinden vazgeçmeyen bu grupların, giderek artan biçimde ‘Roman’ kimliğine yatırım yaptıkları gözlenir. Çalgıcılık ya da müzisyenlik, tarihsel olarak her ne kadar göçebe veya yarı göçebe Çingene toplulukların temel meslek gruplarından biri olarak bilinse de günümüzde yerleşik ‘Roman’ değerlerinin bir bileşeni olarak yeniden temellük edilmekte ve ‘Çingenelik’ ile farklılığın ciddi bir işaretleyicisi olarak sunulmaktadır. Duygulu’nun: “Ancak son dönemlerde rastladığımız ‘Roman’ adını benimsemiş Çingenelerin, kendilerini pek çok bakımdan diğer Çingene gruplardan ayrı tutmaları da son derece önemlidir. Müzisyen Çingenelerin bu adı diğer Çingenelerin kullanmalarına karşı pek duyarlı davrandıklarını burada belirtelim” (2006:14) sözleri, benzer bir gözlemi yansıtır. Bununla birlikte bugün müzik çevrelerinde hayli tanınmış isimler olarak bilinen kimi Roman müzisyenlerin, soya dayalı mesleki grup kimliklerinin adeta bir damgası niteliğindeki soyadlarından vazgeçerek hem Roman hem de Çingene kimliklerini bütünüyle reddediyor görünmeleri de dikkat çekicidir. Birkaç uç örnekle sınırlı kalsa da bu durum, müzikal yeteneğin toplumsal anlamda bir tolerans kazanmakta önemli bir etmen olarak işe koşulduğunun (Akgül 2009:54) açık bir göstergesidir. Tanınmış Bergamalı klarnet sanatçısı Hüsnü Şenlendirici’nin son yıllara özgü bu gelişmeyi değerlendirirken söyledikleri, aynı zamanda müziğin ‘Roman’ kimliği açısından ne derece hayati bir noktada durduğunun altını bir kez daha çizer:

Utaniyor adam Roman olmaktan. Babasına ihanet ediyor yani. Müzik camiasında o kadar öndeler Romanlar, büyük bir kısmı ellerinde piyasanın. Kaset plak dünyası dışında; TRT’de, senfonilerde, operalarda... Bu kadar iyi işler yaparken Romanlar, insanlar hala Kumkapı’da koltuğunun altında ‘Abi çalayım mı?’ diyen

müzişyenler zannedişyor bizi. Senin benim gibi müzişyenleri görecekler ki ‘bu da var, bu da var’ diyecekler. Sen soyadını değiştirirsen, kendinden utanırsan seni her zaman aşığılayacaklar. Asıl o arkadaşları ben aşığılıyorum. Şenlendirici soyadımdan, Romanlığımdan gurur duyuyorum. Ne şanslı adamım ki Roman doğmuşum, müziğın içine doğmuşum... (Evrensel Hayat Gazetesi 2010:9)

Şenlendirici’nin, açıklamasında ‘Çingene’ sözcüğüne hiç yer vermemesi, Roman müzişyen ya da ‘çalıcı Romanı’ kimliğinin, müziksel beceri düzeyi arttıkça toplumsal meşruiyeti de artan bir kimlik olarak seçildiğı izlenimini güçlendirir. Çingene olan ve olmayan iki ayrı dünyanın aynı anda ‘hem her ikisine de ait hem her ikisinin de dışında’ gözüken ‘Roman’ kimliğine bu liminal niteliğini kazandıran başlıca unsur müziğın ve müziksel becerinin bizzat kendisidir.

Son olarak profesyonel Roman müzişyenlerin, yaptıkları işın niteliğinden ötürü kent merkezlerinde olsun kırsal kesimde olsun kendileriyle aynı mesleğı sürdüren ve Roman olmayan tüm meslektaşlarıyla ortak bir çelişkiyi paylaştıkları da unutulmamalıdır. Nitekim Alan Merriam’ın (1964:137) saptaması bugün de geçerliğini sürdürür. Çoğu kültürde “profesyonel müzişyenlik, toplumsal statüsü düşük buna karşın toplumsal önemi yüksek bir meslek” olarak çelişkilili bir kategoridir. Ancak Roman olmayanları belirli ölçülerde marjinal kılarak toplumsal yapının sınırlarına doğru iten bu meslek; bizzat marjinal kabul edilen Roman/Çingene grupları aynı toplumsal yapının merkezine daha da yakınlaştıırır. Farklı statüler, kimlikler ve dünyalar arasında esnek ve geçişli bir doğayı simgeleyen Romanlar bu nedenle hem müzik becerileriyle hem de bu becerileri etrafında biçimlenen liminal kimlikleriyle ayrıcalıklı bir yerde dururlar. Dâhil oldukları her ortamda liminal bir atmosfer ve hazır bulunanlar arasında zaman-mekân ötesi ve farklılıklar üstü bir birlik-beraberlik duygusu, bir komünitas ruhu yaratabilme becerileri, onların bu kimlik özellikleriyle yakından ilişkilidir.

Komünitas taşıyıcıları olarak Roman müzişyenler

Turner, David Hume’a referansla; kapalı ya da tabakalaşmış toplumlarda bir ‘insanlık duygusu’nu temsil edenlerin, marjinal ya da aşığı konumda görülen ‘yabancılar’ olduğunu belirtir ve bunun kendi önerdiği komünitas modeliyle doğrudan ilişkili olduğunu söyler (1969:111). Ona göre komünitas (*communitas*), aynı yerde ve aynı şartlar altında yaşayan bir insan topluluğundan (*community*) farklı olarak; belirli/özel anlarda ve durumlarda ortaya çıkan bir toplumsallaşma biçimidir. Toplulukların ve toplumsal yapının nitelikleri bellidir. Bu yapı siyasi, hukuksal ve ekonomik bakımdan birbirinden ayrıışmış bireylerin farklı roller ve kimlikler (etnisite, sınıf, statü vb.) içinde birbirlerine göre daha ‘aşığı’ ya da daha ‘yukarı’ konumlandıkları bir örgütlenmedir. Ancak komünitas, öncelikle geçiş ritüelleri kapsamında gözlenen bir toplumsallaşma biçimi olarak, bu katı yapısal ilişkilerin geçici süreyle de olsa ortadan kalktığı ya da askıya alındığı durumlarda ortaya çıkar (1974:231). Bu çalışmanın örnekolayı olarak seçilen Bergama ve çevresi ‘Yörük’ düğünleri, bir geçiş ritüelinin tüm karakteristik özelliklerini taşır. Ritüelin kalıplaşmış akışı içinde üç gün boyunca bütün bir köy topluluğı da komünitas özellikleri sergiler. Kalıplaşmış bu ritüel akışı, her defasında yeniden sahnelenen bir toplumsal performans örneğidir. Köyün içinden ve dışından belirli figürler bu performansta önemli roller ve görevler üstlenirler. ‘Yenge’lik, ‘sağdıç’lık veya ‘bayraktar’lık gibi görevler, düğün sahiplerinin yakınları diğeri bir ifadeyle köyün ‘yerlileri’ tarafından yerine getirilirken; eğlencenin ve ritüelin mimarı olan müzişyenler köyün dışından gelirler.

Roman müzişyenler, aslında ‘yabancı’ oldukları bir topluluk için son derece önemli olan bu ritüelin müzikle bütünleşmesi ve olayların akışının müziksel olarak düzenlemesinde

yetkinleşmişlerdir. Birbirinden farklı etnik ve kültürel özellikler gösteren bölge köylerinin (Çepni, Tahtacı/Türkmen, Muhacir/Göçmen, Yörük vb.) kültürel ve müziksel geleneklerine belli ölçüde hâkim olduklarından, gittikleri ortamlarda ne şekilde davranmaları gerektiğini son derece iyi bilirler. Sundukları hizmet öncelikle ritüel içi aşamaları tınıyla kodlamak ve akışın önemli anlarını duyurmak olduğundan yaptıkları iş sadece insanları eğlendirmenin oldukça ötesindedir. Gelin, damat, davetliler ve hizmetlilerden oluşan geniş bir kitleyi idare etme ve yönlendirme sorumluluğu, onları bir süreliğine köyün deneyimli ve yaşlı üyeleri ile benzer bir konuma ve saygınlığa yükseltir. Romanların ritüel kapsamındaki fiziksel varlığı ve yaşadıkları bu belirgin statü değişimi, tüm köy topluluğunun komünitasa dönüşmesine adeta zemin hazırlar. Kadınlar-erkekler, evliler-bekârlar, yaşlılar-gençler ve yerliler-yabancılar gibi yapısal kutuplaşmalar arasında kurulu hiyerarşi ve iktidar ilişkilerinin esnetilmesinde ve bu bölümün başlangıcında belirtildiği gibi bir ‘insanlık duygusunun’ temsil edilmesinde oynadıkları rol nedeniyle doğrudan birer ‘komünitas taşıyıcısı’ olarak nitelendirilebilirler.

Profesyonel Roman müzisyenlerin ritüellerdeki varlığı, geleneksel köy yaşamının rutini içinde, yerleşmiş toplumsal rol beklentilerinin dışına çıkılmasını mümkün kılar. Örneğin belli sınırlar ölçüsünde evli erkek ve kadınlar müzik eşliğinde oyuna ve dansa katılabilir, genç erkekler kamusal alanda içki ve sigara kullanabilir, benzer şekilde genç kızlar da oyuna kalkan delikanlıları izleyebilmek için aynı kamusal alanı daha rahat kullanabilirler. Bu durum Turner’ın, komünitası oluşturan bireylerin toplu bir biçimde, ritüelleri idare eden daha yaşlı ve deneyimli üyelerin genel otoritesini kabul ettikleri yönündeki görüşü (1969:96) ile örtüşür. Roman müzisyenlerin eşliğinde kadınların zeybek gibi erkeksi, erkeklerin de çiftetelli gibi kadınsı dansları hiç çekinmeden icra etmeleri, tarafların birbirlerinin cinsiyet merkezli simgesel alanlarına müdahalelerinin meşrulaştığını gösterir. Farklı mekânlarda, birbirlerini görmeden eğleniyor olduklarında hem kadınların hem de erkeklerin aynı ‘Roman havaları’ eşliğinde dans etmeyi seçmeleri de dikkat çekicidir. Bu durum sahiplenilmiş bir kültürel alandan gelmeyen, farklı bir etnisiteye (Roman) ya da farklı kültürel bağlamlara (kentsel, popüler vb.) özgü görülen müzik biçemlerinin kadın ve erkeği simgesel düzeyde birleştirmek bakımından oldukça işlevsel olduğunu gösterir. Kına gecelerinin, Roman müzisyenlerin katılmadığı ‘eğlence’ bölümlerinde bu simgesel birleşim yerini somut, fiziksel beraberliğe bırakırken Romanlar tınısal kimlikleriyle yine ortamdaki varlıklarını hissettirirler. Kadınların ve erkeklerin bir arada eğlenebildikleri ritüelin karışık cinsiyetli bu tek aşamasında, genellikle Roman olmayan bir piyanist/orkestracı eşliğinde eğlenen komünitas üyelerinin en çok istekte bulundukları parçalar, çoğunlukla günün en sevilen Roman havaları (ve benzeri kaydedilmiş popüler müzik örnekleri) olur.

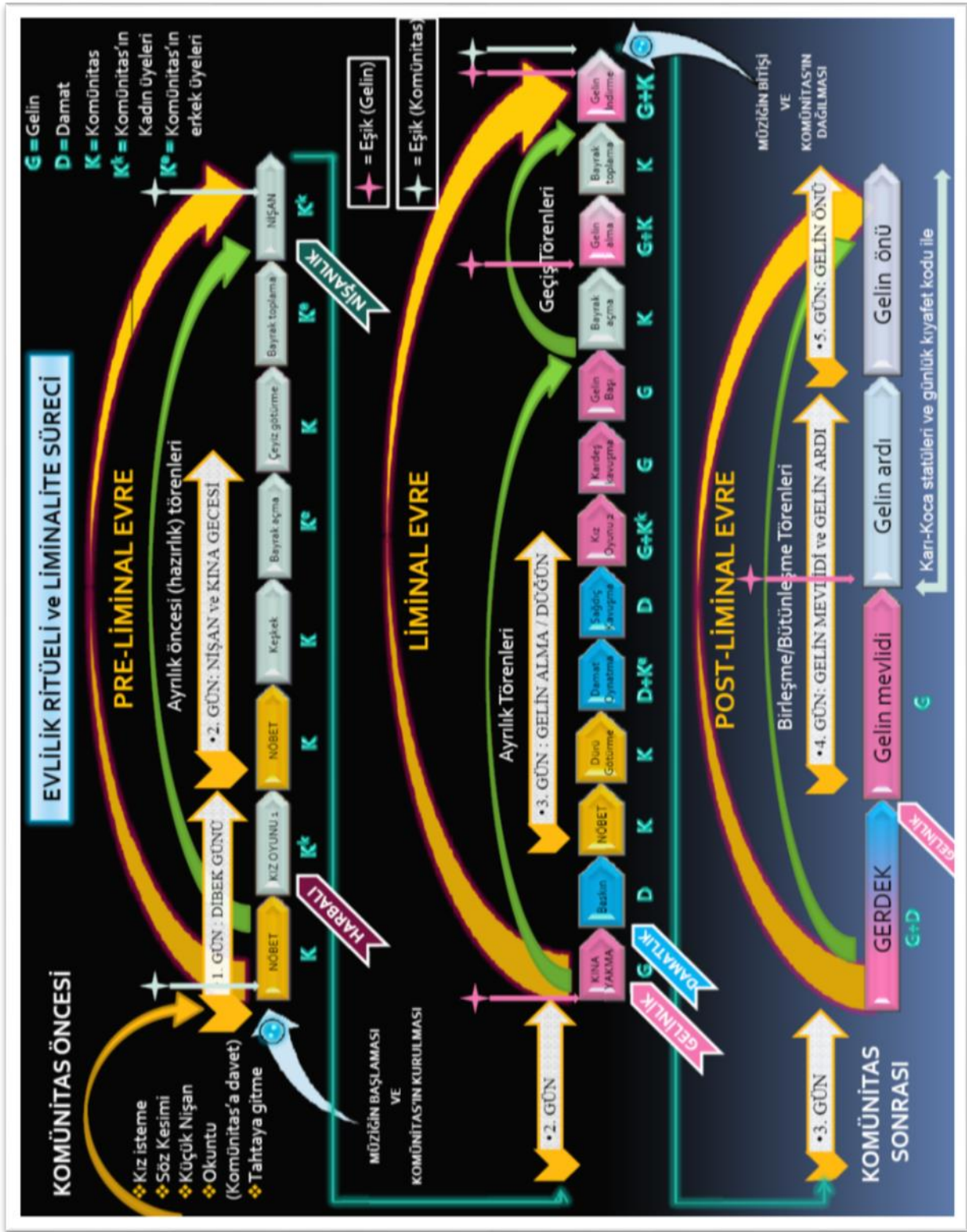
Evlilik ritüeli örnekolayı ve Roman müzisyenlerin liminal rolleri

Evlenerken yaşamlarının yeni bir evresine adım atacak olan gelin ve damat için evlilik ritüeli psikolojik açıdan bir belirsizlik, toplumsal açıdan ise bir kimliksizlik halidir. Adaylar önce bekâr birer ‘genç’ kadın ve erkek olarak içinde bulundukları toplumsal kategoriden kopacaklar, ardından da evli bir çift, bir aile ve müstakbel birer anne-baba olarak toplumsal yapıdaki yerlerini yeniden alacaklardır. Bu anlamda her ikisi de yeni toplumsal kimliklerinin eşliğindedirler. Önceden tanıdıkları tüm yakınlarıyla ilişkilerini yeniden düzenleyeceğinden evlilik, sadece ikisini ilgilendiren bir olgu olmanın ötesinde anlamlar taşır. İki farklı yaşam biçimi arasında yapacakları geçiş bu nedenle, yeni başlayacakları yaşantıya ilişkin ilk bilgi kodlarının kendilerine aktarıldığı bir ‘inisiyasyon’ (*initiation*) daha açık bir ifadeyle bir ‘üyeliğe kabul’ ritüeli karakterindedir. Toplumsal yaşamı yeniden üreten yazılı olmayan bilgi kodları, adaylara bu ritüel yoluyla aktarılır.

Her gencin yaşamında önemli bir dönüm noktası olan bu geçiş; Bergama kırsalında baştan sona kalıplaşmış aşamalardan oluşan üç evreli bir akış süreci ile ritüelleştirilir. Şekil 1'deki diyagramda tüm aşamalarıyla ayrıntılandırılan ritüel; Gennep ve Turner'ın yaklaşımlarından hareketle *pre-liminal*, *liminal* ve *post-liminal* olarak üç evreye ayrılır. Diyagram üzerinde tüm müziksel aşamalar farklı harf ve renkler ile kodlanmıştır. Buna göre: (G) ve pembe renk gelinin, (D) ve mavi renk damadın merkezinde olduğu aşamaları; (K) ve gri renk ise komünitas bakımından önem taşıyan aşamaları gösterir. (K^e) ve (K^k) ise sırasıyla komünitasın kadın ve erkek üyelerinin ayrı ayrı katıldıkları bölümleri işaret eder. Üç günlük ritüel sürecinde her gün müziksel aşamaların başlangıcı olarak kabul edilen ilk müziksel edim olan 'Nöbet' çalma anları ise sarı renk ile vurgulanır. Komünitas ve gelin açısından önem taşıyan ritüel içi eşikler de yine pembe ve gri renkli yıldız simgeleri ile gösterilir. Ayrıca, liminal evrelerle olan simgesel ilişkiyi yansıtmaları bakımından gelin ve damadın ritüel sırasında giydikleri kıyafetler (Harbalı, Nişanlılık, Gelinlik ve Damatlık) de ayrıca diyagrama eklenmiştir.

Bergama ve çevresi Yörük topluluklarının evlilik ritüellerinde, pre-liminal ve liminal olarak adlandırdığımız ilk iki evrenin tüm aşamaları boyunca; başta gelin olmak üzere damadı, diğer rehberleri (yengeler, bayraktar vb.) ve tüm komünitas üyelerini yönlendirmede ve ritüeli idare etmede Roman müzisyenler önemli bir rol üstlenirler. Ancak her ne kadar profesyonel düğün müzisyenleri olarak geçimlerini bu yolla sağlıyor olsalar da üstlendikleri bu rol, müzikle uğraşan birer 'Çingene' olarak sahip oldukları liminal kimlik özellikleri nedeniyle toplumsal açıdan adeta onların üzerine 'yıkılmış' bir nitelik de taşır. Daha açık bir deyişle geçişin 'toplumsal kimliği belirsiz özneleri' olan gelin ve damada böyle bir süreçte rehberlik etme görevi; onların geçici süreyle de olsa deneyimleyecekleri türden bir belirsizliği bütün yaşamları boyunca tecrübe etmiş ve kimliklerinin bir parçası haline getirmiş 'Roman' müzisyenlere uygun görülür ve onlar tarafından yerine getirilir³⁶.

³⁶ Turner 'zayıf olanların gücü' adını verdiği bu durumu, boyun eğdirilmiş ve bastırılmış yerel kimliklere özgü bir ayrıcalık olarak niteler (1969: 109). Ona göre çoğu toplumda ekonomik ya da politik bir gücü bulunmayan aşağı tabakalar, sık sık gizemli ve ritüelistik güçlerle ilişkilendirilirler. Coğrafi veya siyasi açıdan göz ardı edilmiş kimi küçük uluslar ve azınlıklar da tarihsel olarak bu türden ahlaki ya da dinsel güçlerin taşıyıcıları olarak kabul edilirler. (Ortadoğu'da Yahudiler, erken Hristiyanlık döneminde İrlandalılar, Modern Avrupa'da İsviçreliler vb.) Günümüz Türkiye'sinde, genelde Çingeneler özelde de Roman müzisyenler birçok bakımdan burada ifade edilen niteliklerle birlikte düşünülebilirler.



Şekil 1. Çok boyutlu liminal süreç ve evlilik ritüelinin müziksel aşamaları

Gennep'in 'ayrılma', 'eşik/geçiş' ve 'birleşme' ayinlerinden oluştuğunu belirttiği geçiş ritüeli kalıbı, Bergama çevresi Yörük düğünlerinin analizinde de temel bir çerçeve olarak iş görür. Her ne kadar Özgün (2009:31) kesin bir ifadeyle kına gecesini 'ayrılık', gelin almayı 'geçiş' ve 'erte' adıyla anılan gerdek gecesinin ertesi sabahını 'birleşme' töreni olarak adlandırsa da en geniş anlamıyla geçiş, ritüelden belki aylarca öncesinden başlar (Şekil 1,

komünitas öncesi). Ancak müzisyenlerin köye adım attıkları ilk günün akşamı, komünitasın kurulmasıyla birlikte toplumsallaşır ve liminaliteye özgü simgeselliklerin (dananın kurban edilmesi, nöbet çalma vb.) ortaya çıktığı bu ilk günden itibaren görünürlük kazanır. Turner (1969:95) bireysel ve toplumsal açıdan önem taşıyan bu tür geçişleri ritüelleştirme alışkanlığı olan pek çok kültürde, ritüel öznelerinin (gelin, damat, sünnet çocuğu vb.) içinde bulundukları muğlâk ve belirsiz statünün son derece zengin ve yoğun bir simgesellikle dışa vurulduğunu anımsatır. Liminalite sürecinin yapısal olarak basit ancak kavramsal açıdan karmaşık niteliği de bu yoğun simgesellikten kaynaklandığından, sağlıklı bir analiz ancak karşılaşılan sembollerin elden geldiğince ayrıntılı bir çözümlemesini gerektirir. Sadece ritüel özneleri söz konusu edildiğinde belirli bir ana ya da anlara (gelin alma/gerdek) denk düşüyor gözükten geçiş; bütün bu süreci yaşayan komünitas açısından değerlendirildiğinde bu anlarla örtüşmeyebilir.

Hem kız evi hem de oğlan evinde, düğün ziyafeti boyunca hazırlanacak yemeklerde kullanılmak üzere birer dananın kurban edildiği ‘Cuma’ ya da ‘Salı’ günü, ritüel aşamalarının başladığı ilk gündür. ‘Kurban verme’ ve ‘kan akıtma’ eylemi doğrudan ‘ölüm’ imgesiyle ilişkilendiğinden öncelikle gelin ve damadın artık bekârlık günlerine veda etme, ‘bekârlığa ölme’ vakitlerinin geldiği anlamını taşır. Ayrıca gerdek yatağına akacak kan da önceden duyurulmuş ve gelinin eski kimliğine ölerken yeni bir kimliğe doğacağı müjdelenmiş olur. Bu günün akşamına dek köyün gençleri³⁷, kesilen dananın etlerini doğramakla görevlidirler. Ertesi iki gün boyunca düğüne gelecek tüm komünitas tarafından tüketilecek bu et; gelin ve damadın bedenleri yerine geçerek onların gerçekleştireceği beraberliğin komünitaya mal edilşinin bir simgesi niteliğini taşır.

Pre-liminal evre: Komünitasın kurulması ve ayrılık öncesi hazırlık törenleri

Pre-liminal evre, ‘komünitas öncesi’ olarak gösterilen ‘kız isteme’, ‘söz kesme’, ‘küçük nişan’, ‘okuntu’ (komünitaya davet) gibi ritüel öncesi aşamalar³⁸; müziksel boyutları olmayan ancak geçişin özneleri olan gelin ve damadın eski kimliklerinden kesin olarak kopacaklarına işaret eden bir ‘ayrılma’ sürecine girdiklerini gösteren düğün öncesi hazırlıkları da kapsar. Bununla birlikte, düğün öncesindeki tüm hazırlıklar ilk bakışta ritüel özneleri (gelin ve damat) için gibi görünse de gerçekte komünitasın kurulması içindir. Bergama yöresinde ‘okuntu’ olarak adlandırılan ‘düğün davetiyesi’ aslında kimin, nerede ve ne zaman düğünü olacağını duyurmanın ötesinde, taraflarca (kız tarafı ve oğlan tarafı) belirlenen potansiyel komünitas üyelerini çağırmaya yöneliktir. Dolayısıyla ritüel özelindeki ‘ayrılık öncesi hazırlık törenleri’ni içeren pre-liminal evre, belirli bir günde (Salı ya da Cuma günü)³⁹

³⁷ ‘Gençler’, köyün tüm bekâr erkekleri anlamına gelir ve Bergama çevresi kırsal yaşantısı içinde önemli bir kurumsallaşmaya işaret eder. Önceleri kendilerine ait bir ‘köy odası’ bulunan, lideri (bayraktar, efe başı) seçimle belirlenen ve ergenliğe giren erkek çocukların toplumsallaşmasında önemli rol oynayan bu kurumun en önemli görevlerinden biri de düğün zamanları örgütlenerek bir ‘imece’ anlayışı içinde davetlilere hizmet etmektir. Geçmişte, evlilik ritüellerinden bir hafta önce düzenlenen ‘tahtaya gitme’ etkinliğinin merkezinde de gençlerin yer aldığı bilinmektedir. Yemek pişirme, aydınlatma ve ısınma amacıyla ritüel boyunca kullanılacak yakacak malzemenin el birliği ile toplanması anlamına gelen bu etkinlik, komünitasın bir hafta önceden kurulmaya başladığının da bir göstergesidir. Bugün artık tarihe karışmış olan bu uygulamada Roman müzisyenlerin de mutlaka yer aldığı ve odun kesmeden dönen gençlerin kendi aralarında düzenledikleri eğlencelerde müzik yaptıkları bilinmektedir.

³⁸ Abdurrahman Yılmaz 1941 tarihli ‘Bergama’da Folklor’ başlıklı çalışmasında, hem komünitas öncesi geçilen bu gibi hazırlıkları hem de komünitas sonrası düzenlenen ve geçmişte ‘Cumana’ adı verilen ‘gelin ardı’ ve ‘gelin önü’ gibi post-liminal aşamaları ayrıntıları ile betimler.

³⁹ Bergama çevresinde üç gün süren evlilik ritüelleri genellikle (Cuma-Pazar) günleri gerçekleştirilmekle birlikte (Salı-Perşembe) günlerinin de bu amaçla değerlendirildiğine rastlanır. Geçmişte evlilik ritüellerine ‘özellikle’

başlamak üzere planlanan üç günlük düğün organizasyonunun ilk gününde kurulan komünitas ile başlar. Komünitasın kurulduğunun en önemli göstergesi ise müziktir. Roman müzisyenler genellikle düğünün birinci günü öğleden sonra et doğrama işlemi sırasında köye varırlar. Erkek çalgı takımı köye geldiğinde, köyün girişinde durarak çalmaya başlar ve ‘bayraktar’ olarak görevlendirilen bir gencin gelip kendilerini karşılamasını bekler. Klarnet-davul takımının çalmaya başlaması komünitasın kurulduğunu ve ritüel aşamaları için gerekli müziği icra edecek Roman müzisyenlerin köye geldiğini gösterir. Ayrıntıları aşağıda görüleceği gibi, birinci günün akşamı kız evinde düzenlenen ve yalnızca komünitasın kadın üyelerinin katıldığı ‘kız oyunu’ ile başlayan ayrılık öncesi hazırlık törenleri, ikinci gün devam eden ‘keşkek’, ‘çeyiz götürme’ ve ‘nişan’ aşamaları ile birlikte tamamlanacak ve komünitas açısından ilk önemli eşik böylece geçilmiş olacaktır.

Nöbet

Hem kadın hem de erkek müzisyenlerin, düğün sahipleri olan oğlan ve kız evlerine vardıklarında çalmak için seçtikleri ilk hava, her ne olursa olsun ‘Nöbet havası’ olarak adlandırılır. Bu doğrultuda ritüelin her günü, yapılacak ilk müziksel görev ‘nöbet çalma’ biçiminde kavramlaştırılır⁴⁰. Nöbet çalma; müzikle haber verme, duyurma ve ilan etmedir. Ritüel kapsamında çalınan bu ilk hava ile artık aşamaların başladığı tınısal olarak tüm çevreye ilan edilmiş olur. Nöbet, bundan sonra takip edecek aşamaların belirli bir düzen içinde seyredeceğinin ve yine müziksel olarak duyurulacağının da bir teminatı anlamına gelir. Öyle ki tüm komünitas üyeleri, üç gün boyunca müziğin sesini her işittiklerinde, o an için ritüelin hangi aşamasına geldiğini bilebilir ve davranışlarını ona göre düzenleyebilirler. Özetle Roman müzisyenlerin ritüeli idare etme ve topluluğu yönlendirme görevi öncelikle nöbet çalma ile karakterize olur.

İlk gün, aynı zamanda diğer iki gün boyunca konuklara hizmet edecek düğün sahiplerinin kendi aralarında eğlendikleri ve kutlama yaptıkları gündür. Henüz daha dışarıdan konukların gelmediği bu gün, takip eden iki gün boyunca yoğun bir telaş ve yorgunluk yaşayacak olan düğün sahiplerine ayrılır. Roman müzisyenler, nöbet sonrası ilk ‘istek’ havalarını bu nedenle önce düğün sahiplerine çalarlar. İstek, herhangi bir kimsenin kendisi ya da onurlandırmak istediği kişi adına müzisyenlerden bir hava çalmalarını talep etmesi ve karşılığında da uygun gördüğü bahşişi vermesidir. Ritüel boyunca belirli aşamalara yönelik olarak müzik yapmak için düğün sahipleri ile anlaştıkları ücretin haricinde, müzisyenlerin kazançlarını arttırmalarının yegâne yolu, bu istekleri elden geldiğince yerine getirmeye çalışmaktır. İstekler diğer iki gün boyunca devam eder ve komünitas ruhunu canlandırmada doğrudan etkili olur. Küslerin barışması, ahabplıkların ilerletilmesi ve yeni akrabalık

ayrılan bu hafta-içi günleri günümüzde katılımın düşük olması ve değişen toplumsal koşullar nedeniyle yerini hafta-sonlarına bırakmıştır.

⁴⁰ ‘Nevbet’ sözcüğü ile ilişkili gözüken ‘nöbet çalma’ pratiği toplumsal hafızamızda öncelikle ‘Mehter’ takımı ve Yeniçeri ocağının askeri müzik uygulamaları ile ilişkilendirilir. Ancak barış zamanlarında da müzik yapmayı sürdüren bu takımların en belirgin görevi, ibadet vakitlerini duyurmak yani ‘nöbet’ çalmaktır. Ek olarak mehter, sadece askeri bir müzik topluluğunun adı olmayıp o dönemlerde çeşitli esnaf loncalarına bağlı ‘sivil’ müzisyenlerden kurulu ‘esnaf mehterleri’nin varlıkları da bilinmektedir. Bergama yöresi Romanlarının bugün kendilerine yönelik olarak ‘çalgıcı’ veya ‘müzisyen’ tabirleri yerine ‘esnaf’ nitelemesini kullanmaları bu anlamda dikkat çekicidir. Bu esnaflar günümüzde evlilik ritüelleri dışında da nöbet çalarlar. Buna verilebilecek en güzel örnek, ‘Ramazan’ ayında sahur vaktini duyurmak için mahalle aralarında gezen ‘Ramazan davulcusu’ figürüdür. Son olarak, evlilik ritüeli içinde düğün alayının oğlan evi ile kız evi arasında hareket halinde olduğu aşamalarda ve özellikle gelin alınırken Roman müzisyenlerin ‘Mehter marşı’ olarak bilinen, bestesi Ali Rıza Bey’e ait ‘Eski Ordu Marşı’nı çalmayı sürdürmeleri, bu tarihsel bağlantının bir diğer izdüşümü olarak görülebilir.

ilişkilerinin tesis edilmesi anlamına gelen evlilik ritüelleri içinde müziğin, insanları birleştirici işlevine açık bir örnek oluşturur. Sonuçta Roman müzisyenlerin ritüel içi müzik pratiklerinin daima iki koldan ilerlediği görülür. Nöbet çalma ile başlayan ritüel içi aşamaların müzikle kodlanması, aşamalar boyunca/arasında gelen isteklerin çalınmasıyla bir arada örülür.

Kız oyunu

Müzisyenlerin köye gelişi ve nöbet çalmalarının ardından gelinin de bizzat katıldığı ilk aşama; ziyaretine gelen kaynanası ve diğer oğlan tarafı kadınlarının elini öptüğü ve ardından onlarla birlikte eğlenceye katıldığı ‘kız oyunu’ (Şekil 1: kız oyunu 1) aşamasıdır. Kız oyununun müziksel atmosferi, bölgede ‘kırık hava’ olarak adlandırılan çiftetelli ve Roman havası gibi ‘zeybek’ dışı oyun havalarından oluşur. Genellikle yakınlardaki bir evin avlusunda, komünitasın erkek üyelerine kapalı olarak düzenlenen bu aşamaya katılmak için gelin ilk kez bulunduğu mekândan dışarı çıkar. Ancak kamusal alana yapacağı bu çıkışlarda asla kendi başına hareket edemez, yanında mutlaka refakatçileri bulunur. Bu refakatçiler, kendisinin ‘liminal’ durumuna eşlik eden rehberler olarak tüm ritüel boyunca onun bir an bile yanından ayrılmayan yengeler⁴¹ ile kız tarafınca tutulan ve gelin merkezli tüm törenler için müzik yapmakla yükümlü olan ‘Dümbekçiler’dir. Özellikle Kozak yöresi ve çevre köylerinde talep gören dümbekçilerin evlilik ritüelleri kapsamındaki icralarının ayrıntıları Yılmaz ve Yükselsin’in çalışmalarında (Yılmaz 2010; Yükselsin ve Yılmaz 2010) görülebilir.

Gelinin kamusal alanda fiziksel olarak görünür olduğu anların sınırlı olması kendisinin henüz meşru bir toplumsal kimliğinin olmayışıyla ilişkilendirilir. Geçişin öznesi olarak genç kızlıktan evli bir kadın olmaya doğru çıktığı yolculukta bu nedenle yanı başında bu durumu önceden deneyimlemiş kişilerin vesayetindedir. Turner geçiş sürecindeki bir bireyin toplumsal konumu henüz netlik kazanmadığı için sosyal bir gerçekliğinin olmadığını ve bu nedenle ‘gizlenmesi’ gerektiğini ileri sürer (1994:8). Ona göre bu gizlenme, kapalı mekânlarda tutulma ya da kılık değiştirme gibi yollarla gerçekleşir. Gelinin kız oyunu vb. ‘görünür’ olduğu tüm aşamalarda tamamen kadınlara ayrılmış ve damat dışında hiçbir erkeğin kabul edilmediği iç mekânlarda bulundurulması, kamusal alana çıkışının genellikle gece karanlığına denk getirilmesi, tersi durumlarda yanında mutlaka yengelerle müzisyenlerden oluşan refakatçilerin bulunması ve üç gün boyunca değişen kıyafet kodları bu gizliliğe işaret eder. Gelinin üç gün boyunca değiştirdiği üç giysi (Harbalı, Nişanlılık ve Gelinlik) yine Turner’ın (1994:8) hatırlattığı gibi liminal öznelerin kıyafet kodlarının renk ve tasarım açısından taşıdığı ‘grotesk’ nitelikleri dışa vurur. Kız oyununa katılacak olan gelin yörede ‘Harbalı’ adı verilen koyu renk bir kaftan ile giydirilir ve oyun boyunca bunu üzerinde taşır. Kırmızıya çalan rengi nedeniyle kent merkezli salon düğünlerinde ‘kına gecesi’ kıyafeti olarak bilinen ve farklı yörelerde farklı isimlerle adlandırılan bu giysinin, bir sonraki gece davetliler huzurunda gerçekleştirilecek ayrılık töreni (kına yakma) ile hiçbir ilişkisi yoktur.

Keşkek dövme

Müzisyenlerin ikinci günün sabahı çaldıkları nöbet havalarının ardından ritüelin olmazsa olmaz yemeği ‘keşkek’in hazırlanmasına başlanır. Keşkek; bereketin ve bolluğun simgesi olan buğdayın tıpkı dana eti gibi, ritüele katılan herkese sunulduğu ve özel bir törenle ‘el birliğiyle’ hazırlandığı için önemli bir komünitas işaretleyicisidir. Büyük kazanlarda kaynatılan keşkek bir taraftan karıştırılırken diğer taraftan dövülür. Bu iş yalnızca

⁴¹ ‘Yengelik’ bir akrabalık ilişkisi olduğu kadar, ritüel kapsamında yerine getirilmesi gereken bir ‘görev’ biçiminin de adıdır. Geline ve damada akrabalık derecesi en yakın olan erkeklerin eşleri olan yengeler, her iki aileye de ‘dışarıdan’ katılmış kimseler olarak aslında geline yabancıdırlar. Ancak ritüel boyunca geline rehberlik etmek gibi önemli bir görevi dümbekçilerle paylaşırlar. Yengeler, evlenerek başka bir aileye mensup olacak olan gelinin gideceği yerde hiçbir yabancılik çekmeyeceğine dair bir güvencenin de simgesidirler.

komünitâsın erkek üyelerine özgüdür. Köye gelen misafirler ve düğün sahipleri arasından evli ve bekâr erkekler sırayla bu görevi üstlenirler. Genellikle iki kişinin karşılıklı olarak ve senkronize vuruşlarla belirli bir uyum içinde yaptıkları bu iş, Roman müzisyenlerin katkısıyla törenselleşir. Davul ve klarnetten oluşan erkek çalgı takımı ‘Köroğlu’ adıyla bilinen kahramanlık ve yiğitlik havasını biteviye sürdürür ve ziyafet hazırlığının son aşamasında pişirilen keşkek, çalınan bu havayla kutsanır. Keşkeği dövenlerin sıklıkla davulun ritmine uyum sağladıkları ve bir birliktelik duygusu içinde hareket ettikleri gözlenir. Oğlan evinde erkek müzisyenler eşliğinde hazırlanan keşkek kazanlarından birisi, eğer kız evi aynı köyden ise oraya yine müzisyenler eşliğinde götürülür. Keşkek töreni kız evinde de icra edilecek olduğunda, eğer kız evi ayrıca bir erkek çalgı takımı kiralamamışsa, keşkek dövme dümbekçilerin katkısıyla gerçekleştirilir.

Çeyiz götürme

Tıpkı keşkeğin müzik eşliğinde hazırlanması ve taşınması gibi ‘çeyiz’ de oğlan evinden kız evine doğru yola çıkarıldığında müzisyenlerin himayesindedir. Ancak bu kez taşınacak nesneler arasında doğrudan gelini temsil eden ‘gelinlik’ de olduğundan ve yürüyüş kalabalık bir düğün alayı ile gerçekleştirileceğinden, neredeyse resmi bir tören yürüyüşü formatı uygulamaya konulur. Oğlan evi önünde müzisyenler ‘İstiklal Marşı’nı çalarken bayraktar ve diğer gençler köy sancağını⁴² açarak alayın başına geçerler (Resim 1). Yürüyüş boyunca Roman müzisyenler bilinen marşlardan örnekler (Harbiye Marşı, İzmir Marşı vb.) seslendirirler ancak ‘Mehter marşı’ en sık tekrarladıkları hava olma özelliğini korur. Kafile kız evine geldiğinde erkek çalgı takımı müziği bırakır ve dümbekçiler yine müzik eşliğinde çeyizi devralırlar.



Resim 1. Çeyiz götürme, Yukarıcuma köyü-Bergama (10.10.2009)

Gelinliğin kız evine gelmesi, artık ayrılık vaktinin yaklaştığı anlamını taşır ve dümbekçiler bu ayrılık atmosferini Bergama çevresine özgü kına havası ‘Aştı Caim’i ve benzeri ayrılık temalı havaları söyleyerek pekiştirirler. Çeyizin teslim alınmasının hemen ardından bayrak töreni tekrarlanarak sancak toplanır. Davul-zurna-sancak⁴³ üçlüsünün geçmişten beri hem ‘millî’ hem de yerel -cemaat- birliğinin bir simgesi olması ve kutsal kabul edilmesi; tıpkı sünnet düğünleri ve asker uğurlamaları gibi evlilik ritüellerini de kutsayan ve manevi değerlerle ilişkilendiren anlamlar açığa çıkarır. Roman müzisyenlerin bu bağlamdaki icraları, yerel ve bölgesel olanın ötesine geçer ve tüm komünitas üyelerinin çok daha büyük bir bütünün parçası olduklarını hissetmelerine hizmet eder. Komünitas içi dayanışmanın ve

⁴² ‘Köy sancağı’, biçim ve boyut olarak köyden köye farklılıklar gösterse de üzerinde ait olduğu köyün adı, yapıldığı tarih ve ‘Gençler birliği’ ifadesi mutlaka yer alır. Sancak, köyün gençleri arasından seçilmiş bekâr ve askerliğini yapmış bir gencin sorumluluğuna verilir ve genellikle onun evinde durur. ‘Bayraktar’ adı verilen bu genç, ritüel boyunca hem sancaktan hem de hizmetindeki diğer gençlerden sorumludur. Roman müzisyenlerin karşılanması ve üç gün boyunca ağırlanması da yine bayraktarın görevleri arasındadır.

⁴³ Bergama ve çevresinde ‘zurna’ yaklaşık yüz yıl kadar önce yerini ‘klarnet’e bırakmış olduğundan buradaki ifade sembolik bir anlam taşır.

armağan ekonomisinin bir göstergesi olarak çeyizin asılması ve tüm davetlilere sergilenmesi de kimi bölge köylerinde yine müzik eşliğinde gerçekleştirilir.

Nişan

Ritüel kapsamında nişan, kent merkezli örneklerde sık sık görüldüğü gibi gelin ve damadın bir arada katıldıkları bir kutlama değildir. Komünitasın erkek üyelerine kapalı bir mekânda gerçekleştirilen nişan törenine damat katılmaz. Gelin, bir gün önceki kıyafeti olan ‘Harbalı’yı çıkarıp ‘Nişanlı’ giysisini giyerek pre-liminal evrenin yeni bir aşamasına adım atar. Gösterişli ve parlak renklerin tercih edildiği nişan kıyafeti, yeni düzenlenecek törenin mantığına uygun tasarlanmıştır. Kayınvalidesinden başlayarak tören alanına gelen davetlilerin tek tek ellerini öpen gelin, aynı zamanda ekonomik bir sözleşme olan evliliğin teminat altına alınması için para ve altınla donatılacak ve bu varlığını sergilemek amacıyla oyun alanına çıkacaktır. Maddi olduğu kadar simgesel değeri de olan bu takılar, gelin ve damat dışında diğer komünitas üyelerini de içine alan bir armağan ekonomisinin varlığına işaret eder. Ritüel boyunca geline (ve damada) sunulan takılar ve diğer hediyeler titizlikle bir deftere not edilir. Bu sayede aynı köy içinde gelecekte yapılacak benzeri düğünlerde yeni evli çift ve yakınları kime, ne değerinde hediye vermeleri gerektiği konusunda bir tereddüt yaşamazlar.

Bu aşamada gelinin, maddi olduğu kadar kültürel ve toplumsal konumunun da değişeceği komünitasın kadın üyelerince görülür ve onanır. Bu değişim, takı töreni sonrası oyun alanına geçen gelinin birlikte dans ettiği kimselerin toplumsal konumları aracılığıyla sergilenir. Kesin bir tespit olmamakla birlikte gelinin, önce çocuklar ve bekâr genç kızlarla ardından yeni evli genç kadınlarla ve son olarak da orta yaş üzeri evli kadınlarla oyuna kalkma eğiliminde olduğu söylenebilir. Evliler ve bekârlar arasındaki statü ayrımı oyuna ve ona eşlik eden müziğe doğrudan yansır. Daha yürük ve eğlendirici nitelikteki kırık havalar ile ağırbaşlı ve törensel nitelikli zeybek havaları bu karşıtlığın tınısal izdüşümü niteliğindedir. Gelin, her bir grubun üyeleriyle oyun alanını paylaşır ancak bekârlıktan evliliğe doğru atmakta olduğu adımı, partnerlerini ve müziği seçerek daha da görünür kılar. Çocuklar ve bekâr genç kızlarla genellikle kırık hava oynarken yeni evli ve orta yaş üstü evli kadınlarla yalnızca zeybek oynar. Bu durum zeybek dansının, kadınlar arasında doğrudan bir statü simgesi olduğunu gösterir. Gelin, pre-liminal evrenin bu aşamasında evli kadınlarla beraber zeybek oynayarak yeni geçeceği statüye hazır olduğunu ilan eder. Dümbekçiler tüm bu sürece müzik sağlarken diğer yandan da kendilerinden istekte bulunan davetlilerin prestijini arttırarak, gelin dışındaki komünitas üyelerinin de her an hizmetinde olduklarını çevreye hatırlatırlar. Bergamalı Dümbekçilerin, icra sırasında önlerine koydukları sepete her bahşış atıldığında “cabaaa!” diye bağırdıkları duyulur. Dümbekçiler için bu bağırma diğer misafirleri de bahşış vermeye davet etme anlamını taşıırken, özellikle birisi oyuna kalktığında, onun adına bahşış vererek Dümbekçilere “caba” dedirten kişi için bu durum doğrudan prestij sağlayıcıdır (Yükselsin ve Yılmaz 2010:151).

Liminal evre: ayrılık ve geçiş törenleri

Liminal evrenin büyük bir bölümünü kaplayan ‘ayrılık’ törenleri, komünitasın geri plana çekildiği ve ritüel öznelinin sahneye çıktığı anlardan oluşur. Gennep’in ‘geçiş ayinleri’ (*transition rites*) başlığı altında kavramsallaştırdığı bu evre, onun çalışmalarından esinlenen Turner’ın en çok üzerinde durduğu ‘orta-geçiş’ (*mid-transition*) olgularını içerir. ‘Baskın’, ‘damat oynatma’, ‘sağdıç kavuşma’, ‘kız oyunu’, ‘kardeş kavuşma’ ve ‘gelin başı’ aşamalarının ardından son bulan ayrılık törenleri, yerini liminal evrenin en kritik anları olan ‘geçiş törenleri’ne bırakır. ‘Gelin alma’ ve ‘gelin indirme’ adıyla iki ayrı aşamada

gerçekleştirilen bu geçiş törenleri hem komünitas üyeleri hem de gelinin bizzat kendisi için önem taşıyan nihai eşiklerdir.

Kına yakma

Ritüel içinde bir diğer önemli eşik, gelinin kelimenin tam anlamıyla bir ‘geçiş’ süreci olan ‘liminal’ evreye girdiğini gösteren ‘kına yakma’⁴⁴ törenidir. Bu tören, geçişe özgü kıyafet kodları (gelinlik/damatlık) ile ilk kez ortaya çıkan ritüel öznelerinin, bundan sonra gelen aşamaların artık merkezinde yer alacaklarına işaret eder. Gelin, bu ayrılık (*separation*) töreni öncesinde son kez kıyafetini değiştirir ve törene çeyiziyle beraber oğlan evinden getirilen gelinliğini giyerek katılır. Bu ana kadar sözlü, nişanlı vs. gibi sıfatlarla adlandırılan ancak baba evine bağlılığı devam eden genç kadın; gelinliğini giydiği andan itibaren sözcüğün gerçek anlamıyla bir ‘gelin’ olur ve bir gelin gibi davranmaya başlar.



Resim 2. ‘Kına Yakma’, Yukarıcuma köyü-Bergama (10.10.2009)

Kültürel olarak tanımlanmış bir konumdan diğerine doğru hareket ettiği bu geçiş sürecinde artık ne ailesinin evinde, onların kızı olarak evlenmeyi bekleyen bir genç kadın ne de henüz kocası ve onun ailesi ile birlikte, edindiği yeni statünün gerektirdiği rol beklentilerine göre yaşayan bir eştir ve tüm davranışlarıyla bu belirsizliği yansıtır. Bu davranışları, Turner’ın (1969: 95,103) ritüel öznelerinde gözlediği kimi ortak özelliklerle benzerlikler taşır: yüz ifadesi ve tavırlarda sessizlik ve itaatkârlık, pasif ve alıcı bir konumda olma vb. Bu ruh hali içindeki gelini yönlendirme sorumluluğu yine yengelerle dümbekçiler arasında paylaşılır. Bu kişiler, geline ebeveynleri ya da kardeşlerinden daha yakın değillerdir. Ancak geçmesi gereken bu eşikte onun yanında yer alması uygun görülen liminal rehberler yalnızca onlardır. Geline bu süreçte nasıl davranması gerektiğini onlar gösterir ve geleneğin, ritüelin öznesi üzerindeki otoritesini kişileştirirler. Turner biyolojik açıdan olgunlaşmış erkek ve kadınların ontolojik bir dönüşüm yaşayarak gerçek birer yetişkin haline gelmelerinin, ritüel süreçlerinde edindikleri ‘içsel’ bilgiye bağlı olduğunu belirtir (1967:11). Ona göre liminal evredeki birey; üyesi bulunduğu grup içinde, yeni edineceği toplumsal statünün bir parçası olan bilgi ve bilgeliğin üzerine yazılacağı boş bir levha bir ‘*tabula rasa*’ konumundadır (1969:103). Bu anlamda gelin, yanı başındaki deneyimli rehberler olan yengeler ve dümbekçiler tarafından yapacağı geçişe ‘hazırlanır’.

⁴⁴ Kına; kimi sembolik unsurların birbiriyle karşıt anlamları (doğum-ölüm vb.) bünyesinde topladığına işaret eden Turner’ın (1967:9) açıklamalarına yerinde bir örnek teşkil eder. Kutsal nitelikler atfedilen bu gibi doğal maddelerin dış görünüşleri basit, yorumlanışları karmaşıktır. Kimi yörelerde ‘cennet sıvası’ olarak bilinen kınanın kendi rengi ile bıraktığı izin rengi farklıdır. Bu anlamda bir değişimi ifade ettiği söylenebilir. Ayrıca kına, izi tamamen silininceye kadar yakıldığı kişinin ‘liminal’ durumu hakkında bilgi verici niteliktedir (yeni gelin, yeni asker, yeni sünnet olmuş çocuk vb.). Bir sembol olarak görünmeyi görünür kılar, içsel ve kavramsal süreçlere dışsal bir form kazandırır. Ritüel öznesini bir anlamda işaretler ve komünitasın geri kalanından ayırır.

Oğlan evinden erkek müzisyenler eşliğinde yola çıkartılan kına, tören alanına ulaştığında bu liminal rehberler tarafından devralınır. Gelin evinden çıkarak kına töreninin yapılacağı alana onlar eşliğinde gelir; üç defa daire çizdikten (kına dönme) sonra kendisine gösterilen yere oturur ve eline kına yakılarak ağlatılır (Resim 2). Dömbekçiler, ayrılığı vurgulayan sözleriyle yöreye özgü kına havası ‘Aştı Caim’i seslendirmeye başlarlar ve bu aşamada genellikle başka bir havaya yer vermezler. Gelinin avucu içine yerleştirilen ve sembolik⁴⁵ olarak yakılan kına, komünitasın hazır bulunan kadın üyelerine de hediye olarak dağıtılır.

Baskın

Erkek egemen değerlerin hüküm sürdüğü bir kültürel atmosferde doğup büyümüş, sünnet ve asker uğurlaması gibi geçiş ritüelleriyle toplumsal cinsiyet rolünü üzerine almış birisi olarak damadın; ritüelin bu kurgusu içinde payına düşen daha çok alay konusu haline getirilmek ve hicvedilmektir. Daha doğrusu ona aktarılacak olan toplumsal bilgi kodları, alışık olduğu toplumsal statü ve rolün alaşağı edilmesi yoluyla kendisine verilir. Turner, ritüel öznelinin maruz kaldığı, çoğunlukla psikolojik karakterdeki bu ‘çile’ biçimlerini; eski statünün yıkılması ve üstlenilecek yeni statü ve sorumluluklara bir hazırlık olarak görür (1969:103). Kına töreninin ardından, ikinci gün gece yarısından sonra düzenlenen ‘baskın’ aşaması böyle bir anlam taşır. Gelinin her iki elini birbirine kırk bir düğüm atarak bağlayan kız arkadaşları ve yakın kadın akrabaları, dömbekçiler eşliğinde onu oğlan evine getirerek damattan bu düğümleri sırayla çözmesini isterler. Dömbekçilerin varlığı ve seslendirdikleri havalar bir eğlence atmosferi yaratsa da damat için bu hem ciddi hem de geçilmesi zorunlu bir aşamadır. Gece karanlığında ve davetlilerin varlığından uzakta, neredeyse ‘gizli’ gerçekleştirilen bu etkinlikte damada, evlilik hayatı boyunca tekrar tekrar karşılaşabileceği zorluklar sembolik olarak hatırlatılır. Bunların aşılmasında eşine karşı sabırlı ve nazik bir tutum benimsemesi gerektiğini öğrenirken bir yandan da çözmekte zorlandığı her bir düğüm ya da bu sırada gösterdiği sabırsızlık çevresindeki genç kızlarca alay konusu yapılır.

Dürü götürme

Gelinin artık ailesine, evine ve belki de köyüne veda edeceği üçüncü gün, gelin almayla tamamlanacak ‘geçiş’ törenlerinin yapılacağı gündür. Nöbet havalarının ardından, tarafların birbirlerine karşılıklı hediyeler gönderdikleri ‘dürü götürme’, tıpkı çeyizin taşınmasında olduğu gibi yine müzisyenler eşliğinde gerçekleştirilir ancak bu kez bayrak töreni yapılmaz. Erkek ve kadın müzisyenler, gelin ve damadın bizzat katılmadığı bu gibi aşamalarda doğrudan doğruya onların temsilcileri yerine geçerler. Erkek tarafını temsil eden klarnet, davul, trompet takımı ile kız tarafını temsil eden dömbekçilerin yaptıkları cinsiyet yüklü müzik, bu temsilin tınısal boyutunu oluşturur.

Damat oynatma ve ‘Sağdıç’ kavuşma

Evlenen çiftin arkadaşlarıyla bekâr olarak son kez bir araya gelip vedalaşmaları, damat için ‘sağdıç kavuşma’ gelin içinse ‘kardeş kavuşma’ törenlerini içerir. Gelin ve damadın komünitas içinde birlikte göründükleri ender anlardan biri olan damat oynatma, ‘baskın’dan sonra ritüelin eril merkezli son aşaması olur. En yoğun katılımı gerçekleştiren bu aşamada bir gün önce el öpen ve takılarla süslenen gelinin yerini bu kez damat alır. Gelin, damatla beraber karşılıklı olarak oynadığı ilk oyunun ardından kendisine ayrılan yere çekilir ve oyun alanını

⁴⁵ Gerçek kına yakma işlemi komünitasın huzurunda gerçekleştirilmez. Bergama ve çevresinde geçmişte birinci gece gelinin el ve ayaklarına, sembolik kına töreninin yapıldığı ikinci gece ise sadece saçına kına yakıldığı bilinmektedir. Günümüzde saç kınası terk edilmiştir. Birinci gece gelinin yalnızca ellerine, ikinci gece ise ayaklarına kına yakılır.

bütünüyle damada ve erkek arkadaşlarına bırakır. Oğlan tarafı için evliliğin ekonomik bir sözleşme olarak teminat altına alınması, komünitas huzurunda gerçekleştirilen bu aşama ile karşılıklı olarak tamamlanmış olur. Damadın arkadaşları ve sağdıçlarıyla topluca zeybek oynaması oldukça gösterişli ve kalabalık bir atmosferde gerçekleşir. Varsa kız evinin erkek misafirleri için tutulmuş olan erkek çalgı takımı ile oğlan evinden gelen çalgı takımı bu aşamada bir araya gelerek müzik yaparlar (Resim 3). Yöreye özgü oldukça geniş bir zeybek repertuarından seçilmiş örneklerin yanında Roman müzisyenler, bu aşama için mutlaka ‘Yalı/Bengi’ adı verilen zeybek havasını seslendirirler.



Resim 3. ‘Damat Oynatma’, Yukarıcuma köyü-Bergama (11.10.2009)

Her ne kadar günümüzde hızlı bir değişim yaşanıyor olsa da kapalı köy topluluklarının üyeleri için evlilik ritüelleri aynı zamanda yeni birlikteliklerin ilk tohumlarının atıldığı ortamlar olayı sürdürür. Komünitasla ortaya çıkan bu tür geniş katılım anları, bu nedenle genç erkek ve kızlar için aynı zamanda önemli bir karşılaşma olanağıdır. Genç kızların ve kadınların dışarıya kapalı eğlencelerinin erkeklerce izlenmesi olanaksızken dış mekânlarda gerçekleşen erkek eğlenceleri buna uygun ortamı hazırlar. Genç erkekler bu gibi anlarda genellikle zeybek oynamayı tercih ederler çünkü erkeksi tavırların ve toplu oynamanın yarattığı uyumun genç kızların dikkatini çektiğini bilirler. Müziğin ve dansın karşı cins üzerinde yarattığı bu etkinin farkında olan gençler belirli zeybek havalarını (İsmaili vb.), kendi aralarında bilinenden farklı ve kimi durumlarda müstehcen, cinselliği vurgulayan ifadelerle adlandırır. Herkesin görebileceği kamuya açık alanlarda bu tür istek parçaları eşliğinde oynayabilenlerin yalnızca genç erkekler olması, tıpkı kadınlarda olduğu gibi erkekler arasında da statü farkının seçilen müziğe, dansa ve eğlence mekânına yansıdığını gösterir. Köşelerin⁴⁶ zeybek oynamaları, hele hele bunu açık mekânlarda, karşı cinsin de görebileceği biçimde yapmaları hoş karşılanmaz. Onların eğlenceleri daha çok içki sofrası başında, dinlemeye yönelik havalar eşliğinde ve gençlere kısmen kapalı mekânlarda gerçekleşir. Roman müzisyenler, köşelerle gençler arasındaki bu eğlence anlayışı farklılıklarını iyi bildiklerinden köylere genellikle dört kişilik çalgı grupları halinde gelir ve ikiye ayrılarak dönüşümlü bir biçimde köse ve genç gruplara müzik yaparlar. ‘Köse’ ve ‘genç’ olarak adlandırılan eril kurumlar arasındaki statü farkı o derece belirgindir ki bir geçiş ritüelinin liminal atmosferi içinde bu fark ne derece belirsizleşse ve bu iki grup ne denli bir arada görünse de tarafların davranış biçimlerine yansır. Bu nedenle komünitas her iki grubu da kendi içinde eritmekten çok gruplar içindeki hiyerarşi ve düzenlenişi geçici olarak yeniden tanımlar demek daha yerinde olur. Bekâr gençler, arkadaşı ya da sağdıçı oldukları damadı kendi statülerinin bir parçası olarak görmeye devam eder ve bu nedenle ona, yapmak üzere olduğu geçişin bir bedeli olduğunu hatırlatırlar. Öyle ki damat, sağdıçlarıyla kavuşacağı yani onlarla vedalaşacağı aşamaya geldiğinde, önceki gece gelinin bileklerindeki düğümleri çözerken yaşadığına benzer bir durumla yeniden karşılaşır. Bu kez onu küçük düşürme sırası kendi arkadaşlarındadır. Tüm komünitas huzurunda boynuna tuz çuvalı asılmasına, ağzına

⁴⁶‘Köse’, Bergama ve çevre köylerinde evli erkeklere yönelik olarak kullanılan genel bir adlandırmadır. Ergenlik çağına girmiş bekâr erkeklere işaret eden ‘genç’ kategorisinin tam karşıtıdır. Her ne kadar ‘evli olma’ statüsüne işaret ediyorsa da bu terim evli kadınlara yönelik olarak kullanılmaz.

emzik sokulmasına vb. şakalara sabırla katlanan damat, gençlikten köseliğe doğru yaptığı geçiş öncesinde, yeni statüsünün sorumlulukları konusunda son kez uyarılır. Roman müzisyenler bu aşamada öncelikle sağdıçların isteklerini yerine getirmek için müzik yaparlar ve damat tüm arkadaşlarıyla müzik eşliğinde vedalaşır.

Kız oyunu(2) ve 'kardeş' kavuşma

Damat oynatma ve sağdıç kavuşma aşamalarının ardından gelin de kendi arkadaşlarıyla benzer bir vedalaşma yaşar. Kız oyununun ardından yapılan bu ayrılık töreni 'kardeş kavuşma' adını alır.

Kardeş kavuşma töreni gelin açısından, damadın yaşadığı türden ayrıntılar içermediği gibi tüm komünitaya açık da değildir. Dömbekçiler bu törende mutlaka hazır bulunurlar. Onların görevi, 'kavuşacağı' çocukluk ve gençlik arkadaşlarını ritüel alanında bulundukları yerden tek tek alarak gelinin ayağına kadar getirmek ve ayrılık vaktinin artık geldiğini ilan etmektir (Resim 4). Seçtikleri havaların sözlerinin daima ayrılık temalı olması bir tesadüf değildir. Yaşanacak olan fiziksel bir ayrılık olmayabilir, gelin yine köyünde kalabilir.



Resim 4. 'Kardeş Kavuşma', Yukarıcuma köyü-Bergama (11.10.2009)

Ancak evlenmeden önce kurduğu arkadaşlık ve dostluk bağları mutlaka biçim değiştirecek, evli bir eş olarak eski arkadaşlarıyla görüşme ve sosyalleşme biçimleri yeniden düzenlenecektir. Bu nedenle ritüelin bu son günü, vedalaşmak için seçtiği kişilerin kimler olduğu önem taşır. Evlendikten sonra devam ettireceği sosyal ilişkiler içinde bu kişilerin ayrı bir yeri olacak ve onlar belki de bu sosyal düzenlemelerden belirli derecelerde muaf tutulacaklardır. Turner (1967:10) bu gibi küçük liminal grupların bir yoldaşlar topluluğu olduğunu ve bu evrede kurulan ilişkilerin statü, yaş, akrabalık derecesi hatta cinsiyet gibi farkları bile aşabilen uzun erimli dostluklara dönüşerek, toplumsal hiyerarşi ve akrabalık bağları dışında oluşan bu türden özel bağların, hayat boyu devam etmesinin beklendiğini hatırlatır.

Gelin başı

Gelinin yüzünü örteceği duvağın hazırlanmaya başlaması ayrılık törenlerinin artık sonuna gelindiğini işaret eder. Duvağın tamamlanmasının ardından gelinin başı kırmızı renk bir örtü ile örtülür. Komünitاسın kadın üyeleri arasındaki baş bağlama kodları gereği daha önce hiç kırmızı renkle örtünmemiş olan gelin artık geçiş töreni olan 'gelin alma'ya hazırdır. Tüm hazırlıkların, üç gün boyunca yapılan tüm törenlerin ve geçilen aşamaların nihai olarak odaklandıkları bu an, kız evindeki herkesi etkisi altına alır. Dışarıda, oğlan tarafının coşku içindeki kutlamaları duyulurken kız evinde 'yas' vardır. Gelinin, baba evinde gelin alma için hazırlandığı ve yakınlarıyla vedalaştığı bu son anlarda sıklıkla ağlama ve bayılma gibi fiziksel ve duygusal tepkiler gözlenir. Artan gerilim dömbekçilerin varlığı ve söyledikleri ayrılık temalı havalarla pekişir ancak onların icrası aynı zamanda yaşanan bu gerilimin çözülmesine

de yardımcı olur. Dümbekçilerin varlığı, gelinin annesi ve diğer yakınları başta olmak üzere ortamda bulunan tüm kadınların duygularını rahatça ifade ederek dışa vurmalarını kolaylaştırır. Bunda hem müziğin hem sözlerin hem de oluşan birliktelik duygusunun etkisi vardır. Tek başına ağlamaktan çekinenler bu ortamın etkisiyle kendilerini rahatça bırakır, birbirlerinden manevi güç ve destek alırlar. Turner bu gibi anlarda ritüel öznelinin, parçası oldukları toplum ve evren gibi unsurların ortaya çıkışı ve bunların devamlılığı, kısacası varoluşun bizzat kendisi üzerine ister istemez düşünmeye itildiklerinin altını çizer (1967:14). Hatta daha da ileri giderek liminalitenin bizatihi bir ‘derin düşünme’ ve yüzleşme evresi olduğunu söyler. Bu saptamalar, gelin için olduğu kadar o an onun çevresinde bulunan komünitenin kadın üyelerini de yakından ilgilendirir. Geçiş ritüelleri, sadece öznesi olan kişiler üzerinde değil farklı derecelerde komünite üzerinde de dönüştürücü bir etki yapar.

Gelin alma ve gelin indirme

Evlilik ritüelinin liminal evresi, üçüncü gün akşamüzeri komünite huzurunda yapılan geçiş törenleri (gelin alma-gelin indirme) ile tamamlanır. Yapılan bayrak töreninin ardından köyün tüm gençleri köy sancağının ve erkek çalgı takımının etrafında bir araya gelerek kalabalık bir düğün alayı oluşturur ve kız evine doğru yürüyüşe geçer. Düğün alayı kız evinin önüne geldiğinde hem içerideki dümbekçiler hem de dışarıdaki müzisyenler, gelinin kapıdan çıkışı ve baba evinden ayrılışını tınısal olarak hazırlamaya girişirler. Kafiye ile beraber gelini almaya gelen üç oğlan yengesi, kapı önünde dümbekçiler tarafından karşılanır ancak hemen içeri alınmaz. Yapılan pazarlığın ardından dümbekçiler eğer istedikleri ücreti alırlarsa yengeler gelinin yanına girebilirler. Müzisyenlerin bu tavrı, kazançlarını arttırmak için olduğu kadar geçişin uzatılmasına yönelik bir tutumu da ortaya koyar. ‘Kız hemen verilmez’, damadın ve oğlan evinin sabırlı olması gerekir. Gelinin beline bekâretin simgesi olan kırmızı bir kuşak bağlayan baba, yine geline yakın akraba olan evli bir erkek eşliğinde genç kadını evin kapısına dek getirir. Bu eşikten çıkış, artık geri dönüşü olmayan bir anı simgelemektedir. Dümbekçiler, Bergama ve çevresine özgü ‘Hey Gaziler’ isimli ayrılık havasını seslendirmeye başladıklarında, duygusal gerilim doruğa ulaşır. Dışarıda ise bütün bir düğün alayı, erkek müzisyenlerin belli bir tartıma bağlı kalmadan seslendirdikleri ‘yanık’ uzun havalar eşliğinde gelinin eşikte görünmesini beklemektedir. Gelin dışarı çıkıp kendisini bekleyen araca bindiğinde, bir gün önce keşkek kazanlarında dövülen buğday taneleri bu kez bozuk paralar, pirinç taneleri ve şekerlemelerden oluşan bir ‘saçı’ içinde bereketin, zenginliğin ve tatlılığın simgesi olarak aracın üzerine serpilir. Yengeler yine gelinin yanında araçtaki yerlerini alırlar ancak dümbekçilerin görevi artık sona erdiğinden onlar bu yolculuğa katılmazlar. Gelin artık erkek müzisyenlerin emanetindedir.

Düğün alayı erkek Roman müzisyenler öncülüğünde son kez ‘Mehter marşı’ eşliğinde yola çıkar. Güzergâh gerektirmese bile gelin mutlaka köy mezarlığı önünden geçirilir. Doğum-yaşam-ölüm döngüsü geçişin tamamlanmasından önce beklide son kez ona hatırlatılır. Kafiye oğlan evine yaklaştıkça aracın önünden yürüyen kız evi gençlerinin sık sık durdukları, yere çöktükleri ve oğlan evinin temsilcisi olan müzisyenlerden türlü isteklerde bulundukları, geçişin belki de en kritik anları yaşanır. Müzisyenler her bir isteği yerine getirerek bu son anları idare etmede ve bir tatsızlık çıkmasını önlemede yoğun çaba sarf ederler. Çalınmayan veya yarım bırakılan bir havanın tartışmaya hatta kavgaya sebep olabileceğini, gelinin oğlan evine varmasını uzatarak güneşin batmasına ve bayrak töreninin yapılamamasına neden olabileceğini ya da herkesin huzurunu kaçırarak kırıncılıkların yaşanmasına yol açabileceğini bilirler. Düğün alayı oğlan evine ulaştığında tüm bu endişeler dağılır, damat gelini karşılar (Resim 5) ve yeni evli çift bu defa beraberce geçecekleri son eşığe, yeni evlerinin kapısına ulaşırlar. Erkek Roman müzisyenler son kez bayrak töreni için

çalar ve köy sancağının toplanmasının ardından çiftin kapıdan içeri girip gözden kayboluşuna dek kadar müzik yapmayı sürdürürler. Davulun son vuruşu aynı zamanda komünitâsın dağılmasını simgeler.



Resim 5. ‘Gelin İndirme’, Narlıca Köyü-Bergama (26.06.2011)

Gelin ve damadın bu fiziksel eşiği geçerek yeni toplumsal mekânlarına girmelerinin ardından, geçiş rehberlik etmek amacıyla ritüele katılan Roman müzisyenler köyden ayrılır ve komünitâs dağılır. Ancak geçiş henüz tamamlanmamıştır. Geçişin komünitâs nezdinde tamamlandığının göstergesi; ‘gerdek’ sonrası, birleşmenin biyolojik olarak da sorunsuzca tamamlandığına ilişkin gelen haberler doğrultusunda ‘post-liminal’ olarak adlandırılan yeni bir evrenin başlamasıdır. Ritüel öznelerinin biyolojik olarak birleşmeleri/bütünleşmeleri ile başlayan bu evre, herhangi bir müziksel boyut taşımayan komünitâs sonrası toplumsal birleşme törenleri ile devam eder. Adayların yeni toplumsal kimlikleri ile bütünleştikleri bu aşamalar, Gennep’in ‘birleşme ayinleri’ (*rites of incorporation*) adını verdiği süreçle örtüşür.

Gerdek gecesinin ertesi sabahı (Pazartesi, Cuma) yeniden gelinliğini giyen gelin, önce ‘gelin mevlidi’ adı verilen kendisi adına düzenlenmiş dinsel bir törene katılır. Aynı günün akşamı yeni evli çift ‘gelin ardı’ adı verilen, gelinin baba evinde düzenlenen akşam yemeğine davet edilirler. Ertesi gece (5.gün) ise aynı yemek bu kez damadın baba evinde düzenlenir ve ‘gelin önü’ adını alır. Adı geçen bu son iki aşama, yeni evli çiftin birer ‘karı-koca’ statüsüyle toplumsal yapıdaki yeni yerlerini aldıklarını, liminalite sürecinin sonuna geldiğini ve geçişin tamamlandığını simgeler.

SONUÇ

Geçiş ritüellerinin düzenlenme sebebi olan toplumsal statüler ve roller arasındaki transferler, ritüel öznesi durumundaki liminal figürleri (gelin, damat vb.) olduğu kadar, bu geçişe tanıklık eden ve geçişin gerektiği gibi tamamlanarak toplumsal düzenin pekiştiğini onayan komünitâs üyelerini de yakından ilgilendirir. Bergama ve çevresinde yaşayan Yörük topluluklarının evlilik ritüelleri, söz konusu geçiş süreci boyunca gelini, damadı ve tüm komünitâs üyelerini üç gün süreyle farklı bir toplumsallaşmanın içine çeker. Bu ritüeller, özneleri olan gelin ve damat için kalıcı birer statü yükseltme veya ‘terfi’ anlamını taşıırken komünitâs üyeleri açısından statülerin geçici olarak tersine çevrilmesini ifade eder. Bu tersine çevrilme, en belirgin haliyle erkeğe ve kadına yüklenen toplumsal cinsiyet rollerinin alışıya edilmesiyle ortaya çıkar. Erkeklerin büyük ölçüde dışarıda bırakıldığı ya da tali rollerle katkıda bulundukları ritüel, tümüyle ‘kadın’ ve ‘gelin’ merkezli yaşanır. Ritüelin, başından sonuna dek kadınların denetiminde gerçekleşmesi, gelini ve damadı ilgilendiren aşamaların dağılımına da yansır. Evli ve bekâr ya da yöreye özgü terimlerle ‘genç’ ve ‘köse’ rolleri arasındaki tersine çevrilme de dikkat çekicidir. Ritüelin büyük bölümünde bekâr/genç kız ve erkekler, kendilerine meşrulaşan bir kamusalılığın ayrıcalığını yaşarlarken, diğer zamanlarda

uymaları gereken rol beklentilerinin dışına çıkarak evli bireylerin simgesel alanlarına geçici süreyle de olsa dâhil olabilirler.

Bu bildirinin temel konusu olan Roman müzisyenlerin toplumsal statülerinde gözlenen değişim ise son derece önemlidir. Bu değişim, birer ‘Çingene’ olarak toplumsal yapı içinde kendilerine biçilen ‘aşağı’ konumdan yükselerek, doğrudan ritüeli idare etmeyle ilgili ayrıcalıkları elde eden ‘Roman’ müzisyenlerin; aralarında yaşadıkları diğer topluluklar açısından ne derece kritik bir noktada durduklarını ortaya koyması bakımından belki de en dikkate değer olanıdır. Düğün törenleri, kent merkezlerinde görülen müzikli eğlenceler şeklinde düşünüldüğünde Roman müzisyenlere burada atfedilen önem abartılı görülebilir. Ancak kırsal kesimlerde yalnızca bir eğlence değil, bir ritüel olarak da varlığını sürdüren bu etkinliklerin Roman müzisyenlerin katkısı olmadan gerektiği gibi icra edilemeyeceği bir gerçektir. Ritüel içi aşamalar boyunca katılımcıları eğlendiren Roman müzisyenler bunun da ötesinde tüm aşamaları müzikle kodlama, komünitasa ve ritüel öznelerine rehberlik etme, onları temsil etme ve her bir aşamaya duygusal motivasyon sağlama gibi önemli roller de sergilerler. Kına töreni gibi önemli bir eşiğin ardından gelen kısa soluklu eğlencelerde pekâlâ Roman olmayan müzisyenlere de görev verebilen Bergamalı Yörük toplulukların; ritüelin diğer tüm evre ve aşamalarında özellikle Roman müzisyenlerin varlığına neden ihtiyaç duydukları da böylece anlaşılır.

Evlenen çiftin, toplumsal statüleri açısından yapacakları geçişin geri kalan tüm komünitasa üyelerini de ilgilendiren bir ‘gerilim’ olarak yaşanması, ritüel öznelerinin Turner’ın deyimiyle toplumsal açıdan belirsiz, saf olmayan ve ‘kirli’ bir doğayı temsil ettikleri (1987b:7) düşüncesiyle örtüşür. Belirli bir süre içinde ve sorunsuzca tamamlanması beklenen bu geçişin idaresi, bu nedenle bu işin uzmanları olan müzisyenlere havale edilir. Roman müzisyenler birer Çingene olarak öteden beri yabancı, marjinal ve varlıklarına şüpheyle bakılan kimseler olarak sürekli bir liminal kimliği temsil ettiklerinden bu iş için birer biçilmiş kaftandırılar. Ritüel haricindeki toplumsal konumları, hizmetinde bulundukları egemen topluluklardan çoğu kez aşağıda görüldüğü için, ritüel esnasında edindikleri ayrıcalıklar, geçişin sorunsuzca tamamlanabilmesi adına ‘tolere’ edilir. Ancak yaşanacak herhangi bir aksaklık müzisyenlerin de sorumluluğuna girecek; geçiş sorunsuz olarak tamamlandığında ise buna katkıda bulunan ‘ücretli’ profesyoneller olarak rolleri yine önemsizleştirilecektir. Her durumda, hizmet ettikleri topluluklar için son derece önem taşıyan liminal süreçlerin yaşanmasında Romanlar bu ‘görünmez’ rollerini oynamayı sürdüreceklerdir.

KAYNAKÇA

Akgül, Özgür. (2009). **Romanistanbul: Şehir, müzik ve bir dönüşüm öyküsü**. İstanbul: Punto Yayınları.

Bhabha, Homi K. (1994). **The Location of Culture**. New York and London: Routledge, repr. 2004.

Brown, Katherine B. (2007). “The Social Liminality of Musicians: Case Studies from Mughal India and Beyond”, **Twentieth-Century Music**, Vol.3/1:5-12.

Cottrell, Stephen. (2004). **Professional Music-Making in London: Ethnography and Experience**. London: Ashgate.

_____. (2007). “Music, Time, and Dance in Orchestral Performance: The Conductor as Shaman”, **Twentieth-Century Music**, Vol.3/1:73-93.

- Duygulu, Melih. (2006). **Türkiye’de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü**. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Evrensel Hayat Gazetesi 24.Ocak.2010:9.
- Merriam, Alan P. (1964). **The Anthropology of Music**, Illinois: Northwestern University Press.
- Natvig, Richard. (1988). “Liminal Rites and Female Symbolism in the Egyptian Zar Possession Cult”, **Numen**, Vol. 35/1: 57-68.
<http://www.jstor.org/stable/3270140> (Erişim Tarihi: 18 Aralık 2010).
- Turner, Victor W. (1967). **The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual**, Ithaca: Cornell University Press.
- _____ (1969). **The Ritual Process: Structure and Anti-Structure**, London: Routledge & Kegan Paul, (1995) New York: Aldine de Gruyter.
- _____ (1977). “Variations on the Theme of Liminality”, in S.L. Moore and B.G. Myerhoff **Secular Ritual**, pp. 36-53. Assen, Netherlands: Van Gorcum.
- _____ (1987a). **The Anthropology of Performance**, New York: PAJ Publications.
- _____ (1987b). “Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage”, **Betwixt and Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation**, Louise Carus Mahdi & Steven Foster & Meredith Little (Ed.), Fifth printing 1994, Illinois: Open Court, pp:3-19.
- _____ (2002). “Liminality and Communitas”, **A Reader in the Anthropology of Religion**, Michael Lambek (Ed.), Blackwell Publishing, pp:358-374.
- Van Gennep, Arnold. (1909). **The Rites of Passage**, trans. (1960) Monica B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. Chicago, London: Routledge & Kegan Paul.
- Yılmaz, Cemile. (2010) **Toplumsal Cinsiyet ve Müzik: Bergamalı Roman Kadınlarının Profesyonel Müzisyenlik Modeli Olarak ‘Dümbekçilik’**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanat Enstitüsü, 2010.
- Yılmaz, Abdurrahman. (1941). **Bergama’da Folklor**, İzmir: Cumhuriyet Matbaası.
- Yükselsin, İbrahim Y. (2000). **Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık**, yayınlanmamış doktora tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yükselsin, İbrahim. Y., Cemile Yılmaz. (2010). “Cinsiyet ve Sınırlar: Evlilik Ritüeli Bağlamında Bergamalı Roman Kadın Müzisyenler”, **21. Yüzyılın Eşiğinde Kadınlar: Değişim ve Güçlenme**, *Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi: Bildiri Kitabı*, Cilt 4, 146-156.

**“KÜLTÜREL ARACILIK, ROMANLAR (ÇİNGENELER) VE MÜZİK:
BİR RUMELİ EZGİSİNİN KIRKPINAR GÜREŞ HAVASINA
DÖNÜŞTÜRÜLMESİ ÖRNEKOLAYI⁴⁷”**

Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN⁴⁸

iyavuz@deu.edu.tr

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü

ÖZET

Sosyal bilimler alanında 1980’li yıllarda kullanıma sokulan kavramsal bir anahtar olan ‘kültürel aracılık’ (*cultural mediation*), bu bildirinin nesnesini oluşturan Roman müzisyenlerin hizmetlerini sundukları kültürel ve toplumsal alanlardaki önemli rollerin (profesyonel müzisyenlik) kavranılması ve anlamlandırılması bakımından da iş görür. Çünkü, tarihsel olarak görünür oldukları ilk andan itibaren din, dil ve başkaca kültürel özellikler bakımından birbirinden kesin sınırlarla ayrılan topluluklara sundukları müzisyenlik hizmetlerinin sınırları basitçe ‘eğlendiricilik’ olarak tanımlayamayacak kadar geniş ve kapsamlıdır. Roman müzisyenlerin, ‘göçebelik’ ya da ‘gezginlik’ ile açıklanabilecek özelliklerine de bağlı olarak bir müziğin yer değiştirmesinde; farklı müziksel bağlamlara uyarlanacak biçimde dönüştürülmesinde; yeni biçim ve biçemlerinin ortaya çıkmasında; tarihsel süreç içinde korunması ve sonraki kuşaklara aktarılmasında; ve yeni toplumsal ve kültürel dönüşümlere uygun biçimde yeniden formüle edilmesinde oynadıkları başat roller belki de en iyi biçimde ‘kültürel aracılık’ ile açıklanabilir. Evlilik, sünnet gibi yaşam döngüsel ya da hasat ve benzeri nedenlerle gerçekleştirilen takvime bağlı ritüellerdeki müziksel icralarından sanat ve popüler müzik alanlarındaki icralarına uzanan bir erimde rol alan profesyonel Roman müzisyenlerin kültürel aracılıkla ilişkili rolleri, aynı müzisyenlik modellerine sahip olan ve dışarıdakiler (Roman olmayanlar) tarafından ‘Çingeneler’ olarak adlandırılan diğer benzer gruplar (Abdal, Rom, Dom vb.) için de söz konusudur.

Bu bildiri, profesyonel Roman müzisyenlerin, bir müziği ya da müziksel unsuru farklı bir müziksel bağlama uyarlanacak biçimde nasıl dönüştürdüklerinden hareketle ‘kültürel aracılıkla’ ilişkili davranışlarına ışık tutmayı amaçlar. Bunun için, Edirneli davul zurna çalıcısı Roman müzisyenlerin her yıl yapılan Kırkpınar Yağlı Güreşleri’ndeki icraları ele alınmakla birlikte 2009 yılında yapılan Kırkpınar Yağlı Güreşleri sırasında seslendirilen bir güreş havası örneğinin analizi yapılır.

Anahtar sözcükler: Kültürel aracılık, Dönüştürme, Romanlar, Çingeneler, Yağlı güreş, Güreş müziği, Ritüel.

GİRİŞ

Geçimlerini müzik yaparak temin eden Roman/Çingene topluluklarının, tarihsel olarak görünür oldukları ilk andan⁴⁹ başlayarak, yalnızca inançları ve konuştukları diller bakımından

⁴⁷ Bu yazıda sonuçları sunulan araştırma “Profesyonel Roman Müzisyenlerin Kültürel Kimliğin Korunması, İfade Edilmesi ve Aktarılmasındaki Rolü” başlıklı araştırma projesi kapsamında Dokuz Eylül Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) Koordinasyon Birimi tarafından sağlanan ödenekle desteklenmiştir.

⁴⁸ Doç.Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü öğretim üyesi, İzmir, Türkiye. iyavuz@deu.edu.tr

⁴⁹ Çingenelere ilişkin ilk tarihsel veriler 10uncu yüzyılda (tam tarih 1068) Bizans İmparatorluğu’na ilişkin kaynaklarda görülür. *Atsinganoi* ve *Aiguptioi* (Mısırlılar anlamında) olarak anılan toplulukların Bizans’ta ilk görülmeye başlamalarıyla birlikte, hurafeler ve batıl inançlar, en garibanından imparatorlara kadar toplumun

değil, kültürel özellikleri bakımından da birbirinden farklı olan topluluklara sundukları profesyonel müzisyenlik hizmetleri yalnızca ‘eğlendiricilik’ olarak tanımlayamayacak kadar kapsamlıdır. Roman müzisyenlerin, ‘göçebelik’ ya da ‘gezginlik’ ile açıklanabilecek özelliklerine de bağlı olarak bir müziğin yer değiştirmesinde; farklı müziksel bağlamlara uyarlanacak biçimde dönüştürülmesinde; yeni biçim ve biçemlerin ortaya çıkmasında; tarihsel süreç içinde korunması ve sonraki kuşaklara aktarılmasında; ve yeni toplumsal ve kültürel dönüşümlere uygun biçimde yeniden formüle edilmesinde oynadıkları başat rol(ler) belki de en iyi biçimde ‘kültürel aracılık’ (*cultural mediation*) olarak tanımlanabilir. Bu bildiri, evlilik, sünnet, asker uğurlama, hasat gibi birçok nedenlerle gerçekleştirilen ritüellerden sanat ve popüler müzik alanlarındaki icralarına dek yayılan geniş bir erimde karşımıza çıkan profesyonel Roman müzisyenlerin oynadıkları rolü tanımlayan ‘kültürel aracılık’ kavramının, aynı müzisyenlik modellerine sahip olan ve dışarıdakiler (Çingene olmayanlar) tarafından ‘Çingeneler’ olarak adlandırılan diğer grupların (*Abdal, Mutrib, Lautari* vb) sahip oldukları önemi de anlamamızı sağlayacağını öne sürer.

Bu bildiride tartışacağım konu Edirne’de gerçekleştirdiğim alan deneyimlerimden elde ettiğim verilere dayanır ve iki kesitten oluşur. Birinci kesit, “Çalgıcı Romanı” olarak adlandırılan profesyonel Roman müzisyenlerin “kültürel aracılık” kavramı çerçevesinde anlamlandıracağım müzisyenlik modellerini ya da daha açık bir söyleyişle onları ‘aracılar’ olarak tanımlamayı sağlayacak kültürel özelliklerini ortaya koymayı amaçlar. Bunun için öncelikle ‘kültürel aracılık’ üzerine oluşturulmuş yazına dayalı bir kavramsal tanımlama yapacak daha sonra Roman müzisyenlerin ‘aracılıkla ilişkili’ özelliklerini ele alacağım. İkinci kesit davul-zurna çalan Edirne’li Roman müzisyenlerin Kırkpınar yağlı güreşlerindeki icraları sırasında sergiledikleri aracılıkla ilişkili rollerine odaklanır ve 2009 yapılan Kırkpınar Yağlı Güreşleri sırasında seslendirilen bir güreş havasının analizi yapılarak kültürel aracılık yöntemlerinden biri olan ‘dönüştürme’nin (*transformation*) somutlandığı müziksel bir örneğin analizi yapılır.

Kültürel Aracılık: kavramsal model

Kültürel aracılık (*cultural mediation*) kavramı ilk kez Stephen Bochner’in (1981) *The Mediating Person: Bridges Between Cultures* (Aracı Kişi: Kültürler Arasındaki Köprüler) kitabında ayrıntılandırıldı. Bochner’e esin kaynağı olan ‘aracılık’ düşüncesi aslında yeni değildir. Sözelimi, George Steiner’in (1975:45) belirttiği gibi: “çevirmen, iki farklı dil topluluğundan tek dilli katılımcılar arasındaki iletişimin iki dilli aracı vekildir (*mediating agent*)” (aktaran Katan 1999:12). Bununla birlikte, Steiner’in çalışmasında vurguladığı aracılık tipi dilsel aracılıktır. Oysa Bochner’in de ifade ettiği gibi, ‘kültürel aracılık’ bir çeviri ya da yorumlamadan daha fazlasıdır.

Aracılık terimi, belirlenmiş toplumsal bağlamı dışında pek çok anlama gelebilir.⁵⁰ Bununla birlikte, terimin geniş kullanımına karşın, ‘aracılık’ genellikle birkaç çekirdek düşünceye ve kavrama işaret eder. Aracılık, en yaygın biçimde iki uzak ya da karşıt kutup arasındaki *orta noktayı* işgal etme kabiliyetidir. Aracılık etmek demek, temelde “iki farklı konum arasında bir temas noktası, bir kesişim, iletişim ve diyalog alanı” sağlamaktır (Debrix 2003:xxi).

bütün tabakalarına yayılmıştı. Kehanet ve falcılık işlerinden hızlı bir biçimde yararlanmaya başlayan Çingeneler, hayvan bakıcılığı, akrobatlık ve hokkabazlık gibi eğlendirici gösterilerle de tanınıyorlardı (Yükselsin 2000:15-17)

⁵⁰ Latince *medius* sözcüğünden türeme olan ‘aracılık’ teriminin etimolojik kökeni “yansızlık”, “tarafsızlık”, “bağımsızlık” anlamına da gelmektedir (Runes 1970:194).

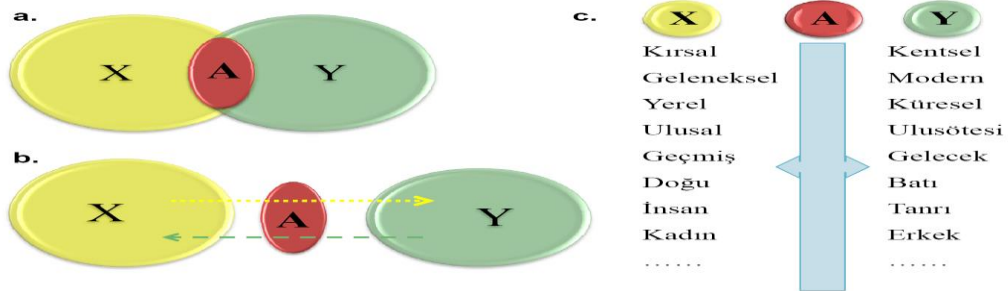


Şekil 1. İki farklı konumu (X ve Y) bağlantılayan aracılık alanı.

Bütünüyle ya da kimi yönleriyle birbirinden farklı iki konumun bağlantı kurmalarını sağlayan aracılık belirli toplumsal alanlarda ortaya çıkar. Ticaret (tüccar, simsar, temsilci vb.), eğitim (öğretmen), spor (hakem), sağlık (terapist), diplomasi (çevirmen, elçi, arabulucu vb.) ve elbette bu çalışmanın konusu olan müzik⁵¹ (müzisyen, besteci, menajer, yapımcı vb.), aracılık rolünün sergilendiği alanlardan ve bu alanlardaki aracı aktörlerden yalnızca birkaçıdır.

Aracılık, Runes'un (1970:190) da vurguladığı gibi "aracısız etkileşimin mümkün olmadığı birbirinden oldukça farklı gerçeklik biçimlerine sahip sistemler için" gereklidir. Sözkonusu sistemlerin kendi özgüllüklerini çoğu zaman kendi kültürel dizgelerini oluşturarak tanımladıkları gerçeği göz önüne alındığında aracılığa duyulan gereksinim daha da önem kazanır. Burada kastedilen 'kültürel aracılık'tır. Çünkü, kültürel aracılığın en temel dayanağı, kültürel nesnelerin kavranmasının bireysel ve yarımsız gerçekleşemeyeceği varsayımdır. Bu nedenle bir anlam üretme aracı olarak müziğin kavranması için de her zaman kültürel araçlara ihtiyaç vardır.

Aşağıdaki diagramda (şekil 3) görülebileceği gibi, bir kültürel nesnenin X ve Y olarak tanımlanan ve birbirinden kısmen ya da bütünüyle farklı olan konumlar/kutuplar (c) arasındaki karşılıklı değiş-tokuşu (iki yönlü aracılık), ya da yalnızca bir konumun diğer konuma ait kültürel nesneyi talebi (tek yönlü aracılık) A ile tanımlanan aracı tarafından sağlanır. Dolayısı ile, aracılık konumunu işgal eden aracı kişi (*mediating person*), kültürel unsurların/anlamaların belirli bir kültürel varoluş düzeyinden (X ve Y) diğerine karşılıklı geçişini sağlayan bir 'arayüz' (*interface*) olarak iş görür. Ancak bu anlamsal geçiş kimi zaman olduğu gibi, 'değişmeden' kimi zaman ise 'değişerek' ya da 'dönüşerek' gerçekleşir.



Şekil 2. Bir 'arayüz' olarak kültürel aracılık.

Kültürel aracılık elbette yukarıdaki şekilde gösterilen (Şekil 2, c) karşıtlıklarla sınırlı değildir. Ben 'kültürel aracılık'ın yalnızca Runes'un aracılık tanımında olduğu gibi yalnızca birbirine bütünüyle karşıt kutuplar, konumlar ya da taraflar arasında kültürel bir bağlantı kurulması gerektiğinde devreye girmediğini düşünüyorum. Eğer öyle olsaydı, aracılık yalnızca kültürel olarak birbirinden bütünüyle farklı ve uzak özne ya da nesneler arasındaki bağlantıyı sağlayan ve yalnızca 'anlaşmazlık çözümü' (*resolving conflict*) yöntemi olarak 'arabulucuk' görevini üstelenen bir edimle sınırlı kalırdı. Oysa bu çalışmanın savunduğu gibi

⁵¹ Aracılık rolü, müziğin yanısıra diğer tüm sanatsal yaratım alanlarında da görülebilir.

aracılık yalnızca anlaşmazlıkların ortaya çıkmasında değil, var olan kültürel uyumun ve uzlaşının sürdürülmesi için de gereklidir. Aynı iddia, belirli bir kültürel/toplumsal dizgeye göre oluşmuş bir topluluğun ya da kültürel varoluş düzeyinin ‘beka’sı için de geçerlidir. Dolayısı ile kültürel aracılığın hangi amaç ya da amaçlar için iş gördüğüne ve aracılık sonucunda elde edilen kültürel çıktılara bakmak gerekir.

Kültürel aracılığın amaçları nelerdir? sorusuna verilebilecek olası yanıtlar, aracı kişinin irasının yalın bir biçimde tanımlanmasındaki güçlüğü açığa çıkarır. Kültürel aracılığın, aşağıdaki şekilde gösterilen (şekil 3) belli başlı görev ve amaçları, kimi zaman birbirinden farklı ya da karşıt beklentilerin de olabileceğinin gösterir ve bunlardan bazıları (belki de çoğu) eşgüdümlü olarak gerçekleşir. Bu noktada belirleyici olan şey, aracılıktan kimin ya da neyin yarar sağladığıdır. Ayrıca aracılığın hangi kültürel/toplumsal alanlarda gerçekleştiğinin de dikkate alınması gereklidir.



Şekil 3. Kültürel aracılığın görev ve amaçları.

Kültürel aracılık, eğlence, kültürlenme, bölgesel barışın korunması, kültürel kimliğin ifadesi, kültürel sermayenin genişletilmesi, bir toplumsal konumdan başkasına geçiş ya da başka bir şey için midir? Belki de bu alanların herbiri için farklı bir aracılık tipi ve yöntemi gereklidir. McLeod (1981:39) etkileşim halindeki iki ya da daha fazla kültür arasında konumlanan aracı bireylerin kişisel, işlevsel özellikleri ile aracılığın temel çıktılarına bakılması gerektiğini belirtir. Bochner’e (1981:6-36) ve McLeod’a (1981:39) göre, kültürel aracılıktaki fayda evsahibi kültür, konuk kültür, her iki kültür ya da insanlık çıkarına olabilir. Gerçek aracılık işlevi ise yalnızca son iki çıktıda söz konusudur.

Aracılığın şekil 3’de gösterilen belli başlı görev ve amaçlarından ‘aktarmak/taşımak’ (*transferring/transporting*), bir kültürün kısmen ya da bütünüyle bir yerden bir yere taşınması biçimindeki mekânsallığa ya da kültürel bellek alanlarında (bireylerin biyolojik bellekleri ya da fiziksel mekanlarda) saklanarak geçmişten geleceğe aktarılması biçiminde zamansallığa vurgu yapar. ‘Uzlaştırmak’ (*reconciliation*), iki farklı kültürel varoluş düzeyinin her birinin karşısındakinin kültürüne duyduğu hoşgörüyü arttırmayı olduğu gibi iki kültürün yeni bir varoluş düzeyinde, yeni bir ortak kültürel paydada buluşabilmelerini de amaçlayabilir. Bir kültürün devamlılığı ve dayanıklılığı elindeki ‘kültürel sermaye’nin gücüne bağlıdır. Bu sermayenin arttırılması yani ‘güçlendirme’ kültürel aracılık olmadan mümkün değildir. ‘Güçlendirmek’ (*reinforcement*), ya sahip olunan kültürel dizgeye göre yenilerinin yaratılması ya da başka kültürlerle ait olanların sahip olunan dizge referans alınarak dönüştürülmesi yoluyla sağlanır. Kültürel aracılığın ‘koruma’ (*protection/preserving*) görevi, çoğu zaman bir kültürün işaretleyici özelliklerini ve nesnelerini onu adına muhafaza etmek ya da dış etkilere kapatmak biçiminde olabilir. ‘Dönüşüm’ (*transformation*), başka bir çevreye (mekansal, kültürel, toplumsal vb.) ait bir özne ya da nesnenin (bir birey, kültürel unsur vb.) yeni bir

çevre içinde yabancı olarak algılanmadığı ya da yabancılığının farkına varılmadığı zaman mümkündür. Dönüşüm iki yolla gerçekleştirilir: Uyarlama/adaptasyon (*adaptation*) ve bireştirme/sentezleme (*synthesizing*). Bir kültürü ‘yeniden inşa’ya (*reconstruction*) yönelik aracılık ise, kültürün devamlılığının yanı sıra dinamiklik ve değişebilirlik özelliklerine vurgu yapar. Çünkü, ister koruma, ister dönüştürme, isterse güçlendirme amaçlı olsun her kültürel aracılık etkinliği, öznesi olan kültürün yeniden ve yeniden üretilmesini gerekli kılar.

Debrix, (2003: xxvii) bir ritüel olarak tanımladığı aracılığı, yöntemlerine bakarak üç kategoriye ayırır: temsil ritüelleri, dönüşüm/dönüştürme ritüelleri ve çoğullaştırma ritüelleri. Anlamın olduğu gibi aktarıldığı ‘temsil’ (*representation*), klasik ‘aracılık kuram’ın dayandığı üzere yönlü bir süreç nesnelerin karşılıklı değiş-tokuşuna (iletişim ya da kültürel etkişelim) ya da anlamın tek yönlü ifade ve aktarımına dayalı aracılık yöntemidir. Bu yönü ile aracılık, özellikle uluslararası ilişkiler bağlamında ve aracılığın tarafsız, yansız olması gerektiğine vurgu yapılan çalışmalarda olduğu gibi daha çok “arabuluculuk” görevi ile somutlanır. Bununla birlikte, kültürel bağlamlardaki aracılık çok daha çeşitlidir. Kimi zaman tek bir etnikliğin ya da toplumsal statünün temsili olabileceği gibi evlilik ritüelleri örneğinde olduğu gibi temsil ayrı ayrı kız tarafı ya da oğlan tarafı, gelin ya da damat, kadın ya da erkek ya da her ikisini birden temsil etmek biçiminde ortaya çıkabilmektedir. Debrix’in ‘dönüşüm’ (*transformation*) olarak adlandırdığı aracılık ritüeli, yeni anlamların ve estetik duyarlıkların ortaya çıktığı bir aracılık yöntemi olarak temsilden farklıdır. Dönüşüm, “aracılığın nesne ve özne konumlarını bağlantılandırarak ya da uzaklaştırarak yalnızca anlam aktarmaya hizmet etmediğini, ayrıca toplumsal gerçekliği inşa edebileceğini ve dönüştürebileceğini” de öne sürer (Debrix 2003:xxv). Debrix’in ‘çoğullaştırma’ (*pluralization*) olarak adlandırdığı üçüncü aracılık ritüeli ise her seferinde yeni ya da birden fazla anlam üretilmesine olanak tanır. Anlamın aktarıldığı bağlamdaki katılımcıların aktarılan anlama bağlı kalmadan yan ya da dolaylı anlamlar üretebilmelerinin mümkün olduğu bir aracılık modelini yansıtır.

Ronald Taft (1981:53), Bochner’in kitabına katkısında kültürel aracıyı, “dil ve kültür bakımından farklı kişi ya da gruplar arasındaki iletişimi, anlayışı ve eylemi/hareketi kolaylaştıran kimse” olarak tanımlar. Taft’a (1981:53) göre, aracı kişi rolünü, her kültürel grubun diğeri hakkındaki ifadelerini, niyetlerini, algılarını ve beklentilerini yorumlama yoluyla, gruplar arasında iletişim kurarak ve dengeleyerek icra eder. Dolayısı ile kültürel aracılı, bir bağlantı olarak hizmet vermek amacıyla bir ölçüde her iki kültüre de katılmak zorundadır. Bochner, bu durumu yani bir bireyin arayüz durumuna bulaştığı sıradaki ya da sonrasındaki değişimleri “kültür öğrenme” (*Culture-learning*) olarak adlandırır. Bochner’e göre kültür öğrenme sürecinde kuramsal olarak dört ana sonucu mümkün dür: (1) Bir kişi, tüm yabancı etkileri reddedip kendi kökeninin kültürüne tutunarak tek kültürlü (*monocultural*) kalabilir. (2) Bir birey, kendi köken kültürünü reddedip yeni bir kültürü benimseyebilir. Sonuç hala tek kültürlü kişidir. (3) Bir birey, köken kültürünü elinde tutarak ikinci bir kültürü de öğrenerek iki-kültürlü (*bicultural*) olabilir. (4) Nihayet, bir birey köken kültürünü elinde tutup diğeri birkaç kültürü öğrenerek çok-kültürlü (*multicultural*) olabilir (1981:2).

Tek kültürlü bireylerin farklı kültürel sistemler arasında oldukça etkili araçlar olmaları olası değildir. İki kültürlü ve çok kültürlü bireyler doğru niteliklere sahip olmakla birlikte bu insanların gerçekte *aracı kişiler* olup olmayacakları karmaşık etkenler dizisine bağlıdır. Birden fazla kültürü bilmek, kültürel aracılık için gerekli ancak yeterli bir koşul değildir (Bochner 1981:12). Daha açık bir ifadeyle kültürel aracılık, belirli bir kültürel alanda (sözelimi müzik) aracılıkla ilişkili bilgi ve deneyime sahip olmayı gerektirir. Taft (1981: 73) göre, aracılık konumundaki kişi her iki kültürdeki belirli yeterliklere sahip olmak zorundadır. Bunlar: (a)

kültür ve toplum hakkında bilgi, (b) iletişim becerileri, (c) teknik beceriler, (d) toplumsal becerilerdir.

Çalgıcı Romanları ve kültürel aracılık

Çalgıcı Romanlarının müzik özelindeki kültürel aracılıkları, tarihsel (geçmişten geleceğe aktarımı), coğrafi (bir yerden başka bir yere taşınması), toplumsal (statü, yaş, cinsiyet belirleyici) ve etnik bağlamlar arasındaki konumlarına ve rollerine bakılarak anlaşılabilir. Bununla birlikte, müzik merkezli yaşamları ve icraları incelendiğinde ‘kültürel aracı’ rolünü üstlenmelerini sağlayan birbirleriyle bağlantılı altı ana özelliğe sahip oldukları görülür. Şekil 7’de gösterilen bu özellikler: (a) Müzisyenlik özelinde grup kimliği: ‘Çalgıcı Romanı’; (b) Bilgi ve becerinin ‘informal’ aktarımı, (c) çok-kültürlü müzisyenlik modeli, (d) hareket halinde olma: devingenlik, (e) kültürel esneklik, (f) yaratıcı eğilimler.



Şekil 4. Roman müzisyenlerin kültürel aracılıkla bağlantılı özellikler.

Müzisyenlik özelinde grup kimliği: ‘Çalgıcı Romanı’

Dünyadaki tüm Çingenelerin⁵² özgül tarihleri incelendiğinde görülen en önemli şey, yeryüzü sahnesinin çeşitli yerlerinde görüldükleri ilk andan günümüze dek, ‘toplayıcılık’ (*gathering*) ve ‘zanaatkarlık’ (*craftsmanship, artisanship*) ya da ‘esnafılık’a tanımlanabilecek belirli mesleklerle (çalıcılık, kalaycılık, sepetçilik, demircilik, çiçekçilik vb.) uğraşıyor (ya da uğraşmış) olduklarıdır (Yükselsin 2009:454). Toplayıcılık ve zanaatkârlıkla ilişkilenen belirli uğraş alanlarının dünyadaki tüm Çingenelerin ortak karakteristiği olduğu yönündeki bu saptamanın müzik yapma üzerine kurulu örnekleri, farklı coğrafyalardaki (Makedonya, Romanya, Türkiye) profesyonel Çingene müzisyenlere odaklanan birçok çalışmada ele alındı (Beissinger 2001; Duygulu 2006; Pettan 1992, 1996a, 1996b; Seeman 2002, 2006; Staiti 1997; Yükselsin 2000, 2001, 2009). İçinde ya da kenarında yaşadıkları Çingene olmayan toplumların müziksel ihtiyaçlarının karşılanmasına yönelik bir müzisyenlik modelini sürdürmeleri, Çingene müzisyenlerin “kültürel araçlar” olmalarını sağlayan ve bu yönüyle Çingene olmayan meslektaşlarından ayıran en önemli özelliktir.

“Çalgıcı Romanı” terimi, geçimlerini profesyonel müzisyenlik yaparak temin eden bir Roman topluluğunun üyesi olanlarını nitelendirir ve onları başka mesleklerle (kalaycı, arabacı, çiçekçi, sepetçi vb.) göre gruplaşmış diğer Roman/Çingene topluluklarından ayırır. Çalgıcı Romanları topluluğu (*community*) bugün Türkiye’nin daha çok batı bölgelerini kapsayan bir coğrafyada yerleşiktirler ve belirli mahallelerinde, farklı uğraş alanları olan diğer Roman toplulukları ile bir arada yaşarlar. Sözelimi, İzmir’deki Hilal ve İkiçeşmelik; İstanbul’daki

⁵² “Çingene” terimi, bu çalışmada belirli bir ırkı ya da halkı tanımlayıcı olmayıp, ortak kültürel özelliklere sahip toplulukları nitelendiren kategorik bir adlandırma olarak kullanılmıştır.

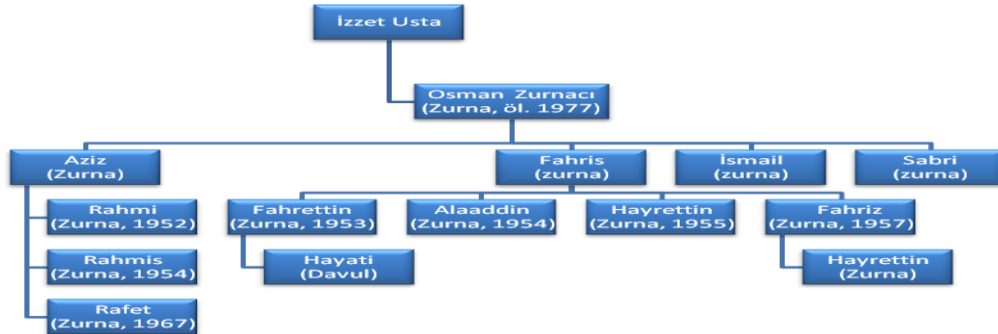
Dolapdere, Tarlabası. Balat, Neslişah; Edirne'deki Yıldırım, Küçükpazar, Yeni İmare, Kummahalle, Kıyık ve Karaağaç; Bergama'daki Atmaca mahalleleri, geçimlerini müzik yaparak temin eden Romanların yoğunlaştıkları ve diğer meslek gruplarından (arabacı, kemikçi, sepetçi, çiçekçi, hamal vb.) Roman komşuları ile birlikte yaşadıkları mahallelerdir. Bu mahalleler, aynı zamanda Çalgıcı Romanlarının hizmetlerini sundukları toplulukların aracılık gerektiren beklentilerine yanıt verecek bilgi ve becerinin depolandığı 'kültürel bellek' mekânları olarak da tanımlanabilir. Bu konuya daha sonra "hareket halinde olma" başlığı altında yeniden dönülecektir.

'Çalgıcı Romanı' terimi geçimlerini profesyonel müzisyenlik yaparak temin eden bir Roman grubunu tanımlamaktan başka, kültürel aracılığın kurumsal özelliğine de göndermede bulunur. Bu müziksel kurumu tanımlayan şey, kültürel kimliklerinin adı olan Roman adının önüne eklenen mesleki sıfat olan 'Çalgıcılık'tır. Terim, çalgı çalmak üzerine kurulu bir müzisyenlik modeline dayalı grup kimliğini tanımlar. Çalgıcılığı kurumsal bir aracılık olarak görmemiz, aynı zamanda benzer biçimde ağırlıklı olarak 'çalgı çalma' üzerine kurulu müzisyenlik modelini sürdüren diğer tüm Çingene topluluklarının (Türkiye'de *Abdal*, Suriye'de *Motribiya*, Macaristan'da *Başalde*, Romanya'da *Lautari* vb.) da aynı kurumun (kültürel aracılık) üyeleri olduklarını düşünmeye yönlendirir.

Bilgi ve becerinin informal aktarımı

"Davul zurna" ve "ince saz/çalgı" topluluk tiplerinden biri ile ilişkilenen çalgıcılık mesleğini nesillerdir soya dayalı olarak yürüten yerleşik Roman aileler vardır. Bu ailelerden bazıları, yürütülen meslek (müzisyenlik) hatta temel üretim araçları (çalgılar) ile ilişkili soyadlarına sahiptir. Sözgelimi, Edirne'de "Zurna" ve "Zurnacı" soyadları, çalgıcılık mesleğini soya dayalı olarak davul zurna topluluk tipinde yürüten Roman ailelere aittir. Benzer biçimde "Şenlendirici" (Bergama), "Çalgı", "Güzelel", "Özüfler", "Sesler" (Keşan) de mesleği (çalgıcılık/müzisyenlik) yansıtan Roman soyadlarıdır (Yükselsin 2001:136). Bu eril durum, soya dayalılığın yalnızca grup kimliğini değil 'Çalgıcı Romanları'nın aracılıkla ilişkili davranışlarını da besleyen en önemli özelliklerden birisi olduğunu anlamamızı sağlar.

Bunun bir örneği aşağıdaki soyağacındaki (şekil 8) 'Zurnacı' soyadını taşıyan Edirneli Roman müzisyenlerde görülebilir. '93 Harbi' olarak adlandırılan (1877-78, Osmanlı-Rus savaşı) dönemde Bulgaristan'ın Deliorman bölgesinden göç ederek Edirne'ye yerleşen İzzet ustanın oğlu zurnacı Osman'ın 1934'de çıkarılan 2525 sayılı soyadı kanunu ile birlikte çaldığı çalgıyı gösteren "Zurnacı" soyadı almasının ötesinde torunlarının çocuklarının bile bu çalgıda ustalaşarak mesleği sürdürmeleri dikkat çekicidir.



Şekil 5. Zurnacı soyadını taşıyan ailenin soyağacı.

Tıpkı yukarıdaki aile örneğinde olduğu gibi, müzisyen bir Roman ailenin yeni üyesi olarak dünyaya gelmiş bir erkek çocuğun gelecekte yapacağı birincil iş daha en baştan bellidir: çalgıcılık/müzisyenlik. Ancak, müzik yapmayı resmi eğitim kurumlarında (konservatuvar ya da diğer sanat fakülteleri) öğrenmiş Roman/Çingene sayısı parmakla gösterilecek kadar azdır. Bunların, pek çoğu ise informal yollardan öğrendikten sonra formal bir eğitim alma olanağı elde etmiştir. Bu nedenle, Profesyonel Roman müzisyenlerin genelde kültürel aracılık, özelde çok kültürlü olma özelliklerini anlamak istiyorsak, müziğin öğrenilmesi ile ilgili kültürlenme süreçlerini daha ayrıntılı incelememiz gerekir. Ben bu süreci ‘informal eğitim’ olarak adlandıracam.

Müziğin içine doğmak ve ‘müzikle erken ilişkilene’, Çalgıcı Romanlarının ve profesyonel müzisyenlik yapan diğer tüm Çingenelerin kendi içlerinde oluşturdukları ve paylaştıkları ‘informal’ eğitim sisteminin temelini oluşturur. Bilindiği gibi, farklı müzik biçimlerini ya da kültürlerini öğrenme kabiliyetini belirleyen artalan etkenlerden biri öğrenmenin yaşıdır. Çünkü, müziği öğrenme süreci tıpkı dili öğrenme sürecine benzer. Dilbilimsel araştırmalar, ikidilliliğin çeşit ve kapsamını belirleyen en önemli etkenin *yaş* olduğunu göstermiştir. Haugen’e (1956:72) göre ikinci bir dilin öğrenilmesini belirleyen eğilimler, olanaklar ve motivasyonlar yaşlara göre farklılık gösterir. Bebeklik ikidilliliği, iki dilin eşzamanlı olarak öğrenilmesi anlamına gelir (aktaran Taft 1981:66). Dolayısı ile, müziğin içine doğan bir Roman çocuğunun kaderini belirleyecek ve üyesi olduğu topluluğa biçilmiş çok-kültürlü aracılık rolüne yönlendirecek en önemli olgu ‘müzikle erken ilişkilene’dir. Çocuk müziksel bir ortamda dünyaya geldiği için, müziğe karşı bir ilgi geliştirir ve erken yaşta çalmaya başlar. Kimi ailelerde çocuk doğar doğmaz beşiğine çalgı koyulur, böylece “çocuğun yaşı geldiği zaman bu çalgıda usta olacağına” inanılır. Teneke ya da plastik kutular gibi nesneler, ya da gerçek çalgılar onları müziğe yönlendiren oyuncakları olur (Yükselsin 2000:79).

Formal eğitimdeki Batı kültürüne göre biçimlenmiş tek boyutlu (örneğin yalnızca Türk sanat müziği ya da yalnızca Batı sanat müziği) ve durağan (kimi zaman tutucu kuralları olan) müzik öğrenmenin tersine Romanların informal müzik eğitim modeli, çok boyutlu ve dinamiktir. Tek bir kültürel topluluğun müzik dizgesi yerine çok sayıdaki topluluğun birbirinden farklı dizgeleriyle uyumluluk temeline dayanır. Çünkü müziğin içsel niteliklerine ilişkin kültürel referanslarını kendi kimliklerinden (Roman/Çingene) çok başka kimliklerden (Yörük, Pomak, Kürt, Çerkes, vb) ya da kültürel varoluş düzeylerinden (kırsal, kentsel, popüler, erkek, kadın vb.) almak zorundadırlar. Bu nedenle yalnızca çalgı çalma becerisine dair bilginin değil, bu becerinin ardında yatan ‘aracılık’la ilişkili deneyimlerin de aktarılmasına özen gösterilir.

Çok-kültürlü (multi-cultural) müzisyenlik modeli

Çalgıcı Romanlarını müzik yapmaya yönlendiren temel neden, yaşam sürdürme stratejilerinin temelini oluşturan müzik yaparak ‘para kazanma’dır. Bununla birlikte, yukarıda vurgulandığı gibi müziğin içine doğan Roman çocuğunun ileride yapacağı müzisyenlik mesleğinden geçim sağlaması, ‘grup içi’ (yalnızca Romanlıkla ilişkili) müzisyenlik hizmetine değil çoğu zaman ‘grup dışı’ (Roman olmamakla ilişkili) müzisyenlik hizmetine bel bağlamış durumdadır. Grup dışı ya da ‘Roman olmayan’ ifadesinin ucu açıktır. Yaşadıkları çevredeki birbirinden farklı özelliklere sahip etnik grupların (Pomak, Yörük, Çerkes, Tatar, Kürt vb.) yanı sıra kentli, Batılı, sanatsal, kutsal vb. sayısız kültürel çevreye ya da farklı bağlamlara ait olanları kapsar. Bu nedenle, Çalgıcı Romanlarının aracılık rolünü üstlendikleri edimlerinin

temelinde en az iki-kültürlülük (*bi-cultural*) çoğu zaman ise çok-kültürlülük (*multi-cultural*) vardır.

Mesleğin müziksel olan ve olmayan sırlarını öğrenecek bir Roman çocuğuna, müzik yapmaya (çalgıcılık) yönelik kültürlenme/öğrenme sürecinin daha en başından başlayarak ikiden fazla kültüre (en azından kendi çevresindeki) yönelik müzik yapma becerisi aşılarmaya çalışılır. Büyüklerini izleyip taklit yoluyla müzik yapmayı öğrenmeye çalışan çocuk, özellikle geçiş (evlilik, sünnet, asker uğurlama) ve takvime bağlı (şenlik, festival vb.) ritüellerde geçen ‘staj’ ve olgunlaşma döneminde kimin için, nerede, hangi müziğin, nasıl seslendirileceğini öğrenmesi ve çalgı çalma becerisini tüm bunlara yanıt verecek biçimde geliştirmesi beklenir. Belirli bir dans ezgisinin ya da içerden adlandırmasıyla “hava”nın değişmez bir kalıp olarak öğretilmesinden yerine, çok kültürlü icra modeline uygun biçimde belirli kültürel aracılık yöntemleri ile örtüşen teknik formülasyonların öğretilmesine çalışılır. Çünkü, icralarını belirleyen en önemli şey, hizmetlerini talep eden kültürlerin bedensel devinimleri ya da estetik tutumlarıdır. Belki bu nedenle araştırmacıların kırsal kesimlerdeki araştırmalarında bir dans ezgisinin sayısız başkantıları ile karşılaşmasının altında yatan en önemli neden yalnızca sözlü/yazısız kültürün ürünleri olmaları değil, aynı ezgi ile birbirinden farklı dans eden toplulukların olmasıdır. Dolayısı ile profesyonel Roman müzisyenlerin çok-kültürlü olma özellikleri, müziğin farklı beklentilere ya da ifade biçimlerine yanıt verecek biçimde taşınmasının, dönüştürülmesinin ya da yenilerinin yaratılmasının önünde kültürel duvarların olmadığı bir aracılık alanı içinde konumlandıklarını gösterir.

Bununla birlikte hem üyesi oldukları topluluk ile ötekiler (Roman olan ile olmayan) arasındaki, hem de görece öteki kültürlerin kendi aralarındaki diyalog gereksinimlerine sürekli çözüm sağlamaya yönelik rolleri nedeniyle kültürel aracılık konumları ‘geçici’ (*temporary*) değil ‘kalıcı’dır (*permanent*). Çalgıcı Romanlarını marjinalliğe iten kimlikleri (Roman/Çingene) ve kültürler arasındaki aracılıklarının kalıcılık özelliği, en iyi biçimde Victor Turner’ın geçiş ritüelleri için geliştirdiği ‘eşiksellik’ anlamındaki ‘liminalite’ (*liminality*) kavramı ile tanımlanabilir (1967:94). Çünkü, hizmetleri ve icraları gözönüne alındığında sürekli kültürler arasında (bir kültürden diğerine) dolaşan Çalgıcı Romanları, hem kimlik, zaman ve mekân bakımından hem de aracılığın doğasına uygun biçimde; Turner’ın liminalite olarak tanımladığı ‘ikisinin ortası’ (*betwixt and between*), ‘ne burada ne orada’ (*neither-here-nor-there*), ‘ne bu ne o’ (*neither-this-nor-that*) konumundadırlar. Kültürlerarası eşiklerde (*thresholds*) icra ettikleri aracılık rollerini anlamlandıran liminalite, Çalgıcı Romanlarını kültürler arasındaki eşiklerin bekçileri (*gatekeepers*) olarak görmemizi de sağlar. Ancak Turner’ın (1967:96) geçiş ritüellerindeki “geçici ve belirsiz alan” olarak tanımladığı liminalitenin tersine, Çalgıcı Romanlarının kültürel aracılıklarındaki kalıcılık nedeniyle liminal kimlikleri (Çalgıcı Romanı) de kalıcıdır.⁵³

Hareket halinde olma: devingenlik (mobility)

Çalgıcı Romanlarının kültürel araçlar olmalarını sağlayan en önemli özelliklerinden birisi de yerleşik icraya dayalı müzisyenlik modelinin tersine devingen (*mobile*), hareket halinde oldukları bir müzisyenlik modeline bağımlı olmalarıdır. Daha önce bir makalemde de vurguladığım gibi, Çalgıcı Romanları’nın yerleşik yaşam sürmelerine karşın tecimlerinin göçebeliği içermesi her zaman akılda tutulmalıdır. Yaptıkları müziği müşterinin ayağına

⁵³ Bu konunun kavramsal ve etnografik ayrıntıları bu kitapta yer alan ve Devrim Kınlı ile birlikte hazırladığımız “Eşikler, Müzikler ve Liminalite: Roman müzisyenler ve Bergama yöresi evlilik ritüellerindeki ‘liminal’ rolleri” başlıklı bildiri metninde görülebilir.

götürülen bir meta biçiminde sunan profesyonel yaşamları, müziğin müşteriye taşınması biçimindeki yapısından dolayı, Çingenelere özgü göçebeliğin karakteristik özelliklerini taşır. Yaşadıkları mekânlardan hizmetlerinin talep edildiği başka mekânlara doğru kimi zaman günübirlik ya da birkaç günlük, kimi zamansa mevsimlik yapılan bir göçtür. Bu göç, Roman mahallesindeki evlerden izlerkitlelerinin kutlama yaptıkları evlere, mahallelere ya da piknik alanlarına; geçiş ritüellerinin hala özenle düzenlendiği köylere; meyhane, pavyon ve konser alanlarındaki sahneye; ya da “kişiye özel” parça talep eden müşterinin masasına doğru gerçekleşir. Seçkin bir izlerkitle tarafından sık sık gidilen sabit ve duvarlarla çevrili mekânları pek yoktur. Bu yönüyle Çalgıcı Romanları’nın müzisyenlik davranışlarının Batılı ‘sanat müziği’ icracılarının davranışlarına benzemediği söylenilebilir. Yarattıkları ve geliştirdikleri müziğin de göçebesel bir karakteri vardır: taşınabilir (esnek bir dağar her zaman çevreye duyarlıdır); uyarlanabilir (güncel taleplere yöneliktir); ve satışı kolaydır (eğlenmeye çabalayan, karşılığında para verecek müşterilere arz edilir). Bu nedenle çalgıcılıkla ilişkilenen Roman müziği, yerleşik müzik pratiklerinin tutucu normlarından oldukça bağımsızdır (Yükselsin 2009:455).

Roman müzisyenlerin, yukarıda ‘kültürel bellek mekânı’ olarak tanımladığım mahalleleri ile hizmet mekânları (köy meydanı, piknik alanı, otobüs terminalı, restoran vb.) arasında gerçekleşen ‘koruma’, ‘taşıma’, ve ‘yeniden üretme’ temeline dayalı aracılık durumları belki de en iyi biçimde bilgisayar bilimleri terminolojisi, özellikle de ağ (*network*) teknolojisi ile kurulacak analogi açıklanabilir.

Buna göre, Çalgıcı Romanları’nın yerleşik oldukları mahalleler hizmet pazarlarını nitelendiren coğrafi sınırlar içindeki başka mahalle ya da köyleri birbirine bağlayan kültürlerarası ağın (*intercultural network*) ‘iş istasyonları’ (*workstation*) olarak tanımlanabilir. ‘Çalgıcı Romanları’ grubu, hizmet verdikleri kültürlerin birbirinden farklı müziksel değerlerinin (dağar, tını, biçem vb.), gerektiğinde yeniden ve yeniden üretilmek üzere üyelerinin biyolojik belleklerinde kollektif olarak saklandığı birer sunucudur (*server*). Herhangi bir kültürel varoluş düzeyi (kentli, köylü, göçmen, Yörük, Mardinli vb) ile bağlantılı istemci (*client*) kültür konumundaki müşteriden gelen istem/talep (*request*), bizzat arayüz (*interface*) durumundaki aracı Roman müzisyen tarafından analiz edilir ve sunucu görevini üstlenen biyolojik belleğinde sakladığı müziksel unsurlar (dağar, biçem vb.) istemci kültürün beklentilerine (estetik, sembolik ve pragmatik) göre yeniden işlenerek/kodlanarak sunulur. Bu sunum, bir köy evinin avlusunda, meyhane masasında, piknik alanında ya da konser salonunda olabilir. Aynı tarihsel geçmişi, aynı kültürel özellikleri paylaşan birbirinden farklı bölgelerdeki Çalgıcı Romanları, hem kültürel, hem de kurumsal olarak aynı kültürlerarası ağ teknolojisi ile birbirine bağlı olduğu da söylenilebilir. Müzik her durumda Roman müzisyenlerle birlikte kültürlerarası ağ üzerinde taşınarak yer değiştirir.

Kültürel esneklik (cultural flexibility)

Aracılık rolünü, kapalı ve değişmez kültürel duvarların olmadığı bir diyalog alanı içinde oynayan Roman müzisyenlerin bu rolü oynayabilmelerinin zorunlu (ya da belki de gönüllü) koşulu atalarından kendilerine miras kalan; önceden tanımlanmış, tutucu olmayan, değişim ve dönüşüme açık bir mesleki davranış modelini sürdürüyor olmalarıdır. Çalgıcı Romanları için müzik yapmak demek, çeşitli kaynaklardan edinilmiş müziksel gerecin potansiyel alıcılara satılmak üzere taşınması, alıcıların kültürel beklentileri doğrultusunda işlenmesi ya da dönüştürülmesi anlamına gelir (Yükselsin 2009:453). Bu nedenle Çalgıcı Romanlarının müzisyenlik modelleri, kültürel bakımdan farklı beklentilere yanıt verebilecek bir esnekliğe (*flexibility*) sahiptir. Çünkü, ekonomik kazançlarının düzeyi çoğu zaman

becerilerini dinleyicilerine beğendirmelerine bağlıdır. İzmirli zurna çalıcısı Şaban Gölge'nin kendisiyle yaptığım görüşmede vurguladığı gibi “Bir müzisyenin gözü, orada bulunan konukları tahlil edebilecek kadar keskin olmalıdır. Eğer misafir üzgünse, müzisyen misafiri mutlu edecek bir şeyler çalmalıdır”.

Profesyonel müzik sağlayıcıları olarak hizmetlerini çok-kültürlü bir çevrede sunmaları nedeniyle kendilerini farklı isteklere ve beklentilere uyarlamak zorundadırlar. Bir Roman çalgıcının seslendirdiği müziğin içsel nitelikleri (tını, tempo, ezgisel gidiş, vb.) çoğu zaman kendisinin değil, o müziği talep eden birey ya da toplulukların estetik tutumlarına göre biçimlenir. Bu nedenle, birbirinden farklı kültürel topluluklar için müzik yapıyor olmak farklı biçimlerde çalabilmeyi gerektirir. Bir müziği farklı biçimlerde çalabilme becerisi Roman müzisyenlerin önemli bir özneliği olarak görülür ve gurur duyulur. Sözelimi, “düz çalmak” ve “ağdalı/süslemeli çalmak” söylemi, bir havanın iki farklı estetik bağlamın gerektirdiği biçimde seslendirildiği bir aracılık edimine göndermede bulunur.

Yaratıcı eğilimler (creativity tendencies)

Çalgıcı Romanlarının yeni kültürel ve toplumsal dinamiklere uyum sağlamadaki esneklikleri, onlara kültürel aracılığın icra edildiği diyalog alanındaki (müzik) yaratıcılığın da kapısını aralar. Aracılıkla ilişkili mesleklerini, yukarıda açıklanan özellikleriyle ilişkili belirli yeterliklerle donanmış olarak icra ederken, anlamın olduğu gibi aktarımı biçimindeki tek boyutlu ‘statik aracılık modeli’yle değil, yeni anlamların yaratılmasına olanak tanıyan ‘dinamik aracılık modeli’yle açıklanabilecek davranışlar sergiledikleri görülür. Dağarlarını oluşturma ve seslendirme süreci içinde tüm müziksel parametreleri değiştirirler: müzikte bağlam değişikliği (dönüştürme) yapılabilir, ezgi yalınlaştırılabilir ya da zenginleştirilebilir, tartım basitleştirilebilir ya da karmaşılaştırılabilir, tempo ağırlaştırılabilir ya da çabuklaştırılabilir. Değişim ya da dönüşüm çoğunlukla doğaçlama/emprovizasyon, karşıezgi/kontrpuan ve başkama/varyasyon gibi tekniklerle ortaya çıkar. Bu teknikler, Çalgıcı Romanlarından beklenen müziksel biçimlerin formüllerini içerir. Bu nedenle ister kırsal isterse kentsel olsun, içinde bulundukları tüm müziksel yapıların (ya da geleneklerin) yalnızca kültürel taşıyıcıları ya da koruyucuları değil aynı zamanda biçimlendiricileri ve yenilerinin yaratıcılarıdır (Yükselsin 2009:455-6).

Bir aracılık ritüeli olarak Kırkpınar Yağlı Güreşleri

İster yaşamdöngüsel (doğum, evlilik, sünnet, ölüm) isterse takvime bağlı olsun bütün ritüeller aracılık olmadan gerçekleştirilemez. Bu nedenle, Çalgıcı Romanlarının içinde bulunduğu her ritüelin aynı zamanda bir aracılık ritüeli olduğunu söylemek yanlış olmaz. Debrix'in (2003:xxvii) de vurguladığı gibi “Aracılık, içinde gerekli ayinlerin icra edildiği eşsiz mekânı temsil eder”. Bunun bir örneği de Edirne’de en azından 1925 yılından bu yana düzenlenen Kırkpınar yağlı güreşleridir.⁵⁴ Kırkpınar yağlı güreşleri, takvime bağlı bir ritüel olmanın dışında, Edirneli davul-zurna çalıcısı Roman müzisyenlerin başrolde oldukları bir aracılık ritüelidir. Onların aracılık ritüeli, geçmiş ile gelecek, eski ile yeni, geleneksel ile çağdaş olan arasında konumlandıkları, geçmişe ait olanın (kalıplaşmış güreş havaları) bugüne (ve geleceğe) taşınmanın yanı sıra farklı kültürel kaynaklardan edindikleri ezgilerle besleyip güçlendirdikleri bir diyalog alanı içindeki performansları/icraları ile gerçekleşir.

⁵⁴ Türkiye’nin çeşitli yerlerinden bu yıldönümsel ritüele katılan pehlivanlara göre, Kırkpınar yağlı güreşin “Kâbesidir” (Kahraman 1995:5). Savaşlar nedeniyle arada kesintiye uğraması dışında, Osmanlı’dan günümüze kadar sürdürülen en önemli yağlı güreş etkinliği olan Kırkpınar, Osmanlı kimliğinin/geleneğinin simgesi olarak kabul edilir ve bugün, hem yerel yönetim hem de devlet tarafından desteklenir (Yükselsin 2000:123).

Kırkpınar yağlı güreşlerinde seslendirilen müzik (güreş müziği) yalnızca Edirne’li davul zurna çalan Roman müzisyenlerden⁵⁵ oluşan 40 davul-zurna çalıcısının görev aldığı bir ekip tarafından seslendirilir. Belediye tarafından açılan ihaleyle her yıl 1 haftalığına kiralanan ve ‘Kırkpınar’ adına uygun biçimde 20 davul çalıcısı, 20 zurna çalıcısından oluşan ekibin şenlikler kapsamında dört ana müziksel görevi vardır. Bunlar sırasıyla:

1. Sabah, öğlen ve akşam vakitlerinde belediye önünde “Nöbet” çalmak (*Resim 1*),
2. Gruplar halinde tüm kenti dolaşarak Edirne’lileri bu Kırkpınar şenlikleri haftasındaki etkinliklere ‘müzikle davet’ etmek (*Resim 2*)
3. Güreşlerin yapılacağı ilk gün (Cuma) Kırkpınar ağasını müzikle ‘karşılama’ ve resmi törenlerin başlama yeri olan Belediye’ye kadar eşlik etmek.
4. Yalnızca yağlı güreşlere özgü ‘güreş müziği’ seslendirmek (*Resim 3*).

Nöbet

Haziran ayı sonu ya da Temmuz ayı başında düzenlenen şenliklerin ilk günü olan Pazartesi sabahı kentte duyulan davul-zurna sesleri Kırkpınar Yağlı Güreş ve Şenlikleri haftasının başladığını habercisidir. Sabah erkenden üzerlerine geleneğin (yağlı güreş) Osmanlı döneminden günümüze sürdüğünün simgesi olan ritüel kıyafetlerini giymiş olarak ‘çalgıcı kahvesi’nde⁵⁶ toplanan ekip üyelerinin yağlı güreşlerin başlayacağı güne (Cuma) dek (İlk dört gün) yürüttükleri ilk görev olan “nöbet”, aslında Osmanlı İmparatorluğu döneminde mehter toplulukları tarafından yürütülmüş bir seslendirme ediminin (*Nevbet*) bugüne taşınarak, yeniden canlandırıldığı bir aracılık durumudur.



Resim 1. Kırkpınar ekibi belediye önünde 'Nöbet' çalarken, Edirne, 03.07.2009.

Giydikleri ritüel kıyafetleri ile tarihsel bir geçmişe konumlandırılan ekip, kendi rolünden beklenen ve meşru kabul edilen bir aracılık davranışı içine girmiştir artık. 20 davul 20 zurna mehtere öykünen bir görünümde ve seslendirdikleri müzikle geçmiş ve bugün arasında bir köprü kurmuş olur. Ağırlıklı olarak “tarihi” olarak adlandırılan havaların (Kırkpınarla özdeşleşmiş kalıplaşmış güreş havaları, “Rumeli” havaları ve Osmanlının simgesi kabul edilen mehter marşları), seslendirildiği nöbet’de başka kültürlerle ait (“Haydar Haydar”) ya da güncel (“Osman Aga”) şarkıların çalgısal icralarına da yer verilir.

Müzikle ‘Davet’

Edirne’de bulunan herkesi (yerleşikler ve yabancı turistler dahil) bir hafta süresince “geçmişe geri dönme” ya da “Osmanlı ile buluşma” olarak tanımlanabilecek kültürel

⁵⁵ 2009’daki Kırkpınar yağlı güreşlerinde ekip şefi olarak görev yapan Fahrettin Zurnacı, kendisi ile yaptığım görüşmede dedesi Osman Zurnacı’nın ölümüne (1977) dek Kırkpınar’da ekip şefliği yaptığını, Edirneli olmayan hiçbir davul-zurnacının ekipte yer alamayacağını belirtmişti.

⁵⁶ Edirne’de davul-zurna ve ince saz/çalgi topluluk tiplerinde yer alan profesyonel Roman müzisyenlerin devamlı gittikleri ‘çalgıcı kahvesi’, kent merkezini Karaağaç kasabasına bağlayan ana caddede, Ali Paşa Çarşısı’nın karşısında bulunan dar bir sokak içinde yer alır.

geridönüş algısı içine sokan ekibin ikinci görevi tüm Edirneyi sokak sokak, hatta kapı kapı dolaşıp ‘müzikle davet’ etmektir.



Resim 2. Sanayi sitesindeki esnafı müzikle yağlı güreşlere davet ederken, Edirne, 02.07.2009

Belediye önündeki ‘nöbet’ görevlerinin ardından takımlara ayrılıp kente dağılan ekip üyeleri, öncelikle nöbet sırasında seslendirdikleri “tarihi” olarak tanımlanan havaları çalarak halkı şenliklere davet ederler. Ayrıca, isteğe göre bu dağar dışındaki müzikleri de seslendirirler. Bunda, bu görevleri sırasında bahşiş yoluyla elde ettikleri hatırı sayılır gelirin etkisi olduğu söylenilebilir. Bununla birlikte bu edim ‘davet’in özünde yattığı gibi organizasyon görevini üstelen belediyeyi ve ritüel özneleri olan güreşçileri temsil etmek ve bir hafta süresince geçerli olacak “geçici toplumsallık” hali olan komünitasa (*communitas*) (Turner 1974:231) katılmaya çağırarak amaçlı bir aracılık rolünü yansıtır.⁵⁷

Ağanın karşılanması

Cuma sabahı belediye önünde son nöbetini yapmaya başlayan ekip, ağanın geldiği haberi ile birlikte mehter marşları seslendirmeye başlayarak ağanın karşılanacağı yere doğru (Selimiye camii önünden kentin ana girişine doğru) hareket eder. Bir yıl önce açık arttırma yöntemiyle seçilen güreş ağası karşılanır ve belediyeye varmasına dek eşlik edilerek mehter marşları seslendirilmesine devam edilir. Son model arabasıyla da olsa, ritüele özel kıyafetini giymiş olarak kente giren ağanın konumuna uygun görülen müzik yine ritüele özgü konumdaki davul-zurna ekibince seslendirilmesi statünün ve geçmişle bağın vurgulanmasına yöneliktir.

Protokolün de yer aldığı tören alayının toplanması ile birlikte ritüel (yağlı güreş) öncesi ‘hazırlık törenleri’ olarak da tanımlanabilecek güreş öncesi törenler başlar. Bu törenler için gerekli müzik alayın önünde yer alan belediye bandosu tarafından seslendirilir. 2009’daki törenlerde olduğu gibi alayın arkasında toplanan davul-zurna ekibi güreş öncesi görevleri Adalı Halil ve Kara Emin’in mezarlarının bulunduğu “Pehlivanlar Mezarlığı”na varılmasının ardından sona erer. Ekip, öğleden sonra yağlı güreşlerin yapılacağı Sarayıçi’ndeki güreş sahasında toplanmak üzere dağılır.

Güreş müziği icrası

Davul-zurna ekibinin Kırkpınar’daki asıl ve en önemli görevi, yağlı güreşlere özgü bir edim olan ‘güreş müziği’nin icrasıdır. Bu görev, güreşlerin başlama anonsunun ardından başlayıp ‘başpehlivanlık’ güreşinin sonuçlandığı ana kadar aralıksız olarak güreş havaları çalmak biçiminde gerçekleştirilir. Osmanlı’nın kuruluşu ile ilişkilendirilen tarihsel bir miras olarak tanımlanan yağlı güreşler için çalınan güreş havalarının da tarihsel ve ritüele özgü bir

⁵⁷ Turner’a göre ‘komünitasa’ (*communitas*), aynı yerde ve aynı şartlar altında yaşayan bir insan topluluğundan (*community*) farklı olarak; belirli/özel anlarda ve durumlarda ortaya çıkan bir toplumsallaşma biçimidir (1974:231).

karakteri olması gerektiği düşünülür. Bu nedenle, üç gün süren güreşler sırasında yalnızca yağlı güreşlere eşlik eden güreş havalarından başka bir şey seslendirilmez. Güreşçileri ve herbir boyda yapılan güreşleri şiirsel bir ifadeyle tanıtarak güreşi başlatma görevini üstlenen cazgırın, güreşçileri “salavatlama” adı verilen pehlivan duasının ardından güreş alanına salması ile birlikte güreş müziğinin kesintisiz icrasına da başlanır. Güreş müziği hakem anonsları ve cazgırların yeni boylara ilişkin tanıtımları dışında sabahtan akşama kadar hiç kesilmez. Müziğin aralıksız çalınmasının bir nedeni boylara göre onlarca güreşçinin aynı anda güreş sahasına çıkmaları ve bir boy bitmeden diğerlerinin sahaya salınmalarıdır. Bu nedenle, güreşlerin normal akışı içinde ekip, 5 zurna 10 davul biçiminde kümelenerek dönüşümlü olarak çalarlar. Ekibin 40 kişi birden çalması başlangıçta ve özellikle de son güreş olan başpehlivanlık güreşi sırasındadır.



Resim 3. Kırkpınar ekibi Sarayıçi’ndeki güreş sahasında güreş müziği icra ederken, Edirne, 04.07.2009.

Davul-zurna çalan Edirneli Roman müzisyenlerden oluşan ekibinin güreş müziği icrası öncelikle Kırkpınar güreş sahasında kurulan komünitasın (geçici toplumsallık) oluşmasına ve 3 gün boyunca sürdürülmesine aracılık eder. Takvime bağlı olarak her yıl kurulan komünitas, hem ritüelin bugünden uzak belirsiz bir geçmişe konumlanması hem de yağlı güreşlerin ritüel içeriği nedeniyle zamandan ve saha dışındaki toplumsal gerçeklikten bağımsızdır.⁵⁸ Davul-zurna çalan Edirneli Roman müzisyenlerin geçmişten bu yana nesilden nesile aktararak belleklerinde korudukları güreş havalarının Edirne özelinde yalnızca yıl bir kez Kırkpınar yağlı güreşlerinde seslendirilmesi, aslında müziksel olarak her yıl yeniden kurulmak üzere komünitasın da korunduğunu gösteriyor.

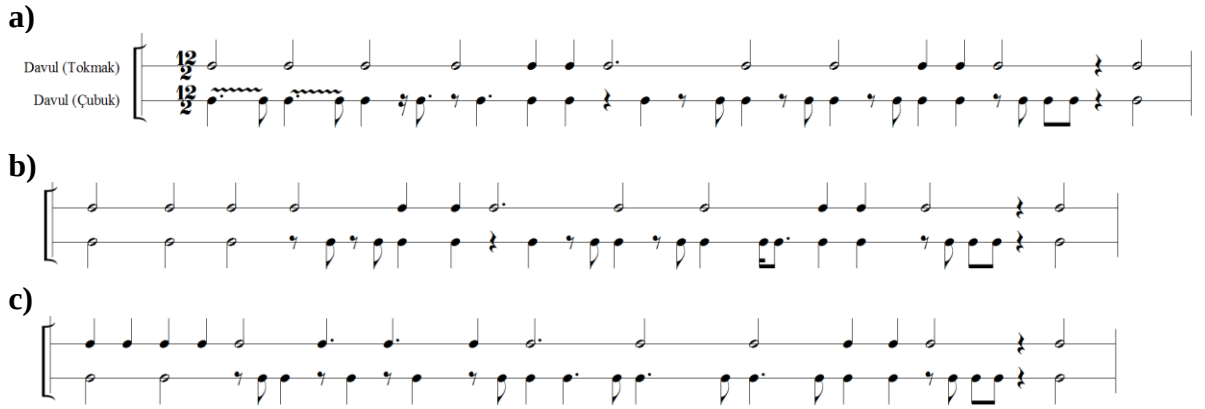
Davul-zurna ekibinin diğer aracılık rolü, ritüelin merkezinde yer alan yağlı güreş bağlamındadır. Yağlı güreş, bir spor olarak tanımlansa da Kırkpınar’ın ritüel içeriği daha çok savaş (özgün adlandırması ile ‘cenk’) ile ilişkilendirilir. Bu nedenle edirne Sarayıçi’ndeki Kırkpınar güreş sahası, saha dışındaki toplumsal düzene karşıt, geçici kurulmuş bir savaş alanını gösterecek biçimde “Er meydanı” olarak tanımlanır. Güreşenlerden birinin galip diğerinin ise mağlup geleceği er meydanında yaşananlar bir geçiş ritüelini ve buna bağlı olarak ‘liminal’ (eşiksel) bir süreci, yansıtır. Kazananın ya da kaybedenin henüz belli olmadığı bu sürece eşlik eden müziğin içeriği de ritüele özgü karakterdedir. Güreşçilerin sahaya çıkıp peşreve başlamalarıyla birlikte başlayan ağır akışlı güreş havası icrası güreşin başlamasından belirli bir süre sonra bütünüyle değişir. “Ceng-i harbi” olarak adlandırılan ve güreş havalarına bağlı olarak çalınan kesit, güreşçilere rakiplerine saldırmak ve alaşağı etmek yönünde duygusal motivasyon sağlar. Nitekim, oldukça dinamik ve hızlı karakterdeki ceng-i harbinin hem güreşçileri hem de izleyenleri coşturduğu görülür. Davul-zurna çalan Edirneli Roman müzisyenlerin o yılki Kırkpınar yağlı güreş ritüeli bağlamındaki aracılık rolleri başpehlivanlık güreşi sonunda rakiplerden birinin yenilmesi ile birlikte, bir sonraki yıl

⁵⁸ Turner (1974:231) komünitas anımı “toplumsal yapı karşıtı” olarak tanımlar.

yeniden icra edilmek üzere sona erer. Bununla birlikte hem başka yerlerdeki (sözelimi Antalya) yağlı güreşlere katılmaları, hem de bir sonraki yıl yeniden kurulacak Kırkpınar'a kadar, yağlı güreş ritüeli ile ilgili müziksel bilginin belleklerde korunmasına yönelik kültürel aracılıklarını sürdürürler.

Bir kültürel aracılık örneği: güreş havasına 'dönüştürme'

Edirne'de davul ve zurna ile seslendirilen yağlı güreş müziği, biri "güreş havası" diğeri "Ceng-i harbi" olarak adlandırılan ve birbirine bağlı olarak çalınan iki ayrı bölümden oluşur. Her ikisinin de kendine özgü saptalı (değişmez) tartım kalıpları (şekil 6 ve 7) vardır. Kavramsal bakımdan, ceng-i harbi, ezgi ve tartım bakımından görece değişmeyen yapısı ile güreş müziğinin ayrılmaz bir parçası olarak görülmekle birlikte 'güreş havası'ndan ayrı tutulur: Edirneli davul-zurnacılar göre "Kırkpınar'da çalınan bir tane ceng-i harbi vardır ve yağlı güreşlerde hep o çalınır". Buna karşın, yine kendine özgü tartım kalıplarının (şekil 6) kullanıldığı "güreş havası" birbirinden farklı havaların/ezgilerin çalındığı bir icra biçimini tanımlar.



Şekil 6. Güreş havasının tartım kalıpları.



Şekil 7. Cengi harbi'nin tartım kalıbı.

1997'de yaptığım alan çalışması sırasında, o sırada en yaşlı zurnacı olan Osman Biber, Edirne Televizyonu (Etv) tarafından gerçekleştirilen güreş müziği konulu programın çekimlerinde "Dağlı" ve "Divan" olarak adlandırılan güreş havaları dışında bir de "Balkan" güreş havası olduğunu belirterek icra etmiş, ancak ertesi gün çalgıcı kahvesinde bazı zurnacılar böyle bir havanın olmadığını belirtmişlerdi. Dahası, herkes "Dağlı"da hemfikirken bazıları "Divan" güreş havasının adının "Muhacir" güreş havası olduğu öne sürmüşlerdi. O günkü televizyon çekimlerinde Osman Biber'e dem tutan Fahrettin Zurnacı 2009'daki alan çalışmam sırasında ekip şefiydi. Kendisine bu tartışmayı hatırlattığımda yanıtı "yalnızca iki hava var, biri 'Dağlı' öteki 'Divan'" oldu. Güreş havalarının sayısı ve adlandırılmaları ile ilgili problemin yanıtı, güreş havalarını farklı adlarla adlandıran zurnacıların Edirne öncesine uzanan tarihsel geçmişlerinde yatmaktadır. "Dağlı" terimi, Osmanlı-Rus savaşı sırasında Bulgaristan'dan (Deliorman bölgesi) göç eden toplulukların üyelerini ve güreş havası adlandırmalarını, "Muhacir" terimi ise mübadele döneminde Yunanistan'dan (Selanik, Serez'den) göç eden toplulukları ve güreş havası adlandırmalarını tanımlar. Bununla birlikte, Kırkpınar yağlı güreşleri bağlamında 1998'de hem de 2009'da yaptığım gözlem ve görüşmelerim, Kırkpınar'da çalınan yağlı güreş müziğinin yalnızca yukarıda anılan "tarihi havalar"la sınırlı olmadığı anlamamı sağladı. Kırkpınar'da görev alan ekibin zurna çalan

üyeleri üç gün aralıksız süren yağlı güreşler sırasında yalnızca bu iki havayı ve ceng-i harbi'yi değil, başka kültürel bağlamlara ait ezgileri de güreş havasına dönüştürerek seslendirirler.

Rumeli havaları/türküleri olarak sınıflandırılan, “Davullarım çalar çaydan aşağı”, “Alaybey”, “Kara Yusuf”, “Çıkayım gideyim Urumeli’ne” ya da sözgelimi Neşet Ertaş’ın “Hapishanelere güneş doğmuyor”u gibi bir bozlak, hatta kimi kaynaklarıma göre az da olsa Roman havaları bile bağlamsal dönüştürmeye gereç olarak kullanılan belli başlı örneklerdir. Bu örneklerden birinci grup (Rumeli havaları) görece yakın kültür özellikleri taşıırken diğerleri uzak kültür (Kırşehir tavrı, Abdallık, Roman kimliği) olarak tanımlanabilecek farklı etnisitelerden ve kültürel çevrelerden alınma örnekleri yansıtır. Zurna çalıcısı görüşme kişilerim, özellikle ‘uzun hava’ tipinde olan her müziğin rahatlıkla güreş havası olarak çalınabileceğini belirttiler.

Dönüştürme öncesi

“Davullarım Çalar Çaydan Aşağı” adıyla bilinen Rumeli havası, Edirneli davul-zurna çalıcılarının sıklıkla güreş havasına dönüştürdükleri ezgisel gereçlerden biridir. Özellikle geçmişleri Balkanlar (Yunanistan, Bulgaristan, eski Makedonya) ile bağlantılı toplulukların kültürel kimlikleri ile ilişkilendirdikleri bir dağarın parçası olması nedeniyle tüm Trakya bölgesinde olduğu gibi Edirne’de de hem davul-zurna hem de ince çalgı/saz topluluklarının evlilik ritüellerinden piknik alanlarına dek birçok alandaki kültürel etkinliklerde seslendirdikleri herkes tarafından bilinen bir örnektir. Ezgisel gerece kaynaklık eden havanın aşağıda gösterilen notası (şekil 8), TRT kayıtlarına “Çalın Davulları Çaydan Aşağı” adıyla geçmiş türküden alınmış olup yalnızca dönüştürmeye gereç olarak kullanılan ezgisel kesitleri verilmiştir. 10 vuruşluk (10/8) tartımsal yapıdaki özgün ezgisel gereç, 3’er ölçüden oluşan dört ezgisel kesiti (A, B, C, D) içerir ve metronom değeri 200’dir.

DAVULLARIM ÇALAR ÇAYDAN AŞAĞI

A $\text{♩} = 200$

B

C

D

Şekil 8. Dönüştürülecek Rumeli Türküsü’nün ezgisel kesiti.

Dönüştürme sonrası

Herkesçe bilinen yukarıdaki ezgi güreş havasına dönüştürüldükten sonra (şekil 9), dönüştürme eylemin farkında olanlar dışında tanınmayacak bir görünüme kavuşur. Eylemin farkında olanlar da (çoğu zaman birkaç kişi ile sınırlıdır) içinde yaşanan kültürel çevreye (Rumeli) ait olduğu için bu durumdan rahatsızlık duymazlar. Güreş havalarının değişmez tartım kalıpları üzerine ustaca yerleştirilen ezgi, artık yeni bağlamı (yağlı güreş) içinde, o bağlamın içselleştirildiği bir hava olmuştur.

Başka bağlamlara ya da kültürlere ait ezgileri güreş havasına ‘dönüştürme’ye odaklı aracılık ediminin ana aktörleri, zurna çalıcıları olmakla birlikte, davulcuların seslendirmeleri olmadan dönüştürmeyi gerçekleştiremezler. Davulcular ana kültürel bileşeni (güreş havası tartımı) değiştirmeksizin sürdürme görevini üstlenirken, zurnacılar başka kültürlerden uygun gördükleri ezgileri davulcuların seslendirdikleri ve güreş havasının ana eksenini belirleyen değişmez tartım kalıplarının üzerine yerleştirerek seslendirirler. Bu durum, profesyonel Roman müzisyenlerin aracılık eylemlerinin bireysel olmayıp kolektif bir yapı içinde gerçekleştiğini gösterir. Tarihi havalara (“Dağlı” ve “Divan”) adını veren ezgiler yalnızca belirli kesitlerde (başlangıç ve yinleme kesitlerinde) tüm zurna çalıcılarında sesdeş/ünison sayılabilecek bir biçimde seslendirilir. Dönüştürülen ezgiler ise genellikle icraya liderlik yapan zurna çalıcıları Bununla birlikte, Güreş havalarının sesdeş çalma dışındaki kesitlerinin icrası, çoğu zaman lider zurnacının yönlendirmesine bağlı olarak diğer zurnacılarından bazılarının (genellikle daha az çalma becerisine sahip olanlar) dem tutması diğerlerinin lider zurnacının ürettiği ezgisel gidişi takip etmesi biçimindedir. Aşağıdaki nota (şekil 9), dönüştürmeye gerek olan ezginin (şekil 8), dönüştürme sonrasındaki görünümünü yansıtmayı amaçlı olup icranın yalnızca küçük bir bölümünün çeviriyazımı yapılmıştır.

Şekil 9’da da görülebileceği gibi dönüştürülen ezgisel gerecin çekirdek ezgi ve seyir/gidiş dışındaki dönüştürme öncesine ait tüm parametreleri (tempo, ölçü, tartımsal yapı) değişmiştir. Her biri birer ölçü ile gösterilen 12 vuruşluk (12/2) dört tartımsal döngü (T) üzerine yerleştirilen ezgisel kesitler (Şekil 8, A, B, C, D) dönüştürme öncesinde olduğu gibi 2’şer ölçülük yapıdan bağımsızdırlar. Şekil 8’deki ilk kesit (A), Şekil 9’da ilk ölçü tamamlanmadan sona erer. Buna bağlı olarak ikinci (B) ve üçüncü (C) kesitlerin ön çekildiği görülür. Üçüncü ölçünün yarısından itibaren zurnaların oldukça uzun süre çatki sesinde (sol) kalması ile, dördüncü kesitin (D) son ölçüde tartımsal döngünün başına getirilmesi sağlanır. Zurna 2 olarak gösterilen dizek, lider zurnacıya eşlik eden zurnacıların çekirdek ezgiyi izleyen bir dem eşliğini yansıtır. Sonuç olarak davulcuların ürettikleri tartım kalıplarının özgün güreş havalarında olduğu gibi değişmeden sürdürülmesi, dönüştürülen ezginin ise bazı unsurlarından arındırılarak içine sokulduğu yeni bağlamın temel dizgesine uyarlandığı görülür.

KIRKPINAR GÜREŞ HAVASI

Şekil 9. Rumeli türküsünün güreş havasına dönüştürülmüş hali.

SONUÇ

Edirneli Roman müzisyenlerin Kırkpınar yağlı güreşlerindeki icralarından hareketle, Çalgı Romanı olarak adlandırılan profesyonel Roman müzisyenlerin kültürel aracılıkla ilişkili rollerine odaklanılan bu çalışmanın ortaya çıkardığı birkaç sonuç vardır. Geçimlerini nesillerdir müzik yaparak temin eden Romanların (ve diğer Çingene gruplarının) müzisyenlik hizmetleri, hizmetlerini sundukları toplulukların kültürel kimliklerini ifade edebilmelerinin yanı sıra, farklı kültürel dizgelere sahip toplulukların birarada ve yanyana yaşamaları sağlayan uzlaşma kültürünün oluşturulması ve sürdürülmesi bakımından da oldukça değerli ve önemlidir. Çalgıcı Romanlarının görev aldığı her ritüel aynı zamanda bir aracılık ritüelidir. Bu ritüel, ritüelin temel bileşenlerinin (komünitas ve geçiş özneleri) geçişlerini rehberlik etmek olduğu gibi, kültürel kimliğe ilişkin tanımlayıcı değerlerden bazılarının korunması, bazılarının eksiltilmesi ya da yenilerinin katılması biçimindeki değişim-dönüşüm sürecine de katkıda bulunma görevini içerir. Kültürel aracılıkları, yalnızca iki kültür arasında değil çoğu zaman aynı anda birçok kültür arasında aracılık etmek üzerine kuruludur. Bu nedenle, onların aracılıkları iki kültürlü değil çok-kültürlüdür. Aracılıkla ilişkili kültürel rolleri ve konumları

tarihsel, kültürel ve ekonomik nedenlere bağlı olarak önceden belirlenmiş olup geçici değil kalıcıdır. Çalgıcı Romanı adı, yalnızca bir roman grubunu değil aynı zamanda kurumsal bir kültürel aracılık kimliğini tanımlar. Aracılık rolleri çoğu zaman bireysel değil işbirliğine dayalı kollektif bir aracılık olarak görülmelidir. Bir ‘takım’da görev alan Roman müzisyenlerden görece en “becerisiz” olanı bile bu işbirliğine katkıda bulunur ve yeri geldiğinde aracılık rolünü sırtlanır.

KAYNAKÇA

Beissinger, Margaret H. (2001). “Occupation and Ethnicity: Constructing Identity among Professional Romani (Gypsy) Musicians in Romania”, **Slavic Review**, Vol. 60, No. 1, pp. 24-49.

Bochner, Stephen. (1981). “The Social Psychology of Cultural Mediation”, **The Mediating Person: Bridges Between Cultures**, Ed: Stephen Bochner, G K Hall & Co, pp:6-36.

Debrix, François. (2003). “Introduction: Rituals of Mediation”, **Rituals of Mediation: International Politics and Social Meaning**, Ed: François Debrix and Cynthia Weber, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp: xxi-xlii.

Duygulu, Melih. (2006). **Türkiye’de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü**, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Haugen, E. I. (1956). **Bilingualism in the Americas: A Bibliography and Research Guide**. American Dialect Society Publication No. 26.

Kahraman, M. Âtîf. (1997). **Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi (1924-1951) Kırkpınar Güreşleri**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Katan, David. (1999). **Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators**, Manchester: St. Jerome Publishing.

McLeod, Beverly. (1981) “The Mediating Person and Cultural Identity”, **The Mediating Person: Bridges Between Cultures**, Ed: Stephen Bochner, G K Hall & Co, pp: 37-52.

Pettan, Svanibor H.. (1992). **Gypsy Music in Kosovo: Interaction and Creativity**, Ph.D., University of Maryland Baltimore County.

_____ (1996a). “Gypsies, Music, and Politics in the Balkans: A Case Study from Kosovo”, **World of Music** 38 (1):33-62.

_____ (1996b). “Selling Music: Rom Musicians and THA Music Market in Kosovo”, **Echoes of Diversity: Traditional Music of ethnic Groups-Minorities**, edited by Ursula Hemetek, 233-45. Vienna: Bohlau.

Runes, Dagobert. (1970). **Dictionary of Philosophy** Totowa, N.J.: Littlefield, Adams & Co.

Seeman, Sonia T. (2002). **You’re Roman!: Music and Identity in Turkish Roman Communities**. PhD. Thesis, Los Angeles: University of California.

_____ (2006). “Presenting ‘Gypsy’, Re-Presenting Roman: Towards an Archeology of Aesthetic Production and Social Identity”, **Music & Anthropology: Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean**, Vol.11

Staiti, Nico. (1997). “The Roma *Khorakhané* as Cultural Mediators: Nuptial Rites and Music”, **Music & Anthropology**, Vol.2.

<http://www.umbc.edu/MA/index/number2/rom/rom.htm>

Steiner, George. (1975). **After Babel: Aspects of Language and Translation**, Oxford: Oxford University Press.

Taft, Ronald. (1981). “The Role and Personality of the Mediator”, **The Mediating Person: Bridges Between Cultures**, Ed: Stephen Bochner, G K Hall & Co, pp: 53-88.

Turner, Victor W. (1967). **The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual**, Ithaca: Cornell University Press.

Yükselsin, İbrahim Y. (2000). **Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık**, yayınlanmamış doktora tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

_____ (2001). “Bir Grup Kimliği Olarak “Çalgıcılık: Edirne Romanlarında Profesyonel Müzisyenliğin Grup Kimliğindeki Rolü”, **Müzikoloji Derneği Simpozyum Bildirileri**, ed: Feza Tansuğ, İstanbul: Müzikoloji Yayını, s:134-140.

_____ (2009). “Satılık Havalara: Batı Türkiye Roman Topluluklarında Bir Müziksel Zanaatkarlık Biçimi Olarak ‘Çalgıcılık’”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Vol.2 (8); 452-463.

Yükselsin, İbrahim Y., Cemile Yılmaz. (2010). “Cinsiyet ve Sınırlar: Evlilik Ritüeli Bağlamında Bergamalı Roman Kadın Müzisyenler”, **21. Yüzyıl Eşiğinde Kadınlar: Değişim ve Güçlenme**, Cilt 4, 146-156, İzmir.

“İSTAMİHAN TAVİLOĞLU, OP. 12 KLARNET KONÇERTOSU ESER ANALİZİ”

İlkay AK

iakkoca@anadolu.edu.tr

Anadolu Üniversitesi

ÖZET

Bu çalışmada, Türk müziğine önemli katkıları olan bestecimiz İstemihan Taviloğlu'nun (1945/2006) 1979 yılında yazdığı “Op.12 Klarnet Konçertosu”nun müzikal analizi yapılmıştır. Eser, Türkiye’de yazılan ilk klarnet konçertosu olması açısından oldukça önemlidir. Eserin ilk seslendirmesi 1979 yılında Gürer Aykal yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve solist Aykut Doğanşoy tarafından yapılmıştır. Üç bölümden oluşan eser, konçertonun geleneksel bölüm yapısını muhafaza eder; Allegretto tempoda gösterişli birinci bölümde antik modlardan yararlanılarak “sonat allegrosu” formu uygulanmıştır. Daha sonra ağıt karakterli ağır ikinci bölümde kontrast özellikte ve hüzzam makamı özellikleri kullanılmıştır. Hareketli ve canlı olan son bölüm ise genel olarak Türk Sanat Müziği atmosferi taşımasının yanı sıra halk müziği temalarını da içerir. Rondo formundaki bu bölümde klasik konçertodaki kadans yerine taksim tercih edilmiştir. Konçerto enstrümanın çalım tekniği açısından ve sahne performansına yansıyan zenginliği açısından oldukça önemlidir.

Anahtar Kelime: İstemihan Taviloğlu, Klarnet, Konçerto

I. BÖLÜM

Eser üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm: Con eleganza (zarif, nazik bir biçimde), İkinci bölüm: Con molto espressione (daha içten), Üçüncü bölüm: Con moto (daha hareketli) biçiminde düzenlenmiştir.

Eserin birinci bölümü sonat formundadır, ancak sonat formunda bestelenen konçertoların bazılarında olduğu gibi formu solo ve tuttillerin ilişkisine uyması için değiştirilmiştir. Bölümün tonu fa majör olsa da içinde fa ekseninde frijyen modunun özellikleri de sıkça duyurulur (fa sesinde frijyen modu: fa, solb, lab, sib, do, reb, mib seslerinden oluşur). Majör ve minör modların tonal ilişkiler yerine modal bir anlayışla ele alınması sadece bu bölüme özgü değil, konçertonun diğer bölümlerinde de sıkça karşılaşılan bir durumdur. Özellikle de eserin ikinci bölümü neredeyse baştan sona modal bir yapı temelinde kurulmuştur.

Bölüm, orkestranın sunduğu iki ölçülük bir giriş ile başlar. Ancak bu sıradan bir giriş olmak yerine daha sonra bölümün süresince sık sık görülecek olan motifin ve bölümün modal kişiliğinin önceden sunulduğu küçük bir önsöz gibidir. Bu girişten sonra sunulan birinci tema, her biri iki asimetrik cümleden oluşmuş iki dönemden meydana gelmiştir. Birinci dönemde zarifçe sunulan birinci temanın ezgisi, ikinci dönemde çalgının icra becerilerinin ustaca gösterildiği gelişmiş bir tekrara dönüşür. Birinci temanın son derece farklı, köşeli hatlarıyla kendini belli eden yapısı onun daha sonra bölümün diğer noktalarında da rahatça duyulmasını sağlar.

Birinci temanın sonunda, dörtlü aralıklar temelinde kurulmuş, güçlü, senkop ritimli akorlarla çalınan iki ölçülük bir köprü bulunur. Bu köprü daha sonra eserin diğer bölümlerinde

bağlayıcı işlevi görmeye devam edecek olması bakımından son derece önemlidir. Köprü ikinci temanın tonu olan sib minör tonunun beşinci derecesindedir.

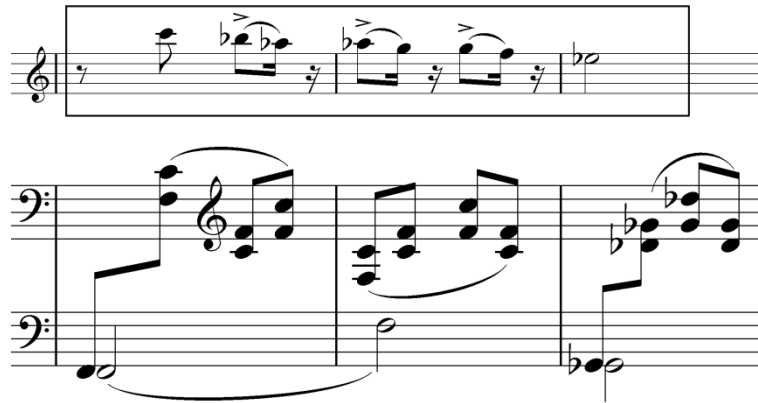
İkinci tema minör yapıda olmasına rağmen birinci temadaki huzuru başka unsurlarla sürdürür. İkinci tema da birinci tema gibi ikişer cümlelik iki dönemden meydana gelmiştir ve ikinci dönem birinci dönemin bir tekrarıdır. Ancak buradaki tekrarda tema orkestra ile çalınırken solo klarnet temanın üstüne arpejlerden meydana gelmiş lirik doğaçlamalar sunar. İkinci temada, birinci temadan türetilmiş pek çok figür kullanılmaktadır. Bunlar ya olduğu gibi ya da çeşitlemeler ile değiştirilerek kullanılmıştır. Örneğin öl.33–35’de bulunan figür öl.17–18’deki figürün yönü değiştirilmiş halidir (Bkz. Şekil 1– Şekil 2). Bu türden figürel benzerlikler sadece solo çalgı partisinde değil orkestra eşliğinde de görülmektedir.

Genellikle sonat formlarında olduğu gibi ikinci temanın bitiminde tamamlayıcı bir tema sunmak yerine bu kısım doğrudan gelişime bağlanır. Dikkatlice bakıldığında gelişimdeki kesitler başladığı kesitle bitecek şekilde simetrik bir biçimde yapılandırılmıştır. Bu simetrik yapı yeniden sunumda da devam ettirilmiş ve önce birinci tema yerine ikinci tema sunulmuştur.

Şekil 1. 17–18. Ölçü



Şekil 2. Ölçü 33–35 ve ölçü 17–18’deki figürün inici çeşitlemesi



Gelişimin birinci kesiti birinci tema temelinde kurulmuş, daha kaba figürlerle gelişen bir yapıdadır. Solo klarnet temayı motiflerine bölerek geliştirir ve adım adım tiz pozisyonlara taşır. İkinci kesit sadece orkestranın çaldığı, solo klarnetin daha sonra dâhil olduğu bir parçadır. Solo klarnetin katıldığı yerde tema birinci kesitteki gelişimine kaldığı yerden devam eder. Üçüncü kesit yeni bir tema sunmasıyla dikkat çeker. Bu kesitteki aksak tartılar (ritimler) daha sonra özellikle de üçüncü bölümde önemli bir yer tutacaktır. Üçüncü kesit sadece tutti

orkestra ile çalınır. Dördüncü kesit birinci kesitin değiştirilmemiş tekrarıdır ve yukarıda sözü edilen simetrik yapıyı sağlamak için kullanılmış gibidir.

Gelişim bölümü yeniden sunuma, daha önce bahsedilen köprüye benzer, iki ölçülük bir köprü ile bağlanır. Ancak beklenilen aksine bu kısım birinci tema yerine ikinci tema ile başlar. Tema bu kez sol minör tonundadır ve ardından gelecek birinci temanın tonunu hazırlamak için kısa bir köprü ile genişlemiş olmasından başka bir değişikliğe uğramamıştır. Birinci temanın yeniden sunumunda da ezgisel ya da yapısal bir değişiklik bulunmamaktadır. Sadece temanın sonu, bölümü tamamlayacak olmasından dolayı küçük değişiklikler sergiler.

II. BÖLÜM

Her ne kadar notada bölümün tonunu belli edecek hiçbir arıza işareti kullanılmamış olsa da bölüm sol minör tonunda bestelenmiştir. Ancak bölümün armonik yapısında tonal akor ilişkiler yerine, birinci bölümde de olduğu gibi modal ilişkiler ön plandadır. Diğer göze çarpan bir ilişki de bölüm içindeki sık plagal kadans (vi-i bağlantısı) kullanımıdır (Bkz. Şekil 3).

Şekil 3. Plagal Kadans, vi-i bağlantısı



Bölümde kendini en açık haliyle belli eden izlenimci kompozisyon teknikleri görülmektedir. Bunlar; akorların paralel hareketi, majör ve minör tonların iç içe, yan yana kullanımı, tonal ilişkilerinden çok tınısal özellikleri yansıtan akorların sık kullanımı ve tahta nefesli çalgılara verilen büyük önemdir. Bu anlamda eserin 2. bölümü Fransız izlenimci bestecilerin, özellikle de Maurice Ravel ve Claude Debussy'nin eserlerine benzetilebilir. Elbette bu basit bir taklit olmaktan ziyade bestecinin kendi özgün temalarıyla izlenimci çalgı ve orkestra renkleri oluşturması olarak değerlendirilmelidir.

Bölüm, ikincisi birincisinden türetilmiş olan ve karakterleri birbirini çağrıştıran iki küçük tema temelinde kurulmuştur. Bu anlamda parça basit iki bölmeli biçimde yazılmış bir kompozisyonudur. Parçada geleneksel tonal (ya da modal) ilişkilerin serbest kullanımı bölümün ikili bir biçim gibi değerlendirilmesine engel değildir. Çünkü ikinci tema kısmen farklı kişiliği ile ve ikinci temanın sunumunda birinci temaya göre farklı orkestra renklerinin kullanımı ile ikinci bir bölme etkisi yaratmayı başarmaktadır. Halk türkülerini anımsatan yapısı müziğin genel karakterine de yansımış, biçimi şekillendiren temel etkenlerden biri olmuştur. Bölümdeki halk müziklerinin doğaçlama geleneklerini hatırlatan iki solo çalgı kadansı da bu tespiti haklı çıkarır gibidir. Bölümün lirik ve ağıtsal, biraz da pastoral bir kişiliği vardır.

Bölüm, bir ölçülük girişten sonra solo klarnetin lirik ve ağıtsal teması ile başlar. Orkestra klarnete kontrpuan teknikleri kullanılarak bestelenmiş müziği ile eşlik eder. İlk cümle, üçlüsü olmayan dominant yedili akorunda iki ölçü boyunca uzayarak hem öncül

cümleyi tamamlar hem de bir tür bağlantı işlevi görerek soncul cümleyi başlatır. İkinci cümle temayı daha tiz ses bölgelerine taşıyarak geliştirir ve klarnetin espressivo karakterini göstermesini sağlar.

Pastoral karakterli olan üçüncü cümle, tahta nefesli çalgılarla ikinci temayı sunar. Bu aslında birinci temadan türetilmiş bir müziktir. Dördüncü cümle ise üçüncü cümlelerin solo klarnet ile süslenerek tekrarlanmasından başka bir şey değildir.

Birinci bölmenin tekrarı olan ikinci bölme, genişletilmiş bir yapıya sahiptir. Birinci bölmenin ilk iki cümlesi olduğu gibi çalındıktan sonra ikinci temanın sunulması yerine bu cümleler küçük değişikliklerle tekrarlanır. Bunlar daha çok solo klarnet partisinde bulunan ezgisel süslemelerdir. Bu tekrardan önce kısa bir solo kadans bulunur. Besteci, birinci tema cümlelerinin tekrarından sonra hemen ikinci temaya bağlanmak yerine kısmen daha uzun ikinci bir solo kadans sunar. Bu kadansın ardından gelen ikinci temanın birinci cümlesi değişime uğramış olarak dramatik bir biçimde sunulur. Temanın ikinci cümlesi solo klarnet ve solo fagot arasındaki lirik bir kontrpuan oyunu biçiminde sunulur. İkinci tema en başta olduğu gibi sergilenir. Tekrarında ikinci cümlesi kısaltılmış olarak bölümü sona erdirir.

III. BÖLÜM

Bölüm fa minör tonunda ve rondo biçiminde bestelenmiştir. Geleneksel rondo biçiminin tonal yapısı bu bölümde de gözetilmemiştir. Fakat epizotlardaki temaların farklı kişilikleri ve bunların arasındaki refrenlerin varlığı bölümün yapısının rondo olduğunu doğrular. Ayrıca bölüm, rondo biçiminde çoğunlukla olduğu gibi dans karakterli yapıda bestelenmiştir.

Bölüm iki ölçülük bir girişten sonra iki cümleden meydana gelmiş refren ile başlar. Burada solo klarnetin zarif ve canlı dans karakterli müziği sunulur. Refren, aksak tartılarla bestelenmiştir ve bu daha sonraki epizotların müzik yapısında da etkili olacak bir özelliktir. Refrenin sonundaki senkop akorlar birinci bölümde birinci ve ikinci temaların arasındaki köprüyü hatırlatmaya devam eder. İkinci bölümde de görülen bu özellik, belki de bölümleri tematik ya da yapısal olarak birbirine bağlamak amacıyla eserin bestecisi tarafından bilinçli olarak kullanılmıştır. Refren orkestranın çaldığı iki ölçülük kısa bir köprü ile birinci epizota bağlanır.

Birinci epizotta göze ilk çarpan unsur aksak tartıların keskin yapısıdır. Solo klarnetin müziği de bu aksak tartılar temelinde biçimin yapısına uygun olarak zıt karakterli, daha kaba denilebilecek bir müzik sunar. Epizotun kesin bir biçimi yoktur ancak cümle demeti özellikleri sergileyen üç cümleden meydana gelmiştir. Özellikle üçüncü cümlede solo klarnetin virtüözite gerektiren geniş atlamalardan meydana gelmiş müziği dikkat çekicidir. Epizot, fa minörün dominant tonu olan do majör tonunu anımsatsa da tamamen o tonda olduğu söylenemez. Tonal yapı serbest biçimde ele alınmıştır.

Birinci epizottan sonraki refren olduğu gibi tekrarlanmış, sadece daha önce sonunda yer alan iki ölçülük köprü bu kez kullanılmamış ve ikinci epizota doğrudan bağlanmıştır. Ancak bu refren sadece orkestra ile çalınması bakımından ilkinden biraz farklıdır. Bu farklılık ilk sunuşta solo klarnetin çaldığı müziği, ikinci gelişinde orkestra çalgıları ile sunmak için eşlikte yapılan küçük değişikliklerdir.

İkinci epizot hem farklı kişiliği hem de orkestra çalgılarında kullanılan değişik renklerle bölümün en zıt karakterli kısmıdır. Bu zıtlığın sebeplerinden biri de epizotun fa

minöre göre oldukça uzak sayılabilecek la minör tonunda bestelenmiş olmasıdır. Burada solo klarnetin müziği tematik yerine daha çok motifsel özellikler sergileyen çıkıcı dizilerden meydana gelmiştir ve asıl tema yaylı çalgılarla sunulmaktadır. Bu anlamda burada solo klarnetin orkestraya eşlik ettiği söylenebilir. Bu tema, refrendeki zarif dans ezgisine nazaran daha gösterişli ve Viyana valslerini anımsatan bir yapıya sahiptir. Epizot orkestra eşliğindeki senkoplu ritimlerle ve eşliğin en pes partisinde bulunan kromatik inici seslerle refrene bağlanmıştır.

Refren yine hiçbir özelliği değişmeden olduğu gibi tekrarlanmış ve birinci epizotun tekrarı olan üçüncü epizota bağlanmıştır.

Üçüncü epizot, her ne kadar birinci epizotun tekrarı olsa da bazı yapısal değişikliklere uğramıştır. Geleneksel rondo biçiminde birinci epizot üçüncü epizot olarak tekrarlandığında bu epizotun bölümün ana tonuna transpoze edilmesi gerekmektedir. Ancak eserin bu bölümünde geleneksel rondo biçimine zıt olarak epizot transpoze edilmeden tekrarlanmıştır.

Epizotun birinci epizottan en önemli farklılığı biçimsel olarak genişlemiş ve çok daha uzun bir yapıyla kurulmuş olmasıdır. Birinci epizottaki cümle demeti yeni cümlelerin de bestelenmesiyle genişletilmiştir. Solo klarnetin teması da küçük notalarla süslenmiş ve aksak tartağa daha uygun, ya da karakterini daha belli eden bir yapıya kavuşmuştur. Besteci sanki aksak tartinin bu türden dans özelliklerini hemen sunmak yerine bilerek sona saklamıştır.

Epizot, hem üçüncü epizotu tamamlayan hem de kendinden sonraki kadansı (taksimi) hazırlayan bir tür köprü ile bitmiştir. Bu köprüdeki en ilginç özelliklerden biri müziğin kademeli olarak 2/4'lük tartağa geçişidir. Bu geçiş, ölçü 92'de iki vuruşlu olan 5/8'liğin kullanımı, ölçü 93'de yine iki vuruşlu olan 6/8'liğin kullanımı ve nihayet ölçü 95'te 2/4'lüğün kullanımı ile gerçekleşir.

Eserin kadansına taksim adı verilmiştir. Her ne kadar solo çalgı kadansı ile taksim arasında bir fark olmasa da besteci eserin Türk kökenlerini ifade etmek ve belki de solisti doğaçlamalarındaki yaratıcılık için yüreklendirmek adına bu terimi tercih etmiştir. Bu kadansta refren temasının küçük özellikleri anımsatılmaktadır. Taksimi takip eden refren olduğu gibi tekrarlanmıştır.

Dördüncü epizot, birinci ve üçüncü epizotların bir tür karışımı gibidir. Bir anlamda hem birinci epizotun tekrarı diğer bir anlamda onun üçüncü epizotta genişlemiş halidir. Melez bir epizot olarak da tanımlanabilir. Özellikle sonundaki solo klarnette bulunan geniş atlamalı figürler üçüncü epizotu anımsatmaktadır.

Refren son kez olduğu gibi tekrarlanarak bir tür son söz olan ve bölümün biçimine yapısal bir etkisi olmayan bir kodettaya bağlanmıştır. Kodettadaki müzik yeni bir şey sunmak yerine son bir armonik kadans sunma amacı taşır. Kodetta tutti orkestranın ve son anda solo klarnetin dâhil olduğu Toccata benzeri diziler ile sona erer.

KAYNAKÇA

BURKHOLDER, J. Peter – GROUT, Donald J. vd. (2006). "A History of Western Music." 7th Ed. W.W. Norton & Company, New York.

BOYDEN, David D. (1957). "When is a Concerto not a Concerto", The Musical Quarterly, Vol.43, No.2, 220 – 232.

- CANGAL, Nurhan (2010). “Müzik Formları” 3. Baskı.
- CASTEREDÉ, Jacques (1999). “Theorie de la Musique.” Gerard Billaudot Editeur, Paris.
- COPE, David (1989). “New Directions in Music.” 4th Ed. University of California, Los Angeles.
- ERDEM, Kerem Özgür (2008). “Klarnet’in Geçmişten Günümüze Anadolu’da Gelişimi ve İcra Edilişi” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- SAVAŞ, Mesruh (2007). “Rastlantısal Müzikte Düşünsel – Estetik Altyapı” Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- SAY, Ahmet (2005). “Müzik Ansiklopedisi.” Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- SMITHER, Howard E. (1964). “The Rhythmic Analysis of 20th Century Music”, Journal of Music Theory, Vol.8, No.1, 54 – 88.
- WHITTALL, Arnold (2003). “Exploring Twentieth Century Music.” 1st Ed. Cambridge University Press, New York.

EKLER

Ek.1. Klarnet Konçertosu I. Bölüm, Taslak Özeti

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Temel Tonal Yapı	Tasarım Sembolü
1-67	Ekspozisyon (Serim)	A, B ve tamamlayıcı temalardan oluşan birinci bölme	I-iv-I	
1-22	Birinci Alt Bölme	Birinci (Ana) tema	I-v/iv	A
1-14	Kısım 1:	İki ölçütlük, plagal kadans özellikleri sergileyen kısa bir girişten sonra Birinci temanın sunulması	I	a
14-22	Kısım 2:	Birinci temanın doğaçlama karakterli olarak tekrarlanması	I → v	a'
22-23	Köprü	Dörtlü aralıklarla kurulmuş senkop ritimli, güçlü akorlar (yaylılar)	v/iv	
24-67	İkinci Alt Bölme	İkinci (Yardımcı) tema	iv-I	B
24-38	Kısım 1:	Zıt karakterli, minör modda olmasına rağmen huzurlu, birinci temadan türetilmiş figürler	iv	b
39-54	Kısım 2:	İkinci tema yaylılarla çalınırken solo klarnetin bunun üstüne arpejlerden meydana gelmiş doğaçlamaları	iv → i	b'
54-119	Developman (Gelişme)	Birinci ve ikinci temalarla birlikte yeni bir temanın da sunulduğu ikinci bölme		C
54-67	Kesit 1:	Birinci tema temelinde figüratif işlemler	Çok da uzak olmayan tonlara modifiye olanlar	a''
67-94	Kesit 2:	Birinci temanın orkestra ile sunulması		a'''
94-105	Kesit 3:	Aksak ritimler temelinde yeni bir tema		c
106-119 119-120	Kesit 4: Köprü	Birinci kesitin tekrarlanması		a''
121-179	Rexpozisyon (Yeniden Serim)	Birinci ve ikinci temaların yeri değiştirilmiş, aynalı röpriz	I	
121-155	Birinci Alt Bölme	İkinci tema	ii	B
121-135	Kısım 1:	İkinci tema sol minöre transpoze edilmiş	ii	b
136-152 152-155	Kısım 2: Köprü	Yeni tonda olduğu gibi tekrarlanmış Gelişimdeki üçüncü kesiti andırıyor	ii	b'
156-179	İkinci Alt Bölme	Birinci tema	I	A
156-166	Kısım 1:	Serimdeki gibi, tekrarlanmış	I	a
167-179	Kısım 2:	Serimdeki gibi, sonu küçük değişikliklere uğramış		a'

Ek.2. Klarnet Konçertosu, II. Bölüm, Taslak Özeti

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Temel Tonal Yapı	Tasarım Sembolü
1-13	Birinci Bölme		i-v(V)-i	A
1-7	Cümle 1:	Solo klarnet ile çalınan lirik ve ağıtsal birinci tema	i → v	a
8-13	Cümle 2:	Birinci temanın gelişerek tekrarlanması (Bu iki cümle bir öncül ve bir sonculdan meydana gelmiş simetrik bir dönem meydana getirirler)	i	a'
14-19	Cümle 3:	Tahta nefesli çalgılarla çalınan kısımlen yeni lirik, pastoral ikinci tema	i → v	b
20-26	Cümle 4:	İkinci temanın süslenmiş olarak solo klarnet ile çalınması (İkinci dönem)	i	b'
	İkinci Bölme			A'
26-32	Cümle 5:	Birinci cümlelerin tekrarı	Birinci bölme'deki tonal yapı muhafaza edilmiş	a
33-38	Cümle 6:	İkinci cümlelerin tekrarı, sonunda kısa bir solo çalgı kadansı ile genişlemesi		a'
39-43	Cümle 7:	Birinci cümlelerin tekrarı		a
44-50	Cümle 8:	İkinci cümlelerin tekrarı, sonunda daha uzun bir solo çalgı kadansı ile genişlemesi		a'
52-58	Cümle 9:	İkinci tema, dramatik bir karakterle tutti orkestra ile sunulması		b''
59-64	Cümle 10:	İkinci temanın solo klarnet ve solo fagotun kontrpuan oyunu ile sunulması		b'
65-70	Cümle 11:	Üçüncü cümlelerin tekrarı		b
71-74	Cümle 12:	Dördüncü cümlelerin tekrarı		b'

Ek.3. Klarnet Konçertosu, III. Bölüm, Taslak Özeti

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Temel Tonal Yapı	Tasarım Sembolü
1-13	Refren	İki ölçülük orkestra girişi, devamında solo klarnet ile iki cümleden (öl. 3-8, 8-13) meydana gelmiş bir dönem ve iki ölçülük bir köprü	i → III - i	A
16-33	Epizot 1	Zıt karakterli, aksak tartinin keskin vuruşlarıyla ön plana çıktığı ikinci tema. Üç cümleden meydana gelmiş. Solo klarnetin geniş atlamalı figürleri	V	B
34-44	Refren	Olduğu gibi tekrarlanmış, üçüncü temaya köprü yerine doğrudan bağlanmış	i	A
45-53	Epizot 2	İki cümleden meydana gelmiş pastoral karakterli üçüncü tema, yaylı çalgıların gösterişli icrası, üç ölçülük köprü (öl. 53-55)	iii nat.	C
56-66	Refren	Sadece orkestranın çaldığı refren eşliğindeki küçük değişikliklerle olduğu gibi tekrarlanmış	i	A
66-94	Epizot 3	Birinci epizotun tekrarı ancak ileri derecede süslenmiş ve yapısal olarak genişlemiş. Taksimden önce köprü işlevi de gören beş ölçülük bir hazırlık cümlesi ile bitmiş	V → i	B'
100	Kadans (Taksim)	Refren teması temelinde kurulmuş doğaçlama karakterli son derece serbest bir kadans	i	
101-111	Refren	Orkestra eşliğindeki değişikliklerle olduğu gibi tekrarlanmış	i	A
114-131	Epizot 4	Birinci epizotun tekrarı ancak üçüncü epizottaki değişikliklere benzer süslemeler ve biraz genişlemiş bir yapı	V	B
132-142	Refren	Olduğu gibi tekrarlanmış ve kodaya bağlanmış	i	A
143-155	Kodetta	Orkestranın toccata karakterli tamamlayıcı müziği	i	

“KÜTAHYA TÜRKÜLERİNDE YAŞAYAN GİYİM-KUŞAM KÜLTÜRÜ”

Yrd. Doç. Dr. Mehmet SARI*

msari@aku.edu.tr

Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Türk halk şiirinin en eski türlerinden biri olan; ölçülü, uyaklı, dizelerden meydana gelen ve ezgi ile söylenen türkülerimiz milli kimliğimizin temel taşlarındandır. Türkü terimi “Türk” kelimesinden gelmektedir ve Türk’e has, Türk’e ait anlamındadır. Türküler, güzel sanatlardan edebiyatın ve müziğin temel kavramlarından biri olarak Türk milletinin sesi olmuştur.

Oluşmasında ve dilden dile yayılmasında saz şairlerinin büyük emeği bulunan türkülerimizin çoğu binlerce yıllık geçmişe sahip yazanı ve söyleyeni unutulmuş anonim ürünlerimizdendir ve Türk halkının ortak malıdır. Türkülerimizde Türk toplumunun binlerce yıllık inancı, yaşayışı, acısı, sevinci ve her türlü kültürel değeri bulunmaktadır. Türkülerimiz işte bu değerlerimizi nesilden nesile aktaran, asırlar ötesinden günümüze ulaştıran en büyük taşıyıcısı durumundadır. Bu açıdan bakıldığında türkülerimiz en büyük kültür mirasımız ve kültür taşıyıcımızdır.

Binlerce yıllık geçmişe sahip Kütahya’mıza ait türkülerimiz de kültürel değerlerimiz açısından çok zengindir. Bu türkülerimizde, bugün bazısı unutulmuş birçok kültür değerimiz yaşamaktadır. Bu değerlerden birisi de hakkında müstakil bir kitap yazılacak zenginlikteki maddi kültür değerlerimizdir ki, “giyim-kuşam” ve “araç-gereçler” bunlardır.

İşte bu bildiride “Kütahya Türkülerinde Yaşayan Giyim-Kuşam ve Araç-Gereç Kültürü” başlığı altında türkülerimizde geçen canfes (ipekli kumaş), basma (pamuklu kumaş), urba (giysi), entari, aksede, kürk, yelek, cepken, ferace, hilat, don, şal, şalvar, peşkir, kelpus, taç, çember, çorap, yemeni, ayakkabı, sandık, çeyiz; mendil (çevre, yağlık), sırma, inci, elmas, gümüş, altın, altın tas, gümüş tarak, ayna, kemer, yüzük (elmas yüzük, cevahir taşlı yüzük), bilezik, saat; halı, kürek, urgan, makas, keser, çekiç, dirhem, elek, fincan, kap, tava, kadeh, şişe, mum, sofrası, sahan, tabak, kaşık, sepet, ip, iğne, yastık, döşek; tüfek, tabanca, bıçak, hançer, kama, kalkan, ok, kılıç üzerinde durulacak ve böylece türkülerimizin en büyük kültür taşıyıcısı olduğu vurgulanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kütahya Türküleri, Kültür

Giriş

Sözlerime böylesi sıcak, samimi, candan gönül ehlinin bir araya gelerek tanış olmasına ve Kütahya’mızın bilim ve kültür hayatına katkı sağlamasına vesile olan Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkanı Sayın Âkil GÜR ve Sempozyum Başkanı Sayın Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN başta olmak üzere emeği geçen gönül ve ilim ehline şükranlarımı sunarak; bu toplantının yapılmasına vesile teşkil eden Hisarlı Ahmet (ö. 1984) başta olmak üzere bu topraklarda yetişmiş ve Hakk’a katına ulaşmış bilim, sanat ve kültür elçilerimizi rahmetle yad ederek başlamak istiyorum.

* Yrd. Doç. Dr., AKÜ Fen Edebiyat Fakültesi TDE Böl. Öğr. Üyesi. msari@aku.edu.tr

Bir ilim adamının bilimsel çalışmalarında, havasını teneffüs ettiği, suyunu içtiği, ekmeğini yediği yere öncelik vermesi gerektiğine inanırım ve söylerim. Bu düşünceden hareketle 17 yıldır görev yaptığım yer olan Afyonkarahisar'ın edebiyatı ve kültürü üzerine onlarca araştırma yaptım, makaleler ve kitaplar yayımladım. Memleketim Kütahya üzerine de yayımladığım bir iki makale yanı sıra Kütahyalı mutasavvıf Halveti şairleri Muhammed Askeri ve divanı üzerine bir kitap neşrettim. Buna rağmen memleketim üzerine yaptığım çalışmaları yeterli görmediğim için böylece güzel toplantıda ben de bir bildiri sunmak istedim ve böylece “Kütahya Türkülerinde Yaşayan Giyim-Kuşam ve Araç-Gereç Kültürü” başlıklı bildiri ortaya çıkmış oldu.

Bildirimi önce, vâkıf olduğum ve benzer çalışma yaptığım konu⁵⁹ olması hasebiyle “Kütahya Türkülerinde Maddî Kültür Unsurları” olarak hazırlamayı düşünmüştüm. Türküleri tarayınca bu konunun çok geniş olduğunu gördüm ve konuyu “Kütahya Türkülerinde Giyim-Kuşam ve Araç-Gereç Kültürü” olarak sınırladım. İncelemem bitince bu konunun da bir bildiri için çok geniş olduğu, bildiri kitabı için ayrılan sayfa sınırını aştığı ortaya çıktı. Bunun için bildiri metni sadece “Kütahya Türkülerinde Giyim-Kuşam” şeklinde sınırlandırıldı.

Kütahya Türkülerindeki Giyim-Kuşam Kültürü'ne geçmeden önce kısaca kültür üzerinde durmakta yarar görüyorum. “Eskiden “hars”, “ekin” kelimeleriyle de karşılanan “kültür” kelimesinin sözlüklerde “bireyin kazandığı bilgi”, “bir topluluğa has düşünce ve sanat eserleri”, “toprağı ekip biçme”, “üreme, gelişme”, “idmanla vücudu geliştirme”, “güzel sanatlarla ruhu terbiye etme”⁶⁰ gibi birçok değişik anlamı vardır. Bir milletin veya bir topluluğun tarihî süreç içinde meydana getirdiği maddî ve manevî ortak değerleri yine kültür kelimesiyle ifade edilir. Maddî değerlere yaşanan mekânlar, kullanılan alet ve eşyalar, yeme ve içme, **giyim ve kuşam**; manevî değerlere de dil, din, gelenek ve görenekler, örf ve adetler örnek gösterilebilir. Bu değerler incelendiğinde görülür ki, her milletin kültürü farklıdır ve o millete hasır. Milletlerin kendilerine has bu davranış ve yaşayış şekilleri millî bir özellik gösterir...”⁶¹. Türk milli kültürünün dil, edebiyat, resim, mimari, musiki, örf ve adetlerden teşekkül ettiğini söyleyebiliriz. Kısa ve öz olarak söylemek gerekirse milletlere has değerler olarak tarih boyunca yavaş yavaş teşekkül eden kültür değerleri, mensubu olduğu milleti diğer milletlerden ayıran en belirgin kimlik belgeleridir.

Bildirimizin temel malzemesi olan türkülerimiz de hem bu belgelerimizden birisidir hem de diğer belgeleri ve bilgileri nesilden nesile taşıyarak ölümsüz kılan taşıyıcı değerlerimizdir. Türkülerin bir millet için ne denli önemli oluşu konusunda, Merhum Hocamız Cahit Öztelli (öl. 1978)den müsaadenizle kısa bir hikâye nakletmek isterim: “Büyük Sezar, Roma İmparatorluğunun başında. Roma'ya bağlı iki küçük ülke yan yanadır. Bu ülkelerden biraz büyüğü öteki ülke halkının kendilerine katılmasını istemektedirler. Sezar'a başvurulur. Sezar, belli bir süre sonra gelmelerini, sonucu o zaman bildireceğini söyler. Sezar, ülkelere gönderdiği müfettişlere türkülerini incelettirir. Dilleri yakın olmakla birlikte, türküler, her bakımdan ayrı niteliktedir. Onun üzerine gelenlerin istediklerini kabul etmez. Bu hikâye, ulusların varlıkları için, başka öğeler yanında, türkülerin de önemli yeri olduğunu gösterir.”⁶²

⁵⁹ Bk. SARI, Mehmet, *Hayretî Divânında Maddî Kültür Unsurları*, Gazi Ü. Sosyal Bil. Ens. Türk Dili ve Ed. Anabilim Dalı, Ankara, 1986 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Mezuniyet Tezi).

⁶⁰ KERMAN, Zeynep, “Kültür, Dil ve Edebiyat”, *Türk Dilinin Öğretimi Toplantısı* (1-3 Ekim 1986), Ankara, 1988, s. 5.

⁶¹ SARI, Mehmet, *Fakülte ve Yüksekokullar İçin Türk Dili Ders Kitabı*, Ankara, 2010, s. 19.

⁶² ÖZTELLİ, Cahit, *Evlerinin Önü-Bütün Halk Türküleri-*, İstanbul, 1972, s. 9.

Öyleyse türkü nedir? Türkü, Türk halk şiirinin en eski türlerinden biridir. Türk halk edebiyatının ölçülü, uyaklı, dizelerden meydana gelen ortak türü olan ve ezgi ile söylenen halk şiirinin her çeşidine türkü adı verilir. Türkü terimi “Türk” kelimesinden gelmektedir. Farsça nispet ekinin “Türk” kelimesine ulanması ile elde edilen ve Türk’e has, Türk’e ait anlamına gelen “Türkî” kelimesinin Türkçe söyleyişe uydurulması olan *türkü*, değişik bölgelerde ve eserlerde sözlerin çeşitlemesine göre *şarkı*, *ağıt*, *deyiş*, *deme*, *hava*, *ninni* veya ezgilerine göre *divan*, *bozlak*, *koşma*, *hoyrat* gibi adlarla da anılır. Meydana gelmesinde ve dilden dile yayılmasında saz şâirlerinin büyük emeği bulunan türküler, konunun uzmanlarınca- bazı farklılıklar bulunmakla birlikte- genel olarak ezgilerine, konularına ve yapılarına göre ayrılırlar. Güzel sanatlardan edebiyatın ve müziğin temel kavramları içinde yer alan türkü Türk milletinin sesi olmuştur.

Bizde “türkü”, Türkmenlerde “türkmanî” ve Varsaklarda “varsagı” adını alan türkülerimiz, aruz ölçüsüyle yazılan az bir kısmı dışında milli ölçümüz olan hece ile ve dörtlülükler halinde yazılmışlardır. Türküler genellikle 7, 8 ve 11 hecelidirler. Türkülerimiz, bir kısmı saz şâirlerimiz tarafından yazılmış ve söylenmiş olmakla birlikte çoğu binlerce yıllık geçmişe sahip yazanı ve söyleyeni unutulmuş anonim ürünlerimizdendir ve Türk halkının ortak malıdır.⁶³

Bunun için, Türk toplumunun acılarını, sevinçlerini, kültürel değerlerini ve inançlarını nesilden nesile aktaran türkülerimize Türk milletinin asırlar ötesinden bugüne gelen kültür değerlerinin taşıyıcısı olarak bakabiliriz. Her biri incelendiğinde görülür ki türkülerimizde milletimizin binlerce yıllık kültür değerleri bulunmaktadır ve yaşamaktadır. Bu açıdan baktığımızda türkülerimiz en büyük kültür mirasımız, kültür taşıyıcımız ve milli kimlik belgemizdir.

Türkülerinde “Giyim-Kuşam Kültürü” üzerinde duracağımız Kütahya, Firigler, Lidya, Pers, Makedonya, Bergama, Roma ve Bizans hâkimiyeti altında bulunmuş en eski yerleşim merkezlerindendir. Bizim tarihimiz ve kültürümüz açısından ise Kütahya, Anadolu Selçuklu Devleti’nin bir uç şehri ve Germiyan Devleti’nin başkenti olmuş; Osmanlı Devleti zamanında Mevlevilik ve Halvetilik başta olmak üzere birçok tarikatın faal olduğu ve buralarda büyük ilim ve sanat adamlarının yetiştiği bir ilim, kültür ve sanat merkezi haline gelmiş ve Osmanlı kültürünü en iyi yansıtan merkezlerden biri olarak kabul edilmiş bir şehrimizdir. Kütahya, Evliya Çelebi’nin dediği gibi “uleması ve fuzalası ve şuarası gayet çok”, musikisi zengin, insanları şiir, ilim, musiki, saz ve söz ehli kimseler olan bir şehrimizdir. Şeyhoğlu Mustafa (ö. 1401), Ahmedi (ö. 1413), Şeyhi (ö. 1431), Ahmed-i Dai (ö. 1421’den sonra), Gubari (ö. 1574), Kabuli (ö. 1591), Firaki (ö.), Askeri (ö. 1693), Gaybi (ö. 1665), Evliya Çelebi (ö. 1682), Ârifî (ö. 1894), Pesendi (ö. 1914), Necati Çağırıcı (ö. 1995), Necati Karaa (ö. 1997)⁶⁴, Ali Nutki Dede (ö. 1804), Abdülbaki Nasır Dede (ö. 1821), Abdürrahim Künhi Dede (ö. 1831), Münir Nurettin Selçuk (ö. 1981), Hisarlı Ahmet (ö. 1984), Ressam Ahmet Yakupoğlu gibi bilim ve sanat adamı bu topraklarda yetişmiştir.

Kütahya’mız, doğumundan ölümüne, giyim- kuşamından yeme içmesine, düğününden matemine, ağıtından türküsüne kadar, çok zengin kültür değerlerine sahiptir. Kütahya,

⁶³ Bk. *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi C. 8*, Dergah Yayınları, İstanbul, 1998, s. 447; *Evlerinin Önü- Halk Türküleri*, s. 9; KUTSİ, Tahir, *Türk Halk Şiiri Antolojisi*, İstanbul, 1975, s. 43.

⁶⁴ Bk. “Bir Şiir Muhiti Olarak Kütahya”, Mustafa ÖZÇELİK, *Kütahyalı Şairler Sempozyumu I*, Kütahya, 2000, s. 434.

türküleri⁶⁵ de bazıları bugün gençlerimiz tarafından bilinmeyen birçok kültür değerlerimizi taşımaktadır. Bu değerlerden birisisi, hakkında müstakil bir kitap yazılacak zenginlikteki maddi kültür değerleridir ki, üzerinde durmaya çalışacağımız “giyim-kuşam” bunlardan sadece birisidir.

Yeni nesil bugün birçok kültür değerimiz gibi giyim-kuşam kültürümüzü de - görmediği, giymediği ve kullanmadığı için- bilmiyor. Bunları bilmediği için maddi kültürümüzle bağlantılı olan “kayış atma”; “zıvanadan çıkma”; “takke düştü kel göründü” vb. deyimlerimizi de anlayamıyor.⁶⁶ Yeri gelmişken şunu da hatırlatmakta yarar vardır. Türkülerdeki kelimeler o günün kimliğidir, belgesidir. Kesinlikle değiştirilemez. Yerine getirilecek bir kelime öncekini tam olarak karşılayamaz. Bu hususta Sayın Mustafa Hisarlı’nın yerinde ve doğru tespitini vermeden geçemeyeceğim: “*Konservatuvar eğitimi almış gençlerin bile bazı türkülerin içindeki sözcükleri içeriğinin anlamının değişmesini hiçe sayarak değiştirdiklerini görmek beni çok üzüyor. “A İstanbul Sen Bir Han Mısın” da ki “A” ifadesi yerine başka bir anlam ifade eden “AH” sözcüğünü, Git Güzel Karşımda Ağlayıp Durma’daki yalvarma ifade eden yerine de “Git güzel karşımda (N) ağlayıp” diyen ve kovma ifadesini kullanıyorlar. Fincanın dibi noktalı gelinler kızıdan (okkalı) yerine başka anlam ifade eden “edalı” sözcüğünü, kocakarıları merdivenden atmalısındaki “kaynanayı” anlatan Anadolu deyimini yerine hakaret sayılabilecek sıfat olan (huysuz) kadınları merdivenden atmalı ifadesini, “uçkuru bezden yaparlar, gelini kızıdan yaparlar” da “urbayı bezden yaparlar” a dönüştürüyorlar. Ancak urba-elbise, bezden yapılmaz. Urba; ya basmadır, ya ipek, ya da kadife. Elif dedim be dedim kız ben sana ne dedim’de türküyü okuyan hanım san’atçı ise “kız” sözcüğü yerine “yâr” sözcüğünü neden, hangi akla hizmet ederek koyar anlamak mümkün değil”.*⁶⁷

İncelediğimiz Kütahya türkülerinde giyim-kuşam kültürü ile ilgili zengin bir malzeme bulunmaktadır. Bunlardan sadece zamanının giyim-kuşamıyla ilgili değil, kumaşından, işlemlerinden, deseninden, renginden, şeklinden hareketle bunları giyenlerin maddi-manevi durumunu, sosyal yapısını, psikolojisini de gösteren bilgiler elde ediyoruz.

“Furun Üstünde Furun” türküsündeki;

Allar giysem iz olur

Beyaz giysem toz olur

Gel yarim yeşil giyem

Muradımız tez olur (Furun Üstünde Furun türküsü)

sözlerinden hareketle giyim-kuşamın, hatta giysilerdeki renklerin bile farklı manalar ifade ettiğini söylemek mümkündür. Mesela “*Yeni evlenen gelin, yeşil rengin tonları ile işlenen bir*

⁶⁵ Kütahya türküleri için bk. HİSARLI, Mustafa-PEKTAŞ, İsmail, *Hisarlı Ahmet Yorumuyla Kütahya Türküleri*, Kütahya, 1995; SÖNMEZ, Kadri, *Kütahya Türküleri*, Gazi Ü. Sos. Bil. Enst. TDE Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1999 (Yayımlanmamış); TÜRKMEN, Emel Funda, *Ulusaldan Evrensele Ses Eğitiminde Kütahya Türküleri*, Kütahya, 2007; WWW.turkudostlari.net

⁶⁶ Sempozyum etkinliklerinden olarak Sayın Bahar Almaç Hanımefendinin verdikleri “Hisarlı Ahmet Türküleri” Konseri’nde “Feracemin ucu sırma” sözlerini duyunca konseri dinleyen bir kıza “ferace nedir?” diye sordum. Bilmediğini söyledi ve mütebessim bir halde yanındaki arkadaşına sordu, o da bilmiyordu. Bunun üzerine bu bildirinin hazırlanmasına temel teşkil eden düşüncenin ne kadar doğru olduğunu bir kez daha anladım.

⁶⁷ HİSARLI, Mustafa, “Hisarlı Ahmet Kimdir?”, *Hisarlı Ahmet ve Kütahya Türküleri Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Kütahya, 2009, s. 142.

oyalı yazma örtmüşse, eşinden ve evinden memnun olduğunu belirtir”⁶⁸ Sözü daha fazla uzatmadan, Kütahya türkülerinde yaşayan giyim-kuşam kültürüyle ilgili değerlere geçebiliriz.

Canfes (ipekli kumaş): “Üzerinde desen bulunmayan, ince dokunmuş, parlak, tok, ipekli kumaş”tır. Bu kumaştan yapılmış elbise giymek zenginlik işaretidir. Canfes hakkında sayın Muazzez Özker şunları söyler: “*Canfes: Saf ipekten hafif bir kumaştır. Kaftan yapımında kullanıldığı gibi, Kütahya’da ‘dallı’ ve ‘pullu’ adı verilen ağır elbiselerin üst sırma işlemeli kısımlarında kullanılır. Kırmızı rengin muhtelif tonları ve erguvan rengi tercih edilir...*”⁶⁹

Aylar gibi doğmuş günler gibi parlayıp gelir

Geydiği canfes kendisi serbest sineleri terleyip gelir (Üç Çeşmeden Sular İçtim türküsü)

Basma: Pamuklu kumaştır. Pullu olanı tercih edilir. “*Pullu, Kütahya düğün giysileri içerisinde, ikinci derecede ve tefebaşı’ndan sonra gelen en değerli gelin ve yenge giysisidir*”.⁷⁰

Hisardan inmem diyor

Haydi basmadan giymem diyor

Kestirirsen pullu kes

Yanına gelmem diyor (Hisardan İnmem Diyor (Menberi 2) türküsü)

Bu dörtlük başka bir kaynakta şöyle geçer:

Hisardan inmem diyor

Anam basma don giymem diyor

Keser isen pullu kes

Aman yanına gelmem diyor (Hisardan İnmem Diyor türküsü)⁷¹

Mendil (çevre, yağlık): Sözlüklerde mendil için “Burun ve ter silmekte, el ve yüz kurulamakta kullanılan küçük, kare biçiminde dokuma⁷²; içine bazı şeyler konulan dokuma yağlık”. Çevre için “Sırma işlemeli mendil”. Yağlık için de “Büyük mendil, çevre” diye yazılıdır. “*Çevre bir nev’i mendil türüdür. Genellikle beyaz ve krem renginde normal mendillerden daha büyüktür. İşlemeleri kenarlarda ve ince bordür halinde ve köşelerdedir*”.⁷³

Kültürümüzde mendilin apayrı bir yeri vardır. Uzun yıllardır fişleme yaparak malzeme topladığım unutulmuş kültür değerlerimizden mendille ilgili, günümüz insanı tarafından maalesef unutulmuş çok güzel bilgiler elde ettim. Mesela Divanu Lügati’it-Türk’te “ulatu” diye bir kelime geçer ve “*Kişinin burun temizlemek için koynunda taşıdığı ipek kumaş parçası*”⁷⁴ şeklinde bilgi verilir. Sadece bu kelimedenden hareketle atalarımızın yüzlerce yıl öncesi temizliğe verdiği önemi anlamak; tıpta ve endüstride bulunduğumuz yeri görmek mümkündür.

⁶⁸ ÖZKER, Muazzez, *Kütahya Geleneksel Düğün Giysileri ve El İşlemeleri*, Ankara, 1997, s. 59.

⁶⁹ *Kütahya Geleneksel Düğün Giysileri ve El İşlemeleri*, s. 72.

⁷⁰ *Kütahya Geleneksel Düğün Giysileri ve El İşlemeleri*, s. 96.

⁷¹ *Ulusaldan Evrensele Ses Eğitiminde Kütahya Türküleri*, s. 25.

⁷² “Dokumacılığın piri Şit Aleyhisselam’dır. Ona gelinceye kadar insanlar yemiş yaprakları ile örtünürlerdi. İlk defa dikişsiz gömleği giymek suretile kendini setreden odur...” (bk. *Halk Edebiyatı Araştırmaları II*, Prof. Dr. Şükrü Elçin, Kültür B. Yay., Ankara, 1988, s. 456).

⁷³ *Kütahya Geleneksel Düğün Giysileri ve El İşlemeleri*, s. 29.

⁷⁴ SOYSAL, M. Orhan, *Eski Türk Edebiyatı Metinleri*, Ankara, 1978, s. 60.

İncelediğim Kütahya türkülerinde mendil “çevre” ve “yağlık” olarak geçer. Çocukluk yıllarımdan hatırlıyorum. Kızların el emeği göz nuru ile işlenmiş ve yavuklularına verilmiş, sevgilerini dillendiren işlemeli “çevre”lerin yanı sıra, bayram günleri, salıncakların kurulduğu, yavukluların buluştuğu- buluşmasına adete göz yumulduğu, izin verildiği- bayram yeri denilen yere delikanlıların, köy bakkalından aldıkları çerezi içine sarıp götürdükleri “çevre”ler de vardı. Bu çevreler türkülerimizde, sevginin, acının, paylaşımın sembolü olarak yer alır.

Hasılhas başında vurdular beni amman yar beni
Ölmeden mezara goydular beni amman yar beni
Yarin çevresine sardılar beni amman yar beni
Şakı bülbül şakı al yeşil üstüne ince belin üstüne (Hasılhas Başında Benim Mezarım türküsü)

**

Beyler bahçesinde vurdular beni
Ölmeden kabire koydular beni
Yarin çevresine sardılar beni (Beyler Bahçesinde Fenerler Yanar)

**

Ay karanlık gece vurdular beni
Yarin çevresine sardılar beni (Ben Kendimi Gülün Dibinde Buldum" türküsü)

**

Girdim yarin bağçesine ayvalık narlık (yar yar aman)
Yarimin koynuna verdim sırmalı yağlık
Bizi yarden ayıran bulmasın sağlık (yar yar aman) (Girdim Yarin Bağçesine türkü)
“Çömüdüm” türküsünde de çevre, sevenle sevilenin çeşme başında buluşmasına bir vesile unsuru olarak yer alır:

Ay oğlan imana gel
Dön dolan pınara gel
Hiç bahanen yok ise
Çevreni yumağa gel (Çömüdüm (Ay Oğlan Yiğit Mısın) türküsü)⁷⁵

Peşkir (peşgir): “Genellikle pamuk ipliğinden dokunmuş ince havlu. Yemek yerken kullanılan, el kurulan, büyük mendil biçiminde pamuk veya keten bez, peçete”dir. Peşkirin elmalı (elma motifli) oluşu değerini gösterir. “İşlemelerde önceleri geometrik motifler hakim olup, az da olsa hayvan motifleri görülmektedir. 16. Yüzyıldan itibaren motifler doğaya yönelmiş, sanatçılar gördükleri şekilleri kendi sanat zevkleri algılamalarına göre, **meyve** ve **çiçekler** şeklinde yeni bir görüntü içinde işlemişlerdir...”⁷⁶ Bir türküde, can Fadime’yi parlatan ‘elmalı peşkir’dir.

A Fadimem nerden geliyorsun da tarladan
Elmalı peşgir can Fadimeyi aman da parlardan (Hereke'nin Altı Yanı Da Çeşmeli türküsü)

Urba: Elbise, giysi demektir.
Ünnen gelsin dayım öküzleri satsın

⁷⁵ Ulusaldan Evrensele Ses Eğitiminde Kütahya Türküleri, s. 40.

⁷⁶ Kütahya Geleneksel Düğün Giysileri ve El İşlemeleri, s. 21.

Kanlı rubalarımı odaya assın⁷⁷

Ben öldükden sonra götürsün satsın (atsın mı?) (Ahalar Köyüne Düyün Kuruldu türküsü)

**

Fincanı tuzdan yaparlar (amanın imanım)

Gelini gızdan yaparlar (haydindi gızdan yaparlar)

Urbayı bezden yaparlar (amanın imanım) (Fincanın Dibi Noktalı türküsü)

Entari: “Genellikle tek parçalı kadın giyeceği”dir. “Erkeklerin giydiği uzun düz üstlük” için de kullanılır.

Ahmet Bey’in de entarisi sarıdan (aman aman)

(Ah) hiç kaderi yok Ahmet Bey’in karıdan (aman aman) (Ahmet Bey’in Küheylan Atı Var türküsü)

Türküdeki entarinin sarı renkli oluşu, acıyı, üzüntüyü, kadersizliği temsil eder. Karıdan kaderi olmayan Ahmet Bey’in entarisi sarıdır ki sarı renk burada da elemi, üzüntüyü ifade eder. Yazma maddesinde sarı rengin sevdayı, seviyi ifade ettiği gibi.

Ak sede (ak sade): “Bir çeşit kadın giysisi, uzun entari”dir.

Aksedeler geymiş boylu boyunca

(Beyler aman Amman)

İliklemiş ta gerdana varınca

(Haydi gerdana varınca)

Akşamdan sarılsam sabahlar olunca

(Beyler aman Amman) (Söğüt Dallerinde Beslenen Bülbül türküsü)

Yelek: “Ceket altına giyilen kolsuz ve kısa giysi”dir. Bir türkümüzden sevgi işareti olarak sevilene yelek dikilip verildiği anlaşıyor.

Yelek de diktim giymedi

Diktiğime değmedi

Sağ olası anam da babam

Sevdiğime vermedi (Manisa'yla Bergama'nın Arası türküsü)

Cepken: “Kolları yırtmaçlı ve uzun, harçla⁷⁸ işlenmiş bir tür kısa, yakasız üst giysisi”dir.⁷⁹

Türkülerden bu giysinin yiğitlik, delikanlılık nişanesi olduğu anlaşıyor. İki türküde de İslamoğlu ve Sinanoğlu adları cepkenle birlikte geçer ki onların yiğit kişiler olduğu vurgulanır.

İslamoğlu Orhanlara yaslanır

Yağar yağmur al cepkeni ıslanır

Deli gönül bir gün olur uslanır

Nolaydın da keşke teslim olaydın (İslamoğlu 1 türküsü)

**

*Sinanoğlu'nun cepkenleri sırmadan*⁸⁰

⁷⁷ Ruba= urba= elbise

⁷⁸ Harç: Giysiler dikilirken kullanılan tamamlayıcı veya süsleyici şeyler.

⁷⁹ TDK *Türkçe Sözlük*, Ankara, 2005.

*Aç kapıyı konu komşu duymadan
Alır seni de kaçarım vurmada (Sinanoğlu 3 türküsü)*⁸¹

Ferace: “Kadınların sokakta giydikleri, mantoya benzer, arkası bol, yakasız, çoğu kez eteklere kadar uzayan üst giysisi”dir. “Dervişlerin giydiği bol bir tür hırkaya da ferace denilir⁸². “*Ferace: Pamuk, yün ve ipekle dokunmuş, düz beyaz, yeşil, turuncu renklerde, kumaşlardan yapılır. Geniş bedenli, uzun elbise ve şalvar üzerine giyilen dış giyimidir*”.⁸³

Feracenin ucunun sırmalı oluşu değerli oluşuna işarettir.
Feracemin ucu sırma⁸⁴
Bıyıkları burma burma
Git güzel karşımda durma (*Feracemin Ucu Sırma türküsü*)

Feracemin al yakası
Terziler vurur makası
Kolu dibinden kopası (Feracemin Ucu Sırma türküsü)

Kürk: “Hayvan postundan yapılan giysi”dir. Kütahya düğünlerinde, oğlan evinin kız evine hazırladığı ‘tefe başı’ takımının içinde ‘kürk’ de vardır.⁸⁵ Dilimizde kürkle ilgili “kürk ile börk ile adam olunmaz; kürkü büyük içi boş tut kulağından çifte koş; kürkü orak vaktinde al, orağı kürk vaktinde al”⁸⁶ gibi sözlerimiz vardır.

Kütahya giyim-kuşam kültüründe kürkün ayrı bir önemi vardır. “*Görümlüğe gelecekler, o zamanın şartlarına göre, itinalı giyinirler... Yaşlılar **çuha şalvar**, fermene (kaytan işlemeli) yahut şal kaynana kumaşı, abani, altı parmak gibi ipeklilerden veya kiremit sattıran veya yünlü entari şalvar üstüne şal hırkadan elbiseler giyerler, bellerine **lahuri şal** bağlarlardı. Genç gelinler daha çok hareli⁸⁷, krem, çiçekli ipekli kumaştan elbise giyer, üstlerine **samur kürk** alırlardı. Bellerine **gümüş kemer** kuşanırlardı*”⁸⁸ Türkümüzde de görüldüğü gibi samur kürk giymek zenginlik, zarafet ve asalet işaretidir:

Tıpır tıpır yürürsün
Samur⁸⁹ *kürkü sürürsün*
Sen bir vezir gızısın
Niçin yayan yürürsün (Tıpır Tıpır Yürürsün türküsü)

Hilat: “Padişahların, gönül almak, ödüllendirmek için birine giydirdikleri değerli kumaş veya kürkten yapılmış kaftan”dır.

Gurbet kemendini taktım boynuma
Kısmet defterini koydum koynuma
Ayrılık hilatin geydim eynime

⁸⁰ sırma: Altın yaldızlı veya yaldızsız ince gümüş tel.

⁸¹ *Ulusaldan Evrensele Ses Eğitiminde Kütahya Türküleri*, s. 50.

⁸² TDK Türkçe Sözlük

⁸³ *Kütahya Geleneksel Düğün Giysileri ve El İşlemeleri*, s. 73.

⁸⁴ sırma: Altın yaldızlı veya yaldızsız ince gümüş tel.

⁸⁵ Bk. *Kütahya Geleneksel Düğün Giysileri ve El İşlemeleri*, s. 74.

⁸⁶ Bk. *Türk Atasözleri ve Deyimleri, ilgili madde*.

⁸⁷ Hareli için bk. *Kütahya Geleneksel Düğün Giysileri ve El İşlemeleri*, s. 77.

⁸⁸ *Kütahya Geleneksel Düğün Giysileri ve El İşlemeleri*, s. 23.

⁸⁹ Samur: Postu için avlanan, çok yumuşak ve ince tüyleri olan hayvan.

Acep ne diyarda kalır ölümüz (Gurbet Ele Döndürmüşüz Yönümüz türküsü)

Şal: “Genellikle Hindistan’da dokunan, özel motifleri olan değerli bir yün kumaş. Kadınların omuzlarını örtmek için kullandıkları geniş atkı”dır.

“Şal”, türkülerde kuşanmak, sarmak, bağlamak fiilleriyle geçer.

“Şalını kuşanmadık ise, kenarını kuşandık”⁹⁰.

Ahırdan atlar boşanır

İner yaylaya döşenir

Benim yarım şal guşanır

Yelpaze şu gelin pek taze (Mustafa'm Kaşları Kara türküsü)

Şalı da şalvar aman

Şalvarda dal var aman

Gelirse al gel aman

Gelmezse dön gine yalvar aman (Portukalım Çaya Düştü türküsü)

“**lahuri şal**”, Pakistan’ın Lahor şehrinde yapılan her türlü şal’a verilen addır. Bu şalı kullanmak da asalet ve zenginlik işaretidir. Kütahya düğünlerinde, oğlan evinin kız evine hazırladığı ‘tefe başı’ takımının içinde ‘lahuri şal’ da vardır.⁹¹ “Görümlüğe gelecekler, o zamanın şartlarına göre, itinalı giyinirler... Yaşlılar **çuha şalvar**, fermane (kaytan işlemeli) yahut şal kaynana kumaşı, abani, altı parmak gibi ipeklilerden veya kiremit sattıran veya yünlü entari şalvar üstüne şal hırkadan elbiseler giyerler, bellerine **lahuri şal** bağlarlardı. Genç gelinler daha çok hareli, krem, çiçekli ipekli kumaştan elbise giyer, üstlerine **samur kürk** alırlardı. Bellerine **gümüüş kemer** kuşanırlardı”⁹²

Ziyade erzan derler Rumeli’ne

Mail oldum çıtı pıtı diline

Lahuri şal sarmış ince beline

Dökmüş şalvarını aşık a nisbet (Yine Gönül Sevdı Bir Nazlı Yarı türküsü)

Ne güzeller yakışmış al yeşil üstüne

Lahuri şal bağlayıvermiş ince belin üstüne

Şişeden şarap damlamış gül meme üstüne

Doldur doldur içiverelim cananımın aşkına (Girdim Yarin Bağçesine türküsü)

Şalvar: “Genellikle ağı bol olan, bele bir uçkurla bağlanan geniş bir tür pantolon”dur. Bir türkünden anlaşılıyor ki, şalvarın paçasının sırmalı olması aranan bir hususiyettir.

Bedestene vardım a sunam aman

Şalvar isterim aman aman

Şalvarın paçasın paçasın

Sırma isterim aman aman (Bedestene Vardım Şalvar İsterim türküsü)

⁹⁰ Bk. *Türk Atasözleri ve Deyimleri*, ilgili madde.

⁹¹ Bk. *Kütahya Geleneksel Düğün Giysileri ve El İşlemeleri*, s. 74.

⁹² *Kütahya Geleneksel Düğün Giysileri ve El İşlemeleri*, s. 23.

“Portakalım Çaya Düştü” türküsündeki “şalvarda dal var” sözlerinden de şalvarın değerli oluşu anlaşılıyor. “**Dallı**, atlas, mantın, kadife gibi kumaşlar üzerine, simle, sarma tekniği ile **dalların** işlenmesinden bu ismi almıştır”⁹³

Şalı da şalvar aman

Şalvarda dal var aman

Gelirse al gel aman

Gelmezse dön gine yalvar aman (Portakalım Çaya Düştü türküsü)

Çuha şalvar: “Tüysüz, ince, sık dokunmuş yün kumaş”tan yapılan şalvar”dır.

Kütahya'nın pınarları akışır

Zaptiyeler kol kol olmuş bakışır

*Asalı'ya çuha şalvar yakışır*⁹⁴ (Kütahya'nın Pınarları türküsü)

Bir türküde şalvarın ağı, gül motifiyle işlenmiş-donatmış, döşenmiş, döşetmiş- olarak geçer:

Gar mı yağdı Kütahya'nın dağına

Ateş düştü ciğerimin bağına

Gül donatmış şalvarının ağına (Gar Mı Yağdı Kütahya'nın Dağına 1 türküsü)

Kar mı yağdı Kütahya'nın dağına

Ateş düştü ciğerimin bağına

Gül döşenmiş şalvarının ağına (Kar Mı Yağdı Kütahya'nın Dağına 2 türküsü)

Gar mı yağdı Kütahya'nın dağına (aman)

Ateş düştü ciğerimin (efem) bağına (ey)

Gül döşetmiş şalvarının ağına (aman) (Gar Mı Yağdı Kütahya'nın Dağına 3 türküsü)

Başka bir türküde de “şalvarda dal var” ifadesi şalvarın çiçek motifli oluşunu hatırlatılır.

Şalı da şalvar aman

Şalvarda dal var aman

Gelirse al gel aman

Gelmezse dön gine yalvar aman (Portakalım Çaya Düştü türküsü)

Türkülerde şalvarın değerini gösteren arşın (68 cm), endaze (65 cm) gibi uzunluk birimleri de geçer. Bir türküde şalvarın on beş arşın olduğu söylenir ki bu 10 metrenin üzerinde bir uzunluktur.

Ortaköy'ün köprüsünden

(Saniye'm aman) hoplayamadım

On beş arşın şalvarımı⁹⁵

(Saniye'm aman) toplayamadım (Ortaköy'ün Köprüsünden türküsü)

Başka bir türküde de şalvarın değerli oluşu “endazesini on yediye” sözünden anlaşılır:

Behiye'dir (aman aman) kızın adı Behiye (hey)

Şalvar giyer endazesini de (aman) on yediye (vay)

⁹³ Kütahya Geleneksel Düğün Giysileri ve El İşlemeleri, s. 77.

⁹⁴ Bazı yerlerde “mavi şalvar”

⁹⁵ Arşın 68 cm'dir. 15x68= 1020 cm.

Varmadı mı (aman aman) yolladığım hediye (aman) (Üç Çeşmeden Sular İçtim türküsü)

Uçkur: “Şalvarı bele bağlamak için buna geçirilen bağ”dır. Mecazen, cinsel duygu ve ilişki olarak da kullanılır. “Uçkur çözmek, uçkuruna gevşek olma, uçkuruna sağlam, uçkuruna düşkün”⁹⁶ söylemleri de konunun kültürümüzdeki yerini gösterir.

Annem benim de sandığımı açmasın (aman aman)

(Ah) mavili şalvarıma uçkur takmasın (aman aman)

Oğlum gelecek diye yollara bakmasın (aman aman) (Ahmet Bey’in Küheylan Atı Var türküsü)

Eskiden uçkurun ucu en ağır işlemlerle bezenirdi. Bu, uçkura verilen değeri gösterir. “Uçkur, bir nev’i kuşaktır. Bunlara şalvarbent de denir...Değişik işlemler bulunur... Değişik çiçeklerde ve motiflerde çiçek, meyve, yaprak olabilir”.⁹⁷ Bir türkümüzde “**uçkur şalvarın kilidi**” ifadesi geçer ki zamanındaki namus anlayışının bir değerlendirmesidir. Burada şunu da belirtelim ki, türkülerimizde dil bilimcileri için çok değerli malzemeler vardır. “**uçkur şalvarın kilidi**” ifadesi bunlardan birisidir.

Öte yakanın bulutu

Beri yakaya bürüdü

Uçkur şalvarın kilidi⁹⁸

Oğlan neni şakır neni (Öte Yakaya Geçelim 2 türküsü)

Kuşak: “Bele sarılan uzun ve enli kumaş”. “Kuşak bağlama”; “şal kuşak”.

Bir türküde geçen “Trabulus kuşağı” erkeklerin giydiği kuşaktır. Şam-Trabulus işidir ve değerlidir.

Beş yüz de dirhem Trabulus kuşağı

Al kan olmuş İnce Arabın bıçağı

Bilmem de Aydın bilmem de İzmir uşağı (Beş Yüz Dirhem Trabulus Kuşağı Türküsü)

Kemer: “Bele dolayarak toka ile tutturulan, kumaş, deri veya metalden yapılan bel bağı”dır. Dilimizde “kemerli dolu olmak” (çok zengin olmak)⁹⁹; “Kemerleri sıkmak”¹⁰⁰ gibi deyimler vardır.

Kütahya giyim-kuşam kültüründe kemer de önemlidir. “Görümlüğe gelecekler, o zamanın şartlarına göre, itinalı giyinirler... Yaşlılar **çuha şalvar**, fermane (kaytan işlemeli) yahut şal kaynana kumaşı, abani, altı parmak gibi ipeklilerden veya kiremit sattıran veya yünlü entari şalvar üstüne şal hırkadan elbiseler giyerler, bellerine **lahuri şal** bağlarlardı. Genç gelinler daha çok hareli¹⁰¹, krem, çiçekli ipekli kumaştan elbise giyer, üstlerine **samur kürk** alırlardı. Bellerine **gümüş kemer** kuşanırlardı”¹⁰² “Meşeden Gel A Sürmelim”

⁹⁶ Bk. TDK *Türkçe Sözlük*; *Türk Atasözleri ve Deyimleri*, ilgili madde.

⁹⁷ *Kütahya Geleneksel Düğün Giysileri ve El İşlemleri*, s. 25.

⁹⁸ Uçkurun ucu en ağır işlemlerle bezenirdi. Uçkura verilen değerdir. “Uçkuruna düşkün”

⁹⁹ TDK *Türkçe Sözlük*

¹⁰⁰ Bk. *Türk Atasözleri ve Deyimleri*, ilgili madde.

¹⁰¹ Hareli için bk. *Kütahya Geleneksel Düğün Giysileri ve El İşlemleri*, s. 77.

¹⁰² *Kütahya Geleneksel Düğün Giysileri ve El İşlemleri*, s. 23.

türküsünde kemer, yarin beline dolandığı için, sevenin yerinde olmasını arzuladığı unsur olarak geçer.

Harman olsam düz ovada savrulsam

(Haydi suna boylum savrulsam haydi eşim aman)

Kahve olsam tavalarda kavrulsam

Kemer olsam yar beline sarılsam

(Haydi suna boylum meşeden haydi eşim aman) (Meşeden Gel A Sürmelim türküsü)

Fistan: Tek parça kadın giysisi. Bir türküde “don” ile birlikte geçer. İklime, bölgeye göre giyinme kültürüne vurguda bulunulur.

Hisarın ardı bostan

Yıkılsın Arabistan

Arabistan kızları

Ne don giyer ne fistan (Hisardan İnmem Diyor türküsü)¹⁰³

Don: Vücudun belden aşağısına giyilen uzun veya kısa iç giysisi.

“Don paça sokağa fırladı”; “donu bütün ve sağlam olan nasıl isterse oturur”¹⁰⁴.

Haydindi dökmeli donlum donlum

Gerdanı püskürme benlim benlim

Ben sana geldim aman aman (Bedestene Vardım Şalvar İsterim türküsü)

**

Melek misin yeşil donlar giyersin (aman)

Cellat mısın tatlı cana(aman) kıyarsın (ey)

Çocuk musun el sözüne uyarsın (aman) (Gar Mı Yağdı Kütahya'nın Dağına 3 türküsü)

**

Hisarın ardı bostan

Yıkılsın Arabistan

Arabistan kızları

Ne don giyer ne fistan (Hisardan İnmem Diyor türküsü)¹⁰⁵

Kelpuş: Serpuş, başlık

Sıyrdılar kelpuşumu başımdan (aman aman)

Ayırdılar yarenimden eşimden (aman aman)

Guşca guşlar ayrılmasın eşinden (aman aman) (Kelpuşumu Sıyrdılar Başımdan türküsü)

Çember (yazma, yemeni, başörtüsü): “Anadolu’da, genellikle kadınlar başlarını örtmek için yemeni de denilen yazma örtüleri kullanırlardı... Birçoklarında desenler, kenar bordür ile birlikte, köşelere birer dal şeklinde çiçeklerin serbestleştirilmesinden oluşan kompozisyon halinde görülmektedir... Kütahya’da ‘yazma’ya ‘dane’ de denmektedir.”¹⁰⁶

Menberidir yallah yallah menberi

Al başından çemberi

Ağlatmayın dilberi

¹⁰³ Ulusaldan Evrensele Ses Eğitiminde Kütahya Türküleri, s. 25.

¹⁰⁴ Bk. Türk Atasözleri ve Deyimleri, ilgili madde.

¹⁰⁵ Ulusaldan Evrensele Ses Eğitiminde Kütahya Türküleri, s. 25.

¹⁰⁶ Kütahya Geleneksel Düğün Giysileri ve El İşlemeleri, s. 63.

Ben yandım aman aman (Hisardan İnmem Diyor (Menberi 2) türküsü)

Ört anam yazmayı boylu boyunca

Ben saramadım eller sarsın doyunca (Kumalı'ya Vara Gele türküsü)

Bu ve aşağıdaki türkümüzde yazma ile sevenin yol bekleyişi, çilesi, sabrı, ümidi dile getirilir. Birçok türkümüzde olduğu¹⁰⁷ gibi bu sözlerde de ümitsizlik yoktur; hayata bağlılık, sabır ve mücadele vardır. Seven sevdiğini on yıl da olsa, kavuşma ümidiyle beklemektedir:

Sarılı yazmamı yırtar eklerim

On yıl olsa yar yolların beklerim (Sarılı Yazmamı Yırtar Eklerim türküsü)

Aynı türkünün;

“Sarılı yazmamın sarısı vardır

İlişmen yarimin sevisi vardır” sözlerindeki yazmanın sarı renkli oluşu sevdayı, acıyı, üzüntüyü temsil eder. Entari maddesinde belirttiğimiz sarı rengin sevdayı, üzüntüyü ifade ettiği gibi. Yine Kütahya’ya ait olan “Ben Kendimi Gülün Dibinde Buldum” türküsünün;

“Ben kendimi gülün dibinde buldum

*Kuru kuru **sevda** imiş **sarardım soldum***

Sevda bir düş imiş kendime yordum” sözlerinde de sevda, sararma, solma münasebeti açıkça görülmektedir.

Mavi yazma oyası

Sevedim doyası (gel gel gel aman)

Yar üstüne yarm’olur

Allah’ından bulası (ağla gözlerim ağla) (Gidin Bulutlar Gidin 2 türküsü)

Bu türküdeki mavi yazmanın oyacı oluşu ayrı bir değer ifade eder. Türk kadınının el emeği göz nuru olan renk renk, şekil şekil işlenen oyalarımız sevdanın, sevincin, özlemin, acının ve sabrın düşünceden şekle, özden göze düşümü durumundadır. “Anadolu’ya özgü oya iğne oyasıdır...Oyalar, adeta onları işleyen hanımın veya genç kızın, açıklayamadığı duygularının ifadesidir”.¹⁰⁸

Baş bağlamanın da kendine göre şekli ve yöntemleri vardır. Gençlerin, yaşlıların, kızların, kadınların yaşına, mahalline göre baş bağlamaları, kullandıkları örtünün cinsi ve rengi farklıdır. Evde, günlük hayatta, işte, tarlada, düğünde, davette vs. baş bağlama farklıdır. Bu farklılıkların kendilerine göre birer anlamı vardır. Bir türkümüzde Hisar’ın güzellerinin baş bağlamalarının güzelliğinden söz edilir:

Hisar’ın bedenleri

Çevirin gidenleri

*Ne güzel **baş bağlamış***

*Hisar’ın dilberleri*¹⁰⁹ (Hisar’dan İnmem Diyor türküsü)

¹⁰⁷ Yine bir Kütahya türküsünde geçen “*Aman aman Vehbim öyle böyle olur mu// Ah ben ölürsem dünya sana galır mı?*” sözleri de bu hususta verilecek en güzel misallerdendir. Türküde küfür yok, beddua yok, lanetleme yok...

¹⁰⁸ *Kütahya Geleneksel Düğün Giysileri ve El İşlemeleri*, s. 59.

¹⁰⁹ Bazı kaynaklarda “Kütahya dilberleri” şeklindedir.

Çorap: “Başına çorap örmek”; “çorap söküşü gibi gider” ¹¹⁰.

Moymulun altında balıklı pınar

Çıkarma çorabı ayağın donar

İnsan sevdiğine böyle mi yanar (Moymulun Altından Gelir Geçersin türküsü)

Yemeni (ayakkabı): “Kalıpla basılıp elle boyanan, kadınların başlarına bağladıkları tülbent” anlamı yanında “Bir tür hafif ve kaba ayakkabı” ¹¹¹ anlamına da gelir.

Ayağına giymiş kara yemeni

Dolanma sevdiğim del’ettin beni

Köylü düşman olsa sararım seni

Meğer kurşun ile vuralar beni (Ayağına Giymiş Kara Yemeni türküsü)

İnsanlık tarihi kadar geçmişi olan süslenme kültürü ¹¹² cinsiyet, yaş, ırk, din, dil, kültür, bölge, zaman vb. etkenlere bağlı olarak değişiklikler gösterse de hepsinde de amaç aynıdır: Güzel görünmek, kendine ve çevreye saygılı olmak. Kütahya türkülerinde, süslenme kültürüyle ilgili bilgiler edindiğimiz şu süs eşyaları geçmektedir. ¹¹³

Yüzük (elmas yüzük, cevahir taşlı yüzük):

Ayva dibi serin olur aman yatmaya

Gızlar gelir pencereden bakmaya

Elmas yüzük istiyor aman takmaya

Elmas yüzük al yanağa perdoldu perdoldu

Ak elleri al yanağa perdoldu perdoldu (Sepet Almış Bağa Girmiş türküsü)

**

Hamamdan mı çıktın ey gara gaşlı (aman aman)

Yarden mi ayrıldın gözleri yaşlı

Yüzükler yaptırdım cevahir taşlı (aman aman) (Tepeköy Üstüne türküsü)

Bilezik:

Varın bakın Türkmen gızı uyur mu

*Kollarında **altın bilezik** durur mu*

İslamoğlu gibi yiğit olur mu (Varın Bakın (İslamoğlu 8) türküsü)

Saat:

Aslanım Kasım'ım efem yerde yatıyor

Saat köstek kaytan bıyık kana batıyor (Mezar Arasında Kanlı Kasaplar türküsü)

**

Zalimler mazlumun tutmaz hürmetin

Felek cefasını demir baş etti

*Bir kara demirci gönül **saatin***

Bir çekiç urunca hordehaş etti (Zalimdir Mazlumun Tutmaz Hürmetin türküsü)

Ayna:

Ayna attım çayıra

¹¹⁰ Bk. *Türk Atasözleri ve Deyimleri*, ilgili madde.

¹¹¹ TDK *Türkçe Sözlük*

¹¹² Bilgi için bk. *Kütahya Geleneksel Düğün Giysileri ve El İşlemeleri*, s. 76-78.

¹¹³ Sayfa sınırlaması sebebiyle, bu süs eşyalarının her biri üzerinde ayrı ayrı yorum ve değerlendirme yapılmamıştır.

*Şavkı vurdu bayıra
Ben o kızıdan ayrılmam
Meğer Allah ayıra (Ayna Attım Çayıra türküsü)*

Tarak:

Altın tas içinde gınam ezdiler
Aman aman aman ey
Gümüş tarak ile zulfüm çözdüler
Aman aman aman ey

*Yatsıya varmadan başım bozdular
Aman aman aman ey (Altın Tas İçinde Gınam Ezdiler türküsü)*

Kütahya türkülerinde, yukarıda değindiğimiz kumaş çeşitleri, giyim-kuşam adları, süslenme eşyaları ve takılardan başka, giyim-kuşam kültürüyle ilgili olarak şu unsurlar da geçer¹¹⁴:

Sandık:

*Annem benim de **sandığımı** açmasın (aman aman)
(Ah) mavili şalvarıma uçkur takmasın (aman aman)
Oğlum gelecek diye yollara bakmasın (aman aman) (Ahmet Bey'in Küheylan Atı Var türküsü)*

Bohça:

*Elifim noktalandı (Amman)
Az derdim çokçalandı
Yetiş anam yetiş bubam (aman)
Ah çeyizim **bohçalandı**
(Mezarım tahtalandı) (Elif Dedim Be Dedim 2 türküsü)*

Çeyiz:

*Elifim noktalandı (Amman)
Az derdim çokçalandı
Yetiş anam yetiş bubam (aman)
Ah **çeyizim** bohçalandı
(Mezarım tahtalandı) (Elif Dedim Be Dedim 2 türküsü)*

SONUÇ

İşte bunca öneme haiz türkülerimizi, sadece ruhi yönden rahatlamak, müzik zevkimizi tatmin etmek için değil, bünyesinde birçok kültür değerimizi yaşattığı için bilmemiz gerekir. Türkülerimiz kültürümüz ve dilimiz gibi bizim en önemli milli kimlik belgelerimizdir. Türkülerimizde yaşayan, binlerce yıl ötesinden günümüze kadar gelen birçok kültür değerimiz gibi “giyim-kuşam” kültürümüz de bizi biz yapan milli değerlerimizdendir. Bunların doğru olarak bilinmesi geçmişimizi bilmemizin yanı sıra deyimlerimiz başta olmak üzere dil zenginliğimizi de bilmemiz, anlamamız, doğru ve yerinde kullanmamız demektir.

¹¹⁴ Bu unsurlar da yine sayfa sınırlaması sebebiyle, üzerlerinde ayrı ayrı yorum ve değerlendirme yapılmadan verilmiştir.

Türkülerimiz, Türkçemiz ve kültürümüz yaşadıkça Türk milleti de yaşayacaktır. Türk milleti yaşadıkça türkülerimiz, Türkçemiz ve kültürümüz de yaşayacaktır.

KAYNAKÇA

ELÇİN, Prof. Dr. Şükrü, *Halk Edebiyatı Araştırmaları II*, , Kültür B. Yay., Ankara, 1988.

ERDEM, Halil Kadri, *Kütahya Düğünleri*, Kütahya, 1948. ??

GÜLENSOY, Tuncer, *Kütahya ve Yöresi Ağızları*, TDK Yayınları, Ankara, 1978.

HİSARLI, Mustafa, Hisarlı Ahmet Kimdir?, *Hisarlı Ahmet ve Kütahya Türküleri Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Kütahya, 2009.

HİSARLI, Mustafa-PEKTAŞ, İsmail, *Hisarlı Ahmet Yorumuyla Kütahya Türküleri*, Kütahya, 1995.

KERMAN, Zeynep, “Kültür, Dil ve Edebiyat”, *Türk Dilinin Öğretimi Toplantısı* (1-3 Ekim 1986), Ankara, 1988.

KUTSİ, Tahir, *Türk Halk Şiiri Antolojisi*, İstanbul, 1975.

ÖZÇELİK, Mustafa, “Bir Şiir Muhiti Olarak Kütahya”, *Kütahyalı Şairler Sempozyumu I*, Kütahya, 2000.

ÖZKER, Muazzez, *Kütahya Geleneksel Düğün Giysileri ve El İşlemeleri*, Ankara, 1997.

ÖZTELLİ, Cahit, *Evlerinin Önü-Halk Türküleri-*, İstanbul, 1972.

SARI, Mehmet, *Fakülte ve Yüksekokullar İçin Türk Dili Ders Kitabı*, Ankara, 2010.

SARI, Mehmet, *Hayretî Dîvânında Maddî Kültür Unsurları*, Gazi Ü. Sosyal Bil. Ens. Türk Dili ve Ed. Anabilim Dalı, Ankara, 1986 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Mezuniyet Tezi).

SOYSAL, M. Orhan, *Eski Türk Edebiyatı Metinleri*, Ankara, 1978, s. 60.

SÖNMEZ, Kadri, *Kütahya Türküleri*, Gazi Ü. Sos. Bil. Enst. TDE Bölümü, Ankara, 1999 (Yayımlanmamış Y. L. Tezi).

TDK, *Türkçe Sözlük*, 10. Baskı, Ankara, 2005.

TDK, *Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*, Ankara, 2009 (muhtelif ciltler).

TÜLBENTÇİ, F. Fazıl, *Türk Atasözleri ve Deyimleri*, İstanbul, 1977.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi C. 8, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998.

TÜRKMEN, Emel Funda, *Ulusaldan Evrensele Ses Eğitiminde Kütahya Türküleri*, Kütahya, 2007.

TÜRKMEN, Uğur (hızl.), *Hisarlı Ahmet ve Kütahya Türküleri Sempozyumu*, Kütahya, 2009.

www.turkudostlari.net

“TÜRKİYE’DE POPÜLER MÜZİKLER İÇERSİNDE CAZ”

Öğr.Gör.Dr. M.Devrim BABACAN

devrimbabacan@yahoo.com

Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi

ÖZET

Bu makalede, genel olarak caz müziği, Türkiye'deki gelişimi ve bugünkü durumu hakkında bilgi verilmiştir. Caz müziği, 20. yüzyıl başlarına ve Afrika'ya uzanan tarihiyle uzun sayılabilecek bir gelişim sürecine sahiptir. Afrika'dan Amerika'ya olan göçler ve köle olarak getirilen siyah tenli insanların yakarışlarını ifade ederek duyulmaya başlayan caz, kısa ve hızlı denebilecek bir sürede gelişim göstererek dünyada çok geniş çapta sevilen ve icra edilen bir müzik hâline gelmiştir. Türkiye'de ise yayılma ve icra edilme süreci inişli çıkışlı olmuştur. 1930'lardan 80'li yıllara kadar çeşitli orkestralar kurulmuş, çeşitli mekânlarda caz müziğini icra eden müzisyenlerimiz yetişmiştir. Bu süreç içerisinde özellikle İstanbul Radyosu ve The Voice of America gibi radyolarda yapılan caz programları, elden ele geçen caz plakları bu müziğin bir miktar daha tanınmasını sağlamıştır. Siyasi çalkantılarla anılan 80'li yıllarda caz müziği bir dönem adından fazla söz ettiremese de 90 yıllar ve sonrasında çeşitli firma, okul veya kuruluşların destekleriyle artık çok sayıda caz festivalleri, sanatçı konserleri yapılmaya başlanmıştır. Günümüzde albümler yayımlanmakta, atölyeler düzenlenmekte ve en önemlisi çeşitli kurum ve kuruluşlarca caz eğitimi verilmektedir.

Türkiye’de Cumhuriyet tarihi ile eşzamanlı gelişen caz, son yıllarda çok daha ivme kazanan, artan ve yoğunlaşan bir tempoyla varlığını sürdürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Caz, Caz Müziği, Eğitim, Popüler Müzik, Türkiye.

GİRİŞ

Caz müziği, çok farklı müzik öğeleri, melodisindeki doğaçlamaya dayanan serbestliği, armonisindeki atonalliğe varan genişliği ve ritmik yapısının karmaşıklığıyla 70-80 sene gibi kısa sayılabilecek bir sürede gelişim göstermiş ve günümüze kadar gelmiştir. Köle oldukları yıllarda Afrika'dan Amerika'ya zorla getirilerek çalıştırılan Afrika kökenli insanlar, çalıştıkları mekânlarda şarkılarını ve melodilerini söylemişlerdir. Köleliğin kaldırılmasıyla beraber kendi müziklerinin üzerine eğilen siyahî müzisyenler cazı geliştirerek günümüze ulaştırmışlardır. Armonisi, ritmik yapısı ve doğaçlamaya dayanan melodi tarzı ile ayrı bir öneme sahip olan caz, 1980'li yıllardan itibaren daha farklı bir kimlik kazanmış, tamamen klâsik tonalite dışına çıkarak farklı tınılar arayan müzisyenlere zemin oluşturmuştur. Klâsik müziğin kural dışı hareket tanımayan armoni yapısının aksine, caz özgür bir müziktir denebilir. Caz çalabilmek için doğal yetenek yanında, gerekli tüm ön çalışmaları yapmak, müziği oluşturan tüm öğelere ve çalgıya hâkimiyeti sağlamak şarttır. Hangi çalgıda olursa olsun çalgıya özgü teknik zorlukların büyük ölçüde aşılmış ve iyi bir biçimde uygulanıyor olması gerekir.

Bilindiği gibi dünyada pek çok sayıda klâsik müzik eğitimi veren okullar ve kurumlar bulunmaktadır. Bu müziğin oturmuş yapısı belli bir disiplin çerçevesinde öğretilmekte ve yeni

virtüözler, yorumcular yetiştirilmektedir. Bu bakımdan caz müziği eğitimi henüz istenilen düzeye gelememiştir. School for Jazz and Contemporary Music, New York Jazz Academy, Brubeck Enstitüsü, Amsterdam Konservatuvarı, Manhattan Müzik Okulu veya Berklee gibi ünlü müzik okullarının mevcut olmasına rağmen cazın eğitimi henüz olması gerektiği kadar yaygınlaşmamıştır. Türkiye’de de caz müziğinin en büyük problemi budur. Birkaç üniversite ve özel kuruluş dışında Türkiye’de bu konuda eğitim veren fazla kurumlar bulunmamaktadır.

Kısa Caz Tarihi

Oldukça uzun ve köklü bir geçmişe sahip olan caz müziğinin doğuşu ve ilk gelişimine dair çeşitli tahminlerden en yaygın olanı, Afrika’dan köle olarak getirilmiş halkın, Amerika’da New Orleans ve Mississippi deltası civarına yerleştirilmesi ve çalıştırılan kölelerin bu yörelerde kendi şarkılarını söyleyerek cazın ilk notalarını yaymaya başlamalarıdır. Afrika siyah insanların kendilerine has karışık ritim anlayışı, melodik hat olarak hemen hiçbir şey vermeyen ve bugünkü marimba çalgısına benzer ağaçtan yapılmış müzik aletleri bulunmaktaydı (Sermet, 1990:11).

Müziklerinde genel olarak “Diatonik” tonlar kullanmışlardır. İlerleyen zaman içinde ise “Pentatonik” denilen beş sesli bir dizi kullanmışlar ve daha önemlisi “blue note” olarak bilinen pesleştirilmiş 3’lü ve 7’li sesleri de bu diziye yerleştirmişlerdir. Şarkıları daha çok “çağrı-cevap” (Antifonal şarkı) formundadır ve doğaçlama ile melodik varyasyonlara sıkça rastlanmaktadır (Yanıkoglu, 2007:6-7).

Afrika’dan zorla göç ettirilen siyah halk, misyonerlerin baskısı altında gittikleri kiliseleri maruz kaldıkları zulüm karşısında bir tür kurtuluş olarak görmüş ve burada danslarını, şarkılarını ve armonilerini kullanarak kendilerini ifade edebilmişlerdir. Öte yandan, marş çalan bandolarda müzisyenlik yapmış, giydikleri gösterişli ve parlıtlı elbiselerle etrafindakileri etkilemişlerdir. Bu bandolar ne zaman çalsa, etrafında birçok kişi de onlara ayak uydurarak dolaşmış ve bu sokak eğlencesi bir gelenek haline gelmiştir. Amerika’nın iç savaş zamanına denk gelen yıllarda, bandodan yok pahasına elden çıkarılan çok sayıdaki trompet, trombon ve klârnet gibi çalgılar zenciler tarafından değerlendirilmiş, bu sayede bugün bu çalgılar caz müziği ile en çok anılan çalgılar olarak günümüze gelmiştir. Saksafon ve piyano gibi çalgılar ise caza sonradan girmiştir (Sermet, 1990:11).

Caz Müziğinin Türkiye’deki Gelişimi

Caz müziği Türkiye’de, tam olarak yaşıt olmasa da hemen hemen Cumhuriyet’le eş zamanlı gelişmiştir. Buna rağmen 1970 sonlarında kaydedilen önemli birkaç kayıt dışında Türkiye’de caz albümleri ancak 90’lardan sonra yayınlanmaya başlanmıştır. Caz konusunda söz sahibi kişiler ve sanatçılar, Türkiye’de 20’li ve 30’lu yıllarda ilk caz örneklerini sergileyen müzisyenin Leon Avigdor adlı bir Ermeni olduğu konusunda hemfikirdir. Aynı yıllarda tromboncu Arto Haçaduryan, kardeşi Dikran, klârnetçi Hrant Lusigyan, klârnetçi Hulki Saner, Erdem Buri, İlhan Mimaroglu, Mehmet Akter ve Haris Akıncı gibi müzisyenler de orkestralar kurmuş ve caz müziğinin yaygınlaşmasında rol oynamışlardır.

1940’lı yıllarda cazın duyulmasında radyonun büyük etkisi olmuştur. Necip Aşkın yönetimindeki Radyo Salon Orkestrası ve Nihat Esengün yönetiminde Radyo Senfoni Orkestrası düzenli radyo programları yaparak radyo yayınının o dönemde ulaşabildiği yerlere caz müziğini duyurmuşlardır (Paçacı, 1999:161). Cazın İstanbul dışında tanınması özellikle 40’lı yıllarda yayın yapan “The Voice of America” radyosu sayesinde gerçekleşmiştir. 1950’li

yıllarda ise Amerikan üslerinin bulunduğu illere yerleşen Amerikalı subayların ellerindeki caz plâklarını gece kulüplerinde çaldırmalarıyla caz müziği sevilen bir tür hâline gelmiştir. Zaman içerisinde caz müziği kulüplerdeki etkinlikler, radyo programları ve bu plâkların alış-verişleriyle yaygınlaşmış, ciddi plâk koleksiyoncuları ortaya çıkmıştır ve bu sayede yavaş yavaş bu müziği icra etmeye başlayan amatör ve profesyonel müzisyenler ile topluluklar oluşmaya başlamıştır.

Okay Temiz, İsmet Sıral, Arif Mardin, Emin Fındıkoğlu, Nejat Cendeli gibi müzisyenler yurtdışında caz eğitimi almış ve Türkiye’de çeşitli orkestralar kurmuşlardır. Aynı yıllarda kontrbasçı Cüneyt Sermet ve saksafoncu İsmet Sıral da yeni gruplar kurarak çeşitli radyo programları gerçekleştirmişlerdir. Yerel motifleri kullanan İsmet Sıral, Arif Mardin ile besteler yaparak ilk özgün caz ürünlerini ortaya koymuştur.

Yine o dönemde Ayten Alpman, Hayati Kafe ve Özdemir Erdoğan gibi isimler ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte Arif Mardin’in 1957’de New York’ta yapılan “World Jazz Festivali”nde birincilik alması, elektronik müzik alanında da başarılı bestelere imza atmış İlhan Mimaroglu’nun Charlie Parker’dan Dave Brubeck’e uzanan birçok cazcının yapımcılığını üstlenmesi, 1956’da armonikacı Hasan Kocamaz’ın Paris’te birincilik kazanması Türkiye’deki caz müziğinin gelişimi açısından önemli olaylardır. Kocamaz’ın Türkiye’ye dönünce İstanbul’da açtığı caz kulübünde sahne alan Sevinç Tevs, Rüçhan Camay ve Ayten Alpman gibi vokalistler caz vokalinde öncü olarak anılmışlardır. 1960–1967 yıllarında faaliyet gösteren kulüplerde, İlham-Ayten Gencer çifti ile beraber Cahit Oben, Erkut Taçkın, Ajda Pekkan, hatta Emel Sayın gibi isimler sahneye çıkararak caz şarkıları yorumlamışlardır. Caz faaliyetlerinin giderek arttığı bu yıllarda Dave Brubeck, Dizzy Gillespie, Herbie Mann, Clark Terry, Benny Carter, Louis Armstrong gibi çok önemli caz ustaları Türkiye’ye gelerek konser vermişlerdir. 1960 sonlarına doğru yayınlanan ilk caz plakları, caz müziğinin icrasında hevesli olan amatör gruplara birer örnek teşkil etmiştir (Paçacı, 1999:162-164).

1970’lerdeki bazı toplumsal olaylar dolayısıyla müziğin giderek politize olması caz müziği için bir darbe olmuştur. Arabesk müziğinin ani gelişimi ve müziğin giderek yozlaşması bu darbeyi körüklemiştir. Önceki onyıllarda açılmış caz çalınan kulüpler kapanmaya başlamış ve özellikle 1980’li yıllarda cazın adı neredeyse unutulmuştur. Tüm bu duruma rağmen, 1982’de Süheyl Denizci tarafından Türkiye’nin ilk Big Band’i, TRT Caz Orkestrası ilgiyle dinlenmiştir. Okay Temiz, Aydın Esen gibi önemli bazı sanatçılarımız 1980 sonralarında yurtdışında gerçekleştirdikleri çalışmalarla adlarından söz ettirmişlerdir.

İlerleyen yıllarda ve özellikle 90’larda Türkiye’de daha çok yeni olarak yeşeren pop müziği hâkim olsa da caz müziğinde de hızlı gelişmeler kaydedilmiştir. Sponsorların desteğiyle ardı ardına caz festivalleri düzenlenebilmiş, Miles Davis, Charlie Haden, Jan Garbarek, Keith Jarret, Chick Corea, Kassandra Wilson, Dave Brubeck gibi caz tarihine isimlerini yazmış usta müzisyenleri yurdumuzda konserler vermişlerdir (Paçacı, 1999:166-167).

Türkiye’de Caz Eğitimi

Cazın Türkiye’deki gelişimi ve ona duyulan ilgi sayesinde cazın eğitiminde ve öğretiminde de bir takım gelişmeler kaydedilmiştir. Cazın tanıtılmasındaki en önemli sürekli yayın olan, Zuhal Focan yönetiminde Ocak 1996’dan bugüne gelen “Jazz, Blues, Emprovize Müzik Dergisi”, caz müziği konusunda en etkili kaynaklarından biri olma özelliğini

korumaktadır. Maalesef ülkemizde bu tip basılı güncel kaynaklar çok olmasa da “Drum’n’Bass” gibi müzisyenlere yönelik sürekli yayınların ve anadilde yayın yapan turkjazz.com, cazci.com, acd.org.tr, caz.anadolu.edu.tr, cazkolik.com gibi internet sitelerinin mevcut olması, bu müziğe ilgi duyan her yaştan kişiye kaynaklık etmesi açısından çok önemlidir. Ayrıca bu kaynaklar, içeriklerinde adı geçen çalgı ustalarına ilgi duyan gençlerin caz müziğini araştırmaya yönelmeleri anlamında da oldukça faydalıdır.

Bunlarla beraber, ülkemizdeki caz müzisyenlerinin, derneklerin, sponsorların veya ODTÜ ve Anadolu Üniversitesi gibi üniversitelerin önderliği ve katkısıyla gerçekleştirilen festivaller veya atölye çalışmaları genç yetenekleri yönlendirmede bir diğer etkili olan faaliyetlerdendir. Özellikle bugün Önder Focan, Tuna Ötenel, Kerem Görsev, Erkan Oğur, İlhan Erşahin, Sarp Maden, Neşet Ruacan, Baki Duyarlar, Sibel Köse, Cem Aksel, Volkan Öktem, Eylem Pelit, Genco Arı, Yahya Dai, Alp Ersönmez gibi usta caz müzisyenlerinin gerçekleştirdikleri konser ve atölye çalışmaları, belki pek çok kaynaktan da fazla etkiye sahip olabilmektedir.

1980'lerin ortalarından itibaren ODTÜ ve Hacettepe Üniversitesi'nde Durul Gence ve Yıldız İbrahimova gibi isimlerin caz dersleri, Bilkent Üniversitesi'nde Janusz Szprot başkanlığındaki Caz Bölümü, İstanbul'da Akademi İstanbul gibi kurumlar caz eğitime katkısı olmuş yerler arasındadır. Bugün ise yine çeşitli illerdeki müzik kurumları ve dershaneleri, İstanbul Teknik Üniversitesi'nde Nail Yavuzoğlu'nun dersleri, Bilgi Üniversitesi'nde Aydın Esen, Can Kozlu, Selen Gülün gibi isimlerin verdiği dersler, Ankara Caz Derneği'nin katkıları, Emre Kartarı başkanlığında Hacettepe Üniversitesi Konservatuvarı Caz Bölümü, Yıldız Teknik Üniversitesi, Pera Güzel Sanatlar Akademisi veya Modern Müzik Akademisi gibi kurumlar Türkiye'de caz eğitime katkıda bulunmakta olan kurumlar arasındadır. Ancak, tüm bu gelişmelere ve eğitim kurumlarına rağmen, ülkemizde hâlâ akademik seviyede yeterli bir caz eğitimi noktasına gelinip gelinmediği tartışmalıdır. Yukarıda adı geçen kurumlara ek olarak, ulusal çaptaki üniversitelere bağlı olan ve kurulma aşamasında bulunan tüm güzel sanatlar fakülteleri ile müzik eğitimi anabilim dallarının toplamı düşünüldüğünde, müzik eğitimimiz içerisinde caz müziğinin eğitime yeterli miktarda yer verilmediği görülmektedir. Eğitimde caz müziğinin yer verilmesi sadece caz müziğin daha fazla icra edilmesi olarak yorumlanmamalıdır. Caz armonisi, kendi ezgilerimizin veya okul şarkılarımızın eşliklerinde kullanılabilir. Eşlikler daha farklı, daha ilgi çekici, daha renkli ve çalması zevkli olabilir. 7'li 9'lu veya 11'li gibi dört-beş sesli akorların verdiği renk daha çekici ve güzel bulunabilir. “Müzik Öğretimi ve Çağdaş Teknoloji” adlı çalışmada Bayraktar (1996:143), müzik eğitimi bölümlerindeki iki yıllık armoni dersinin dört yıla çıkarılmasıyla beraber bu dersin içeriğine caz armonisinin de eklenmesi gerektiğini, yaratıcılığın ve doğaçlamanın geliştirilmesi gerekliliğini, bu sayede yüksek bir yüzdede öğreten, yaşayan ve yaşatan bir müzik öğretmeni modeli oluşturulacağını ifade etmiştir.

Türkiye'de Cumhuriyet tarihi ile eşzamanlı gelişen ancak son yıllarda ivme kazanan ve etkin bir hâle gelen caz, giderek artan ve yoğunlaşan bir tempoyla varlığını sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

- AKYAVAŞ, A. E. (1998). “Piyano”. Jazzy Blues Emprovize Müzik Dergisi. Sayı:10, ss:80.
- BAYRAKTAR, E. (1996). “Müzik Öğretimi ve Çağdaş Teknoloji”. SAY, A.(Ed.) Müzik Öğretimi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- FORDHAM, J. (1998). “Caz”. (Çev. DAVRAN, S.). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları.

- ISACOFF, S. (1981). “What Is Jazz?”. Teaching Piano Cilt II. AGAY D. (Ed.), New York: Yorktown Music Pres.
- PAÇACI, G. (1999). “Cumhuriyetin Sesleri”. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- RICCI, M. “Jazz History Time Line”. <http://www.allaboutjazz.com/> (17 Kasım 2010)
- SERMET, C. (1990). “Cazın İçinden”. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- “Styles of Jazz Music”. A Passion For Jazz. Aralık 2010 tarihinde http://www.apassion4jazz.net/jazz_styles.html’den alıntı.
- “Jazz”. Wikipedia. 12 Aralık 2010 tarihinde <http://en.wikipedia.org/wiki/Jazz>’den alıntı.
- WILDMAN, J. (2001). “The World of Jazz Improvisation”. <http://hum.lss.wisc.edu/jazz/> (Eylül 2001)
- YANIKOĞLU, A. (2007). “Caz Müziğinin Bugünkü Sorunları: Caz Müziğinin Üretilme Koşullarının Güncel Görünümü”. Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimi Anabilim Dalı. Yüksek Lisans tezi. Ankara.

“DÜMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ İ.İ.B.F. ÖĞRENCİLERİNİN KÜTAHYA YEREL KÜLTÜRÜ İLE ETKİLEŞİMLERİNİN İSTATİSTİKSEL ANALİZİ”

Metin BAŞ

metinbas@dumlupinar.edu.tr

Dumlupınar Üniversitesi

İ.İ.B.F. İşletme Bölümü

Esra YILDIRIM

Dumlupınar Üniversitesi

İ.İ.B.F. İşletme Bölümü

esrayildirim43@hotmail.com

Esra Akay ORHAN

Dumlupınar Üniversitesi

İ.İ.B.F. Kamu Yö. Bölümü

ÖZET

Toplumlar, toplum olma yapısına ve kimliğine kültürleri sayesinde varırlar. Yani bir topluluğun kültürü yoksa orada toplum olduğunu söylemek çok güçtür. Kültür kavramı ise; içerisine yaşama dair pek çok kavramı ve davranışı alan geniş bir kapsama sahiptir. Yaşam biçiminin içerisinde yer alan giyim kuşamdan, yemek-içmek gibi pek çok ihtiyaç ve davranış tarzı ile üretilen sanatsal ürünler de doğal olarak kültürün bir ürünüdür. Dolayısıyla genel anlamda kültür bireyin kendi nesli ve kendinden önceki nesiller tarafından üretilmiş maddi ve manevi çevre unsurlarının da tamamını kapsamaktadır. Söz konusu geniş ve kapsamlı yapı doğrultusunda birey içinde yaşadığı toplumun söz konusu kültürel öğelerini kültürlenme süreci ile öğrenir, içselleştirir ve elbette ki geliştirir.

Toplumun genel karakterini, beğenilerini ortaya koyan oldukça önemli özellikler, yerel kültürün çeşitli dalları aracılığıyla aktarılmaktadır. Örneğin, toplumun birçok konuda değişime açık olabilmesine rağmen sanatsal kültür ürünleri arasında en zor ve en geç değişen yapı olan müzik ve müzikte yaşanan değişiklikler, topluma dair çok ciddi fikirlere ulaşılmasını sağlamaktadır. Eflatun’un müziği değiştiğinde bir devletin yapısının tamamen değişeceğini düşünmesi, ya da Atatürk’ün milletin değişikliğinde müziği ölçüt olarak alması buna dayanmaktadır. Bu araştırma, böylesi bir düşüncenin temelinde, üniversite öğrencilerinin bulundukları şehrin yerel kültüründen ne derece etkilendiklerini ve şehrin yerel kültürünü ne derece etkilediklerini anlamak üzere gerçekleştirilmiş olup; yaşadıkları şehirdeki kültür üzerindeki etkileşimlerin varlığını ortaya koyması açısından büyük önem taşımaktadır. Araştırma, betimsel yöntemlere dayalı olarak yürütülmüş, anket yoluyla toplanan veriler istatistiki tekniklerle açıklanmaya çalışılmıştır. Dumlupınar üniversitesi İ.İ.B.F. öğrencilerine uygulanan ankette öğrencilerin Kütahya’da yaşayan halkın yerel kültürüyle olan etkileşimi ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Uyum Analizi, Kültürlenme Süreci, Ki-Kare.

1. GİRİŞ

Bir kültür varlığı olarak insanı diğer canlılardan ayıran en temel özellik onun kültür yaratma ögesi olarak toplumu şekillendirici bir yapıya sahip olmasıdır. Devam eden ve

gelişen bir davranış tarzı olarak kültür, içgüdüsel ve kalıtsal olmayan, bireyin doğumundan sonraki yaşamında toplumsal eğitimle kazandırılan bir süreçtir. Bu süreçte aile, arkadaş, meslek grupları, okul, sivil toplum kuruluşları ve kitle iletişim araçları bireylerin kültürel öğeleri tanıyarak öğrenmesinde etkili olan unsurlardır.

Kültür, doğası itibari ile eş zamanlı bir üretimdir; yani bir toplumun mensupları bir yandan o toplumun üretimine katkıda bulunurlarken diğer yandan da o toplumun kültürü tarafından biçimlendirilirler (Smith,2005;18'den aktaran: Karakuş vd.,2007,s.6). Söz konusu biçimlendirme sürecinde eğitim kurumları ile etkileşim içinde olan bireyler, toplumsal yaşamın bir ürünü olan kültürün gelecek kuşaklara aktarılması, bilimsel düşünme yeteneği ile kültürel değerlerin algılanması; bu bağlamda genel kültüre ait kültürel kodların gelişmesinde önemli bir işleve sahiptirler. Bu doğrultuda kültür ile eğitim ilişkisine bakıldığında “eğitim insanın yeniden üretilmesidir. Kültür ise bütün bunların birikimidir” (Kongar,1994;41-42).

Bu çalışmada, Dumlupınar Üniversitesi İ.İ.B.F öğrencilerinin Kütahya'nın yerel kültür kodlarını ve simgelerini algılayış düzeyleri ve kültürel etkileşimin mevcudiyetinin araştırılması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda teorik kısımda kültür kavramı ve kültürel süreçlerde bireyin yeri ve önemi belirlenmeye çalışılmıştır. İ.İ.B.F öğrencilerine uygulanan anket formundan elde edilen veriler de çalışmanın uygulama kısmındaki bağımsız değişkenleri oluşturmuş; analizler ise Uyum Analizi ve Ki-Kare Analizi kullanılarak yapılmıştır.

2. KÜLTÜR VE KÜLTÜREL VARLIKLAR

2.1. Kültür Kavramı

Toplum, maddi ve manevi unsurlardan meydana gelen bireylerin algı, inanç ve değerlerini kültürel kodlar temelinde oluşturup geliştirdiği ve nesilden nesile aktardığı bir sistem ve ilişkiler ağıdır. Bu nedenle bireylerin toplumsal yaşam içinde oluşturdukları algı, inanç ve değerlerinin tümü olarak tanımlanabilen kültür, insanoğlunun var oluşu ile ortaya çıkmış bir kavramdır. Bu bağlamda kavramı tarih içinde gelişen farklı anlamlar ve kullanımlar kapsamında ele almak önemlidir. Bir kavram olarak kültür, “bir işleme sürecinin adı olarak başlangıçta ürün yetiştirimi (cultivation) ya da hayvan yetiştirimi (çobanlık ve besicilik) ve zihin yetiştirimine (etkin cultivation'a) doğru anlamını genişleterek özellikle Almanca ve İngilizcede 17. yy.ın sonlarında belirli bir halkın “bütün bir yaşam biçimi” demek olan bir “tin” konfigürasyonunun ya da genellemesinin adı oldu. Daha sonra, özellikle 18.yy.da antropolojinin gelişmesiyle geniş çoğulcu bir kavram olarak, bütüncül ve ayrı bir yaşam biçimini ifade etme özelliğini sürdürmüştür.”(Williams, 1993, ss.8-9.) Duverger ise kavramın kullanımını şu şekilde özetlemektedir: “Başlangıçta toprağı işleme eylemini anlatmak için kullanılan terim, XVII. yy.dan bu yana düşünüş yeteneklerinin geliştirilmesini anlatmak üzere kullanılmaya başlanmıştır. XVIII. yy.da insanlığın geçirdiği gelişme evrelerini saptamaya çalışan ve bu gelişmenin ilerleme yönünde olduğuna inanan Alman tarihçileri, toplulukların kaydettiği bu ilerlemeyi anlatmak üzere kültür terimini kullanmışlardır. Terim böylelikle ahlaksal bir anlam kazanmıştır. Zaten bu anlamda her biri belli bir kültürel gelişme evresiyle düşümdeşen tarihsel dönemler birbirinden ayrılmaktaysa da değişik kültürler yerine tek bir kültürden söz edilmekteydi. XIX. yy. sonunda İngiliz antropologları kültür terimini, etnografya tarafından incelenen, toplumlara özgü olan düşünce ve eylem biçimleri, inançlar, değer sistemleri, simgeler ve tekniklerin tümünü anlatmak üzere kullanmışlardır”(Duverger,t.y., s.73)

Dolayısıyla kültür kavramının, ilk olarak toprak işleme yöntemi anlamında kullanıldığını, XVII. yy.da toplumsal yaşam biçimi anlamının yaygınlaştığını, XVIII. yy. ile birlikte söz konusu toplumsal yaşam biçimi anlamının tek bir kültür anlamından farklı birçok “kültürler” anlamına doğru gelişmiş olduğu görülmektedir. XIX. yy.da ise düşünce, eylem, inanç ve değerlerin tümünü kapsayan en genel anlamına kavuşmuştur.

Kültür kavramı, sosyal bilimler alanında üzerinde pek çok tanım geliştirilmiş kavramlardan biridir. Şöyle ki “Kroeber ve Klockholn kültür sözünün farklı tanımlamalarına, bir kitabın tümünü ayırmışlardır” (Duverger, t.y., s.73.) Bu konuya ilişkin olarak Tucker de Kroeber ve Klockholn’un sözkonusu çalışmalarında yer verdikleri tanımları sayısal olarak aktarmakta, “Kroeber ve Klockholn’un ilgili eserlerinde kültürün 164 farklı tanımının yapılmış” (Robert C. Tucker, , 1975, s.1’den aktaran; Sitembölükbaşı, s.251.)olduğunun altını çizerek, kültür kavramının, üzerinde uzlaşmış tek bir tanımla ifade etmenin güçlüğüne dikkati çekmektedir. Dolayısıyla bu denli tanım zenginliği bulunan kültür kavramı konusunda burada şüphesiz var olan tüm tanımların aktarımı olmamakla birlikte çalışmaya ışık tutabilecek belli başlı bir kaç tanıma yer vererek kavramın farklı bakış açılarına göre hangi anlam temellerinde tanımlandığı ortaya konmaya çalışılmıştır.

Sosyal bilimler sözlüğünde ekin kavramıyla eş anlamlı olan Kültür kavramı “yeryüzünde beşeri hayatın başlangıcından bugüne kadar insanoğlu tarafından üretilmiş olan her şey; bir birey veya topluluğun yaşam tarzını biçimlendiren örf, adet, gelenek ve görenek ile alışkanlıklar, davranışlar ve inançlar toplamı” (Demir - Acar, 1999, s.143.) olarak tanımlanmaktadır. Kültür kavramına ilişkin en ünlü ve bu konudaki pek çok çalışmaya ışık tutması bakımından en önemli olan tanım, İngiliz antropoğu E.B. Taylor’a aittir. Taylor’a göre kültür, “toplumun üyesi olarak insanoğlunun öğrendiği, edindiği, bilgi, sanat, gelenek, görenek ve benzeri yetenek beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür.” (E.B.Taylor, 1971’den aktaran: Güvenç, , 1974, s.101) Duverger ise, Durkheim’ci bir yaklaşımla* kültür kavramının daha işlemsel bir biçimde tanımlanabileceğinden yola çıkmakta ve kültürü “bir insan topluluğundan beklenen davranışları tayin eden, rolleri oluşturan düzenlenmiş (coordane) bir davranışlar, düşünceler ve duyuşlar bütünü” (Duverger, t.y., s.74.) olarak tanımlamaktadır. Duverger’in kültür tanımını temel aldığı Durkheim’in toplumsal eylem anlayışının Nirun’un kültür tanımında daha belirgin bir biçimde yer aldığını görüyoruz. Bu tanımda kültür, “davranışlar, inançlar ve değer yükümleri ile birlikte beliren adetler, örfler, normlar ve müesseseler olarak düşünüldüğünde sosyal hayat alanında insanın neleri yapıp neleri yapmayacaklarını işaret ederek fertlere belirli davranış kalıpları sunar. Böylece bir takım kültür normları fertleri bir arada tutabilmekte, düşünce ve davranışlarını etkileyerek onlara baskı yapmakta, kendilerini onlara zorla kabul ettirmektedir.” (Nirun, 1991, ss.76–77.) Sayın’da, Duverger ile Taylor’un tanımının salt olarak betimleyici bir özellik taşıdığı hususunda birleşmekte ve Taylor’un tanımını, “kültür kavramı içine ilerleme ve oluşum kavramlarını sokmuyor ve belirli bir anda, doğrudan doğruya gözlenebilen olgular toplamına kültür adı veriyor” (Sayın, a.g.e., s.204.) şeklinde eleştirmektedir. Ancak belirtilmesi gereken bir noktada toplumsal eylem, değer, inanç, tutum ve davranış kalıplarının bireylere aktarımı sürecinde, toplumu tek başına etkin bir aktör bireyi ise pasif bir obje olarak görme yanılgısıdır. Zira birey bu süreçte aktif olarak kültürü bir yandan öğrenmekte diğer yandan da yeni kalıplar ve kodların yaratımında etkilemektedir. Kültür kavramı tanımlarını çoğaltmak mümkündür. Ancak tüm bu tanımlar ışığında kültürün, bir yandan örf, adet, gelenek görenek türü tüm değer kalıplarının alışkanlık ve deneyimsel öğeleri, diğer yandan da toplumsal duyuş, düşünüş ve davranış kalıplarını içeren öğeleri de bünyesinde taşıyan oldukça karmaşık bir yapıyı ifade ettiği söylenebilir.

Kültür kavramı bir yandan düşünüş, duyuş ve davranış şekilleri olarak toplumu meydana getiren bireyler tarafından öğrenilen ve paylaşılan bir bütün olma özelliği taşıırken, diğer yandan bilgi, inanç, gelenek ve becerilerden oluşan ve nesilden nesil'e aktarılan bir sosyal miras olma özelliğine sahiptir. Kültür söz konusu toplumsal bir miras olma özelliğinden yola çıkarak "aynı birikim ve geleneği paylaşan insanların çocuklarına, yeni nesillere aktardıkları bir grup öğrenilmiş davranışlar bütünü"(Erkal., 2000., s.123.) olarak algılandığında söz konusu aktarımla kendi devamlılığını da güvence altına aldığı ve sürekliliğini sağladığı görülmektedir. Fichter'in de belirttiği gibi "kültür sürekli, dayanıklıdır. Bireysel insan ise kültüre gelir, kültürde yaşar ve sonra da gider. Her toplumdaki kurumlaşma davranış örüntülerinin toplamı, bir kültürel mirastır. Yeni doğan bebek bu örüntüler toplamına girer. Kişi öldüğünde bu mirası arkasındakilere bırakır."(Fichter, Çev: Çelebi, 1996, s.134) Kültür kavramı tanımlarını çoğaltmak mümkündür. Ancak tüm bu tanımlar ışığında kültürün, bir yandan örf, adet, gelenek görenek türü tüm değer kalıplarının alışkanlık ve deneyimsel öğeleri, diğer yandan da toplumsal duyuş, düşünüş ve davranış kalıplarını içeren öğeleri de bünyesinde taşıyan, bireyleri etkilerken aynı zamanda onlardan etkilenecek şekilde gelişen oldukça karmaşık bir yapıyı ifade ettiği söylenebilir.

2.2. Kültürel Varlıklar

Bir toplumun kültürü denildiğinde o toplumun yaşam tarzı, inançları, folkloru, kıyafet ve yeme alışkanlıkları, dili, edebiyatı, festivalleri, el sanatları insana özgü düşünce ve becerileri ve elbette ki müziğinin tüm biçimleri akla gelmektedir. Bu bağlamda bir yörenin sahip olduğu kültürel varlıklar aşağıdaki gibi sınıflandırılabilir (Arınç, 2002, s.108):

- Tarihi eserler adı altında yörenin tarihini yansıtan, günümüze kadar gelmiş eserler: Cami, han, hamam, türbe, su kemeri, tescilli yapı- sokak, anıtsal ağaçlar, çeşme, kervansaray, saat kulesi buna örnektir.
- Arkeolojik eserler olarak ise yörede yaşamış çeşitli medeniyetlerden günümüze kalan eserler olarak değerlendirilmektedir: Antik kent, kale, sur, tiyatro, hamam, mabed, tapınak, kilise, sarnıç ile yeraltı arkeolojik eserleridir.
- Tarihi dini merkezler, değişik tarih dönemlerinde yapılmış dini yapılardır: Cami, türbe, manastır, kilise, sinagog buna örnektir.
- Müzeler, ülke ve yörenin tarihi ve kültürel özelliklerini yansıtan taşınabilir eser ve eşyaların sergilendiği açık ya da kapalı mekânlardır. Etnografya müzesi, arkeoloji müzesi, açık hava müzesi, özel konulu müzeler buna örnektir.
- Festivaller, yılın belirli günlerinde düzenlenen konulu ulusal veya uluslararası katılıma açık (müzik, tiyatro, özel konulu toplantılar) faaliyetler bütünü olarak kabul edilmektedir.
- Özel günler, gelenek ve göreneklerden ya da dini inançlardan kaynaklanan, törensel özelliği olan günlerdir.
- Yöresel el sanatları, adı altında ise halı, kilim gibi dokumalar, toprak işleme, ağaç işleme, bakır işleme, taş işleme, mücevher örnek verilebilir.

Coltman bunlara ek olarak müzik, dans, edebiyat ve gastronomi başlığı altında yiyecek ve içeceklerin de bir kültürün sahip olduğu varlıklar olarak düşünülebileceğini ifade etmektedir (Coltman,1989:251).

Anadolu'daki en eski yerleşim merkezlerinden biri olan Kütahya sırasıyla Hitit, Frigya, Lidya, Pers, Makedonya, Bitinya ve Bergama krallıkları hakimiyetinde bulunmuş; Roma, Bizans, Selçuklu, Germiyan ve Osmanlı Döneminin önemli yerleşim yerlerinden biri olarak farklı medeniyetleri bünyesinde barındırmıştır. Bu medeniyetlerin her birinden tarihsel

ve kültürel izler taşıyan Kütahya bu anlamda kültür varlıkları bakımından oldukça zengin bir coğrafyaya sahiptir.

3. KÜLTÜREL SÜREÇLER

İnsanların toplumsal yaşamda edindikleri, kültürel içerik iç içe geçmiş birbiriyle ilişkili üç temel süreçte incelenebilir. Bu süreçler Kültürleme Süreci, Kültürleşme Süreci ve Kültürlenme Süreci olarak isimlendirilir.

3.1.Kültürleme Süreci

Kültürleme süreci ferdi ve toplumsal işlevleri olan bir kavramdır. Toplum, Kültürleme süreciyle kendisine ait kültürel tutum, değer, inanç ve davranış kalıplarını bireye aktararak bireyi toplumun bir üyesi haline dönüştürür. Kültürleme süreciyle bireye aktarılan kültürel tutum, değer, inanç ve davranış kalıplarını, hem bireysel benlik yapısını hem de toplumsal yapıyı oluşturan en temel güç merkezi olarak düşünmek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda Güvenç in de altını çizdiği gibi en genel anlamıyla Kültürleme, “kişinin doğumdan ölümüne değin kendi toplumunun kültür içeriğini öğrenmesi, toplumca istenen, beklenen insan olma sürecidir.”(Güvenç, 2010,s.284) Kültürleme süreci toplumda var olan kültürün toplum üyeleri tarafından öğrenilmesidir. Dolayısıyla kültürleme süreci bu bağlamda kültürün kendi devamlılığını da sağlayan en temel süreç olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.2.Kültürleşme Süreci

Çağımızda kitle iletişim teknolojisinde yaşanan hızlı gelişimler, gazete, dergi, tv programlarının geniş kitlelere ulaşması, müzik ve sanat festivalleri gibi etkinlikler, toplumlar arası kültür alışverişinin boyutlarını genişletmiştir. “Aynı ölçüde ya da ayrı toplumlarda birbirinden az çok farklı görünen değişik kültürlerle yetişmiş eğitilmiş birey ve grupların birbiriyle kültürel etkileşime girmesi belli bir kültür alışverişi sonunda karşılıklı olarak birbirinden etkilenip değişikliğe uğrayıp çoğu zaman üçüncü ve yepyeni bir kültür bileşiminin ortaya çıkması”(Güvenç, 2010.s.285) olarak tanımlanabilecek kültürleşme süreci, bir yandan toplumların geleneksel kültürleri üzerinde özgün katkılara neden olması bakımından olumlu algılanabileceği gibi diğer yandan “kültür emperyalizmi” adı altında kültürün bir manipülasyon ve sömürü aracı olarak kullanılması doğrultusunda da tehlikeli boyutları olan bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ulusal kültürün muhtevada, içeriğin biçimlendirilişinde olabileceğini bu bağlamda dünyada artık saf denebilecek bir kültürün kalmadığını vurgulamakla birlikte Güvenç, söz konusu öz-biçim ayrımının kültür-sanat konularında yapılmasının zorluğunun da altını çizmektedir. Ona göre “kültür sanat konularında öz ile biçim ayrımlarını yapmak çok zordur. Öz ile biçim aklın kavramsal ayrımlarıdır. Öyleyse kültürleşme, çoğu kültür olayları gibi iki değer yargılı bir süreçtir.” (Güvenç, 2010,s.286)

3.3.Kültürlenme Süreci

Farklı aile, eğitim, okul, meslek ve bölgelerden dolayısıyla bu anlamda farklı kültür çevrelerinden gelen ve birbirine göre farklılıkları bulunan kültürleme ve kültürleşme süreçlerinden geçen/geçmekte olan bireyler, kurdukları toplumsal ilişkilerle bir kültürel etkileşim ortamı yaratırlar. Bu doğrultuda kültürlenme süreci, “kültürleme ve kültürleşme süreci ile yetişmiş ya da yetişen birey, grup ve toplulukların, birbirleriyle etkileşim süreci içinde yeni yeni kültür bileşimleri araması kendi geleneksel kültürlerine özgün katkılarda

bulunması, toplumda oluşan gizil güçlerin günlük yaşama girmesi, yeni öz ve biçimlerin denenip sınanması, toplumların kendi kendilerini yenileme sürecidir.”(Güvenç, 2010,s.287)

Kültürlenme süreci söz konusu tanımdan da anlaşılacağı üzere birey, kültür süreçlerinde pasif bir aktör olarak düşünülmemelidir. Birey toplumsal ilişkilerin ve etkileşimin bir sonucu olarak Kültürlenme süreciyle edindiği toplumsal duyuş, düşünüş ve davranış kalıplarına yeni kültür öğelerinin, yeni çekirdek kalıpların eklenmesinde ve üretiminde aktif olarak yer almaktadır. Dolayısıyla kültürlenme sürecinin söz konusu yenilenme boyutu ile kültürel değişimin temelini oluşturduğu da söylenebilir. Güvenç’in belirttiği gibi en çarpıcı örneklerini iş yerlerinde gençlik hareketlerinde siyasal partilerde ve sanat akımlarında gördüğümüz kültürlenme “tıki mayalanma gibi ;öyle karmaşık aşamalı bir süreçtir ki yeni yaratılan çerik ,eski biçimlerden etkilendiği gibi ,yeni biçimlerden de eski özü(çeriği)etkileyebilir”(Güvenç, 2010,s.287)

4. YÖNTEM VE UYGULAMA

Dumlupınar Üniversitesi İ.İ.B.F’de öğrenim gören öğrencilerin Kütahya’nın yöresel kültür yapısı içerisindeki etkinliklerini, kültürel süreçler açısından karşılıklı etkileşimlerini tespit etmek amacıyla yapılan bu araştırmanın konusu Dumlupınar Üniversitesi İ.İ.B.F. öğrencilerinin Kütahya yerel kültürü ile etkileşimlerinin istatistiksel olarak analiz edilmesi ve yorumlanmasından oluşturmaktadır. Çalışmamızda, belirtilen amaç doğrultusunda Dumlupınar Üniversitesi İ.İ.B.F. öğrencilerinin Kütahya’nın sosyo-kültürel yapısını oluşturan temel boyutları üzerindeki görüş, eğilim, yaklaşım ve tepkilerinin tespit edilmesi açısından önemlidir.

Araştırmanın anakütlesini, 2010–2011 Bahar yarıyılında İ.İ.B.F’nde öğrenim gören öğrencilerin tamamı oluşturmaktadır. Araştırma, anakütleyi temsil edebilecek konuya duyarlılık düzeyi farklı olduğu varsayılan fakültenin beş farklı bölümüne (İşletme Bölümü, İktisat Bölümü, Kamu Yönetimi Bölümü, Maliye Bölümü, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü) kayıt yaptıran 6887 öğrenci arasından anakütleyi temsil edebilecek %15’lik bir örneklem çekilmesi düşünülmüştür. 1030 öğrenciye anket uygulanmış; eksik cevaplanmış, yarım bırakılmış ve bu bağlamda hatalı anketler çıkarıldıktan sonra 840 öğrenci anketi değerlendirmeye alınmıştır.

Araştırma anketi belirlenen örneklem üzerinde eşzamanlı olarak uygulanmış, MINITAB programı kullanılarak Uyum analizi ve Ki-Kare Analizleri ile değerlendirme yapılmıştır.

Anket formu tekniğinin kullanılması, yanıtların denetlenmesi dolayısıyla bilgilerin doğruluğunun kanıtlanabilmesi için pratik yararlar sağlarken ankete katılanların isimlerinin istenilmemesi soruların yanıtlanmasında objektifliği de yükseltmiştir. Anket formu üç bölümden oluşmaktadır; ilk bölümde ankete katılan öğrencilerin sosyolojik ve demografik özelliklerini tespit etmek amacıyla olgusal sorulara yer verilmiştir. İkinci bölüm öğrencinin kültürleme süreciyle edindiği toplumun kültür içeriğini ve bu bağlamda bireysel benlik yapısını ortaya koyabilecek sorulardan oluşmaktadır. Üçüncü ve son bölüm ise kültürlenme süreci kapsamında öğrencilerin bir araya gelerek oluşturdukları öğrenci grup ve topluluklarının birbirleriyle ve Kütahya’nın geleneksel kültürü ile etkileşim süreci sonunda ortaya koydukları yeni kültür bileşimlerini ve özgün katkılarını belirlemeye yönelik olan kısımdır. Anketin bu bölümünde beşli likert ölçeği kullanılmış kapalı uçlu sorulara yer verilmiştir.

4.1. Ki-Kare Analizi ve Sonuçları

İki veya daha fazla düzeyde ölçülmüş iki sözel değişken arasında bir ilişki söz konusu ise bu ilişkinin varlığını ortaya koymak üzere Ki-Kare Bağımsızlık testi yapılabilir. Bağımsızlık sınamasında iki değişken arasında bir ilişkinin olup olmadığı araştırılırken gözlenen değerler ile kurulan sıfır hipotezine göre türetilen beklenen değerlerin karşılaştırılması esastır (Canküyer ve Aşan,2004: 104; Poyraz, 2011:192).

Ki-Kare bağımsızlık sınamasında hipotezler aşağıdaki şekilde tanımlanabilir:

H_0 : İlgilenilen iki değişken arasında ilişki yoktur

H_1 : İlgilenilen iki değişken arasında ilişki vardır.

Bu tanımlanan hipotezlere göre çalışmada uygulanan Ki-Kare analizinde anlamlılık düzeyi $\alpha = 0,05$ olarak alınmıştır. Analiz sonucu bulunan Ki-Kare değerlerine ait P değerleri $\alpha = 0,05$ ’e göre karşılaştırılmıştır. Karşılaştırma sonucunda $P < \alpha = 0,05$ olduğu durumlarda ilgilenilen iki değişken arasındaki ilişkinin istatistiksel olarak anlamlı olduğu kabul edilir. Böylece H_0 hipotezi reddedilerek iki değişken arasında anlamlı bir ilişkinin olduğu sonucuna varılır. Bu tanımlamalara göre aralarında anlamlı ilişki bulunan değişkenler koyu renkli olarak tablo’da %5, %1 ve %0,1 anlamlılık düzeylerine göre karşılaştırılarak gösterilmiştir.

Tablo 1: Ki Kare Analizi Sonuç Tablosu

İlişki Aranan Değişkenler	Cinsiyet			Bölüm			Bölge		
	χ^2	Sd	P	χ^2	Sd	P	χ^2	Sd	P
Gelecekte umutlu olma	10,04 6	2	0,007	17,34 1	8	0,027	17,17 0	12	0,143
Türkiye’nin geleceğinden umutlu olma	40,26 6	2	0,000	16,25 0	8	0,039	13,91 9	12	0,306
Türkiye’nin geleceği bugünden iyi olacak	60,98 1	2	0,000	16,84 8	8	0,032	21,47 8	12	0,044
Kütahya’nın öğrenciye yaklaşımı	5,934	2	0,050	15,53 4	8	0,050	9,857	12	0,628
Kütahya yerel kültürünün öğrenciye tanıtımı	1,853	2	0,396	11,56 3	8	0,172	15,30 4	12	0,225
Kütahya’nın yerel müzikleri	7,223	1	0,007	8,231	4	0,043	20,94 0	6	0,002
Kütahya’nın yerel yemekleri	7,161	2	0,028	11,11 4	8	0,195	39,93 1	12	0,000
Kütahya’nın yerel kültürü ile karşılaşma	1,590	2	0,452	17,08 7	8	0,029	28,64 2	12	0,004
Kütahya’nın yerel kültürünün günlük yaşamdaki etkisi	1,065	2	0,587	10,13 0	8	0,256	23,92 7	12	0,021
Kütahya’nın yerel kültürünün kültürel yaşamdaki etkisi	4,707	2	0,095	20,48 0	8	0,009	23,62 1	12	0,023
Kütahya’nın yerel kültürü üzerinde üniversitenin etkisi	8,402	2	0,015	9,188	8	0,327	5,286	12	0,948
Kütahya’nın yerel kültür hizmetleri	5,964	2	0,050	13,79 4	8	0,047	11,68 0	12	0,472
Kütahya’nın yerel kültüründeki değişim etkisi	1,206	2	0,547	16,36 8	8	0,037	19,32 9	12	0,049
Üniversitenin Kütahya’ya etkisi	1,103	2	0,576	14,97 8	8	0,050	16,07 0	12	0,188

Kütahya'nın yerel kültürü	15,45 2	9	0,049	50,45 4	36	0,050	73,88 9	54	0,037
Kütahya'ya ait dünyaca ünlü eser alanları	2,447	4	0,654	10,92 6	16	0,814	24,45 6	24	0,436
Kütahya'nın en önemli kültürel mirası	30,58 8	7	0,000	42,16 5	28	0,042	61,46 9	42	0,027
Kütahya'nın yurtiçi ve yurtdışı kültür turizmine katkısı	21,91 5	7	0,003	17,60 5	28	0,936	40,52 6	42	0,536
Hisarlı Ahmet kimdir	8,953	4	0,047	30,46 8	16	0,016	26,81 7	24	0,313
Kütahya'nın en çok bilinen türküsü	5,574	4	0,233	8,340	16	0,938	32,55 5	24	0,114

χ^2 : Ki-kare değeri; Sd: Serbestlik derecesi; P: Anlamlılık düzeyi

Tablo 1'e göre, cinsiyet değişkeninin Gelecekte umutlu olma, Türkiye'nin geleceğinden umutlu olma, Türkiye'nin geleceği bugünden iyi olacak, Kütahya'nın öğrenciye yaklaşımı, Kütahya'nın yerel müzikleri ile yerel yemekleri, Kütahya'nın yerel kültürü üzerinde üniversitenin etkisi ve Kütahya'nın yerel kültür hizmetleri değişkenleri ile %5, %1 ve %0,1 anlamlılık düzeylerinde anlamlı bir ilişki olduğu görülmektedir.

Bölüm değişkenine göre ise Gelecekte umutlu olma, Türkiye'nin geleceğinden umutlu olma, Türkiye'nin geleceği bugünden iyi olacak, Kütahya'nın öğrenciye yaklaşımı, Kütahya'nın yerel müzikleri, Kütahya'nın yerel kültürü ile karşılaşma, Kütahya'nın yerel kültürünün kültürel yaşamdaki etkisi, Kütahya'nın yerel kültür hizmetleri, Kütahya'nın yerel kültüründeki değişim etkisi ve Üniversitenin Kütahya etkisi değişkenleri ile ilgili anlamlılık düzeylerinde ilişkili olduğu tespit edilmiştir.

Bölge değişkeni ile Türkiye'nin geleceği bugünden iyi olacağı, Kütahya'nın yerel müzikleri ve yerel yemekleri, Kütahya'nın yerel kültürü ile karşılaşma, Kütahya'nın yerel kültürünün günlük yaşamdaki etkisi, Kütahya'nın yerel kültürünün kültürel yaşamdaki etkisi ve Kütahya'nın yerel kültüründeki değişim etkisi değişkenleri arasında (düzeyleri arasında) istatistiksel açıdan ilgili anlamlılık düzeylerinde ilişki olduğu belirlenmiştir.

Toplumsal yaşamın kültürel özelliklerinin tanınması, algılanması ve geliştirilen tutum ve davranışların karakterlerinin belirlenmesinde; kimlik ve kişilik yanında bireylerin rol ve statülerini de belirleyen bir etken olarak cinsiyet, bölüm bazında eğitim alanı ile sahip olunan bilgi düzeyi ve yaşadığı bölgede edinilen kültürel değer, tutum ve inançlar bazında geçirilen kültürel süreç aşamaları etkilidir. Bu bağlamda Dumlupınar Üniversitesi İ.İ.B.F. öğrencilerinin cinsiyet, bölüm ve geldikleri bölge, yukarıda Tablo 1'de görüldüğü gibi Türkiye'nin geleceğinin bugünden iyi olacağı düşüncesi bakımından belirleyiciliğe sahiptir. Gelecekle ilgili düşünceler ve bireyin kendisini gelecek hakkında umutlu hissedip hissetmemesi kişisel yapısının karakteristik özellikleri ve bu doğrultuda bulundukları yerel kültürü algılamalarında ve etkileşimlerinde önemli olduğu sonucuna ulaşmaktadır.

Kütahya halkının öğrenciye yaklaşımından olan memnuniyetin cinsiyet ve bölüm değişkenleri arasında anlamlı ilişkiye sahip olduğu; bununla birlikte geline bölgenin ilişkide anlamlı bir değişken olmadığı görülmüştür.

Kütahya'nın yerel müziklerinin algılanmasında cinsiyet, bölge ve bölümün etkili bir faktör olduğu görülmüştür.

Kütahya'nın yerel kültürünü oluşturan bir öge olarak yerel yemeklerin tanınmasında cinsiyet ve bölge faktörleri etkilidir. Buna göre yaşanan bölge yerel yemekleri ve kadın erkek cinsiyetlerinden herhangi birine dahil olma yeme alışkanlığını dolayısıyla da bulunan kültür ortamına ait yerel yemeklerin tanınmasında etkilidir.

Öğrencilerin öğrenim görme nedeniyle yaşadıkları şehir olarak Kütahya'nın yerel kültür öğeleri ile karşılaşmaları, bu bağlamda farkındalıkları bölge ve bölüm değişkenlerine göre anlamlıdır.

Kütahya'nın yerel kültürü denildiğinde öğrencinin aklına ilk gelen unsurun yerel yemekler, yöresel giyim, yerel türküler, edebiyat, tarihi zenginlikler ve termal turizm seçeneklerinden hangisi olduğu cinsiyet, bölüm ve geline bölge değişkenlerine göre farklılık göstermektedir. Kütahya'nın yerel kültür unsurları konusunda öğrencilerin %34,2'si dil, ağız ve şive; %26,4'ü termal turizm ve %13,1'i tarihi zenginlikleri ilk akla gelen kültür öğesi olarak belirlemiştir.

Yöre türkülerini söyleyişindeki tavır, ritim ve icrasıyla tanınan, Kütahya'nın en önemli sanatçılarından biri olarak ve Kütahya merkezinde de heykeli bulunan Hisarlı Ahmet ile ilgili olarak "Hisarlı Ahmet kimdir?" sorusuna verilen cevaplara göre %45,8 ve en yüksek yüzdelik dilimine sahip kısmı çini ustası olduğunu düşünmektedir. %21,4'ü ilk kez duyduğunu ifade etmekten %15,4'ü Kütahya'nın ses ve saz sanatçısı, %10,2'si ise Kütahya'nın tarihsel şahsiyetlerinden bir Germiyan Beyi; %7,1'i de ressam seçeneğini işaretlemiştir.

4.2. Uyum Analizi ve Sonuçları

Çok değişkenli istatistiksel bir teknik olan uyum analizi, kategorik veriler arasındaki ilişkilerin ayrıntılı biçimde analiz edilmesi ve elde edilen sonuçların iki boyutlu bir uzayda grafiksel olarak gösterilmesini sağlayan bir teknik olarak tanımlanmaktadır.

Uyum Analizi, kategorik olarak elde edilmiş yada kategorize edilerek tablolaştırılmış olan ve tablo gözelerindeki yeterli sayıda frekansın olmaması nedeniyle ki-kare analizinin yetersiz kaldığı, ki-kare analizi ile analiz edildiğinde değişken kategorileri arasındaki sıra, sütun gösterimlerinin önem sıralamalarının eşanlı yapılamadığı durumlarda, çapraz tablolarda göze frekanslarının yetersiz olması nedeniyle birleştirme yapılması gerektiği kontenjans tablolarında ki-kare analizi yerine uygulanması tercih edilen bir yöntemdir (Özdamar, 2004: 462).

Uyum analizinde, değişkenlerin alabileceği değerlere karşılık gelen olasılık dağılımlarına ait bir varsayım ve modelin sınanacağı bir hipotez testi yoktur. Elde edilen sonuçlar, iki boyutlu haritalar üzerinde gösterildiğinden rakamsal sonuçlara göre daha kolay incelenip yorumlanabilmekte; görsel olarak sunulabilmektedir. (Greenacre ve Blasius, 1994: 23; Clausen, 1998: 5). Bunların yanında faktör analizi gibi boyut indirgeme özelliği sayesinde de daha az veri kullanılarak analiz yapılmasını sağlamaktadır (Hair, 1998: 548).

Uyum analizi, kullanılan kategorik değişkenlerin özelliğine, uyum tablosunun içerdiği değişken sayısına ve boyut sayısına göre iki değişik biçimde uygulanmaktadır (Özdamar, 2004: 463);

1. Basit Uyum Analizi (Simple Correspondence Analysis, SCA)
2. Çoklu Uyum Analizi (Multiple Correspondence Analysis, MCA)

Sınıflama düzeyinde ölçülen iki değişken için Basit Uyum Analizi kullanırken, ikiden fazla değişken için Çoklu Uyum Analizi kullanılır.

Basit Uyum Analizi, iki boyutlu kontenjans tablolarında gözelerdeki frekans değerlerini kullanarak iki değişkenin gözlemlenen birlikteliğini, bir değişkenin belirli seviyelerinin diğer bir değişkenin bazı seviyeleriyle birlikteliğinin olup olmadığını belirler. Bu doğrultuda uyum analizi, iki boyutlu bir kontenjans tablosunun satır ve sütunlarının tablodaki ilişkilerine uygun olacak şekilde iki boyutlu bir uzayda noktalar halinde geometrik gösterime sahip bir yöntemdir. Amaç verileri iki boyutlu uzayda ayrıntılı biçimde görebilmek ve daha kolay yorumlayabilmektir (Lee, 2006).

Basit uyum analizinin üç ve daha fazla kategorik değişken için genellemesi olan **Çoklu uyum analizi**, $i*j*k....$ biçiminde iç içe değişik biçimlerde çaprazlanmış tablolarda yer alan değişkenlerin alt kategorileri arasındaki birlikteliği ve ilişkileri ortaya koymak için başvurulan bir yöntemdir (Özdamar,2004;490). Homojenlik analizi olarak da bilinen Çoklu uyum analizi kontenjans tablosundaki değişken sayısı arttıkça tablonun gözelerindeki frekans değerleri küçülmekte ve tablonun analizi zorlaşmaktadır. Bu nedenle araştırmalar, verilerin daha yoğun olduğu, tablonun daha basit durumları ile sınırlandırılmaya çalışılmaktadır (Coşkun, 2007;27).

Çoklu uyum analizinde, değişkenler arasındaki fark bir kayıp fonksiyonu ile verilmektedir. Burada amaç, kayıp fonksiyonunu minimum kılmak ve değişkenler arası homojenliği maksimum yapmaktır (Aytaç ve Bayram,2001;2). Analizde amaç, düşük boyutlu uzayda, iki yada daha çok sınıflandırılmış kategorik değişken arasındaki ilişkiyi tanımlarken, her bir değişken için kategoriler arasındaki ilişkiyi göstermektir. Bu ilişkiyi grafik üzerinde benzer kategoriler birbirine daha yakın, farklı kategoriler birbirine daha uzak çizerek gösterir (Güngör, 2005;17).

Uyum analizinde karşılaşılan kavramlar; kontenjans tablosu, profil, kütle, ki-kare uzaklığı ve hareketsizlik olarak özetlenebilir(Uzgören, 2007:4).

İstatistiksel araştırmalarda, verilerin iki veya daha çok kategorik değişkene göre sınıflandırıldığı ve bu sınıflanmada, gözlenen frekansların hesaplanarak özetlendiği tablolar **Kontenjans (Çapraz) Tabloları** olarak isimlendirilir. Genel olarak $r \times c$ kontenjans tablosu olarak bilinen iki boyutlu kontenjans tablolarında; r satırları, c ise sütunları göstermektedir (Tablo 2).

	1	2	...	c	Satır Toplamı
1	n_{11}	n_{12}	...	n_{1c}	n_{1+}
2			...	n_{2c}	n_{2+}
...	...	...	...	...	...
r	n_{r1}	n_{r2}	...	n_{rc}	n_{r+}
Sütun Toplamı	n_{+1}	n_{+2}	...	n_{+c}	N

Tablo 2: İki Boyutlu Kontenjans Tablosunun Genel Gösterimi

X ve Y değişkenlerinin alt kategorilerinden elde edilen toplam N birimden oluşan $r \times c$ ($i=1,2,\dots, r$; $j=1,2,\dots,c$) kontenjans tablosunda, i satır ve j sütun gözlem sayılarını, n_{r+} tablodaki sıra toplamalarını, n_{+c} tablodaki sütun toplamalarını gösterir.

Kontenjans tablolarının analizinde ve yorumlanmasında her gözlenin frekans değerlerinin karşılaştırılmasının çok fazla bir anlamı bulunmaz. Güvenilir ve sağlıklı bir karşılaştırma için, satır ve sütunların aynı temelde ele alınması yaklaşımının benimsenmesi gerekir. Bu nedenle, genellikle satır ve sütunlardaki değerlerin, satır ve sütun toplamalarına oranlanarak yüzdeleri hesaplanıp her bir satır ve sütun toplamının bir olmasını sağlayacak orantılı frekanslar hesaplanmaktadır. Satırlar ve sütunlar için hesaplanan bu orantılı değerlere **profil** denir (Greenacre ve Blasius,1994:9). Dolayısıyla satır (sütun) profilleri satır (sütun) değişkeninin kategorilerinin sütun (satır) değişkeninin her bir kategorisi için hesaplandığı orantılı frekans değerlerini gösterir (Clausen,1998:10).

Herhangi bir satırdaki her bir gözlenen frekansın o satıra ait toplam frekans değerine bölünmesiyle elde edilen i. satır profili olan $r+$ ve benzer olarak da bir sütunda yer alan her bir gözlenen frekansın o sütuna ait toplam frekans değerine bölümüyle elde edilen j. sütun profili olan $+c$ sırasıyla

$$\left(\frac{n_{r1}}{n_{r+}}, \frac{n_{r2}}{n_{r+}}, \dots, \frac{n_{rc}}{n_{r+}} \right) ; \left(\frac{n_{1c}}{n_{+c}}, \frac{n_{2c}}{n_{+c}}, \dots, \frac{n_{rc}}{n_{+c}} \right) \text{ biçiminde ifade edilir.}$$

Böylece kontenjans tablosunun satır ve sütunlarında yer alan değişkenlerin her bir düzeyi için, ayrı ayrı profiller hesaplanır.

Uyum analizinde ortalama satır ve ortalama sütun profili olmak üzere iki ayrı kavram daha vardır. Farklı sütunlardaki toplam gözlem sayısının genel toplama bölünmesi olan Ortalama satır profili ve farklı satırlardaki toplam gözlem sayısının genel toplama bölünmesi olan Ortalama sütun profili sırasıyla;

$$\left(\frac{n_{+1}}{N}, \frac{n_{+2}}{N}, \dots, \frac{n_{+c}}{N} \right) ; \left(\frac{n_{1+}}{N}, \frac{n_{2+}}{N}, \dots, \frac{n_{r+}}{N} \right) \text{ ile elde edilir.}$$

Bu noktalar merkez olarak isimlendirilir ve noktaların ana eksenlerin orijine göre yerini belirler. Eğer bir profil ortalama profilden çok farklıysa nokta orijinden uzak, buna karşılık ortalama profile yakınsa profiller merkeze yakın yer alacaklardır. Eğer kategoriler eşit profillere sahipse, tüm noktalar merkezde toplanacaktır (Uzgören,2008:5; Clausen,1998:10).

Grafikteki satır noktaları arasındaki uzaklıkları eşitleyen bir düzen bulmayı amaçlayan uyum analizinin yakınlılaştırdığı uzaklıklar ağırlıklandırılmıştır. Bu ağırlıklı uzaklıklar kütle kavramını temel alır. **Kütle**, bir frekans değerinin onun marjinal frekansına olan etkisini gösteren bir ölçümü olup satır ve sütun toplamalarının genel toplama bölünmesi ile elde edilen oranlara denir. Mass, kategori olasılığı, marjinal olasılık şeklinde de isimlendirilen kütlenin tanımı daha önce tanımlanan ortalama satır ve ortalama sütun profilleri ile aynıdır. Yani satır massları ortalama sütun profiline; sütun massları ise ortalama satır profillerine karşılık gelmektedir (Seyfullahoğulları,2003:43; Özdamar,2004:465).

Ki-kare uzaklıkları, uyum analizinin en önemli kavramlarından bir diğeridir. Uyum analizinde satır ve sütun profillerinin noktalarla gösterileceği bir uzay tanımlanır. Bu uzaydaki satır ve sütun profilleri arasındaki mesafe tartılı öklid uzaklığı olarak da isimlendirilen Ki-kare uzaklığı ile bulunur (Murtagh,2005:52). i'nci satır profili ile ortalama satır profili

arasındaki öklid uzaklığı; $s(i,i') = \sqrt{\sum_{j=1}^c (\frac{n_{ij}}{n_{r+}} - \frac{n_{+c}}{N})^2}$ ile elde edilir (Clausen,1998:11).

Uygulamalarda genellikle tartılı öklid uzaklığı olan Ki-kare uzaklığı kullanılır ve tartılar ortalama profil elemanlarının tersidir. i'nci satır profili ile ortalama satır profili

arasındaki Ki-kare uzaklığı; $d(i,i') = \sqrt{\sum_{j=1}^c \frac{(\frac{n_{ij}}{n_{r+}} - \frac{n_{+c}}{N})^2}{\frac{n_{+c}}{N}}}$ olarak elde edilir (Uzgören,2007:6;

Clausen,1998:11).

Farklı değişkenlerin kategorileri arasında olmayıp, aynı değişkenin farklı kategorileri arasında hesaplanan Ki-kare uzaklığı, kontenjans tablosunun hareketsizlik (inertia) değerinin hesaplanmasında kullanılır. **Hareketsizlik (inertia)**, satır profil noktaları ile ortalama satır profil noktası (veya sütun profil noktaları ile ortalama sütun profil noktası) arasındaki karesi alınmış ki-kare uzaklıklarının ağırlıklı ortalamasıdır (Greenacre ve Blasius,1994:12; Clausen,1998:11).

Profillerin ortalama profillerden ne kadar saptığını grafiksel olarak özetleyen uyum analizinde, ki-kare uzaklığı ile yakın ilişkisi bulunan hareketsizlik (inertia); $\Lambda^2 = \frac{\chi^2}{N}$ formülü

ile hesaplanmaktadır. Toplam hareketsizlik (inertia) phi-kare cinsinden de; $\varphi^2 = \frac{\chi^2}{N} = \Lambda^2$

biçiminde yazılabilir (Clausen,1998:15; Uzgören,2007:8)

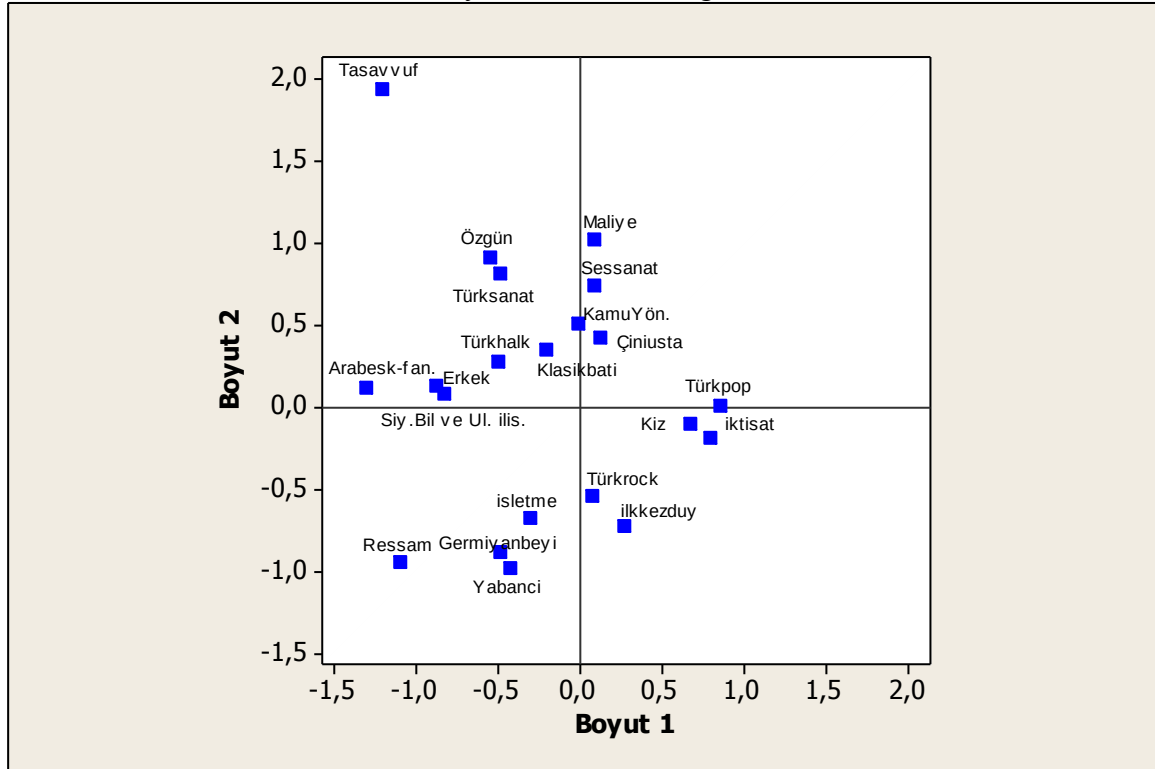
Değişkenlerin aldığı değerlerdeki değişimin bir ölçüsü olan Toplam hareketsizlik değerinin düşük olması, veride değişkenliğin az olduğunu veya değişkenliğin olmadığını gösterir (Greenacre ve Blasius,1994:24). Büyük bir hareketsizlik değeri, satır ve sütunlar arasındaki birlikteliğin yüksek olduğunu, sıfıra yakın bir inertia değeri ise birlikteliğin olmadığı anlamına gelir ve profil noktalarının grafik gösterimde birbirine yakın bir serpilme gözlenir (Clausen,1998:14)

Uyum analizinin temel ve diğer tekniklerden farklı özelliklerinden biri, analiz sonuçlarını **harita** olarak isimlendirilen **grafikler** ile sunan bir teknik olmasıdır. Haritalar, ki-kare uzaklıkları kullanılarak satır (yada sütun) noktaları arasındaki uzaklıklar ve farklı noktaların merkeze uzaklığı ya da dik uzaklıklarının hesaplanması ile oluşturulur (Hair vd.,1998;551).

Haritalar ve grafiksel gösterimi analiz sürecine dahil eden uyum analizinde Satır ve sütun profillerinin hesaplanması, Satır ve sütun profillerinin ayrı haritalarda gösterilmesi ve Satır ve sütun profillerinin iki boyutlu uzayda aynı harita üzerinde gösterilmesi adımları analizin gerçekleştirilmesi aşamalarını oluşturmaktadır (Seyfullahoğulları,2003:41).

Bu tanımlamalar doğrultusunda çalışmamızda çeşitli kriterlere göre değerlendirilmeler yapıldığında elde edilen uyum analizi sonuçları grafikler halinde aşağıda özetlenmiştir.

Şekil 1: Cinsiyet, Yaş, Dinlenen Müzik Türü ve Hisarlı Ahmet'in Kim Olduğuna İlişkin Uyum Analizi Grafiği



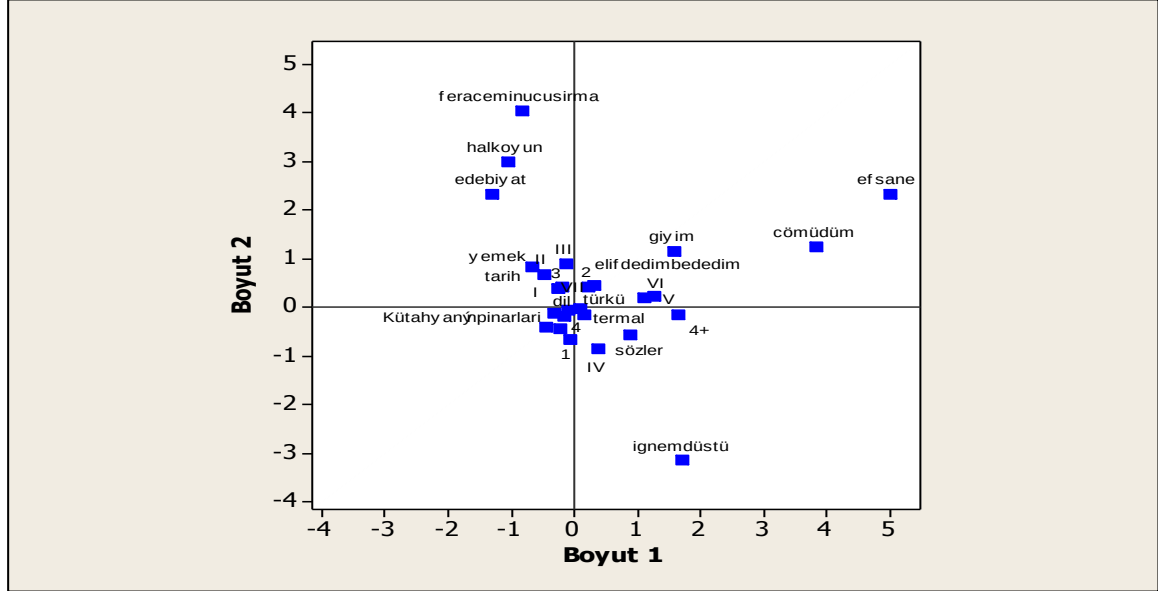
Şekil 1'e göre verilen cevapların merkezde toplanmadığı ve her birinin bu nedenle önemli farklılaşmaya neden olduğu gözlenmektedir. Bölüm bazında Kamu yönetimi ve Maliye bölümlerinin verilen cevaplar ışığında aynı alanda yer aldığı ve pozitif ilişkiye sahip olduğu görülmekte bunun yanında her iki bölüm öğrencileri de Hisarlı Ahmet'in ses sanatçısı olduğunu bilmektedir.

Öğrencilerin tasavvuf müziğini çok az dinledikleri; genelde Özgün, Türk halk, Türk sanat, Klasik batı müziği dinledikleri ve bu öğrencilerin çoğunlukla erkek olduğu görülmektedir.

İşletme bölümü öğrencileri Hisarlı Ahmet'i bir Germiyan beyi ve ressam olduğunu düşünmekte olup bu düşünceleri tamamen negatif yönlüdür. İktisat bölümü öğrencilerinin çoğunluğu da Hisarlı Ahmet'i ilk kez duyduklarını belirtmişlerdir.

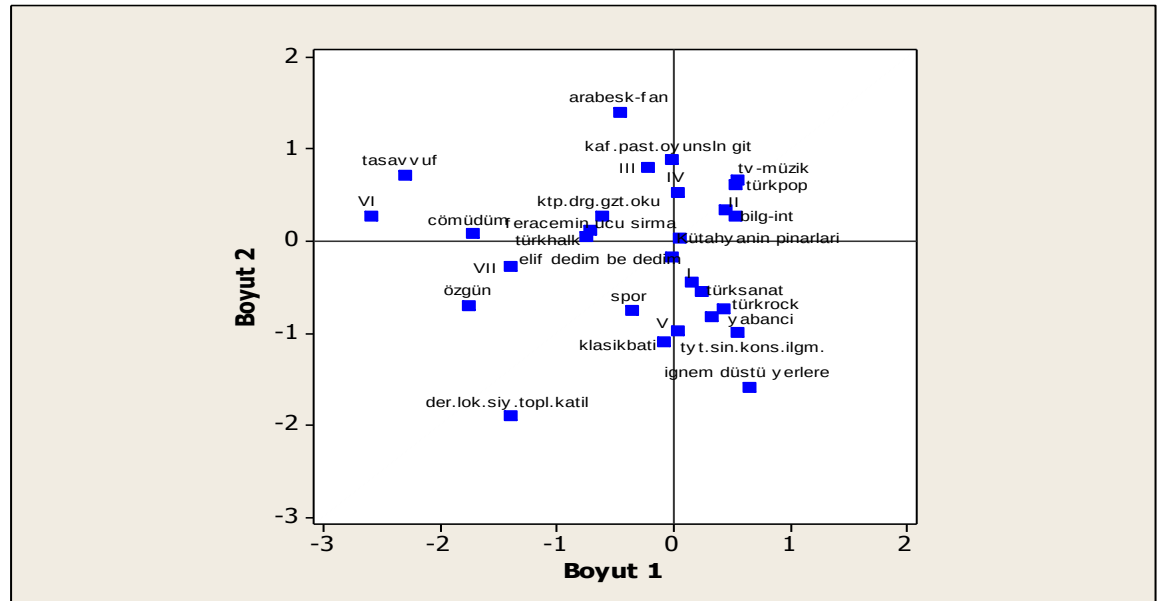
Öğrenci cinsiyeti ile dinledikleri müzik türünün ilişkili olduğu görülmekle birlikte bu ilişkiler +,- ve -,+ koordinat ekseninde yer almaktadır.

Şekil 2: Sınıf, Geldiği Bölge, Kütahyanın Yerel Kültürü Denince Akla İlk Gelen, Kütahya'nın En çok Bilinen Türküsü değişkenlerine ilişkin uyum analizi



Öğrencilerin büyük bir kısmı, Kütahya'nın en önemli kültürel unsurlarının frekans dağılımlarına paralel olarak türküler, dil-şive-ağız ve termal turizmi olduğunu belirlemekte ve bunun yanında Kütahya'nın pınarları türküsünü de diğerlerine oranda daha fazla kütahyaya ait bulmaktadırlar. Bu iki unsurun merkeze yakın yer alan sınıf ve bölge değişkeni ile de önemli bir farklılaşma ortaya koymadığı görülmektedir. Türkülerden ignem düstü yerlere ve feracemin ucu sırma türkülerinin de en az bilinen türküler olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Öğrenciler, Dil, ağız ve şive ile yerel türkülerin kütahyanın yerel kültürünün en belirgin unsurları olarak belirlemişlerdir.

Şekil 3: En Çok Zaman Ayırdığınız Etkinlik Türü, En Çok Dinlemekten Hoşlandığınız Müzik Türü, Kütahya'nın En Çok Bilinen Türküsü, Geldiği Bölge Değişkenlerine İlişkin Uyum Analizi

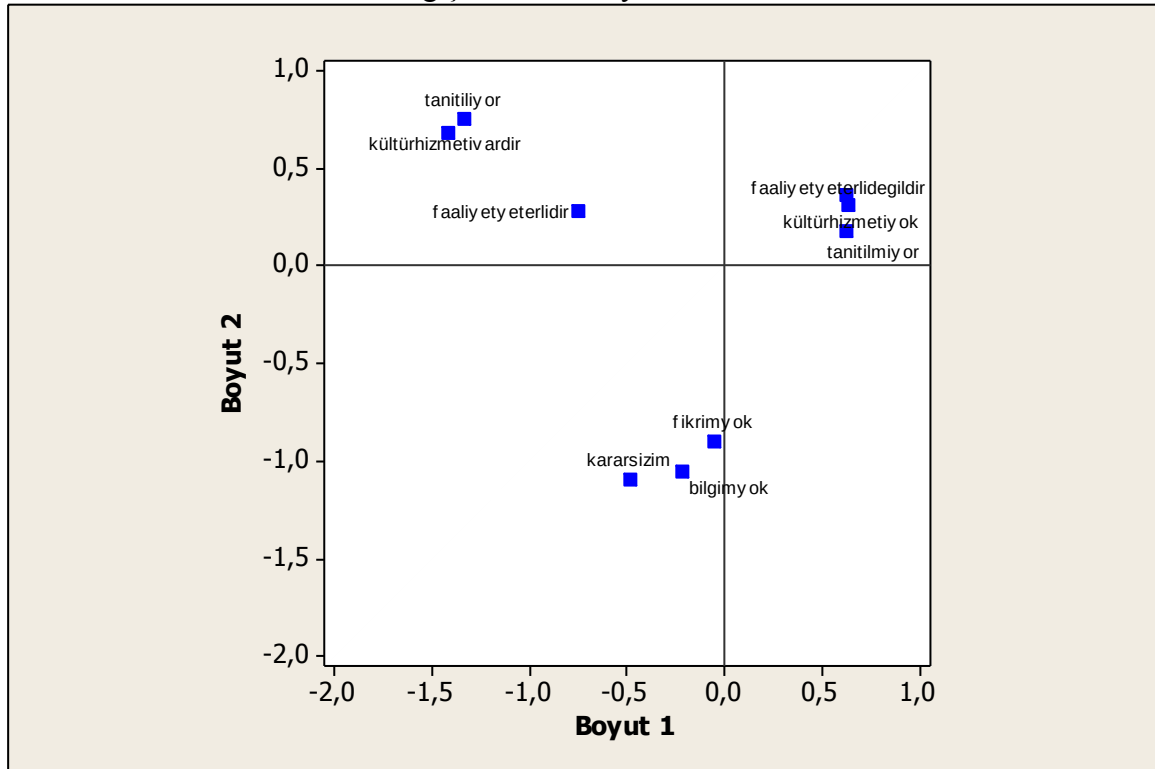


Kütahya'nın pınarları türküsü şekil 3'de de şekil' 2'de olduğu gibi merkezde yer alıp En Çok Zaman Ayrılan etkinlik Türü, Dinlenen müzik Türü ve Gelinilen bölgeye bağlı olmaksızın en çok bilinen türkü olarak belirlenmiştir. Bununla birlikte Türk halk müziği dinleyen öğrencilerin feracemin ucu sırma ve çömüdüm türkülerini bildikleri görülmekte bu öğrencilerin boş vakitlerini değerlendirdikleri faaliyet türünün kitap dergi gazete okumak olduğu görülmektedir. Bu farklılaşmada da iç Anadolu, doğu Anadolu ve Akdeniz bölgelerinden gelinmiş olmaları etkilidir.

Ege bölgesinden gelen öğrencilerin büyük bir kısmı boş zamanlarını bilgisayar ve internet ile ilgilenip tv izleyip müzik dinleyerek değerlendirmektedir.

Karadeniz bölgesinden gelen öğrencilerin büyük bir kısmının spor ile ilgilendiği ve klasik batı müziği dinledikleri grafik 3'de görülmektedir. Marmara bölgesinden gelen öğrencilerin ise boş zamanlarını tiyatro, sinema ve konserlere giderek değerlendirmekten yana olduğu bunun yanında türk sanat müziği, türk rock müziği ve yabancı müzik dinlemekten hoşlandıkları görülmektedir.

Şekil 4: Üniversitenin Bilimsel, Sosyal Ve Kültürel Faaliyetlerinin Yeterliliği, Kütahya'nın Yerel Kültürünü Öğrenciye Tanıtımı, Kütahya'nın Yerel Kültür Hizmetlerinin Yeterliliği Değişkenlerinin Uyum Analizi



Şekil 4'e göre Üniversitenin Bilimsel, Sosyal Ve Kültürel Faaliyetlerinin Yeterliliği, Kütahya'nın Yerel Kültürünün Öğrenciye Tanıtımı, Kütahya'nın Yerel Kültür Hizmetlerinin Yeterliliği konusunda öğrenciler tarafından verilen cevaplar paralellik göstermektedir. Frekans dağılımlarına bakıldığında ise Öğrencilerin % 41,1'i Üniversitenin Bilimsel, Sosyal Ve Kültürel Faaliyetlerinin Yeterli olmadığını, %52,6'sı Kütahya'nın Yerel Kültür Hizmetlerinin Yetersiz olduğunu, %58,2'si ise Kütahya'nın Yerel Kültürünün Öğrenciye

yeterli düzeyde tanıtılmadığını düşünmekle birlikte bu cevapların pozitif yönde birbirleri ile uyumlu olduğu görülmektedir.

5. SONUÇ

Toplumsal kültürün bir sistem olarak değerleri, inançları, norm ve düşünsel yapıları o toplumda yaşayan bireyler tarafından yaratılır ve paylaşılarak yaşanır. Bir toplumun kültürü o toplumun üyeleri tarafından benimsenmiş ya da kabul edilmiş alışkanlıklar, davranış biçimleri, duygu durumları, düşünce tarzları, değer ve tutumları olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda o toplumun kültürü ve bireylerin söz konusu kültürü öğrenerek geliştirdikleri kültürel sürecin aşamaları toplumu oluşturan en büyük ve birleştirici ortak paydayı oluşturmaktadır.

Bireyin içine doğduğu ve yaşadığı çevre onun yaşamını yönlendirmekte geleceğe ilişkin kararlarını ve tavırlarını etkilemektedir. Bireyin içinde yaşadığı çevre, topluma dair değer yargılarını, alışkanlıklarını ve algılarını pekiştirerek belirleyici bir etken olmaktadır. Bu bağlamda eğitim ve eğitim sürecinde, içinde bulunulan arkadaş grubu, şehir ve bölgenin kültürün edinme sürecinde ve geliştirilmesinde bireyler üzerinde yarattığı etki yadsınamaz bir gerçektir. Çalışmamızda Dumlupınar Üniversitesi İ.İ.B.F. öğrencilerinin farklı bölge ve kültür çevrelerinden gelerek eğitim süreci dahilinde bulundukları yeni kültürel ortam olarak Kütahya yerel kültürü içerisinde, kültürel kodları algılama, duyumsama ve içselleştirme boyutunda yer aldıkları konumu, bakış açılarını ve karşılıklı etkileşimlerini ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda öğrencilerden anket formu aracılığıyla elde edilen veriler, KiKare ve Uyum analizleri ile ilişkilerin mevcudiyetleri belirlenerek görsel boyutta bu ilişkilerin istatistiksel olarak anlamlı olduğu ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Cinsiyet, Bölüm ve Bölge değişkenleri temelinde Dumlupınar Üniversitesi İ.İ.B.F. öğrencilerinin kültürlenme süreciyle edindikleri kültür kazanımları ve birikimlerinin kültürlenme süreciyle birlikte farklı bölge, eğitim ve cinsiyetlerle oraya koydukları yeni kültürel etkileşim safhasında yöresel kültüre ait kültür kodlarının algılanış düzeyi yapılan analizlerle paralel doğrultuda geliştiği gözlemlenmiştir.

Ankete katılan öğrencilerden %54'ünün gelecek hakkında umutlu bir duruş sergilerken %28,3'ü kararsız ve %17,7'si ise geleceğe umutsuz bakmaktadır. Gelecekle ilgili düşünceler ve bireyin kendisini gelecek hakkında umutlu hissedip hissetmemesi kişisel yapısının karakteristik özellikleri ve bu doğrultuda bulundukları yerel kültürü algılamalarında ve etkileşimlerinde önemlidir. Bu doğrultuda analizler sonucunda öğrencilerin %54 gibi büyük bir kısmının gelecek hakkında umutlu bir his taşımaları onların Kütahya'nın yöresel kültürüne bakış açılarının değişime ve gelişime açık olmaları beklenebilir. Yüksek bir oranda (%17,7) kaygı taşımayan bireylerin yaşadığı topluma ait geleneksel veya modern bir yeterlilik fikrine sahip olduklarını gösterebilir.

Öğrencilerin büyük bir kısmı, Kütahya'nın en önemli kültürel unsurlarının elde edilen frekans dağılımlarına paralel olarak türküler, dil-şive-ağız ve termal turizmi olduğunu belirlemektedirler. Bu bağlamda Kütahya'nın kültürel varlıkları içinde önemli bir yere sahip olan türkülerinin ve termal kaynaklarının öğrenciler tarafından en önemli unsurlar olarak belirlenmesi Kütahya yerel kültürünü oluşturan sözkonusu unsurların diğerlerine oranla daha fazla tanındığı sonucuna ulaşılabilir.

Bir yörenin yerel kültürünün tanıtılmasında kültürlenme süreci bağlamında akla ilk gelen öğeler eğitim kurumları, yerel yönetim birimleri ve elbette ki sivil toplum kuruluşlarıdır. Bu kapsamda Kütahya'nın yerel kültürünün öğrenciye tanıtımında eğitim kurumu olarak üniversitenin yeterliliği konusunda öğrencilerin %41,1'lik bir oranı Üniversitenin Bilimsel, Sosyal ve Kültürel Faaliyetlerinin Yeterli olmadığı kanısındadır. Buna ek olarak öğrencilerin %52,6'sı da Kütahya'nın Yerel Kültür Hizmetlerinin Yetersiz olduğunu belirtmektedir. Yöre türkülerini söyleyişindeki tavır, ritim ve icrasıyla tanınan, Kütahya'nın en önemli sanatçılarından Hisarlı Ahmet ile ilgili olarak "Hisarlı Ahmet kimdir?" sorusuna verilen cevaplara göre öğrencilerin yalnızca %10,2'sinin ses ve saz sanatçısı olarak tanınması da söz konusu yerel kültür varlıklarının tanıtımında var olan yetersizliğin bir göstergesi olarak düşünülebilir. Bu noktada sivil toplum kuruluşları ve yerel yönetim birimlerinin kütahya'daki yöresel kültürün tanıtımıyla ilgili çalışmalarını ve hizmetlerini geliştirmeleri; üniversite ile koordineli bir biçimde öğrencilerin içinde yer alacağı farklı proje ve etkinliklere yer verilmelidir.

KAYNAKLAR

- ARINÇ, P. Canan, (2002), Selçuk'ta Kültür Turizmi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Coğrafya Anabilim Dalı.
- AYTAÇ Mustafa., BAYRAM Nuran, "Çoklu Karşılık Getirme Analizi Ve Öğretim Elemanları Üzerinde Bir Uygulama", V. Ulusal ekonometri ve istatistik sempozyumu,19-22, Adana,2001
- CANKÜYER, Ersoy ve Zerrin AŞAN, (2005), Parametrik Olmayan İstatistiksel Teknikler, Anadolu Üniversitesi Yayın No: 1613, Eskişehir.
- CLAUSEN S.E. (1998), Applied Correspondence Analysis-An Introduction, Sage Publication, USA.
- COLTMAN, M. Michael. (1989). Introduction To Travel and Tourism, New York: Van Nostrand Reinhold.
- COŞKUN Duygu, "Kredi Kartı Kullanımında Etkili Olan Faktörlerin Çoklu Uygunluk Analizi İle İncelenmesi", Anadolu Üniversitesi, SBE Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2007
- DEMİR Ömer - ACAR Mustafa, Sosyal Bilimler Sözlüğü, Vadi Yayınları, 3.Baskı, Ankara, 1999.
- DUVERGER Maurice, Siyaset Sosyolojisi, Çev: Şirin Tekeli, Varlık Yayınları, İstanbul, t.y. ,
- ERKAL Mustafa E., Sosyoloji (Toplumbilimi), Der Yayınları, İlaveli Onbirinci Basım, İstanbul 2000.
- FİCHTER Joseph, Sosyoloji Nedir?, Çev: Nilgün Çelebi., Atilla Kitabevi, 3.Baskı Ankara, 1996,
- GREENACRE Michael (2002), "Correspondence Analysis of the Spanish National Health Survey", Gac Sanit, Vol:16, No:2, Mar.-Apr., Barcelona.
- GREENACRE Michael (2007), Correspondence analysis in practice, second edition, Chapman And Hall/Crc, Taylor And Francis Group, USA.
- GREENACRE Michael ve J. Blasius,(1994), Correspondence Analysis in the Social Sciences, Academic Press Limited, USA.
- GÜNGÖR EMEL, "İstatistiksel Kalite Kontrolde Basit Ve Çoklu Uygunluk Analizin Uygulanması", Gazi Üniversitesi, FBE Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2005
- GÜVENÇ Bozkurt, İnsan ve Kültür, Remzi Kitabevi, İstanbul,1974
- GÜVENÇ Bozkurt,İnsan ve Kültür,Boyut yayınları,İstanbul 2010
- GÜVENÇ Bozkurt,Kültürün ABC'si,Yapı Kredi Yayınları,2.Baskı,İstanbul ,Ocak 2002

- HAIR, Joseph F., Rolph E. Anderson, Ronald L. Tatham, William C. Black, (1998), Multivariate Data Analysis, Upper Saddle River, N.J.:Prentice Hall, Fifth Edition, USA.
- KAGITÇIBAŞI Çiğdem ,İnsan-Aile –Kültür,Remzi Kitabevi,3.Baskı,İstanbul,Ağustos1996
- KARAKUŞ Mehmet-KONUK Osman-ÇAĞAN Kenan, “Bolvadin de Toplumsal Yapı ve Değişim”; Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt IX ,Sayı 2, Aralık 2007
- KONGAR Emre, Kültür Üzerine, Remzi Kitabevi, İstanbul,1994.
- LEE, B.L. (2006). “Correspondence Analysis”, <http://www.uv.es/prodat/vista>, (02.04.2010).
- MURTAGH Fionn (2005), Correspondence Analysis and Adata Coding With Java And R, Chapman And Hall/Crc, Taylor And Francis Group,USA.
- NİRÜN Nihat, Sistematik Sosyoloji Yönünden Sosyal Dinamik Bünye Analizi, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını No:56, Ankara 1991
- ÖZDAMAR, Kazım (2004), Paket Programlar ile İstatistiksel Veri Analizi-2, Kaan Kitabevi, Eskişehir.
- POYRAZ, Kemal, (2011), Temel İstatistik, Genişletilmiş Beşinci Baskı, Dumlupınar Üniversitesi Yayın No:14, Kütahya.
- SEYFULLAHOĞULLARI, Ayhan (2003), “Çapraz Tabloların Analizi ve Ticari Malların Değerlendirilmesiyle İlgili Bir Uygulama”, İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi, Sayı:4, Aralık.
- SİTEMBÖLÜKBAŞI Şaban, “Siyasal Kültür’ün Kavramsallaştırılmasında Karşılaşılan Bazı Güçlükler”, Süleyman Demirel Üniversitesi, İktisadi İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, Yıl:1997, S: 2 (Güz).
- UZGÖREN, Nevin (2007), “Uyum Analizinin Teorik Esasları ve Regresyon Analizi İle Benzerliğinin Grafikselsel Boyutta Karşılaştırılması”, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı:18, Kütahya.
- ÜLTANIR Gürcan, “Eğitim ve Kültür İlişkisi-Eğitimde Kültürün Hangi Boyutlarının Genç Kuşaklara Aktarılacağı Kaygısı”,GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi,Cilt 23, Sayı13 (2003)291-309.
- WILLIAMS Raymond, Kültür, Çev: Suavi Aydın, İmge Kitabevi Yay., Ankara, Nisan 1993.

“TÜRKİYE’DE MÜZİK ENDÜSTRİSİ VE SORUNLARININ BU ALANDA FARKLI MESLEK GRUPLARINDAKİ BİREYLERİN GÖRÜŞLERİ DOĞRULTUSUNDA DEĞERLENDİRİLMESİ”

Doç.Dr. Nalân YİĞİT

nyigit@selcuk.edu.tr

Selçuk Üniversitesi

Hüseyin Gazi TURGUT

gaziturgut@hotmail.com

Sincan Halk Eğitim Merkezi
S.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü

ÖZET

Ülkemizde Cumhuriyetin ilanından beri yukarı bir ivmeyle gelişmekte olan müzik endüstrisi özellikle 1970’li yıllardan itibaren, gelişen plak ve kaset sektörleriyle birlikte büyük bir sıçrama yaşamıştır. Son yıllarda internet kullanımının yaygınlaşmasıyla, insanların dinlemek istedikleri müziğe yasal yollarla ya da yasal olmayan şekillerde ulaşmaları kolaylaşmış ve endüstri rota değiştirmek zorunda kalmıştır.

Bu çalışmada, Türkiye’de müzik endüstrisinin durumu ve sorunları, müzik sektöründe yaşanan değişimler, görsel medya araçları, internet kullanımı, reklam ve tanıtım faaliyetleri ve dinleyicinin müzik endüstrisi üzerindeki rolü ve etkisinin araştırılması amaçlanmıştır. Nitel araştırma metodolojisi ile yapılmıştır. Yapılandırılmış açık uçlu 10 soru ile Türkiye’deki müzik endüstrisinin farklı meslek gruplarında faaliyet gösteren 9 kişinin görüşleri elektronik ortamda alınmıştır. Dokümanlardan elde edilen verilerin betimsel analizi yapılmış ve sonuç olarak; Türkiye’de Müzik Endüstrisi kurumlarının her meslek grubu tarafından aynı şekilde ifade edilmediği, müzik endüstrisinin çözüm bekleyen önemli sorunlarının olduğu, ilgili devlet kurumları tarafından yeterli destek verilmediği, görsel medya araçlarının, internet kullanımının, reklamın, dinleyicinin rolünün önemli ve etkili olduğu, nitelikli ürünlerin azlığı gibi görüşlerin ağırlık kazandığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Türkiye’de Müzik Endüstrisi, Farklı Meslek Grupları

1.GİRİŞ

Müzik endüstrisi, müziğin üretim sürecinden dinleyiciye ulaştığı sürece kadar ki yolculuğunun tamamı olarak tanımlanabilir. Bu süreçteki tüm elemanlar, müzik endüstrisinin parçalarını oluşturur. Müzik endüstrisi çok geniş kapsamlı bir endüstri türüdür. Birçok farklı meslek grubu, kurum ve kuruluş endüstrinin elemanlarıdır.

Müziğin kitleler arasındaki paylaşım süreci, 1877 yılında Edison’ un fonograf bulması ile hızlanmış ve müzik endüstrisi tüm dünyada gelişim sürecini başlatmıştır (Büyükkınay, 2006). Müzik endüstrisindeki gelişmelere paralel olarak sırasıyla plak, kaset, CD (Compact Disc), Mp3 (MPEG Audio Layer 3) gibi biçimlerle kullanılan dinleme formları günümüzde çoğunlukla dijital ortamlarla karşımıza çıkmaktadır. Kitle iletişim araçlarının da

günlük hayattaki öneminin ve kullanım sıklığının artmasıyla birlikte başta Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere olmak üzere tüm dünyada yirminci yüzyıldan itibaren müzik endüstrisinde büyük bir sıçrama yaşanmıştır. Tüm dünyada müzik endüstrisi, zincirleme olarak birbirinin içerisinde yer alan farklı sektörlerin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Alt sektörlerin her biri ve bu alt sektörlerin içerisinde yer alan her bir birey endüstrinin dinamiğini meydana getirir.

Türkiye’ de müzik endüstrisi özellikle 1970’li yıllarda kaset teknolojisinin kullanılması ile gelişmeye başlamıştır (Uysal.2006). Müzikal endüstri, özellikle pop müzik, anadolu rock, Türk halk müziği, arabesk gibi müzik türlerinin dinleyici kitlesinin talepleri doğrultusunda faaliyetlerini hızla artırmıştır (Yurga, 2010). Bu dönemden itibaren yeni plak şirketleri kurulmuş, yeni müzik orkestraları oluşturulmuş, dinleyiciler artık farklı müzik türleri ya da farklı sanatçılar arasında seçim yapmaya başlamışlardır. Bu seçme süreci 80’li yıllarla birlikte radyo ve televizyonun hemen her eve ulaşmasıyla zirveye tırmanmıştır. İnsanlar artık istedikleri müzik türüne ve istedikleri sanatçıya ulaşmanın birden çok yolunu bulmuşlardır. Bu süreç kasetler, videolar, sinema filmleri (müziğin yoğun olarak kullanıldığı Yeşilçam filmleri), konserler, gazinolar, radyo ve televizyon ile (1990 yılına kadar TRT, 1990 yılından itibaren özel radyo ve televizyon kanallarının kurulmasıyla) birlikte çok yönlü olarak sürdürülmüştür. Evren’e (2006) göre; ülkemizde 360 özel televizyon kanalı, 1200 özel radyo müzik endüstrisinin önemli bir ayağını oluşturmaktadır. 12 Eylül 1980’de yavaşlama eğilimi göstermek zorunda kalan müzik endüstrisi 90’lara yaklaşırken tekrar yukarı yönlü bir harekete girmiştir. 16 Ağustos 1994’de kurulan Kral TV ile televizyon ortamında kesintisiz müzik yayını yapılmaya başlanmış (Bağcan, 2007) ve müzik klipleri önem kazanmıştır. 90’lı yıllar CD’nin ortaya çıkması ve yaygınlaşmasıyla birlikte plak ve kaset teknolojilerini yavaş yavaş geride bırakmaya başlamıştır. Dijital müzik ortamlarının yaygınlaşması, internet kullanımının artması, korsan müziklere ulaşım kolaylığı, Mp3 gibi yeni müzik formları ve paylaşım alanlarının ortaya çıkmasıyla isteyen istediği müziği istediği anda dinler olmuştur. Bu durum korsan müziğin de yaygınlaşmasını fazlasıyla tetiklemiştir.

Çalışmada, ülkemizde müzik endüstrisinin durumu, sorunları ve bu sorunların çözümleri hakkında, farklı meslek gruplarındaki bireylerin görüşlerini almak, görsel medya araçları, internet kullanımı, reklam ve tanıtım faaliyetleri ve dinleyicinin müzik endüstrisi üzerindeki rolünü ve etkisini araştırmak amaçlanmıştır.

2. YÖNTEM

Nitel araştırma metodolojisi ile yapılan çalışmada; Türkiye’deki müzik endüstrisinin farklı meslek alanlarında yer alan 9 kişinin, çalışmanın amacına yönelik olarak belirtilen konular hakkındaki düşünceleri, uzman görüşleri alınarak hazırlanan yapılandırılmış sorularla (10 soru) elektronik ortamda alınmıştır. Dokümanlardan elde edilen verilerin betimsel analizi yapılmıştır. Görüşler, meslek gruplarına göre kısaltmalarla kodlanarak verilmiştir.

Farklı bakış açılarının ışığında durumu araştırmak için görüşleri alınan kişilerin müzik endüstrisi alanında farklı meslek gruplarından olması öngörülmüştür. Aşağıda görüşleri alınan kişilerin isimleri, yaşları, meslekleri ve meslek gruplarına göre kullanılan kısaltmalar, eğitim durumları, meslekteki kıdemleri tablo halinde verilmiştir. Tablodaki isimler alfabetik olarak sıralanmıştır.

Tablo 2.1. Katılımcıların isimleri, Yaşları, Meslekleri ve Meslek Gruplarına Göre Kısaltmalar, Eğitim Durumları, Meslekteki Kıdemleri

İsim	Yaş	Meslek	Mesleki Kısaltmalar	Eğitim Durumu	Meslekteki Kıdemi (Yıl)
Abdullah Uz	61	Öğretim Elemanı	ÖE1	Sanatta Yeterlilik	40
Bekir Küçükay	53	Öğretim Elemanı	ÖE2	Sanatta Yeterlilik	26
Meltem Sezenler	35	Müzik Editörü	ME1	Lisans	17
Michael Kuyucu	38	Müzik Editörü	ME2	Doğrudan Lisans	17
Mustafa Özarslan	41	Ses Sanatçısı	SS1	Lisans	17
Nida Ateş	41	Ses Sanatçısı	SS2	Lisans	9
Orhan Şallıel	43	Sanat Yönetmeni-Orkestra Şefi	OŞ	Lisans	13
Refik Saydam	57	Müzik Eğt. Müzed Bşk	DY	Yüksek Lisans	27
Yaşar Kemal Alim	46	Müzik Eğt.-Bağlama ve Ses San-Koro Şefi	KŞ	Lisans	24

3. BULGULAR

Müzik endüstrisinin çeşitli meslek gruplarındaki öğretim elemanı, sanat yönetmeni, koro şefi, orkestra şefi, ses ve saz sanatçıları, müzik editörlerinin görüşlerinden elde edilen bulgular:

1-Türkiye’de müzik endüstrisi denince aklınıza hangi kurum/kurumlar gelmektedir?

Müzik endüstrisi alanındaki kurumlar: Parçanın bestelenmesi, orkestrasyonu, seslendirilmesi, kaydedilmesi, çoğaltılması, tanıtımı/reklamı, dağıtılması/satılması, müzik araçlarının üretilmesi, dağıtılması/satılması, müzikle doğrudan ya da dolaylı ilgileri nedeniyle kitle iletişim araçları vb (ÖE1); Unkapanı ve diğer yapımcı şirketleri (OŞ, ME1, ME2), TV kanalları, radyo, internet, yazılı ve görsel basın araçları, teknolojiyi üreten fabrikalar, müzik ve müzisyen birlikleri (SS2), (SS1, ÖE2, DY) olarak adlandırılırken; KŞ “Müziğin ticari boyutu ve dolayısıyla o yönde oluşmuş endüstri ve daha çok icra ve eğitim yönüyle oluşan icra endüstrisi” olarak iki gruba ayırıyor. Ticari endüstri daha çok stüdyoların, kaset firmalarının, bestecilerin, aranjörlerin, çalan-söyleyen icracıların, satıcıların oluşturduğu ve toplum da İMÇ diye adlandırılan firma ve kişi bazlı oluşumlar; Eğitim ve icra endüstrisinde ise, TRT, Kültür Bakanlığı Koroları, eğitim veren konservatuarlar, Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümleri, icra anlamında çalışmalar yapan yerel dernekler ve çeşitli kurum ve kuruluşların bünyelerinde oluşturmuş oldukları icra ve eğitim toplulukları” olarak belirtmektedir.

2-Müziğin endüstrileşmesinde dinleyicinin rolü nedir?

Dinleyicinin tüketici olması endüstrileşme için yeterli görülmekle birlikte (SS2), dinleyicinin özelliklerinin müzik endüstrisini etkileyeceği belirtilmektedir: “Dinleyicinin eğitim/ kültürlenme/toplumsallaşma sonucu kazandığı özellikler, sosyo-ekonomik düzeyi vb. özellikleri müzik talebini etkileyeceğinden rolü olacaktır. Ancak pazarın ya da endüstrinin kendi talebini –yapay dahi olsa- oluşturduğu da göz ardı edilmemelidir”(ÖE1).

Dinleyicinin talep ve takibi de (OŞ) müziğin endüstrileşmesinde çok önemli görülmektedir (ÖE2). Dinleyici kitlesinin büyük çoğunluğunun müziksel beğeni, yönelim ve istem yönünden özgür olmadığı (DB) ifade edilmiştir. Müziğin endüstrileşmesinde “dinleyici asıl belirleyicidir”(SS1); “Arz-Talep olgusunu yaratan dinleyicidir” (KŞ). “Dinleyici önce arşivcilik yönünü geliştirmeli, korsandan uzak durmalı ve en önemlisi müziği bilinçli bir şekilde dinlerse o zaman gelişim sürecinde olumlu adımlar atacaktır” (ME2) görüşleri belirtilmiştir.

3- Türkiye’deki müzik endüstrisi içerisinde popüler olanı belirleyen faktörler nelerdir?

Bu konuda; “esas olarak pazarı elinde bulunduran odakların belirleyici olduğu söylenebilir. Bu odaklar dinleyiciden/tüketiciden, ortamdan tümüyle bağımsız değildir” (ÖE1); “Yapımcılar, dinleyiciler, görsel ve yazılı medya ve gündelik trendler” belirleyicidir (ÖE2); “Kültür üst yapısını dönüştüren sosyal ve siyasal değişimler, bazı dönemlerde müzik endüstrisinin merkezinden dünyaya yayılan akımların da belirleyici (SS2) olduğu belirtilmiştir.

“Müziğin kolay anlaşılır/tüketilir olması daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlıyor. Bu kolaylık sadece işitsel değil görsel popülerizmi de büyük bir şekilde içinde barındırıyor. Aslında günümüzde müzik dinlenmiyor çoğunlukla seyrediliyor” (OŞ). “Dünyada popüler kültür diye adlandırdığımız ve zamanla değişen bir moda akımı vardır. Popüler kültüre yön veren dinleyicidir. Dolayısıyla Türk halkının beğeni ve tercihleri müzik sektörünü belirleyen değişkendir” (ME1). “Güncel olanlar günlük tüketilmekte ve asla kalıcı olamamaktadır. Ne yazık ki belirleyici olan sanatsal ve müzikal olan değildir” (SS1).

Bizim gibi az gelişmiş veya gelişmekte olan ülkelerde müzik endüstrisinde popüler olanı belirleyen olgular toplumun günlük olaylara karşı vermiş olduğu duygusal ve sosyal tepkilerdir. Buna paralel olarak popüler müzik gündemi de zorunlu değişkenlik göstermek durumundadır. Bunları zincirin halkaları gibi düşünmek durumundayız. Müziğin kendi başına gündem belirleyebilmesi, ancak okuma, algılama ve okuduğunu günlük hayata uyarlama düzeyi yüksek toplumlarda mümkün olabilir” (KŞ).

“Popüler olanı talep belirler. Talebi ise medya ve tüketiciyi ikna eden reklam ve pazarlama faaliyetleri şekillendirir” (ME2).

4- Türkiye’de müzik endüstrisi alanında reklam ve tanıtımların önemi/rolü sizce nedir?

Ürünün kitlelere ulaşması için, reklam ve tanıtım çok önemli, belirleyicidir (ÖE1,SS1,KŞ). “Ülkemizde ve dünyada en etkili moda yaratma ve toplu beğeni oluşturma,

tüketime yönlendirme yoludur” (ÖE2, SS2). Geniş kitlelere ulaşmada halkla ilişkiler (PR-Public Relations) çalışmaları önemlidir (ME1). Topluların çoğunlukla önüne ne kadar getirilirse onu seçme eğiliminde olmakta ve bu yüzden reklam ve tanıtımın sahte dahi olsa seyirciyi/dinleyiciyi bilinçsizce buna yöneltmekte; çünkü dinleyicinin kafasında kendinin belirlediği bir seçim olmadığı için reklam ve tanıtım çok önemli bir rol oynamaktadır (OŞ) .

“Dünyada ve Türkiye’de müzik endüstrisi (çok az bir kitleye ulaşan nitelikli müzikler dışında) esas olarak reklam ve tanıtımlarla pazarlanan müziklere uygun dinleyici kitlesinin imal edilmesine dayalıdır. Bazen de reklam ve müzik iç içe geçebilmekte; hangisi reklam, hangisi müzik ayırt edilememektedir”(DB). 1980 öncesi Türkiye’de ürün reklamın önündeyken bu süreçten sonra serbest piyasa ekonomisinin gelişmesi ile medyada çok seslilik yaşanmış ve medyanın gelişmesi ile beraber reklamcılık sektörü de gelişmiştir. Reklamcılığın gelişmesi ile birlikte tüm sektörlerde ürün reklamın gerisinde kalmıştır. Müzik ürünleri de bundan payını almıştır. Artık iyi üründen çok iyi tanıtılan iyi pazarlanan ürün büyük önem kazanmıştır (ME2).

5-Türkiye’de görsel medya araçlarının müzik endüstrisindeki rolü sizce nedir?

Müzik endüstrisinde “şu anda en büyük rolü görsel medya üstlenmektedir. Klipler ve çeşitli müzik şovlarıyla üretim yönlendirilmektedir” (ÖE2), (ME1), (ÖE1). “Reklamın ve tanıtımın en etkili mecrası görsel ve işitsel medyadır” (SS2). “Türkiye’de görsel medya araçları, müzik endüstrisini yayan araçların en başında gelmektedir” (DB). Beğeniler zamanımızda daha çok seyrederek oluşmakta (OŞ); “İnsanımız okuyup araştırmaktan ziyade, önüne hazır olarak getirilip kendisine sunulanla yetinmektedir” (KŞ). “Türkiye Avrupa’nın en çok TV izleyen 3 ülkesinden biri olduğu için müziğin de tanıtımında çok büyük rol oynamaktadır” (ME2). “Hemen hemen her müzik tarzına göre kanal mevcut, sanatçılar kendine ya da kendi yaptığı işe yakın olan kanalları bu anlamda kullanmaktadır” (SS1).

6- Türkiye’deki müzik endüstrisinin ülkemizdeki müzik türleri üzerindeki etkileri sizce nelerdir? (Türk Halk Müziği ağırlıklı olarak belirtir misiniz?)

“Müzik endüstrisinin bütün müzik türleri üzerinde popülerleştirici etkisi vardır. Çünkü müzik endüstrisinin asıl amacı satmaktır/pazarlamaktır. Tüketici heterojen, farklı, anonimdir. Daha çok satabilmek için kolay anlaşılır/dinlenir/etkileyici müzik olmak zorundadır” (ÖE1). “Gerçek anlamdaki Türk Halk Müziği’nin yeterince desteklendiği (TRT hariç) söylenemez (SS1). Daha ziyade yoz müzikler desteklenmektedir” (ÖE2).

“Olumlu yöndeki en önemli etkisi halkın genelinin lokal müzik kültürleriyle tanışabilmesinin önünü açmasıdır. Bunun yanı sıra bu müzik temsilcilerinin kısmen, az da olsa gelir elde etmesine sebep olmuş olabilir. Olumsuz bakılabilecek yanı geleneksel müzik üretim biçiminin (türkü, ağıt yakma) besteleme, zorlama bir biçimde piyasaya ürün yetiştirme şeklinde yer değiştirmiş olmasıdır”(SS2).

Türkiye’de müzik türlerini tanıtmada, ön plana çıkarmada, dinleyici kitlesi oluşturmada, müzik endüstrisini ellerinde tutan uluslararası tekeller ve onlarla işbirliği içindeki yerli firmaların etkisi büyüktür. Bu firmaların Türk halk müziğine yaklaşımı da tamamen ticarî ve “kullan at” mantığına dayalıdır. Elleriindeki “popüler” müzikleri çok çabuk “tükettiklerinden” Türk halk müziğinin bakir kaynağına hoyratça saldırmışlar ve onu da tüketmeye yönelmişlerdir (DB).

Türk halk müziğinde bazı popüler çalışmalara yönelim olmakla birlikte öz korunmaya çalışılıyor. Yeni üretim yapılmamakta ve türküler tekrarlanmaktadır. Halk Ozanlığı geleneği de gittikçe yok olmaktadır ve beslenmesi gerekmektedir (OŞ). Popüler kültür akımı nedeniyle her dönem müzik türleri ve kitleleri değişmektedir (ME2).

Türk halk müziği geçmişten geleceğe uzanan doğal ve güçlü alt yapısı nedeniyle, diğer müzik türlerinin de en büyük dolaylı desteklerinden birisidir. Birçok pop müzik icracısının belirli zamanlarda Türk halk müziğine yönelmesinin en büyük sebeplerinden birisi de budur. Müzik endüstrisi de kendisini besleyen bu büyük akarsuyu her zaman bazen isteyerek bazen ise zorunluluktan sahiplenmek zorunda kalmıştır (KŞ).

Türkiye’de sermaye sahibi global dünyaya ayak uydurmaya gayret etmektedir. Bunun için popüler kültürü - pop müziğini ve rock müziğini desteklemektedir. Sermaye sahipleri yerelliği sevmez, global olanı sever ve her zaman popüler olanın yanındadır (ME2).

7- Türkiye’ de müzik endüstrisinin sorunları nelerdir ve alt yapı eksiklikleri sizce nasıl giderilebilir?

“Müzik endüstrisinin artık tümüyle “pazar”ın kurallarıyla işlediği, yalnızca ticari düşünüldüğü ve ürünlerin kalitesiz ve yaratıcılıktan uzak olduğu, müziğin üretim ve dağıtım aşamasındaki elemanlara (kayıt stüdyoları, teknik ekipman, CD basım yerleri vb.) müzisyenler tarafından kolaylıkla ulaşılabilir olmasının sağlanması gerektiği” (ÖE1, ÖE2) belirtilmektedir.

Küreselleşmeye rağmen ulusal müzik endüstrisi yeterince gelişmemiştir. Ayrıca tüketicinin genel olarak eğitim/kültürel düzeyi düşük olduğundan ve büyük bir kesimine ya hiç müzik eğitimi verilemediğinden ya da yetersiz müzik eğitimi verildiğinden müziksel ürünler, nitelikçe düşük olmaktadır (ME2). “Pazar”ın ilgi göstermediği müzik türleri de (klasik müzikler, geleneksel müzikler vb) devletçe yeterince desteklenmemektedir. Bir yandan kültürün yerel ürünleri/zenginlikleri küreselleşmenin etkisiyle yok olmakta; diğer yandan buna tepki olarak en azından bir bölümünün direnç gösterdiği, kimlik özelliği olarak öne çıkarılmaktadır” (ÖE1).

“Ülkedeki en önemli sorun henüz bir müzik endüstrisinin olmamasıdır”. Kurumlaşmış gibi görünen yapılar kişisel istismara açık "Müzik Esnafı" derneği kimliğinde ve işleyişinde olması, kuruluşundan bu yana telif yasasını işletemeyen, korsan ve indirmenin etkilerini azaltamayan, radyo, tv vb. kullanımından payını alamayan kurumlar, yasal alt yapıdaki eksiklikler önemli sorunlardır. Bu sorunlu yapı sebebiyle kurumsal ciddiyete sahip hiç bir müzik şirketi faaliyetine devam etmemektedir” (SS2).

Türkiye’nin gerçek gereksinimi olan müzikler açısından düşünüldüğünde müzik endüstrisinin önemli sorunları vardır. Çalgı üretim ve yapım merkezleri gereksinmeyi karşılamaktan uzaktır. Orkestra çalgılarının ve elektronik çalgıların; sesi yükselten, düzenleyen, kaydeden ve çoğaltan araçların büyük bir bölümü dışarıdan gelmektedir. Geleneksel çalgılarımızın standardizasyon sorunları üzerinde henüz istenen noktaya ulaşılabilmiş değildir. Nitelikli müzikler üzerinde çalışmalar yapan bestecilerin, seslendiricilerin, yorumcuların eserlerini topluma ulaştırmalarında büyük sorunlar vardır (DB).

“Endüstride işin başında olanlar çoğunlukla müzikten anlamıyorlar. Ürünü kullanmayan ve bilmeyen satış elemanı gibiler. Bu da söz konusu herhangi bir müziğin gerçek yaratıcılarını, güzel ve doğru örneklerini raflarda görmemizi çoğunlukla engelleyebiliyor. Belki üretici şirketlerin daha çok müzik ile ilgilenen, bilen, seven, doğru kulaklı - zevkli insanları oluşumlarında barındırması gerekir. Kaliteli danışmanları olmalıdır. Çünkü çoğunluk önüne ne konursa onu talep ediyor (OŞ).”

Dünyada kurumsallaşmış olan ve yasal olarak internetten müzik indirme henüz ülkemizde tam olarak yürürlüğe girmemiş olması nedeniyle albüm ve şarkı satışlarının düşük olması ve hak sahiplerine ulaşamaması önemli bir sorundur (ME1).

Bir dönem yaşadığımız korsan CD’lerin yerini şimdi internet üzerinden ücretsiz indirme aldı. Hatta albüm daha çıkmadan internette dolaşmaya başlıyor. Albümün hazırlanması ve dağıtımı sürecinde yapılan büyük maddi yatırımların satışla geri dönüş imkânı maalesef mümkün olamamaktadır. İş böyle olunca firmalar cd çıkartamamakta, depolar kapanmakta dağıtımcılar ve müzik marketler kapanmakta, binlerce insan işsiz kalmaktadır. Çözüm çok basit ama uygulanmamaktadır. İnternet üzerinden yapılan indirmeler için caydırıcı ciddi cezalar verilir, firmalar daha insafli fiyatlandırma yaparsa, sanırım sorun çözülmüş olacaktır” (SS1).

“En büyük sorun, yetişmiş eleman eksikliğidir. Toplumun gelişmişlik düzeyi ve kültürel alt yapısı geliştikçe bu sektörde de yetişmiş eleman sıkıntısı aşılabılır. Eğitim kurumlarının daha donanımlı eğiticiler tarafından yönetilmesi, görsel medya ile daha sıkı işbirliği yapılması, ülkenin temel kültürel değerlerinin ortaya çıkarılması, yerel olarak faaliyet gösteren toplulukların desteklenmesi, müzik arşivlerinin, nota temininin daha kolay olması, çalgı metotlarının artırılması ve olanlarında daha nitelikli hale getirilmesi gerekir. Türkiye’nin bir tek İstanbul’dan ibaret olmadığı bilinciyle merkezlerin çoğaltılıp Anadolu’ya yaygınlaştırılması zorunludur” (KŞ).

8- Türkiye’de devlet kurumlarının özellikle TRT ve Kültür Bakanlığı’nın müzik endüstrisi üzerindeki rolü sizce nedir?

“Kültür Bakanlığının ve devlet kurumlarının alt yapı oluşturma, destekleme işlevi olabilir ve çok etkilidir/önemlidir; ancak bu konudaki katkının yetersiz olduğu söylenebilir” (ÖE1).

“Kültür Bakanlığı ve diğer devlet kurumlarının özellikle sanatsal açıdan büyük bir rol üstlendiği söylenemez” (ÖE2, OŞ, DB, ME2).

“TRT halk müziğinin ve diğer müzik türlerinin yaşatılmasında ve doğru sunumunda önemli rol oynamıştır (SS1, SS2). TRT öncü kurumlardan ilkidir ve Türkiye’nin müzik arşividir (ME1). Her ne kadar son yıllarda inkâr yoluna gidilse de TRT ve Kültür Bakanlığı Türkiye’de ki müzik endüstrisinin temel taşıdır. Yıllarca ülkemizdeki tüm müzisyenlerin beslendiği kaynak orasıdır. Dolayısıyla bu kurumların yapmış olduğu hizmet göz ardı edilemez” (KŞ).

9-Türkiye’deki özel kurum ve kuruluşların müzik endüstrisi üzerindeki rolü sizce nedir?

Günümüzde özel sektör oldukça gelişmiş ve büyük ölçüde küresel ekonomiyle bütünleşmiştir. O nedenle çok önemli rol oynamaktadır (ÖE1). Özel kurum ve kuruluşlar dinleyicinin nabzını tuttuklarından, ticari kaygılarla yapılmış ürünleri çeşitli yollarla desteklemektedir (ÖE2).

Müzik endüstrisi alanında Türkiye’de esas olarak özel kuruluşlar etkilidir. Ancak onlar da uluslararası kuruluşlarla rekabet edebilecek güçte olmadıklarından uluslararası tekellerle işbirliği içinde varlıklarını devam ettirebilmektedirler (DB).

Özel kurum ve kuruluşlar sektörü besleyen en önemli durumdadır ve organizasyonlar, konserler, tanıtım etkinlikleri vs. özel sektör üzerinden yürümektedir (SS1, ME1). Bu kurumlar (çok azı dışında), sektörün kalitesini yükseltmeye yönelik hiçbir çalışma yapmamaktadır (ME2)

Ülkemizdeki özel kurum ve kuruluşlar ekonomik gücü çerçevesinde şu an da ülkemizdeki müzik endüstrisine yön vermektedir. Yapılan çalışmaların sergilenmesi ve halka ulaştırılmasında ise özel kuruluşların güçlü alt yapısı ve reklam potansiyeli belirleyici olmaktadır (KŞ).

Özel radyo ve televizyonlar sadece müziği sömürmek için vardır(istisna şahıslar elbet de vardır). Bunun dışında sponsorluk çabaları olan firmaların katkısından söz edilebilir (SS2).

“Özel şirketlerin, bankaların kurdukları orkestralarda çalışanlara bakıyorsunuz çoğu ya konservatuarlarda ya da devlet kurumlarında görev yapan sanatçılardan oluşuyor. Sazları dahi devletten üstlerine zimmetli. Ne maaş ödeniyor ne de bir alt yapı oluşturuluyor. Ama temeline bakıldığında aslında toplama bir proje bazlı sosyal oluşum. Tabii bu da çok yeni, zamanla bu gibi oluşumlarda kurum diyebilecek sıfatlara ulaşacaktır” (OŞ).

10-Ülkemizde internet kullanımının müzik endüstrisine olumlu ve olumsuz katkıları sizce nelerdir?

İnternet, son dönemde özellikle Türkiye’de müzik endüstrisine büyük zarar vermiş; İnternet’teki paylaşım, albümlerin satışını büyük ölçüde düşürmüş; üretim de bundan olumsuz etkilenmiştir (ÖE1; ÖE2).

İnternet kullanımı popülerleşme şansını herkese tanımış olmaktan öte dinleyici açısından müziğe kolay ulaşma şansı sağlamıştır ve dünya üzerinde müzikten en karşılıksız ve yatırımsız büyük para kazanan, müzikle ilgili hiç bir yatırım ve harcamaları olmayan, hiç kimsenin hakkını ödeme fikrine dahi sahip olmayan portallar oluşturmuştur (SS2). İnternet, tanıtım ve bilgi edinebilmek için yararlı, fakat ürünü edinmek, satın almak gibi bir adımın olmaması sektörleri yavaşça öldürmektedir (OŞ).

Dinleyici bir anda birbiriyle ilgisiz pek çok müzik türü ve örneğiyle karşı karşıya kalmakta; türler karmaşası yaşanmakta, yozlaşmaya yol açmakta ve elbette telif hakları yönünden etik dışı uygulamalar yaşanmaktadır (DB).

Korsanın en büyük yeri internet, o kadar hızla dağılıyor ki albüm müzik markete ulaşmadan dünyanın öbür ucunda oluyor (SS1).

İnternetin ülkemiz de yoğun ve daha çok bilinçsiz olarak kullanılmaya başlamasıyla, hiç bir kurala dayanmadan oluşturulan bu ağ müzik endüstrisini çok hazırlıksız yakalamış, sergilenen ürünlerin bilinçsizce tüketilmesine neden olmuştur. Son derece karışık ve tamamen kontrol dışı bir tüketim yaygınlaşmış, verilen emekler bir çırpıda tüketilir hale gelmiştir. Önlem alınmadığı takdirde bu düzeysizliğin artarak devam edeceğini düşünmekteyim. Okuma düzeyi ve sorgulaması düşük toplumlarda etkisi çok olumsuz olmaktadır. Küçük bir kartopu olarak başlayan bu furya, bugün ne yazık ki önüne geleni deviren ve kontrol edilemez bir çığa dönüşmüştür. Eğer doğru kullanılıp müzik emekçilerinin menfaatleri gözetilir ise ülkemizdeki müzik endüstrisinin gelişmesinde çok büyük katkıları olacaktır. Gerekli dokümana ulaşmak konusunda ise son derece faydalı bir işlev yürütmektedir (KŞ). Artık her isteyen şarkısını, kendi reklamını yaparak bütün dünyaya ulaştırabilmektedir (ME1; ME2).

4.TARTIŞMA

E-ansiklopedi Vikipedi’ de (<http://tr.wikipedia.org/>) müzik endüstrisi sorgulandığında Türkiye’ den Müyorbir ve Müyap karşımıza çıkmaktadır. Çalışmamızda da müzik birliği oluşumları, müzik endüstrisi denince akla gelen kurumlar olarak belirtilmektedir (OŞ, ME1, ME2). Ancak Kültür Bakanlığı tarafından 1999 yılında oluşturulan (Büyükkınay, 2006;42) Müzik Eserleri Sahipleri Grubu’nun (MSG) belirtilmemesi dikkat çekicidir. Ayrıca katılımcılara göre müzik endüstrisi denince; müziğin üretim aşamasından, tüketim aşamasına kadar ki tüm süreç içerisinde yer alan öğeler endüstrinin kendisini oluşturmaktadır.

Çalış’a (2006) göre; Müziğin kâr amacına yönelik olarak müzik endüstrileri eliyle üretiliyor olması onun popüler kültürle olan birebir ilişkisini ortaya koyar ki bu anlamda da popüler müzik olarak adlandırılan bir oluşum içerisinde müziğin kendisi kitlelerin eğlencesi adına bir araç işlevi görmeye başlar. Popüler müzik kapitalist üretim ilişkileri çerçevesinde, bu sistemin içsel yapısına uygun olarak üretildiğinden dolayı yabancılaşmanın tüm türlerine de bir anlamda kaynaklık etmeye başlamış demektir. Çalışmamızda katılımcılar popüler kültürü belirleyen etkenler olarak, daha ziyade dinleyici, tüketici, görsel ve yazılı medya, günlük trendler, talepler, reklam ve pazarlama faaliyetleri üzerinde durmuşlardır (ÖE1, ÖE2, SS2, ME1, ME2).

Radyo ile birlikte müzik toplumsallaşmaya, toplumsallaştıkça da yoğun ve hızlı bir şekilde tüketilmeye başlamıştır. Müziği üreten ve sunan mekanizmalar, bir endüstri oluşturmak üzere artık hızla büyümektedir (Bağcan, 2006). Bu hızlı büyüme ve teknolojik gelişmeler birçok alanda değişikliklere neden olduğu gibi müzik sektöründe de değişikliklere neden olmaktadır. Gelişen teknoloji ile birlikte tüketicilerin müzik elde etme şekilleri değişmektedir (Karakoyun, 2008). Günindi Ersöz’e (2002) göre; “Günümüzde beğeniler dinlemekten çok seyrederek oluşmaktadır.” Yine Günindi Ersöz’e (2002;66) göre ; Yalın(98) ülkemizde yapılan çalışmalarda insanların çoğunluğunun günde ortalama 4 saatten fazla televizyon seyrettiğini göstermiştir ve televizyon izleyicilerinin çoğunluğunun televizyonu eğlence amaçlı veya boş zaman değerlendirme etkinliği olarak kullandığı görülmüştür. Medya kuruluşlarının ticari kuruluşlar olması ve reyting endişesi düşünüldüğünde, bu etkinin yönünün olumsuz olduğunu kabul etmek gerekir. Yetişkinler olumsuz etkileri azaltabilirken ne yazık ki çocukların ve gençlerin bunu başarması zor olmaktadır. Ayrıca, kitle iletişim araçları sürekli aynı tür mesajlar ileterek, çocuk ve gençlere bilinçli seçme şansı da tanımamaktadırlar (Günindi Ersöz. 2002. s.66). Katılımcılara göre, müzik endüstrisinde şu anda en büyük rolü görsel medya üstlenmektedir (ÖE1, ÖE2, ME1); Reklamın ve tanıtımın etkili mecrası görsel ve işitsel medyadır ve müzik endüstrisini yayan araçların başında gelmektedir (SS2, DB).

“Bilgisayar teknolojisinin ilerlemesi sonucu dijital kopyalamanın ve internet teknolojisinin gelişmesiyle yasa dışı veri paylaşımının kolaylaşmasının müzik endüstrisinde fiziksel ve dijital korsanlığın artmasına neden olduğu görülmüştür (Kapancıoğulları, 2006:154). Bu çalışmada da korsanın endüstrideki sebep olduğu kayıplara dikkat çekilerek Türkiye’ de müzik endüstrisinin önlem alınması gereken en önemli sorunu olduğu vurgulanmıştır (SS1,SS2, ÖE1,ÖE2).

Büyükkınay’a (2006:42) göre; “Ağustos 1999’da Kültür Bakanlığı tarafından resmi kuruluşu onaylanan MSG (Müzik Eserleri Sahipleri Grubu) ‘de aynı MESAM gibi kar amacı gütmeyen bir kuruluş olarak ve yine Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı olarak, yapımcılar ve diğer müzikle ilgili alanlarda işlemleri sürdürmektedir. 1995’den sonra 5846 sayılı Kanunda yapılan iki önemli değişiklikle korsan ile mücadele için Kültür Bakanlığı bünyesinde denetleme komisyonları oluşturulmuş ve bu komisyonlar birden fazla ilde faaliyete geçirilmiş olmalarına rağmen istenen düzeyde verim sağlanamamıştır”. Katılımcıların görüşlerine göre; Kültür Bakanlığı’nın bu alandaki çalışmaları yeterli görülmemektedir (ÖE1, ÖE2, OŞ, DB, ME2).

Uysal’a (2006) göre, Müzisyen Hayko Cepkin’in korsan yayıncılık ve internet konusundaki görüşü; “dağıtım kanallarının giremediği, tam anlamıyla faaliyet gösteremediği, kısaca albümlerimizin ulaşmadığı yerlerde Mp3 iyi bir promosyon aracı olarak faaliyet göstermekte ve de o bölgelerde tanınarak konser talepleri yaratılmaktadır. Bağımsız plak şirketleri, korsan yayıncılığa ve internet üzerinden mp3 formatında müzik albümlerinin indirilmesi faaliyetlerini albümleri dağıtmakta zorluk çektikleri şehirlerde iyi bir pazarlama aracı olarak görmektedirler.” İnternet kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte müzik eserlerinin dağıtılması daha zahmetsiz hale gelmekte ve hak ihlallerine yol açmaktadır. Söz konusu işlemlerden sorumlu kişilerin tespit edilmesi oldukça güçleşmektedir. Sorumluların tespit edilmesi sürecinde ise çoğunlukla yine bilgi iletişim teknolojilerinden faydalanılmaktadır. Bu haliyle, sıklıkla başvurulmuş internet hem sorunun ta kendisi, hem de çözüm alternatifi olarak karşımıza çıkmaktadır (Yücesoy, 2010). “Türkiye’nin de dahil olduğu gelişmemiş veya gelişmekte olan ülkelerde toplumun büyük bir kesimi için orijinal albüm satın almak bir lüks” (Kara,2010). “Küresel ölçekte müzik eserlerinin %95’i korsan olarak dinlenmektedir” (Özdemir,2009;1).

Katılımcılar genellikle internetin müzik endüstrisine verdiği zararlar üzerinde durmuşlar ve internet korsanlığı sorununa dikkat çekmişlerdir. İnternetin bilinçsiz kullanımının getirdiği problemler, yine internetin dinleyiciler üzerinde yaratmış olduğu türler karmaşası ve ortaya çıkan bilinçsiz tüketim ortamının sektöre verdiği zararlar dile getirilmiştir (OŞ, DB, SS1, SS2, KŞ, ÖE1, ÖE2).

5.SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1.Sonuç

Müzik endüstrisi alanında farklı meslek grubundaki kişilerin Türkiye’de müzik endüstrisi kapsamında sorulan sorular hakkındaki görüşlerinin betimsel analizine göre aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

1. Türkiye’de müzik endüstrisi denince; parçanın bestelenmesi, orkestrasyonu, seslendirilmesi, kaydedilmesi, çoğaltılması, tanıtımı/reklamı, dağıtılması/satılması, müzik araçlarının üretilmesi, dağıtılması/satılması, müzikle doğrudan ya da dolaylı ilgileri nedeniyle

kitle iletişim araçları vb. Unkapanı ve diğer yapım şirketleri, TV kanalları, radyo, internet, yazılı ve görsel basın araçları, teknolojiyi üreten fabrikalar, müzik ve müzisyen birlikleri; TRT ve Kültür Bakanlığı Koroları gibi farklı kurum veya topluluklar akla gelmektedir.

2. Dinleyicinin tüketici olması yönünün endüstrileşme için yeterli görüldüğü ve dinleyicinin eğitim/ kültürlenme/toplumsallaşma sonucu kazandığı ve sosyo-ekonomik düzeyi gibi özelliklerin müzik talebini etkileyeceğinden müzik endüstrisini üzerinde rolünün önemli olduğu belirtilmektedir.

3. Popüler olanı: “esas olarak pazarı elinde bulunduran odakların; Yapımcılar, dinleyiciler, görsel ve yazılı medya ve gündelik trendlerin; Kültür üst yapısını dönüştüren sosyal ve siyasal değişimlerin, bazı dönemlerde müzik endüstrisinin merkezinden dünyaya yayılan akımların; Müziğin kolay anlaşılır/tüketilir olması daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamasının ve talebin belirlediği gibi farklı görüşler vurgulanmaktadır.

4. Türkiye’de müzik endüstrisi alanında; Ürünün kitlelere ulaşması için, reklam ve tanıtım çok önemli ve belirleyici; en etkili moda yaratma ve toplu beğeni oluşturma, tüketime yönlendirme yolu olarak görülmektedir.

5. Türkiye’de görsel medya araçlarının müzik endüstrisinde zamanımızda en büyük rolü üstlendiği; Klipler ve çeşitli müzik şovlarıyla üretimi yönlendirdiği; müzik endüstrisini yayan araçların en başında geldiği belirtilmektedir.

6. Ülkemizde müzik endüstrisinin bütün müzik türleri üzerinde popülerleştirici etkisinin olduğu ancak ticari kaygılar nedeniyle kolay anlaşılır/tüketilir müziklerin daha çok desteklendiği, Türk halk müziğinin ise az desteklendiği görülmektedir.

7. Ülkemizde müzik endüstrisinin yeterince gelişemediği/ kurumsallaşamadığı, devlet kurumlarının istenilen düzeyde destek verememesi, geçmişte korsan cd’lerin yerini günümüzde internetin almasıyla ticari ve etik problemlerin yaşanması, yetişmiş eleman eksikliği önemli sorunlar olarak görülmektedir.

8. TRT ve Kültür Bakanlığı Türkiye’de ki müzik endüstrisinin temel taşı olarak görülmekle birlikte yeterli katkı sağlama konusunda farklı görüşler yer almaktadır.

9. Ülkemizde özel kurum ve kuruluşların müzik endüstrisi üzerinde oldukça önemli rolü olduğu, fakat ekonomik gücü çerçevesinde müzik endüstrisine yön verebildiği vurgulanmıştır.

10. İnternetin, müzik endüstrisi ürünlerine kolay ulaşma açısından yararlı olduğu, fakat bilinçsizce kullanıldığı, ürüne bedava ulaşılmasının, üretiminden dağıtım aşamasına kadar olan süreçteki müzik emekçilerine zarar verdiği görüşü ağırlık kazanmıştır.

5.2. Öneriler

1. Türkiye’de müzik endüstrisinin teşvikinde ve var olan endüstrinin doğru politikalar doğrultusunda gelişmesinde devlet kurumlarının özellikle de Kültür Bakanlığı’nın işlevi çok önemlidir. Ayrıca devlet kurumlarının, müzikal korsanlık üzerinde özellikle de dijital müzik korsanlığı üzerinde yaptırım gücü yüksek olan önlemler alması gerekmektedir.

2. Ülkemizdeki müzik eğitimcilerinin, dinleyicilerin müzik dinleme alışkanlıklarını sorgulayıp, dinlenen müzik türü ya da türleri ne olursa olsun o tür ya da türlerdeki kaliteli çalışmalara dinleyicileri yönlendirmeleri gerekir. Bu medya okuryazarlığı gibi müzik okuryazarlığı olarak düşünülebilir.

3. Görsel ve işitsel medya araçlarının özellikle radyo istasyonları ve TV kanallarının çok ciddi müzikal danışmanlık desteği alarak daha seçici olmaları gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Bağcan, S. 2007. Türkiye’de Müzik Endüstrisinin Gelişimi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi. İstanbul. s.61.

Büyükkınay, T. T. 2006. Türkiye’de Müzik Endüstrisinin Sektörel Yapısı: Denge Fiyatları Üzerinde Korsan Etkisi ve Telif Hakları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kadir Has Üniversitesi. İstanbul. s.1.

Çalış, N. 2006. Popüler Kültür Bağlamında Rock Müziğinin Analizi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi. Konya. s.169.

Günindi Ersöz, A. 2002. Popüler Kültür Ürünlerinden Müzik Videolarının Gençler Üzerindeki Olumsuz Etkileri. Aile ve Toplum Dergisi. Sayı 5.

Kapancıoğulları, Ö. 2006. Bilgi Teknolojilerindeki Gelişmelerin Müzik Endüstrisine Etkileri Konusunda Üniversite Öğrencilerinin Görüşleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Celal Bayar Üniversitesi. Manisa. s.154.

Kara, T. Müzik Endüstrisinde Yeni Pazarlar. Teknolojik Makale. <http://tolgakara.wordpress.com>. s.2.

Karakoyun, E. 2008. Türkiye’de ve Dünyada Müzik Endüstrisinin Mevcut Durumu: Bir Araştırma. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi. Isparta. s.1.

Kennedy, J. 2010. Müzik Nasıl, Ne zaman, Nerede İstersen Ancak Korsan’ı Ele Almadan. IFPI Dijital Müzik Raporu. s.3-14.

Özdemir, Ö. 2009. Dijital Müzik: Müzik Sektörü Yeniden Yapılanıyor. Teknolojik Makale. <http://www.broadcasterinfo.net/>. s.112.

Yurga, C. 2010. 20. Yüzyılda Türkiye’ de Popüler Müzikler. Ankara. Pegem Yayınları. s.20-50.

Yücesoy, D. 2010. Müzik Eserlerinin İnternet Ortamında Paylaşılmasının Telif Hakları Açısından Doğurduğu Etki. Bütçe Dünyası Dergisi. Sayı: 33.

5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu. Resmi Gazete Tarih Ve Sayısı: 13.12.1951/ 7931.

“SOMUT TOPLUMSALLIĞIN İNŞASINDAN SOYUT TOPLUMSALLIĞIN İNŞASINA ULUS-DEVLET’TE MÜZİK”

Olca ÖZKAN

olcayto-okay@hotmail.com

ÖZET

Somut toplumsallık gibi insanların birincil, yüz yüze ilişki ağlarıyla çevrili oldukları sosyal grupların siyasal mekanizmanın araya girerek daha büyük bir ilişki haline getirilmesi, *ikincil toplumsallık* da denilen *soyut toplumsallık*ıya götürür. Ulus, halk gibi geniş çaplı toplulukları bir araya getiren bu kavram modern öncesi ilişkilere benzer sıkı hali yakalamanın yolunu birtakım enstrümanlar kullanarak gerçekleştirmeye çalışır. Bu anlamda ulus-devlet vatandaşlarını ortak ülküler etrafında birleştirmek amacıyla müziği araç olarak kullanır. Birbirinden farklı toplumsallıkların müzikleri tek bir kimliğe büründürülerek soyut toplumsallığın inşası gerçekleştirilir. Ortak paydanın bulunmasından ziyade ezgiler otoritenin egemenliğini pekiştirici bir görev üstlenir.

Bu makalede toplumsallıkların değişimi parelerinde ulus-devlet modelinin kendi meşruiyetini sağlamada müziğe biçtiği rolün çözümlemesine gidilecektir.

Anahtar Kelimeler: Soyut toplumsallık, somut toplumsallık, ulus-devlet.

Giriş:

Mavi gezegendeki türümüzün, sosyal varoluşunun ilk nüvesi olan topluluklar küçük gruplar halinde kendini göstermiştir. İnsanlar, otuz ya da kırk kişiden fazla olmayan küçük gruplar ya da kabileler biçimindeki avcı ve toplayıcı toplumlarda yaşamıştır. Avcı ve toplayıcılar yaşamlarını, avcılık, balıkçılık ve yenilebilir bitkilerin doğadan elde edilmesiyle kazanırlar (Giddens 2000:48). Topluluk olma halinin insanın sosyal ve psikolojik ihtiyaçlarını karşılamada önemli olduğu kadar, onun zor yaşam koşullarında hayatta kalma şansını arttırdığı bilinen bir fenomendir. Evrimci bakış açısıyla ilkel/primitif/iptidaî olarak tanımlanan ilksel topluluklar gereksinimlerini karşılamadaki ortak tutumlarından hareketle kültürel örüntülerini meydana getirmişler; *kültürleme*, *kültürlenme* süreçlerini, yapıları dâhilinde işlemişlerdir.

İnsanların kendini merkeze alarak oluşturdukları ‘ben’ kavramı onların örgütlü, düzenli bir yapı içine girmelerini kolaylaştırmıştır. Böylelikle ‘ben’lerin oluşumu daha büyük bir “ben” olan, “biz” olma haline evrilmiştir. Bu toplumsal işleyiş çerçevesinde *kültürleme* süreci içinde edinilen toplumsal/kültürel kimlik aynı zamanda onun ‘ötekileri’ni de kapsamaktadır. Bu öğrenme sürecinin önemli bir parçası ‘ötekilerin’ bilinmesidir (Emiroğlu 2003: 661). Bu noktada toplumsal kimliğin oluşumuna da şahit olmaktayız. Bireylerin duygu ve düşüncülerinin şekillenmesi toplumsal kimliğin meydana gelmesinde hayati önemdedir. Hem bireyin hem de dâhil olduğu topluluk ya da toplumun karşılıklı bu etkileşimi birbirini besleyerek büyütür. Topluluk, insanını çeşitli hizalama mekanizmalarına tabi tutarak türdeşleştirme durumunu gerçekleştirir. Geçiş dönemleri (doğum, evlenme, ölüm) homojenize etmenin önemli kavşağıdır.

Etnisite, kendilerini asgari düzeyde düzenli bir ilişki içinde oldukları grupların bireylerinden farklı kabul eden kişiler arasındaki toplumsal ilişkinin bir unsurudur. Bu

nedenle, metaforik ya da hayali bir akrabalıkla özdeşleştirilmiş (diğerleriyle bir zıtlığa dayanan) bir sosyal kimlik olarak tanımlanabilir (Yevilton'dan aktaran Eriksen 2002:27). Bütün toplulukların bir etnisite bağlamında değerlendirildiği günümüzde, ister merkezde isterse periferide olsun mevcut yapıda tanımlamaların dayandığı noktalar vardır. Bu dayanakların temel argümanı “biz” ve “onlar” söylemidir, Fenton’ın belirttiği üzere: “Etnisite belirli dinsel, dilsel, mekânsal ve/veya kültürel özellikler bakımından hem kendisini diğerlerinden ‘ayrı’ gören hem de diğerleri tarafından ‘başka’ sayılan, bütünlüklü bir kimliğe ve kendine özgü *kültürleme* sürecine sahip bir mekanizmadır (Fenton 2001:261). Etnisite olgusu zaman ve mekâna bağlı değişimlerden soyutlanamaz, tarihsel sürece bakıldığında etnik kimliklerin dönüştüğünü, etnik adın aynı kalmasına karşın işaret ettiği şeyin değiştiğini görmekteyiz.

İnsanlığın *neolitik devrimi* gerçekleştirmesiyle yerleşik hayata geçen *ilksel* topluluklar toprağı işlemeye başlarlarken ilk devletlerin de tohumlarını atmışlardır. İklim şartlarının olumlu gitmesi, toprağın düzenli sulanmasıyla tahıl üretimi fazlalaşmış, toplumsal hiyerarşi çerçevesinde ürünün bölüşümü/paylaşımı gerçekleştirilmiştir. Mezopotamya gibi zengin nehir yataklarında nüfus hızla artmıştır. Söz gelimi, İç Anadolu’da olmasına karşın Çatalhöyük, tahmini olarak, on bin kişilik nüfusuyla tarım kültürünün gelişmesine önyak olan yerlerden biri olarak görülmektedir. İdare gücünün bir merkezde toplanması tarihin ilk kent/şehir devletlerinin sahneye çıkmasına yol açmıştır. Bu devletlerin ardından hâkimiyet alanınca ve nüfusça dev bir yapı olan, çok etnikli imparatorluklar çağı başlamıştır. İlk kent devletlerinden modern olarak adlandırılan, otoritenin merkezde toplandığı siyasal yapılara kadar işleyen süreç, insanlık tarihinin uzun bir dönemini kapsamaktadır. Fenton’ın belirttiği üzere devlet; “belirli bir toprak parçası üzerinde, sözel ya da kayda geçirilmiş norm, kural ve değerler aracılığıyla ya da gerekirse güç kullanarak, uyruk veya yurttaş sıfatıyla tanımlanan insanlar üzerinde doğrudan ve dolaylı denetim kuran ve bu denetimi meşru sayılan araçları yoluyla kullanan, bu kişiler üzerinde tanımlanmış haklara (hükümranlığa) sahip ve aynı zamanda bu kişilere karşı belirli ödevleri olan, siyasi varlığı kendi dışındaki siyasî varlıklar tarafından tanınan en üst yönetim aygıtıdır (2001:215). Şunu da unutmamak gerekir ki, şiddetin her türlü devlet denilen aygıt tarafından güç kullanma meşruiyetine dayanılarak uygulanır. Klasik olarak devletin üç işlevi tanımlanmıştır: 1) üretim araçlarının ve üreticilerinin korunması ve gelişmesi için gerekli koşulların sağlanması; 2) üretim ilişkilerinin korunması ve gelişmesinin sağlanması; 3) devlet aygıtının güçlü tutulması ve devletin toplumun sürekli bir biçim de üstünde yer almasının sağlanması. Bu işlevlerden de anlaşılacağı gibi, devlet ile üretim arasında doğrudan bir ilişki ve gereklilik söz konusudur. Üretimle devlet arasındaki doğrudan ilişki sarmalı, hem gücün hem de otoritenin yasallığını sağlamıştır.

Genel bir tanımlamayla toplum yapısını etkileyen, düşünce ve inanç sistemine de sirayet eden, otoritenin ya da güç odaklarının oluşmasında başat rol oynayan ideoloji, ulus-devlette kendini milliyetçilik olarak gösterir. İdeolojinin eylem yönünün ağır basması yanında diğer bir tarafı birleştirici olmasıdır. İdeolojiler belli bir toplumsal gruba, kaynaşma ve bir kimlik altında birleşme imkânı verirler. Birleştiricilik, egemen ideolojinin olduğu kadar muhalif (karşıt) ideolojinin de bir özelliğidir (Eagleton’dan aktaran Yeşilkaya 1999:17). Ulus-devlet de milliyetçilik ideolojisiyle “halkı”nı ortak paydalarda buluşturarak birleştirici yapı elemanlarını meydana getirir. Kurgu halinde inşa edilen yapının temel delilleri kadim bir geçmişe dayanılarak sunulur.

Modern öncesi bir duruma atıfta bulunan, insanların birincil (yüz yüze) ilişki içindeki cemaat örgütlenmeleri, ortak değerlerin paylaşılması biçimiyle somut toplumsallığa işaret

etmektedir. Ulus, kitle, toplum gibi belirsiz ve büyük ölçüde zihinsel kurguların ürünü olan soyut toplumsallıklar modernleşme süreciyle ilişkilidir. Bir modern zamanlar tezahürü olan ulus-devlet fikri cumhuriyetin kurucusu olan asker-bürokrat seçkinler tarafından benimsenmiş olup, muktedir etnisite ilan edilecek olan Türk kimliğinin oluşturulması/yaratılması bakımından katalizör görevi görmüştür. Tek vatan, tek dil, tek bayrak gibi milliyetçi argümanlardan yola çıkan kurucu seçkinlerin, kültürel açıdan arama tarama faaliyetleri, bizi Orta Asya'nın uçsuz bucaksız bozkırlarından Küçük Asya'ya (Asia Minor) göç ettirmiş; "Güneş-Dil Teorisi" varsayısıyla "İndo-Öropeen" dillerin Türkçeden türedikleri savı bilimsel temele dayandırılmaya çalışılmıştır. Zamanın ruhu (zeitgeist) gereği ulus-devlet vatandaşının ne giyeceğinden ne dinleyeceğine kadar özel, kamusal hayatına müdahalede bulunarak uyruğunu "milli torna tezgâhı"ndan geçirmiştir. Ulus, hayal edilmiş bir siyasal topluluktur, çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de her birinin zihninde toplumlarının hayali yaşamaya devam eder (Anderson 2007:20). Tabiiyetin vurgulanmasında üzerinde yaşanan toprak parçasına özellikle değinilmesi, devletin sınırlara verdiği önemi göstermektedir. Hâkim olunan alanın belirli olması (dahası belirtilmesi), otoritenin hükmünü kolaylaştırmış; eylemlerini rasyonel bir zemine oturtmasına yardımcı olmuştur. Geçmişin mirasının reddedilmesi meselenin başka bir boyutuna işaret etmektedir. Buradaki olay ince bir toplum mühendisliğiyle yakın geçmişin halının altına süpürülmesi ve yine kendini kadim bir mirasa bağlama çabasıdır. Kökler ne kadar derine inerse tahayyül edilen toplumun anlam dünyasında o ölçüde etkili olur. Böylelikle toplumun tasada, kıvançta ortak davranış pratikleri geliştirmesi sağlanır. Kurulan bu düzeneğin ana mekanizmasını milliyetçilik oluşturur, gücünü duygu dünyasının anlam derinliklerinden alır. Başlangıçsız ve sonsuz bir gelenek anlayışına kendini ilişitir. Amaca yönelik kullanılan kanıtlar için uzağa gidilmesine gerek yoktur, var olan üzerine bina edilir; ancak dikkat çekici taraf, eski olan malzemelerin gayet yeni amaçlara yönelik olarak yeni türde icat edilmiş geleneklerin inşasında kullanılmasıdır (Hobsbawm 2006:7). Geçmişin işe yarar parçaları kurulan yeni yapının uygun görülen kısımlarında biçimlerinin değiştirilmesiyle kullanılır.

1923 yılının 29 Ekim'in de Cumhuriyetin ilanıyla, devletin rejimi ile sosyal, siyasal politikasının hedefleri çizilmeye başlandı. Kurucu seçkinler hızla projelerinin adımlarını atmaya başladılar. 'Muasır medeniyet seviyesine erişmek' için, inkılâplar 'halk için halka rağmen', 'yukarıdan aşağıya' doğru gerçekleşir (Yeşilkaya 1999:54). Bu minvalde öncelikle halkın icad edilmesi gerekiyor. Alan Dundes'in tanımlamasıyla, her ne olursa olsun en az bir etkeni paylaşan insan topluluğu şeklinde tarif edilen 'halk'ın (folk), ne amaçla oluşturulmuş olursa olsun kendine ait geleneklerinin olmasıdır asıl önemli olan (Fox'dan aktaran Erol, 2009:70). Topluluk olma bilincinde önemli bir yere sahip olan geleneğin, kalıplaşmış ve evrilen yapısı sürekliliği, homojenleştirmeye sağlanır. Halk ve halkın kültürü ağırlıkla 19. yüzyılda gerçekleşen 'ulusal' devlet projesinin hayata geçirilmesi aşamasında yerleşiklik kazandı. Bu yüzden halk deyince birbirinden pek çok açıdan farklı somut toplumsallıkların, siyasal bir projenin toplumsal temelini oluşturmak üzere, yani 19. yüzyılda tüm Avrupa'yı saracak olan ulus-devletlerin siyasal meşruluk formülünü yerine getirmek üzere, soyut bir toplumsallık kategorisi olarak bütünleştirilmesini ve türdeşleştirilmesini, daha yerinde bir deyişle 'icat' edilmesini anlamak gerek (Erol 2009: 71-72). Bu "icat çıkarma" haline kaynak, "gelenek ambarı" sayılacak köylülerdir (Hobsbawm 2006:9). Kentlilerin saf, bozulmamış kültürün, geleneğin nüvelerini kırdı araması temellendirmeleri açısından önemlidir. Ulusal kültürün yapılandırılması, otantiklik arayışıyla başat gitmektedir. Otansitenin dayandırılmak istenildiği yer "tarihten önce var olma"yla birlikte birörnek bir yapıya işaret eder. Çoğu köylü olan birbirinden farklı kültürel özellikler gösteren Türk halkı gibi, devasa bir müziksel

çeşitlilik gösteren bu soyut toplumsallığın müzikleri de ‘Türk Halk Müziği’ adıyla türdeş bir bütünlük olarak kavranmıştır. Dolayısıyla hem genel olarak halkı hem de Türk Halk Müziğini, öncelikle milliyetçi bir ideolojinin soyut toplumsal tabanının önemli bir bölümünü oluşturan köylü topluluklarıyla birlikte düşünmek gerekiyor (Erol 2009:72). Ancak bu toplulukların sabit bir halde değil devamlı olarak etkileşim halinde olduklarını belirtmek gerekiyor.

Batı sanat müziği ile halk müziğinin esas alındığı cumhuriyet Türkiye’sinde halk müziği derlemelerinde İstanbul Belediye Konservatuarı (İBK, 1925-1929) ve Ankara Devlet Konseratuarı (ADK, 1937-1952) bünyesinde derlemelerde bulunulmuştur. ADK’nin yerel müzik derlemelerine yönelmesinde, yurt dışından davet edilen iki önemli müzik adamının, büyük etkileri olmuştur. Bunlar, Alman Paul Hindemith (1895-1963) ile Macar Bela Bartok (1881-1945)’tur. Her iki araştırmacının ülkelerinde de yükselişte olan ana akım gereği “milli devlet-milli musiki” ideolojisi doğrultusunda hareket etmeleri kaçınılmazdı. Sözgelimi, 1936 yılında Korgeneral Abdullah Alpdoğan’ın emriyle Dersim’e gönderilen Ferruh Arsunar sadece Türkçe söylenmiş halk ezgilerini derlemiştir (Aslan 2010:206).

İnkılâpların halka kısa zamanda yayılması için halkevlerine büyük bir rol biçilmişti. Devletin resmi yayın organları vasıtasıyla yapılmak istenilenin kenarlığı çizilmekteydi. “Millet” olabilmenin ancak milliyetçiliği yayarak mümkün olabileceği, kısaca, milletin yapılanması için belli bir insan emeğinin konulması gerekliliği, Halkevi yöneticilerinin söylemlerinde adeta doğal bir yer alıyordu. İlk yıllarda verilen çoğu demeç, Halkevlerinin rolünü ‘vatandaşları kaynaştırma’, ‘Cumhuriyet ve devrim ilkelerini vatandaşların düşüncelerine işleme,’ ‘devrimleri halkın ruhuna sindirme’ veya ‘ulus ve vatanseverlik duygularının aşılması kutsal ocaklar olma’ şeklinde ifade ediyorlardı (Öztürkmen 1998:92).

1938 yılında dört defa Ankara Halkevi’ne gelen Atatürk, bir gün Gaziantep’li ozanın türküsünü yarıda keserek söylediği, içinde Türk Tarih Tezini de barındıran sözleri resmi bakış açısını ifadelendirilmesi bakımından önemlidir.

“Arkadaşlar! Bu küçücük sazın örneklerini atalarımız Hititlerin anıtlarında, ucundaki püskülüne değin görürüz. Bu bir ocak başı müziğidir, toplumun değil, çok sesli coşturucu, sevinç kaynağı olacak müzik gerek. Bu sesleri sanatçılarımız ellerine alacaklar, ulusal senfoniler, operalar yapacaklar. Biz ancak bu küçük sazla atalar andacı olarak kıvanç duyabiliriz. Uğraşmamalı bu gibi fosilleşmiş, yozlaşmış şeylerle” (Güven’den aktaran Yeşilkaya, 1999:88).

Sonraki yıllarda yine bu yöneliş desteklenmeye devam etmiştir. 1940 yılında çıkan Talimatname’de halka Garp Musikisi dinlettirileceği belirtilir.

“Halkevleri müzik çalışmalarında esas, millî ruhun derinliklerinde zengin bir hazine olarak yaşamakta bulunan halk türkülerimizi Garp tekniği ile işleyerek müstakbel kompozitörler için, sadakat ve itina ile toplamak ve saklamakla beraber yeni Türk müziği bir taraftan vücut bulmakta iken kulakları ve zevkleri çok sesli müziğe alıştırmak ve ısıtırmak; bunun için birçok fırsatlardan istifade ederek Garp müzik eserlerini bol bol dinletmektir.” (madde 21) (Halkevleri Çalışma Talimnamesi, 1940) (Yeşilkaya 1999:88).

Halk müziğinin derlenip, tasnif edilmesiyle uğraşan cumhuriyet kadroları, halk danslarına da ilgi göstermiştir. Avrupa'daki salon danslarıyla yarıştıran zeybek bunlardan biriydi. İcra edilişlerinde kesin bir formda oynanmayan bu oyunun nizami hale getirilmesine uğraşılmıştır. Figürlerin oyuncular tarafından aynı anda başlanılıp bitirilmesine, çok keskin öğelerin ayıklanmasına dikkat edilmiştir. Tarcan'ın 1926' da Tarcan Zeybeği isimli kitapta zeybek oyunlarına karşı düşüncelerini ve deneyimlerini toplar.

“Zeybek dansının tavır ve hareketlerindeki hususiyeti muhafaza etmek üzere zeybeğin başına dik bir vaziyet verdim. Keskin, sert hareketler kullanmadım, vaziyet ve hareketlerin ahengine dikkat ettim, kollara baştan sona kadar bir dalgalanma hareketi verdim.” (Aktaran Öztürkmen 1998:227).

Böylece stilize edilen zeybek oyunları Halkevleri vasıtasıyla yurdun diğer bölgelerine de yayılmıştır.

Sonuç:

Türk kimliğinin oluşturulması siyasal ve ideolojik yanları bünyesinde barındırmasıyla kültürel bir inşadır. Memleketin bütün sathına yayılan kimlik şantiyesinin “halk”ı yeni kurulan devletle bütünleştirme çabası, ulus-devletin doğasına uygun olarak, tavizsiz yapılmıştır. Birörnekleştirme/türdeşleştirme çabasının içinde müziğin ve oyunun yeri ayrı bir öneme sahiptir. Müziğe, “hep bir ağızdan terennüm eden kalabalıklar” yaratmada etkin bir rol verilmiş, bunun yanında oyunun gücü ihmal edilmemiştir. Görgü için Avrupa'nın çeşitli ülkelerine gönderilen neferler, yurda döndüklerinde eğitimlerini uygulamaya başlamışlardır. Halk türküleri çok seslendirilmiş; halk oyunlarından, ulusu temsil edecek salon dansları türetilmeye uğraşılmıştır. Böylelikle “çağdaş medeniyetler”den geri kalır yanımızın olmadığı dünyaya gösterilecektir. Dahası, Türk kimliğinin kültürel inşası, Cumhuriyetin kurucu kadrosunca yürütülerek, hâkim kılınan etnisitenin temellendirilmesi yapılacaktır.

Milliyetlerin ve milliyetçiliğin önemini yitirmediği, ancak ulus-devletlerin ufak ufak sarsılıp günah çıkarttığı günümüz dünyasında şunu anlıyoruz ki, bize dayatılan/sunulan kimlikler tahayyülden öte değildir.

KAYNAKÇA

- Anderson, Benedict (2007) Hayali Cemaatler, *Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. Çev. İskender Savaşır. Metis Yay. İstanbul.
- Emiroğlu, Kudret-Aydın, Suavi (2003) *Antropoloji Sözlüğü*. Bilim ve Sanat Yay. Ankara.
- Eriksen, Thomas Hylland (2002) *Etnisite ve Milliyetçilik, Antropolojik Bir Bakış*. Çev. Ekin Uşaklı. Avesta Yay. Diyarbakır.
- Erol, Ayhan (2009) *Müzik Üzerine Düşünmek*. Bağlam Yayıncılık. İstanbul
- Fenton, Steve (2001) *Etnisite: Irkçılık, Sınıf ve Kültür*. Çev. Nihat Şad. Phonix Yay. Ankara.
- Giddens, Anthony (Yay. Haz. Hüseyin Özel, Cemal Güzel) (2000) *Sosyoloji*. Ayraç Yay. Ankara.
- Hobsbawm, Eric-Ranger, Terence (2006) *Geleneğin İcadı*. Çev. Mehmet Murat Şahin. Agora Kitaplığı. İstanbul.
- Öztürkmen, Arzu (1998) *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*. İletişim Yay. İstanbul.
- Aslan, Mikail (Der. Şükrü Aslan) (2010) *Herkesin Bildiği Sır: Dersim*. İletişim Yay. İstanbul.
- Yeşilkaya, Neşe Gürallar (1999) *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık*. İletişim Yay. İstanbul.

“MÜZİĞİN PRAGMATİK KULLANIMI BAĞLAMINDA ÜLKÜCÜ POP”

Onur SÖNMEZ

onur_sonmez@hotmail.com

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Müzik Bilimleri Anabilim Dalı

ÖZET

Kendilerini 'ülcücü' olarak konumlandıran ve bu doğrultuda müzik üreten müzisyenler, 40 yıla yaklaşan bir tarihsel derinlik içerisinde, Türk popüler müzik sahnesinde boy göstermektedirler. Türk halk müziğinden özgün müziğe, fantezi müzikten özellikle son yıllarda rock müzik ve rap'e kadar uzanan geniş bir yelpaze içinde müzik yapan bu siyasal grup, ideolojik söylemlerini, bu çok çeşitli müzik türleri içerisinde inşa etmektedir. Bu çalışmada ele alınan ülcücü müzisyenlerin, endüstriyle ilişkilenmiş, 'popüler' alanda müzik üretenlerden seçilmiş olması dolayısıyla, ele alınan müziksel alan 'ülcücü pop' şemsiye kategorisi altında tanımlanmıştır. Peki, bu kategoriye giren müziği üreten politik aktörler olarak ülcücüler, müzikten ne beklemekte, müzikle nasıl bir ilişki içerisinde girmektedirler? Bu sorudan yola çıkılarak gerçekleştirilen bu çalışma, temel olarak ülcücü siyasal grupların müziği anlamlandırma süreçlerine eğilir.

Bir ileti olarak müzik, üç şekilde anlamlandırılır: Estetik, simgesel ve pragmatik anlam. Estetik anlam, müziğin içsel niteliklerine yönelik bir anlamlandırmadır. Simgesel anlam, müziğin kendisi dışındaki başka şeylere gönderme yaptığını ileri sürer. Pragmatik anlamsa, müzikten elde edilen faydanın onun değerini belirlediğini öne sürer. Söz konusu yaklaşımda müzik, bazı sonuçlar doğurması beklenen bir araca dönüşür. Ülcücü müzisyenlerin müziği anlamlandırma süreci de bu kategoride açıklanabilecek bir olgudur. Siyasal ideolojilerin tarih boyunca müzikle kurduğu bu fayda merkezli ilişki, bazı çelişkileri görmezden gelmeye yarar. Katı bir milliyetçi anlayışa sahip olan ülcücü müzisyenler, şarkılarında hakaretlerle seslendikleri 'batı'nın müziksel kültürünün gereçlerini kendilerine mal etmekte beis görmezler. Hatta bu mal etme süreci; rock, rap gibi doğrudan batının müziksel türlerini icra etmeye kadar varabilir. Çelişki gibi görünen bu durum aslında çelişki değildir. Çünkü otantisite, yerli hedeflere (ülcücü ideolojinin kitlelere aktarılması) bağlı kalmak şartıyla, 'geçmişin inkârı, kolektif ya da kişisel deneyimin aşılması/aşındırılması yoluyla' yeniden üretilir.

Anahtar Kelimeler: Ülcücü pop, pragmatik anlam, otantisite

Müzikte Anlam ve Anlamlandırma

"Bir kelimenin, sembolün, işaretin, anlatımın, kuramın vb. taşıdığı bilişsel (cognitive) veya duygusal içerik olarak anlam, iletişim açısından okur/izleyici/dinleyici vb. ile mesaj/ileti arasındaki dinamik etkileşimi dile getirir." (Erol, 2002: 145) Bu anlamda bir ileti olarak müzik, izlerkitle ile dinamik bir etkileşim içerisinde giren bir içeriğe sahiptir. Bu içerik, üç şekilde anlamlandırılır. Estetik, simgesel ve pragmatik biçimde.

Estetik anlam, müziğin içsel niteliklerine yönelik bir anlamlandırmadır. İçsel niteliklerden anlaşılması gerekense tını niteliği, ritim kalıpları ya da ezgi öbekleridir. Bu

perspektif, ele alınan müziğin kendi bünyesinde varolduğu kabul edilen estetik özelliklere yönelir; tanımlanmak istenen tının güzelliği ve ne anlatmak istediğidir. (Erol, 2002: 159) Müziğin kendi başına bir anlamı vardır. Başka bir şeye gönderme yapması gerekmez. Tınların ne aktardığı önemlidir, mutlak olarak müziğin ne olduğuyla ilgilenir.

Simgesel anlam, müziğin kendisi dışındaki başka şeylere gönderme yaptığını ileri süren bir anlamlandırma sürecidir. Anlam, müziği yapan ile algılayan arasındaki iletişim sürecinde ortaya çıkar. Müziği üretenin ona yüklediği anlamlarla, algılayanın yüklediği anlamlar her zaman aynı olmayabilir. Simgesel bir anlatım olarak müzik, kendi dışındakine gönderme yapar. Başka bir şeyin anlatımı için araçtır. Örneğin bir ritüel olarak canlı performans deneyimi simgesel anlamlar taşır. Bir caz konserinde bulunmak, kültürel aidiyet üreten bir simgeye dönüşebilir. O performansta yer almanın artık müzik dışında anlamları vardır.

Müziğin anlamlandırılması sürecinin son ve bizim için iş görecekt ayağı, pragmatik anlamdır. Bu yaklaşım, bütün insan davranışlarının temel motive edici özelliğinin pratik fayda olduğunu ileri süren görüşten beslenir. Bu görüşe göre bir şeyin değerini belirleyen, o şeyin neye ne kadar faydalı olduğudur. Bu doğrultuda müziğin pragmatik kullanımına sıkça rastlanır. Sözkonusu yaklaşımda müzik, bazı sonuçlar doğurması gereken bir araca dönüşür. Örneğin grup dayanışmasını sağlamak isteyenlerce kullanılan iş şarkıları, bu duruma iyi bir örnektir. Özellikle uzak doğudaki bir çok şirket, müziği bu yönde bir dayanışma aracı olarak kullanarak 'verimliliği' arttırmayı hedefler. Ayrıca müzik bazen didaktik amaçlarla da kullanılır. Başka şeyleri öğretmede bir araç olarak düşünülür. Örneğin alfabenin çocuklara öğretilmesinde basit ve akılda kalıcı bestelerden faydalanılır. Ya da bazen müzik; destanların, hikayelerin kuşaktan kuşağa aktarılmasında rol oynar. Melodik ve ritmik çerçeve ile ezberleme, sözlü kültürlerin birebir aktarılmasını bile sağlamıştır. Öte yandan müziğin bir çok toplumda hastalıkları tedavi edici özelliklerinin olduğu düşünülmüştür. Tınlar yardımıyla toplumlar, başlarına gelen felaketlerden ve salgınlardan kurtulmaya, hastalarını iyileştirmeye çalışmışlardır.

Müziğin pragmatik olarak ele alınmasının en önemli örneklerinden biri de politik kullanımdır. (Erol, 2002: 183) Bu yolla politik aktörler, müziği pragmatik bir araç olarak görerek, anlamlandırma sürecini 'fayda merkezli' olacak şekilde inşa ederler. Burada politik aktörlerden anlaşılması gereken; devletler, siyasal partiler ve siyasal gruplardır. Yani, siyasal ideolojileri üreten, mevcut olanları benimseyen ve siyasal iktidar talebinde bulunan bireyler ve kolektivitelerdir. (Daver, 1993: 274) Bu birimlerin müzikle kurduğu ilişki, tarih boyunca pragmatik bir düzlemde gerçekleşmiştir. Örneğin mehterhanenin Osmanlı Devleti'ndeki kullanımı, politik aktörlerden en önemlisi olan devletlerin müziğe yaklaşımı açısından değerli bir örnektir. Kurum, kurulduğu günden kaldırıldığı 1826'ya kadar, devlet içerisinde savaş şarkılarıyla yüreklendirmekten namaz saatlerinin duyurulmasına kadar pek çok işlevi yerine getiren bir araç haline gelmiştir. (Erol, 2002: 183)

Öte yandan siyasal partilerin ve siyasal grupların müziği kullanımı da bu yaklaşımın izlerini taşır. Partilerin müzikle ilişkisi her seçim döneminde açıkça gözlemlenebilir. Gerek popüler şarkıların sözlerini değiştirerek ya da aynen kullanarak, gerekse ünlü şarkıcıları seçim konserlerine çıkararak bu pragmatik yaklaşım gözler önüne serilmektedir. Partilerle organik bir ilişkisi olsa da olmasa da belirli siyasal ideolojilerin savunucusu olan ve bu doğrultuda müzik yapan siyasal grupların ve bireylerin müziğe yüklediği anlamlar da bu fayda merkezli beklentileri yansıtır. İfade kültürü pratikleri içerisinde en kolay taşınabilen ve halkın gündelik

yaşamına en hızlı şekilde sızabilecek pratik olduğu tartışma götürmeyecek olan müzik, ideolojilerin sözü edilen hedef kitleye aktarılması ve benimsetilmesinde kullanılan en önemli 'araç'lardan birisi olmaktadır. Tıpkı alfabenin ezberletilmesindeki ya da destanların kuşaktan kuşağa aktarılmasındaki gibi müzik, siyasal ideolojilerin de hem 'öğretilmesi', 'benimsetilmesi', hem de bu ideolojiler etrafında bir kolektif aidiyet yaratılması amacıyla değerli bir araç olarak kullanılır.

Siyasal ideolojilerin müzikle kurduğu bu fayda merkezli pragmatik ilişki, ideolojilerin kendi kültürel geleneklerinin dışındaki geleneklerden de gereçler devşirmesi ile sonuçlanabilir. Mal etme (appropriation) olarak adlandırılabilir bu süreç, pragmatik anlamlandırmanın tam olarak işlediği bir süreçtir. Bu devşirme süreci, zaman zaman siyasal ideolojik grupların inşa ettikleri söylemlerle ve kültürel tutumla çelişki yarattığı düşünülen mal etmelere de yol açabilir. Örneğin sıkı bir batı karşıtı tutumu olduğu bilinen Saadet Partisi 2009 yerel seçimlerinde, hitap ettiği parti tabanı ve geçmişten günümüze gelen siyasal geleneği açısından çarpıcı bir çelişki gibi görülebilecek olan rap müzikle ilişkilendirilmiş; ünlü rap şarkıcısı Ceza'nın *Fark Var* isimli şarkısını seçim kampanyaları sırasında kullanmıştır. Bu çelişki, aslında faydacı yaklaşımın özellikleriyle aşılar ve çelişkilerden bu tutum sayesinde kurtulunur. Bir başka deyişle 'amaç' yolunda artık çelişki, çelişki olmaktan çıkar. Bu kurtuluş formülü, Bayart'ın 'kültürel dışa açıklık geleneği' şeklinde kavramsallaştırdığı bir davranış şekliyle hayata geçer. Ona göre kültürel dışa açıklık:

...yabancı kültürel unsurların yerli hedeflere bağlı kalınarak benimsenmesi demektir. Michel de Certeau tarafından, 'başka yerden alınmış bir sözdağarcığı ve sözdizimiyle yeni cümleler oluşturmak' diye tanımlanan bir 'taktiğe' veya, 'kendine küresel bir proje edinme [ve] rakibi belirli, görülebilen ve hedeflenebilen bir mekanda toplama olanağına' sahip olması durumunda bir 'stratejiye' benzeyebilir. (1999: 72)

Burada anahtar kelime 'yerli hedefler'dir. Yerli hedeflere bağlı kalındığı sürece, siyasal gelenekler kendileri dışındaki -hatta çoğu zaman karşılarındaki- geleneklerden gereç devşirmekte sakınca görmezler. Yerli hedef yerine getirildiği sürece, tamamen zıt gibi görünen -hatta çoğu zaman düşman ilan edilen- kültürel pratiklerle bile ilişkiye girilebilir. Bu doğrultuda, otantik olana, özgün olana, 'esas' olana dair yeni bir yaklaşım görülür. Geleneklerden kaynaklanan özcü/otantik yaklaşım, yeniden üretilir bir konumda karşımıza çıkar. Bu sonuç, otantisiteye ait yeni bir tanımlamayı gerektirir. Bu tanımlamayı gerçekleştiren Erol'a göre otantisite, geçmişe yönelik olarak bir kültürü, bir mirası, bir kaderi kabul etmek, kucaklamak, korumak ve yaşatmakla ilişkili olduğu kadar, geçmişin inkarı, kolektif ya da kişisel deneyimin aşılması/aşındırılması ile de bağlantılıdır. (2009: 208-209) Yani geçmiş, hedeflere bağlı kalındığı sürece, aşındırılabilir, otantisite yeniden üretilebilir. Pragmatik yaklaşım çerçevesinde, müzikten beklenen fayda gerçekleşiyorsa, problem yoktur. Bayart'a göre bu türden bir 'yeniden üretim', çoğunlukla toplumların dönüşüm süreçlerinde ve referans alanında ölçek değişiklikleri olduğu zamanlarda ortaya çıkar. "Özgünlük kaygısı, modernliğin ve küreselleşmenin ifadelerinden biridir. Bu biçimiyle, sadece bağımlı, dışardan dayatılan değişimlere göre kendini yeniden tanımlamak zorunda kalan ya da gemi azıya almış bir dışa açılmayı telafi etmeye çalışan toplumlara özgü olmadığı görülür." (1999: 80)

İşte müzikle bu türden pragmatik bir ilişkiye giren ve otantisitesini yeniden üreten bir siyasal grup da, bu çalışmanın ana eksenini oluşturan 'ülkücü' cenaktır. Fakat derin bir

tarihsel birikimi olan ölkücü ideoloji - müzik ilişkisinin pragmatik muhteviyatına geçmeden önce, sözü edilen ölkücü siyasal geleneği genel hatlarıyla tarif etmek faydalı olacaktır.

Ölkücölük

Türk siyasal hayatının en önemli figürlerinden biri olan Alparslan Türkeş'in icadı olan 'ölkücölük' olgusunun kökleri, kimilerine göre Ziya Gökalp'in ve Nihal Atsız'ın 'milli ölkü' terimlerine kadar uzansa da; bugün kendilerini 'ölkücü' olarak tanımlayan kitlelerin bu terim için gösterdikleri referans, Alparslan Türkeş'in *Dokuz Işık* kitabındaki ölkücölük prensibidir. Kitapta, Türkeş'in Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi'nin başına geçtikten sonra ismini değiştirerek kurduğu Milliyetçi Hareket Partisi'nin 9 temel prensibi şöyle sıralanır:

- 1- Ahlakçılık
- 2- Milliyetçilik
- 3- Ölkücölük
- 4- Toplumculuk
- 5- İlimcilik
- 6- Hürriyetçilik
- 7- Köycölük
- 8- Gelişmecilik ve Halkçılık
- 9- Endüstricilik ve Teknikçilik

Bu prensiplerden ikincisi olan ölkücölük, "Türk milletini en kısa yoldan en kısa zamanda modern uygarlığın en üst seviyesine çıkarmak, mutlu, müreffeh hale getirmek; bağımsız, özgür, kendi haklarına sahip hayata kavuşturmadır." (1967: 8) Ölkücölüğün bugün genel anlamda kullanıldığı bağlam ise 'Türk birliği'ne ulaşma ölküsüdür. Türk Birliği ile hedeflenen de, dünya üzerindeki bütün Türk'lerin (Türki devletlerde yaşayan Türk kökenliler dahil) tek bir devlet, tek bir bayrak altında toplanıp dünyanın en güçlü devletini kurmalarıdır.

Milliyetçi ve Türkçü bir geleneğe yaslanan ölkücölüğü günümüzde temsil eden partiler Milliyetçi Hareket Partisi ve Büyük Birlik Partisi'dir. MHP tam anlamıyla Alparslan Türkeş'in mirası üzerinde oturmakta ve sırasıyla Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi, MHP, Muhafazakar Parti ve Milliyetçi Çalışma Partisi'nin devam niteliğinde görünmektedir. 12 Eylül'le birlikte kaybettiği ismine 1992'de tekrar kavuşarak son halini almıştır. BBP ise 12 Eylül sonrası dönemi takip eden MÇP'den muhtelif sebeplerle kopan 'daha muhafazakar' bir grubun 1992'de partileşmesiyle kurulmuş ve günümüze kadar gelmiştir.

Genel anlamda 'Türklük' vurgusu üzerine kurulmuş olan ölkücü ideoloji, katı bir ötekileştirmeye başvurur. Türk olmanın ırksal gereklilikleri üzerine oturan vurguları son yıllarda dönüşmeye ve giderek daha çok 'Atatürk milliyetçiliği'ne yaklaşan daha gevşek bir milliyetçiliğe doğru kaymaya başlamış olsa da, yine de ölkücü geleneğin Türklüğe yaptığı ırk merkezli göndermeler etkisini korumaktadır. Bununla birlikte ideolojinin esas ötekileştirme ve kolektif aidiyet yaratma odağı, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ni kapsayacak şekilde 'batı' haline gelmiş durumdadır. Emperyalist ve işbirlikçi ilan edilen batı, ölkücü ideolojide, mücadele edilmesi gereken bir düşman olarak ifade edilir ve Türk Birliği projesi de bu kapsamda 'batıya karşı koyabilmek için güç birleştirme' hedefi doğrultusunda inşa edilen bir çözümdür. Bu çalışmanın ana odağını oluşturan ölkücü müzik geleneği de, bu söylemler etrafında kurulmuş bir müziksel ifadeyi barındırır.

Ülkücü Pop ve Pragmatik Anlam

Ülkücü camianın sanatla ilişkisi, Alparslan Türkeş'in *Dokuz Işık* adlı eserine kadar uzanır. Türkeş kitabında, doktrininde önemli bir yer verdiği güzel sanatlarla ilgili şu cümleleri kurar:

Halkı uyandırmalıyız. Halkı uyandırmak için de güzel sanatları bu amaçla seferber etmeliyiz. İnsanlara evvela neş'e, yaşama sevinci ve şevk aşılmalıyız. Heyecan aşılmalıyız. Neş'e, ümit ve şevk duyan insan yorulmadan çalışabilir, enerji gösterebilir. Ümitsizliğe düşen, kötümserliğe düşen insan yaşama iştahını kaybeder. Çalışma kuvvetini kaybeder. Bunu kendi hayatımızda bir çok kere duymuş, üzgün olduğumuz zamanlarda çalışma isteğimizin olmadığını anlamışızdır. İşte Türk milletinin kalkındırılması için başvuracağımız önemli çarelerden biri budur. Sanatı, kültür faaliyetlerimizi, halkı heyecana getirmek; ona ümit, şevk, neşe vermek ve böylece halk enerjisini seferber ederek hareket yaratmak istikametinde kullanmalıyız. (14 - 15)

Sadece bu paragraf bile, ülkücü ideolojinin sanatla ve çalışmanın konusu olan müzikle kurduğu ilişkinin pragmatik boyutunu gözler önüne serer. Halkın enerjisini 'dava' yolunda seferber edebilmek için kullanılacak önemli bir araçtır sanat Alparslan Türkeş için. İşte bu temeller üzerine kurulan ülkücü ideolojinin savunucuları olan müzisyenler de, bu pragmatik anlamlandırma sürecini devam ettirmektedirler.

Eserlerinde ülkücü camianın siyasal ideolojik söylemlerine yer veren ve gerek ropörtajlarında gerek şarkılarında kendisini ülkücü olarak tanımlayan bütün popüler sanatçıların müziksel üretimlerinin toplamı, bu çalışmanın ana konusudur ve bu birikimin tamamı bu çalışma açısından 'ülkücü pop' başlığı altında değerlendirilir. Bu şemsiye altında toplanabilecek müziklerin tarihsel serüvenine baktığımız zaman, 1970'lerden günümüze uzanan bir birikimle karşılaşılır. 70'li yıllarda Türkiye genelinde düzenlenen aşıklar bayramlarında bağlamasıyla sahne alan Ozan Arif'le başlayan süreç, günümüzde 'ülkücü rock', 'ülkücü rap' gibi türlerin ortaya çıkmasına kadar uzanmıştır.

Bütün bu süreç boyunca ülkücü müzisyenler, müziği pragmatik amaçlarla kullanmışlardır. Hemen hepsi için müzik, ülkücü ideolojinin aktarılma aracıdır. Bu sonuç müzisyenlerin ropörtajlarından çıkarılabildiği gibi, şarkılarının ağırlıklı sözel yapısına ve siyasal duruşlarına bakarak da varılabilecek bir sonuçtur. Kendini ülkücü olarak konumlandıran müzisyenlerin hemen hepsi, ağırlıklı olarak ülkücü 'meselelere' değindikleri şarkılarının yanında, kitle iletişim araçları yoluyla siyasi görüşlerini sürekli dile getirmekte, bir çoğu MHP ve BBP'nin mitinglerine katılmaktadır. Bu açıdan müzik hem ülkücü partiler için müzisyenler yoluyla, hem de müzisyenler için albüm ve konserler yoluyla ülkücü ideolojiyi hedef kitleye aktarmak için bir araca dönüşmektedir.

Bütün bu süreç boyunca ülkücü müzisyenlerin ürettiği müziğin çok çeşitli bir skalaya dağıldığını, ideolojinin içeriğindeki 'Türk gelenek ve görenekleri, öz Türk kültürü' gibi vurgularla örtüşmeyecek şekillerde 'farklılaştığını' görebiliriz. Bu durum 70'lerde geçerli değildir. Bu yıllarda ülkücü cenahın müziğinde temel çalgı bağlamadır ve simgesel olarak bağlamanın 'Türklük'le kurulan ilişkisi ve 'kökler'e ilişkin iması da bu anlamda kritik bir belirleyicidir. Ayrıca ozanlık geleneğinin temsil edilmesinin de bu imaya katkısı açıktır. Bu göndermeler de ülkücü ideolojinin "Türk ahlakı, Türk geleneği, Türk ruhu" (Türkeş, 1967: 5) vurgusuyla koşut gitmektedir. Fakat 80'li yıllarla birlikte değişim süreci kendini göstermeye başlar.

1980'li yılların sonunda ilk albümünü çıkaran Hasan Sağındık, parçalarındaki 'Türk birliği' vurgularıyla birlikte gözlemlenen 'batı müziği çalgıları'yla da dikkat çeker. Şarkıların düzenlemelerinde bağlama, zurna gibi Türk müziği çalgılarının yanısıra; klavye, bas gitar, davul gibi çalgılar da mevcuttur. Öte yandan ülkücü popun 'babası' Ozan Arif'in, 70'li yıllarda çizdiği görüntünün aksine, 90'lı yılların başında çıkardığı *Destan*, *Destanlarda Bul Beni*, *Turan Türküsü* gibi albümlerinde de aynı çalgıları ve düzenleme tekniklerini görmek mümkündür. Bu fotoğraf, mal etme sürecinin ülkücü müzisyenler arasında gözlemlenmeye başladığı ilk tarihsel döneme işaret eder. Düşman olarak ilan ettikleri 'batı' karşısında 'öz' Türk kültürüne dönüşü ve direnişi savunan ülkücü müzisyenler, 'savaşmaları gereken' batının müziksel araçlarını, ülkücü söylemin araçları haline getirirler. Hasan Sağındık'ın *Beni Yaşarken Anla* albümündeki *Anadolu'yu Dinlemek* parçasının bir bölümünde rap yapması, batının müziksel gereçlerinin kullanımı açısından erken dönem ülkücü müziği için oldukça çarpıcı bir örnektir. Hasan Sağındık'ın bu tercihinin sebebi, bir ropörtajında da belirttiği üzere, değişen dünyaya ayak uydurmaktır. O yıllarda dünyada müthiş bir hızla yayılan rap müzikten albümünde faydalanmak istemiştir. Çünkü Sağındık bilmektedir ki, gençlere ulaşmanın en iyi yolu onların müziklerinden geçer.

Bu yaklaşım, müziğin pragmatik anlamlandırılışının apaçık ortaya çıktığı bir tavra işaret eder. Değişen dünyaya ayak uydurmak isteyen ülkücü Sağındık, bu doğrultuda ideolojik olarak tamamen karşısında olduğu batı kültürünün ve müziğinin bir örneği olan rap'i kitlelere ulaşmak için bir araç olarak kullanmaktadır. Kendi müziği de millyetçi - muhafazakar dünya görüşünü iletme görevini gören bir araçtır onun için. Bu anlamda rap, 'kitlelere rahatça ulaşmak' yerli hedefine oturmuş olduğu için, ülkücü cenah bu türe karşı 'kültürel dışa açıklık' göstermiştir. Peki neden bu mal etme süreci, neden bir başka zamana değil de 80'lerin ikinci yarısına denk gelmiştir?

1980 sonrası hayata geçirilen devlet politikalarıyla "dışarıya açılan" Türkiye, globalizasyon süreci ile müthiş bir etkileşim içerisine girmiştir. Ekonomik önlemlerle gelen uluslar arası pazara entegrasyon dönemi, Türkiye'yi hiç olmadığı kadar dünyaya açık hale getirmiştir. 80'li yılların küresel konjonktürel atmosferi de göz önüne alındığında, dış dünyaya ne denli açıldığı görülmüş olur. Böylelikle ekonomik olarak batıya entegre olan, dış ticaretin serbestleşmesi ile açık bir pazar haline gelen, yerli ve yabancı özel teşebbüsün önündeki engelleri kaldırarak izolatif ekonomik yapıdan entegratif ekonomik yapıya geçen ülkenin, kültürel olarak da dış dünyayla etkileşim içerisine girmemesi düşünülemez. Özellikle teknolojik alandaki ithalat liberlizasyonu ve bunun sonucunda ülkede tüketimi müthiş bir şekilde artan kitle iletişim araçları (televizyon, radyo, vb.) beraberinde radyo televizyon yayınlarındaki devlet tekelinin de ortadan kalkmasına sebep olur (1990). Dışa açılma süreci ile birlikte, değişim kaçınılmaz hale gelir.

Daha önce de belirtildiği gibi, özgünlüğün yeniden üretimi, çoğunlukla toplumların dönüşüm süreçlerinde ve referans alanındaki ölçek değişiklikleri olduğu zamanlarda ortaya çıkar. Bu anlamda ülkücü poptaki bu dönüşümün, bu mal etme sürecinin de 80'lerin ikinci yarısındaki toplumsal değişim dalgasına denk gelmesi tesadüf değildir.

Bu mal etme süreci, 90'lı yıllar boyunca da devam etmiştir. Bu yılların en önemli starı kuşkusuz Mustafa Yıldızdoğan'dır. Sadece ülkücü gruplar tarafından değil, *Türkiyem* şarkısının başarısıyla tüm ülkede tanınan bir şarkıcı haline gelen Yıldızdoğan, tam anlamıyla bir stara dönüşmesiyle de batılı bir müzikal süreci tecrübe etmiştir. Bunun yanında Atilla Yılmaz, Aşık Sefai, Ali Kınık, Ozan Zemahşeri ve Ahmet Yılmaz gibi isimler de 90'lı yıllarda

boy gösteren ölkücü müzisyenlerdendir. Bu isimlerden Aşık Sefai ve Ozan Zemahşeri, 70'li yıllardan beri partide çalışan Ozan Arif'le birlikte MHP bünyesinde konserlere çıkan ölkücüler olarak göze çarpmaktadır. 90'lı yıllar boyunca bu üçlü, MHP'nin müziğe pragmatik yaklaşımına, partinin miting müzisyenleri olarak hizmet etmişlerdir.

2000'li yıllar, ölkücü popun kültürel dışı açıklığını başka bir boyuta taşımıştır. Bu dönem, ölkücü popta artık reform düzeyinde değil devrim niteliğinde mal ediş süreçlerinin ortaya çıktığı bir dönemdir. 'Batının müziğinin gereçlerini kullanma' olgusu, yerini artık 'doğrudan batının müziğini icra etme'ye bırakmıştır. Elbette bu, önceki dönemlerin müzisyenlerinin müziği bıraktığı anlamına gelmemektedir. 80'ler ve 90'lardan beri müzik yapan grup hala devam etmekte, ama ölkücü camianın ilgisi başka taraflara doğru kaymaktadır. İlginin kaydığı yer, 'ölkücü rock', 'ölkücü rap' gibi türlerin ortaya çıkmasına sebep olacak olan yeni müzisyen ve gruplardır.

Bu örneklerden ilki, Almanya doğumlu rapçi Mehmet Borukçu'dur. 2001'de çıkardığı *Türkiyem* adlı albümle birlikte ilk defa bir 'ölkücü rap' albümü piyasaya sürülmüş olur. Şarkıcının albümlerinde dikkati çeken olgu, Türk müziği çalgılarıyla rap müzik gereçlerini birleştirmiş olmasıdır. Albümüne ismini veren *Türkiyem*'de, bir ney intro'sunun ardından şarkıcının rap yapmaya başladığı görülür. Böyle bir sentezi yakalamaya çalışmasının sebebi, ona göre, özellikle Almanya'daki Türk gençliğine ulaşabilmektir. Bir internet sitesine verdiği roportajda Borukçu, yaptığı müziğin işlevini soran görüşmeciye şu yanıtı verir: "Anadolu'yu Almanya'daki gençliğimizle buluşturmaktadır. Temel değerleri, bize ait motifleri bu yeni müzik formatı içinde değerlendiren bu çalışmalar, bizim gençliğimize ulaşmak yolunda önemli bir köprü vazifesi yapmaktadır." Onun için rap müzik, Avrupa'daki gençlere ulaşmak için, özellikle de Türk'lere ulaşabilmek için bir araçtır. Çocukluktan beri dinlediği ağabeylerinin yaptığı müziklerdeki ideolojik birikimi gençlere, özellikle de Avrupa'daki gençlere ulaştırmak istemektedir. Bu anlamıyla müzik onun için, tam anlamıyla bir araç konumundadır. Borukçu'nın müzikten beklediği 'fayda', ölkücü gelenekleri yeni nesillere aktarmasıdır.

Borukçu ile beraber bu yeni ölkücü müziğe verilecek örnekler arasında en dikkat çekenleri Grup Ötüken ve Zafer İşleyen'dir. 2005 yılında çıkardığı *Yeniden* ve 2008'de çıkardığı *Yangın Sonrası* ile Zafer İşleyen, bu yeni ölkücü müzik akımının içerisinde 'ölkücü rock' kanadında yer alır. Özellikle *Yeniden* albümündeki davullu, elektro gitar sololu *Mehter Marşı* yorumuyla dikkat çeken İşleyen'in şarkıya çektiği klip Kral Tv'de uzun süre yayınlanmıştır. Atilla Yılmaz ve Ahmet Yılmaz'ın da üyeleri arasında bulunduğu Grup Ötüken ise, kurulduğu günden beri 'ölkücülerin Grup Yorum'u' olarak anılmıştır. Grubun 2006 yılında çıkardığı *Bir Ölkücü Sevdim* adlı albümü, bu tespitlerin sebeplerini açıkça ortaya koyar. Ötüken'in müzikal yapısı, 60'li yıllarda Latin Amerika ölkelerinde ortaya çıkan ve Türkiye'de Grup Yorum, Kızılırmak gibi gruplarca temsil edilen sol tandanslı nueva cancion (yeni şarkı) geleneğinin izlerini taşır. Ölkücü değerler ve geçmiş, sosyalist gelenekle birebir zıtlık ve çatışma içerisinde olmasına rağmen ölkücü bir müzik grubu bu gelenekten gelen bir müzik tarzını olduğu gibi temellük edebilmektedir. Grubun bu mal ediş süreci, pragmatik anlam kısmında değinilen 'tamamen zıt gibi görünen geleneklerden gereç devşirebilme' özelliğine çok iyi bir örnektir. Mal edilen gereçler çoğu zaman 'düşman' olarak ilan edilen bir geleneğin gereçleridir. Bu durum problem yaratmaz, çünkü grup 'yerli hedefler'e hala bağlıdır. *Bir Öldük Bin Dirildik* adlı şarkıda bütün müzikal yapı nueva cancion üzerine otursa da, sözel içerik ölkücü bir yakarış üzerine kuruludur. "*Faşistlikle suçlandık ay dost yiğitlikle suçlandık.*" dizesi buna örnektir.

Ülkücü popun 2000'li yıllardaki bu büyük çaplı değişiminin; artık gereç devşirmekten öteye geçerek doğrudan bütün halde batılı bir müzikal türü mal etme boyutuna ulaşması, elbette tesadüf değildir. Otantisitenin yeniden üretiminin toplumların değişim süreçlerinde ve referans alanında ölçek değişiklikleri olduğu zamanlarda ortaya çıktığını daha önce söylemiştik. 2000'li yıllardaki bu yeniden inşa süreci, tam da bu dönemdeki büyük ölçekli dönüşümlerle ilişkilidir. 2000'li yıllar, malumat çağı / information age olarak adlandırabileceğimiz bir çağın yükselişidir. Küreselleşmenin doruk noktası olan bu dönemde insan hayatına olduğu gibi nüfuz eden internet, neredeyse dünyanın bütün noktalarını birbiri ile bağlantılı hale getirmiştir. Tek yönlü malumat akışından çift yönlü / karşılıklı malumat akışına geçilen bu süreçte müziğin mobilitesi de olağanüstü boyutlara ulaşmıştır. Sıkıştırılan müzik, dünyanın dört bir yanına seyahat edebilmekte ve Amerika'daki bir stüdyoda kaydedilen şarkının anında Hindistan'lı bir gence, bir Afrikalının dinleyip sevdiği bir melodinin o anda bir Rus'a ulaşmasını sağlayabilmektedir.

Bu durumun ülkücü popta bu denli bir dönüşüme yol açması da kaçınılmaz olmuştur. Dünyanın geri kalanıyla ve geri kalanının müziği ile eskiden olduğundan çok daha fazla ilişki içerisine giren 'ülküçü izlerkitle'nin talepleri çok fazla çeşitlenmiş, artık popüler müzik üretiminin içerisindeki bazı gereç devşirmeleriyle yetinmez hale gelmiştir. 90'lı yıllardaki görece daha homojen izlerkitle profili söz konusu değildir. Artık ülkücü izlerkitle internet aracılığıyla dünyanın dört bir yanındaki müziklerle ilişkilenebilmekte, karşılaştığı müziksel yapılar onların talepleri haline gelmektedir. Aynı etkileşim sürecini deneyimleyen ülkücü müzisyenler de bu dönüşümden paylarını almaktadırlar. Artık onlar da müziği yalnızca 'ülküçü abiler'inden öğrenen, görece daha izole bir müzik kültürü içerisinde yetişen müzisyenler değildirler. Küreselleşmenin ve internetin getirdiği bütün imkanlardan faydalanan, dünyayı daha fazla takip eden, farklı müziksel kültürlerle çok daha yoğun bir ilişkiye giren müzisyenlerdirler. Ayrıca, zaten müziklerindeki amaç ülkücü ideolojiyi aktarmak olduğu için; hedef kitleleri olan ülkücü izlerkitlenin taleplerindeki değişim, doğrudan onları da etkilemektedir. Çünkü müzikten beklenen fayda, o kitleye ideolojiyi ulaştırmasıdır. Kitle dönüştüğünde, müziğin de dönüşmekten başka çaresi yoktur.

SONUÇ

İfade kültürü pratikleri içerisinde halkın gündelik yaşamına en kolay ulaşabilen pratik olarak tarih boyunca pragmatik anlamlandırmalara maruz kalan müziğin bu gücüne ülkücü ideolojinin savunucuları da kayıtsız kalmamıştır. 1970'lerden günümüze kadar uzanan süreç içerisinde müziği, ülkücü ideolojiyi kitlelere aktarmak için bir araç olarak kullanan bu siyasal grup, bu amaç ve yaklaşım doğrultusunda, doktrinine ters düşen kültürel yapıların müziksel gereçlerini de kendisine mal etmekten çekinmemiştir. Bu noktada ortaya çıkan çelişkinin mimarı olan batı kaynaklı müziksel araçlar, ülkücü müzisyenler tarafından ülkülerini anlatmak amacıyla kullanılan pragmatik birer aracıya dönüşmüştür. Esas olan bu aktarım amacı olduğu için de 'yerli hedeflere' bağlı kalınmış ve bu yolla çelişki gibi görünen durum çelişki olmaktan çıkmıştır. Otantisite; 'geçmişin inkarı, kolektif ya da kişisel deneyimin aşılması/aşındırılması yoluyla' yeniden üretilmiştir.

Otantisitenin yeniden inşa edildiği büyük değişim dönemlerinin de, 'toplumun dönüşüm süreçleri ve referans alanındaki ölçek değişiklikleri' ile denk düştüğü görülmektedir. 80'li yıllardaki ve 2000'li yıllardaki iki büyük toplumsal değişim dalgası, ülkücü müzisyenlerin müziklerinin de dönüşmesine, mal etme süreçlerinin keskinleşmesine ve otantisitenin yeniden inşa edilmesine sebep olmuştur. Özellikle 2000'li yıllardaki devrim

niteliğindeki mal etme süreci ve bunun sonucunda ortaya çıkan ölkücü rock, ölkücü rap gibi türler, bu keskin dönüşümün en çarpıcı sonuçlarını oluşturur. Ölkücü siyasal gruplar için müzik, giderek daha keskin temellük süreçlerine tabi tutulan bir pragmatik araç olmaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- Bayart, Jean-François (1999) Kimlik Yanılsaması. İstanbul. Metis Yayınları.
Daver, Bülent (1993) Siyaset Bilimine Giriş. Ankara. Siyasal Kitabevi.
Erol, Ayhan (2002) Popüler Müziği Anlamak. İstanbul. Bağlam Yayınları.
Erol, Ayhan (2009) Müzik Üzerine Düşünmek. İstanbul. Bağlam Yayınları.
Türkeş, Alparslan (1967) Dokuz Işık. İstanbul. Sulhi Garan Matbaası Koll. Şti

“DEVE GÜREŞİ FESTİVALLERİNDE MÜZİK VE PRESTİJ KAVRAMLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ”

Orçun BERRAKÇAY¹¹⁵

tenorcun@hotmail.com

Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi

ÖZET

Ege Bölgesi’nde yoğunluk gösteren ve toplumsal birer organizasyon olan deve güreşi festivalleri, yerel yönetimler ve dernekler tarafından organize edilir. Her yıl aralık ayında başlayıp mart ayı sonuna kadar her pazar birkaç ayrı yerde düzenlenir.

Çalgıcılar güreş yapılacak merkeze birkaç gün öncesinden gelmeye başlarlar. Festivallerde müzik dört şekilde karşımıza çıkar: festival habercisi, develerin şehir içinde müzik eşliğinde gezdirilmesi, güreş sabahı develerin Koroğlu Havası ile kızdırılması ve güreş sırasında çalgıcıların masa masa dolaşarak disko müzisyenliği yapması.

Bu bildiri deve güreşleri nedeniyle etkinliklere katılan insanların eğlence, spor, ritüel gibi farklı kavramsal yönleri olan davranışlarına müziğin nasıl katkıda bulunduğunu anlamayı hedefler. Prestij kavramının; çalgıcılar, izleyiciler ve deve sahipleri özelinde değerlendirilmesi açısından da önem taşır.

Anahtar Sözcükler: Deve güreşi, prestij, ritüel, festival, çalgıcılar, Romanlar, Çingeneler, Koroğlu Havası.

FESTİVAL

Festival; belli günlerde yapılan, coşku veren, eğlendirici gösterilerin tümü olarak tanımlanır.

Festival kavramı daha çok coşkun, sınır tanımaz, hatta taşkınlığa meğilli, kökeni kutsal bereket ayinlerine dayanan bir tür kutlama özelliği taşır. Festivaller, kültür düzeninin, baskılarının kaldırılması, geçici bir süre için dizginlerinden boşalmış bir enerji ve büyük bir savurganlığın, başıboşluğun hüküm sürdüğü toplu bir yaşantıdır. Ancak, kurumlaşmayla birlikte festivaller bu coşkunluğunu kaybetmiş ve giderek tören niteliği kazanmaya başlamıştır. Festival, artık toplumun her üyesinin katılımıyla değil, belirli bir seçkin sınıfın düzenleyici, diğer bir grubun da izleyici olmasıyla gerçekleşiyordur (Ocak 2006:32).

Festivallerdeki belirleyici kavramlar ‘mutluluk, ‘neşe’, ‘sevinç’ gibi duygulardır ve festivaller bütün bu duyguları katılımcılarıyla da kitlesel anlamda devinime geçirmek adına yapılmış etkinliklerdir. Festivallerin, bütün bu kavramları üretebilmesinin en önemli nedeni eğlenme eyleminin önceliğidir. Eğlenmek ise şen olmayı bütünüyle kapsar ve hoşça vakit geçirmek, keyif vermek gibi özellikleri içinde barındırır. Eğlenmek aynı zamanda çok güçlü

¹¹⁵ Orçun Berrakçay. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi, İzmir, Türkiye. tenorcun@hotmail.com

bir edimdir. Beraberinde hoşnutluğu, keyif almayı ve mutluluğu sürüklediği için eğlenmek arzulanan bir eylemdir. Böylece ‘festival’lerde insanlar eğleneceklerini bilerek bir araya gelirler (Fidan 2005:6).

Festivallerin İşlevleri

Festivallerin işlevleri; ekonomik işlev, dinamik işlev ve birleştirici bütünleştirici işlev olmak üzere üç farklı şekilde karşımıza çıkar.

Ekonomik İşlev

Festivaller, yapılan etkili tanıtım ve reklamlar sayesinde kültür turizmi kapsamında önemli bir işlev üstlenirler. Elde edilen gelir bölgesel kalkınma açısından önem kazanır.

Dinamik İşlev

Festival; hayatın dini ve sosyal baskılarıyla çevrili olan insan için bu baskıdan ve günlük yaşamdan kaçış, kendine özgür bir alan oluşturabilme vesilesidir. Bu özgür alanda, bireyin ve toplumun yenilenmesi, yeniden canlanması söz konusudur (Ocak 2006:33).

Birleştirici, Bütünleştirici İşlev

Durkheim’a göre festivaller, toplumsal yaşamın gerektirdiği düzen bağının sıkılığına bireyi hazırlar, bireyler arasındaki sosyal bağları güçlendirir, geleneklerin sürmesini, inançların tazelenmesini sağlar ve bireylere toplumun bir parçası olmanın mutluluğunu hissettirir. Özellikle toplumun bunalımlı dönemlerinde, kişilerin coşku ve duygularını birlikte dile getirmelerine olanak sağlar (Ocak 2006:34).

PRESTİJ

Prestij kelimesinin kökeni Avrupa’da yaygın olan eski bir kullanıştan doğmuştur. Bu da genellikle; prenses, elçi, seremoni veya ritüellerde para veya gücü elinde tutan kişilerle ilişkilendirilmiştir. İlk bakışta prestij kelimesi sosyal hayatta yüksek değere sahip olan işleri olanları ve toplumda saygınlık uyandıran kişileri hatırlatır. Daha eski bir deyişle prestij belirli bir saygı ifadesi gerektiren pozisyonlarda olan kişilere ve merkezi soylu değerlere hitap eder çünkü bu tür saygı ifade davranışları gösterinin önemli bir parçasıdır. Çünkü bu tür ifadeler sosyal hayatın önemli bir parçasıdır (Hope 1982:1027).

Prestij, kişiler arası etkileşimi ifade eden, insanların kafasındaki duygudur/düşüncedir: saygın (deference) davranış bir taraf (party) tarafından talep edilmekte, başka biri tarafından yerine getirilmektedir. Gerçekte bu yalnızca daha yüksekte olma kriterini tanımlayan ve her iki tarafça paylaşılan değerler olduğunda sözkonusu olmaktadır. Tehdit noktasındaki saygı, prestijin sonucu olmamaktadır. Fakat bu her iki tarafında durumun tüm yönlerini kabul ettiği anlamına gelmemektedir. Alt düzeyde olan bir kişi üst düzeydekinin saygıyı hak etmediğini hissedebilir ve bunu ondan almak için kötü niyetle karmaşıklık çıkartarak saygı düzeyini azaltır, fakat alt düzeydeki kişinin üst düzeydekinin saygıyı hak ettiğini tanımlayabilmesi ve onu kabul etmek için grup kuralları ile sınırlandığını hissetmesi ile prestij farklılığı oluşmaktadır. Görüş birliğinin derecesi duruma göre değişebilmektedir. Bir durumda tanrı isteğini yansıtan ahlaki değerlerin tanıtımı olarak sevindirici bir saygınlık, diğer durumda bu özel hak isteğini onaylamadığını söyleyen kişinin kendi isteğine karşı gönülsüzce verilen saygıdır. Bununla birlikte sabit durumlarda her iki tarafta önemli kültürel değerleri sembolize ettiği için prestij eşitsizliğini kabul etmelerinin yanısıra genellikle durumu onaylamaktadır (Kahl 1967:19).

Prestij, emsal görüş kullanıldığında ölçmek için aradığımız tarif edilemez bir nitelikler. Entelektüel uygunluk gibi prestij de, biz bilim adamlarının ortaya çıkardığı ve paranın karıştığı her yeri ele geçirmek için ticari çıkarların ustalaşması gibi bir şeydir. Entelektüel uygunluktan farklı olarak da -ki bu da niceliktir ve metin ve dökümanlarda kalır- Prestij genel bir süreçtir, doğal olarak niceldir ve ilişkilere aittir. Biz genel olarak prestij ilişkilerine diğer bilim adamlarının çalışmalarına saygıyla alınılılarak katılırız ve öğrencilerimizi onlara yönlendiririz. Prestiji nakite çevirme işiyle uğraşanlar prestij ilişkilerinin ana maddelerini kontrol ederler (Munn 1998).

Eşitsizlik gerçekleri, sahiplik ve otoritede eşitsizliği içeren saygı davranışını tanımlamaktadır. Değerler yaptırımlarla güçlendirilmektedir ve düşük prestijli kişi kısmen saygıyı kabul etmektedir çünkü uzun vadede bunun kendisine avantaj sağlayacağını bilmektedir. Üst düzeydekilere sembolik itaat ile ödülleri (mal ve hizmet, promosyon, koruma, belki de sadece iyi dilekler ve gülümsemeden emin olma) kabul etme pozisyonunda olanların gözünde önem kazanmaktadır. Denge noktasındaki saygınlık ve prestij arasındaki farklılık gücün zorla ele geçirilmesi ile bulunulan durumda ahlaki yasaların kontrolü ile kazanılan otorite arasındaki farklılıktır. Hiçbir durumda tamamen serbest olmamaktadır (Karakaya 2006:27).

Prestiji çalışmanın en kolay yolu herkesin herkesi tanıdığı yerel topluluklara gitmek ve onların birbirlerini nasıl davrandıklarını gözlemlemektir. Bu gözlemin bir bölümünde şu soru sorulmalı; Ahmet'e göre Mehmet'in düşüncesi nedir?. Eğer tüm yaşayanlar arasında bir görüş birliği varsa, gözlemci kısa bir zamanda yaşayanların bir listesini hazırlamakta ve yukarıdan aşağı sıralamaktadır. Eğer topluluk yarım düzineden fazla ise birkaç birey aynı sırayı paylaşabilmekte ve en üst sıralardakinden daha aşağıda daha çok insan sınıflanmaktadır. Bu sıralama tüm durumlar için sözkonusudur; doğrudan yaşayanların sözel ifadelerine veya onları işlerinde, oyunlarında izlemeye bağlıdır, sıralama her durumda aynı olmaktadır (Karakaya 2006:28).

İnsanların oynadıkları rollerdeki çeşitliliğe ve toplulukta farklı gözlemciler tarafından yapılan değerlendirmelerdeki farklılıklara rağmen, genellikle bireyin bir rolden diğerine geçerken, kendisi ile birlikte davranışlarını ve ününü de taşıdığı yönünde tutarlı bir eğilim bulunmaktadır. Kişinin rolleri kamu ve topluluk tarafından izlenebildiği için bu roller tüm prestiji ününün bütünleştirilmesi eğilimindedir. Başarılı bir banker olan bir erkek, topluluğun genel saygısını kazanmaktadır, fakat iyi bir aile erkeği olduğunu, evinin görünümünü koruyabildiğini ve golf oynarken topu havaya fırlattığında yüksek sesle küfretmediğini göstermek durumundadır. Çünkü onun daktilocu olarak yeteneği çok önemli değildir, bu onun genel prestij ününü ne artırmakta ne de azaltmaktadır. Yerel topluluklardaki prestij hiyerarşisi, diğer tüm tabakalama değişkenlerinin sentezini temsil etmektedir. Bu sınıf yapısının bütünü olan insanların değerlendirmesinin sonucudur. Fakat prestij ulusal alanda gerçekler ve değerler temelinde olduğu halde insanlar yalnızca kişisel olarak tanıdıkları kişileri değerlendirebilmektedir; böylece prestij hiyerarşisi yerel toplulukla sınırlı kalmaktadır (Gilbert & Kahl 1993:23).

Prestij ekonomisi kavramı, birbiriyle ilişkili dinamikleri, baskıları, amaçları anlama ve prestijin yüksek enstitü kurumlarında sosyo-ekonomik ve kültürel çevreyi karakterize etmesi konusunda geniş ve yararlı bir perspektif ortaya koyar (Bloomgarden 2008:59)

Prestij, sosyal statünün yanı sıra hiyerarşiyi de gösterir. Prestijin kökeninde farklı ünvanları göstermek için kullanıldığı da olmuştur. Bununla ilgili iki farklı görüş ortaya atılmıştır. Birincisi için saygınlık değer sistemine göre değişir. İnsanları işlerine göre prestijli olup olmayacağını söylemez ve prestij bir değer yargısı yansıması da olmaz. Ama bu görüş sadece değer yargılarının meslek değerlendirmesiyle ilişkilendirildiğinde statünün değiştiği gerçeğine dayandırıldığında kullanılır. Ama bizim bulgularımız; bir toplumdaki değerler sınıflararası belli hal ve hareketlerle ölçüldüğü yönündedir. Diğer teori ise farklı davranan insanların farklı geridönüşler beklemesi ve mesleklerdeki rütbelerin prestij veya statü uyandırmasıdır. Böylelikle prestij; alma hakkı veya belki alma ihtimalidir (Hope 1982:1029).

Statü

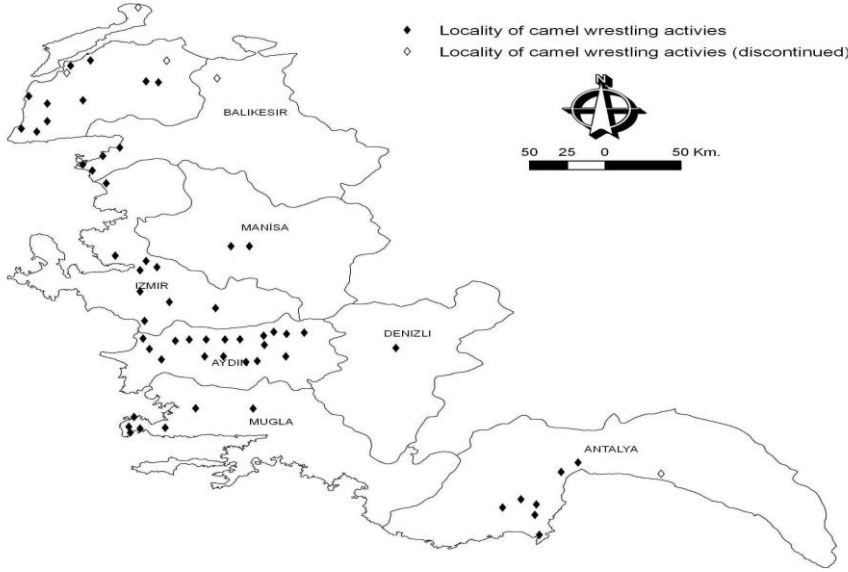
Statü, sınıf ile bağlantılı olduğu tartışılan bir terimdir. Bu terim belirsiz görülmektedir, çünkü sosyologlar bunu farklı anlamlarda kullanmaktadır. Bir yandan statü sosyal yapı içerisindeki konumları, bu konumlarla bağlantılı belirli doğruları ve görevleri göstermek için kullanılmaktadır (baba, öğretmen, çocuk vs.). Diğer taraftan statü hiyerarşisi içerisindeki sınıf konumu gibi konuları ifade etmek için de kullanılmaktadır. Bununla birlikte, bu kullanımlarda statü, kriteri yüksekle düşük mesleki başarı ile ilgili sıralanan saygı ve itibar veya mesleki prestijden oluşmaktadır (Kerbo 2000:12). Statü toplum içerisindeki saygınlık ve prestij temelindeki sıralamadır. Max Weber'e göre sosyal tabakalaşmanın saygı temelindeki boyutudur ve toplumda belirli saygın bir yaşam biçimini takip etmektedir (Kerbo 2000:523).

Bireyin statü konumu diğerlerinin bu bireyle veya bireyin sosyal konumu ile ilgili, sosyal prestijine olumlu ya da olumsuz katkı sağlayacak, değerlemeleri anlamına gelmektedir. Statü grupları sınıflardan farklı olarak çoğunlukla kendi ortak konumlarının farkındadır. Sınıflarla ilişkili olarak statü grubu “sosyal” sınıfa yakındır ve “ticari” sınıftan farklıdır (Giddens 1996:166).

Harvey ve Kern (2001) yaptıkları çalışmada yüksek statü sahibi hanelerin çocuklarının yüksek eğitim amaçlı ve yüksek prestijli meslek kazanma isteği içerisinde olduğunu, düşük statülü ailelerin çocuklarının ise daha düşük eğitim ve daha düşük iş statüsü isteği içerisinde olduklarını açıklamaktadır (Karakaya 2006:16)

DEVE GÜREŞİ FESTİVALLERİ

Şekil 1.'de de gösterildiği gibi günümüzde çoğunlukla Aydın ilinde ağırlıklı olarak görülen deve güreşleri, Ege Bölgesi'nin (İzmir, Manisa, Muğla, Denizli) birçok il, ilçe, kasaba ve köylerinde yapıldığı gibi, Marmara Bölgesinde (Balıkesir ve Çanakkale), Akdeniz Bölgesinde (Antalya) yapılmaktadır.



Şekil 1. Deve Güreşi Organizasyonlarının Dağılımı

Güreşlerden bir gün önce güreşlere katılmak için develer geleneksel biçimiyle süslenir. Develer bir yandan davul zurnanın çaldığı zeybek havaları, diğer yandan yürüyüş esnasında üzerlerine takılan zil ve çanların çıkardığı sesler eşliğinde cadde ve sokaklarda gezdirilir.

Akşam ise deve sahipleri ile misafirlerin katıldığı, dostlukların pekiştirildiği bir “Halı Gecesi” düzenlenir. Bu bir nevi tanışma gecesidir. Bu gecede yenilir, içilir, yöre türküleri söylenir, zeybek oynanır, misafirler ağırlanır ve açık artırma ile halı satılır. Ayrıca komiteye katkı sağlaması açısından, cazgır (deve güreşlerinde sunuculuk yapan ve maniler okuyan kişi) bütün masaları gezerek her bir deveciye mani okur ve para toplar, kimden ne kadar para aldığını söyler. Halı gecesi güreşlerden bir gün önce mutlaka yapılır.

Güreş günü (Pazar) sabahın erken saatlerinde seyyar satıcıların (ağırlıklı olarak deve sucuğu satıcıları) güreş sahası çevresinde hazırlıkları başlar. Develer de kamyonlarla getirilerek saha çevresindeki kendilerine ayrılmış alana bağlanır. Halk da güreşlerin yapıldığı sahada yer kapmaya, güreş alanı dışında aileleriyle birlikte oturacağı yeri ayarlamaya başlar. Mangallar yakılıp masalar hazırlanır, çoğunlukla rakı içilir. Güreş öncesinde develer saha içinde gezdirilir, cazgır da bu sırada sahanın içindeki devenin adını anons eder ve maniler okur. Güreşten önce cazgırın anonsuyla dua okunur, saha içinde kurban kesilir ve komitenin belirlediği ¹¹⁶çatım listesine göre güreş başlar. Deve güreşleri tıpkı insan güreşlerinde (yağlı güreş, karakucak güreşi, aba güreşi, şalvar güreşi vb.) olduğu gibi boylara göre yapılır. Ayak, Orta, Başaltı ve Baş olmak üzere dört boyda yapılan deve güreşlerinde galibiyetler: a. Kaçırarak, b. Bağırarak ve c. Yıkarak elde edilir. Develer tıpkı diğer güreşlerde (yağlı güreş vb.) olduğu gibi “pehlivan” olarak adlandırılır.

Güreşlerde güreşi idare eden bir orta hakem, neticeleri belirleyen 4 kişilik masa hakemleri, 10’ar kişiden oluşan müteşekkirlere, 2 grup halinde bulunan develeri ayıran urgancılar, develerin ağızlarını bağlayan 3-4 kişilik ağız bağcıları bulunmaktadır (Çulha 2008:1837).

Festivaller, hem dünya insanları arasındaki dostluğu pekiştirirken, hem de tanışılan yeni kültürlerle ve yaşamlara duyulan merakı körükleyerek insanları yeni yerler görmeye

¹¹⁶ Develerin güreş sırasında hangi deve ile güreşeceğini gösteren eşleme listesi

teşvik etmektedir. Bütün kültürel değerler içerisinde festival kapsamında yer alan deve güreşi festivalleri de yurdumuza özgü bir spor, bir folklor, kültür ve turizm olayıdır (Çulha 2008:1828).

Deve güreşi festivalleri diğer büyük festivaller gibi halk yalnızca seyirci kalmaz. Güreşleri kendileri yapar, kendileri oynar, kendileri eğlenir. Bu festivalde halk kendi sanatını, kültürünü ve özelliğini göstermektedir. Deve güreşleri bir kültür alış veriş merkezi olup Ege Bölgesi'nde deve güreşleri gerçek anlamda bir halk festivalidir (Kılıçkiran 1987:134).

Deve güreşlerinde sınırları belirli bir bölge içinde ekonomik, kültürel ilişkilerin ve etkileşimin varlığı saptanmıştır. 'Deve Güreşleri Kültür Bölgesi' olarak adlandırılabilir bu çevredeki güreş etkinlikleri, kültürel bir değer olarak turizm açısından da yeni olanaklar sunmaktadır. Anadolu'nun bu bölümü, deve güreşlerine dayalı kültürel ve ekonomik bileşenleri ile karakteristik bir özellik göstermektedir (Çalışkan 2009:123).

Deve güreşleri gerilik değil; yurdumuza özgü bir spor, bir folklor, kültür ve turizm olayıdır. Eski bir gelenek olarak sürdürülen bu olay günümüzde de halkın büyük ilgisini çekmekte ve ucuz eğlencesi olmaktadır. Böylece deve güreşleri çeşitli yörelerimizin halk kültürünü birleştiren bir harman yeridir. Ayrıca, yurdumuzdaki diğer spor dalları arasında en kişilikli olanıdır. Çünkü deve güreşleri kişisel çıkarlar için düzenlenmez. Hile ve kumarı yoktur. Genellikle bir dernek ya da topluma yararlı hizmet kuruluşlarının çoğaltılıp korunması gibi amaçlar için düzenlenir (Yakut 2009:55).

DEVE GÜREŞİ FESTİVALLERİNDEKİ MÜZİKSEL ETKİNLİKLER

Deve güreşi festivallerinde müzik dört şekilde karşımıza çıkar:

- Festival habercisi olarak, belediye tarafından kiralanan müzisyenler şehir meydanında festivalin habercisi olarak davul zurna ile müzik yaparlar.
- Develer şehir içinde davul zurna ile çalınan müzikler eşliğinde gezdirilir.
- Pazar sabahı güreş başlamadan önce develerin kızıştırılması için Köroğlu olarak adlandırılan Hava(lar) çalınır.
- Güreş sırasında müzisyenler seyirciler arasında masa masa gezerek disko müzisyenliği yaparlar ve bahşiş toplarlar.

Müzisyenler genellikle güreşin yapılacağı şehre cumartesi günü kendi olanaklarıyla gelerek develerin gezdirilmesi sırasında Köroğlu Havası çalarak geleneği devam ettirirler. Halı gecesinde yemek yenilen mekanda canlı müzik yapıldığı için mekanın kapısında beklerler. Gelen konuklara müzik yaparak bahşiş isterler. Halı gecesi bitiminde mekandan çıkan konuklar kapı önünde davul zurna eşliğinde zeybek oynarlar ve müzisyenlere bahşiş verirler. Müzisyenler güreş günü sabah saatlerinde güreş alanına gelerek develerin aralarında Köroğlu Havası çalarak develeri kızıştırırlar. Kızan devenin daha iyi güreşeceğini bilen deve sahibi de müzisyenlere bahşiş verir. Güreşin başlamasıyla birlikte müzisyenler ilk olarak protokole gelen kişileri karşılayarak bahşiş toplarlar. Alan çalışması yaptığım Kuşadası Deve Güreşi'ndeki müzisyenler Belediye Başkanı'nın sahaya geldiğini görünce çevredeki insanlara başkanın partisinin CHP olduğunu öğrenip hep birlikte Leylim Ley şarkısını çaldılar. Görüşme yaptığım müzisyen, "Belediye Başkanı'nın partisi CHP ise Leylim Ley, MHP ise Türkiyem, AKP ise Evlerinde Lambaları Yanıyor şarkılarını çaldıklarını söyledi. Öğlen saatlerinde halk rakılarını içmeye başladıktan sonra müzisyenler de masa masa dolaşıp müzik yaparak bahşiş toplamaya devam eder. Her masada 10-15 dakika arası kalınır, istek şarkıların icrası yapılır. Ağırıklı olarak zeybek havaları çalınır ve zeybek oynanır.

Köroğlu Havası

Köroğlu Havası; deve güreşleri, boğa güreşleri, rahvan at yarışları, pehlivan güreşleri vb festival ve kutlamalarda hem davul zurna tarafından hem de klarnet, keman gibi incesaz çalgılarıyla icra edilir. Pehlivan güreşlerinde güreş sırasında icra edilir. Rahvan at yarışlarında yarış kazanıp bayrak alan atlara ve boğa güreşlerinde kazanan boğaya çalınır. Koşu ve güreş sırasında müzik çalmaz, hatta cazgır ve spiker (rahvan at yarışlarında) tarafından susturulurlar. Deve güreşlerinde ise güreşe eşlik eden bir müzik görülmez fakat şenliğin başından sonuna kadar sürekli müzik vardır. Bir yandan disko yapan müzisyenler görülürken diğer yandan bazı müzisyenler güreş sırası bekleyen develerin yanına giderek Köroğlu Havası çalarlar, deve sahipleri çoğu zaman bu durumdan memnundurlar ve bahşiş verirler. Müzisyen için amaç para kazanmak olsa da deve sahibi açısından devenin müzikle kutsanmasının mutluluğu denilebilir.

Disko (Gezgin Müzisyenlik)

“Disko”, kesin biçimde Romanlara özgü bir icra alanının adıdır ve günümüzde kent sokaklarında görmeye alıştığımız “sokak müzisyenliği”nden farklıdır. Sokak müzisyenliğinde müzisyenler çoğunlukla insanların gezmeye çıktığı yerlerde üzerinde belirli bir noktada konuşlanıp müziklerini icra ederler. Müşterileri gelip geçen insanlardır. Durup kendilerini izleyen insanlardan topladıkları ya da gelip geçenlerin, önlerine koydukları çalgı kutusuna attıkları paralarla geçimlerini temin ederler. Oysa diskoda belirli bir yerde konuşlanarak icra yapılmaz. Müşteriler genellikle mesire yerleri, meyhaneler, birahaneler önlerinde eğlenen insanlardır. Özellikle erkeklerin içkili mangal partileri disko yapanlar için verimli iş alanlarıdır (Yükselsin 2000:99).

Disko’da, dolaşılan mekanlarda çalgıcı, müşterilerin verdikleriyle yetinir. Belirli bir ücret yoktur. Amaç mümkün olduğunca fazla hava çalıp istekleri yerine getirmek ve böylece daha fazla “alatura”, “parsa” (bahşiş) toplamaktır (Yükselsin 2000:100).

Disko yapmak özellikle iş açısından sorun çekmeyen usta müzisyenler arasında görülen bir çalgıcılık biçimi olarak kabul ediliyor. Çalgıcının kendini geliştirememiş olmasının bir göstergesidir. Ancak, ‘müzik yapma’ özelinde aşağı görülen bir icra alanı olmasına karşın, -bu işi yapsın ya da yapmasın- tüm kaynaklarının disko hakkındaki ortak görüşü “ekmek parası” kazanmak için yapıldığıdır. Çalgıcılar için boş geçirilen gün, cepten yeme anlamına gelir ve düğün işi almanın azaldığı kış dönemini daha da zorlaştırır. Bu nedenle düğün çalgıcılığı yapanlar bile kimi zaman diskoya çıkarak birkaç milyon kazanma yoluna gidiyorlar. Bunların arasında tanınmış usta çalgıcıları da görmek olasıdır (Yükselsin 2000:100).

“Ayağa düşmüş kerizci” tabiri profesyonel Roman müzisyenler arasında disko yapan çalgıcılar için kullanılır (Duygulu 2006:169). Bütünüyle çalgıcılık mesleğini yürüten Roman profesyonellerin sürdürdükleri bir müzisyenlik tipi olan disko ediminin mekansal bir sınırı yoktur. İster piknik yerlerinde mangal başlarında çalsınlar, isterse bir eğlence yerinin içindeki ya da önündeki masalarda çalsınlar bu edimi belirleyen şey, talep eden müşterilerin taleplerini o anda bildirmeleri ve karşılığında bahşiş ödemeleridir. Yapılan ödemenin tutarı ise pazarlık yoluyla değil, müşterinin taktirine bağlı olarak gerçekleşir (Yükselsin 2009:457).

Hafta sonları Kozak ve Dikili çevresinde yer alan piknik alanları ve mesire yerlerinin yanı sıra belirli zamanlarda kurulan panayırılar ve her yıl düzenlenen “deve güreşi” etkinlikleri, Bakırçay Havzası olarak adlandırılan geniş bölgedeki Roman çalgıcıların disko olarak adlandırılan müzisyenlik tipini sergiledikleri alanlardır. Yaz aylarında, İzmir Kordonboyu’nda

yanyana sıralanan, canlı müzik çalınmayan cafe, pub ve birahanelerin kapı önlerindeki masalarda, hem Tepecik hem de İkiçeşmelik'ten Roman çalgı takımlarının - bir keman, bir darbuka ve kimi zaman da bir udun eklendiği- seslendirmeleri görülebilir (Duygulu 2006:169).

Disko olayı deve güreşlerinde yaygın olarak görülür. Güreşlere gelen müzisyenler seyircilerin masalarını gezerek müziklerini icra ederler ve bahşiş alırlar. Ayrıca bazı deve güreşlerinde güreş komitesi ya da belediye bir müzisyen grubuyla anlaşma yaparak birkaç günlüğüne onları kiralar. Bu da sözleşmeli müzik olayı olarak diskodan ayrılır.

SONUÇ

Toplumsal prestij, bireyin statülerine toplumun verdiği değerdir. Toplumdan topluma ve aynı toplumda zaman içerisinde değişen dinamik bir kavramdır. Bireyin statülerine uygun rolleri başarıyla üstlenmesi sonucunda, toplumda kazandığı saygınlık olarak da tanımlanır (www.uludagsozluk.com). Deve güreşleri özelinde düşünüldüğünde, bir deveye sahip olmak, güreşlerde başarı elde etmek, güreşlere davet edilmek ve kupa güreşlerinde yer almak deve sahibi açısından prestij kazanma çerçevesinde değerlendirilir.

Deve güreşlerine gelen müzisyenler açısından ise, bir masa ya da kişi tarafından kiralanmak, disko yaparken daha çok masadan davet almak, daha uzun süre bir masada kalarak diğer müzisyenlere göre daha çok para kazanmak bir prestij meselesi olarak önem taşır.

KAYNAKÇA

Çalışkan, Vedat (2009) Geography of a Hidden Cultural Heritage: Camel Wrestles in Western Anatolia. The Journal of International Social Research Volume 2 / 8 Summer: 123-137.

Çulha, Osman (2008) Kültür Turizmi Kapsamında Destekleyici Turistik Ürün Olarak Deve Güreşi Festivalleri Üzerine Bir Alan Çalışması. İzmir. Journal of Yaşar University 3(12): 1827-1852.

Duygulu, Melih (2006) Türkiye’de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Fidan, Ridade (2005) Etkili İletişim ve Şenlik Örnekleri. İstanbul. Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Sanatları Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Giddens, A. (1996) “Capitalism and Modern Social Theory”. Great Britain: Cambridge University Press.

Karakaya, Behiye (2006) Sosyal Tabakalaşma Kuramlarının Türkiye’deki Sosyo-Ekonomik Statü Bölümlendirme Çalışmalarıyla Etkileşimi. İstanbul. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı Üretim Yönetimi ve Pazarlama Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Kerbo, H.R. (2000) “Social Stratification and Inequality”. Mc Graw Hill Companies: Boston Burr Ridge, IL Dubuque, IA Madison, WI New York, San Francisco, St.Luis Bangkok, Bogota Caracas Lisbon, London, Madrid, Mexico City, Milan New Delhi, Seoul, Singapore, Sydney, Taipei, Toronto.

Kılıçkiran, N. Mazlum (1987) Ege’de Kış Turizminin Kurtarıcısı: Deve Güreşleri. Ankara. III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma Dairesi Yayınları No: 85: 125-146.

Ocak, Derya (2006) XVI. Yüzyıl Osmanlı Şenliklerinin Siyasal Boyutları ve Gündelik Hayata Etkileri. Ankara. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeniçağ Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yakut, İhsan (2009) Ege'nin Deve Güreşi Şenlikleri. İzmir. İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını. Kent Kitaplığı Dizisi: 63.

Yükselsin, İbrahim Y. (2000) Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık. İzmir. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.

----- (2009) Satılık Havalarda: Batı Türkiye Roman Topluluklarında Bir Müziksel Zanaatkarlık Biçimi Olarak “Çalgıcılık”. The Journal of International Social Research. Volume 2 / 8 Page: 452 – 463

“21. YÜZYIL BAŞLARINDA TÜRK ASKERİ MÜZİĞİNDE YENİ YAKLAŞIMLAR”

Dr. Orhan Baba

baborhan@gmail.com

ÖZET

Bütün uluslarda resmi ideoloji kendisini en açık biçimde askeri bando müziğinde gösterir. Ulus devlet kimliği oluşumu ve pekiştirilmesinde önemli katkıları olacağı düşüncesiyle, hemen hemen bütün devletler askeri bandoyu geniş biçimde kullanmaya çalışmışlardır. Türkiye'nin 1980'li yılların ortalarından itibaren uğraşmak zorunda kaldığı terör ve diğer toplumsal olaylar, devletin o güne kadar sıkı sıkıya bağlı kalmaya çalıştığı çok sesli müzik gibi kimi değerlerden vazgeçme temayülüne girmesine neden olmuştur. Bu durum ordunun ve dolayısıyla devletin, yerel sound'a daha fazla önem vermesine, halkla olan iletişimi güçlendirme çabalarına yol açarken; buradan en büyük payı da devletin sahip olduğu tek "hareketli" resmi müzik kurumu olan bando almıştır.

Türkiye'de askerlik disiplini içinde müziksel icra yapan topluluk olan bandonun kurumsal yapısı ve repertuarı, 2002 – 2004 yılları arasında yeniden yapılandırılmış, böylece devletin beklediği iletişim ve diyalog en güçlü şekilde gerçekleştirilmek istenmiştir. Bu dönemde askeri bandolar gerek göstergebilimsel olarak, gerekse repertuar bakımından önemli davranış değişiklikleri sergilemeye başlamışlardır. Bando geleneğindeki bu tarz yeni yaklaşımlar kimlik ve yurttaşlık gibi önemli kavramları da gündeme getirirken, konu, araştırmada interdisipliner olarak ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bando, Askeri Müzik, Devlet, Yerel Sound.

AMAÇ

Devletin simgelerinden biri olan askeri müzik, Türkiye'de geleneksel davranış kalıplarından zaman zaman uzaklaşabilmekte, çoğu zaman bu özel durumlarda ülke kritik dönemeçlerden geçmektedir. Çağdaşlaşma çabalarının öncü kurumlarından olan bandolar, bu iddiasını sürdürme temayülünde görünmektedir. Bu çalışmanın amacı, yeni yüzyılın başlarından itibaren Türkiye'de önemli bir değişimin eşiğine gelen ve bu amaçla açık bir gayret içine giren askeri bandoların, yapısal ve davranışsal çabalarını ele almak, böylece akademik olarak da güçlenmek isteyen askeri bandoculuk hareketlerinin son yıllardaki atağını göz önüne çıkartmaktır.

GİRİŞ

Türkiye'de cumhuriyet ideolojisinin benimsenerek uygulanmaya başlanmasından itibaren, günümüze kadar geçen süre içinde toplum yaşantısında büyük değişiklikler meydana geldi. Sosyal hayatı yeniden düzenleyerek buna uygun yapılar kuran devlet, yurttaşların estetik beğenisini de yönlendirme ihtiyacı hissetmiştir. Bu amaçla özellikle müzik alanında gösterilen davranışlar, yeni kimlik arayışına da uygun zemin oluşturma gayreti taşır. Binlerce yıllık askercil müzik kültürüne sahip olan Türklerde, sosyal yaşantı da bu kültürden etkilenmiş, aidiyetini pekiştirecek bir araç olarak görmüştür.

Mehterin yerini alan askeri bando, cumhuriyetin ilk yıllarında birçok müzik kurum ve okuluna da kaynak teşkil etmişti. 1923 yılından 1983 yılına kadar geçen 60 yıllık süre içinde Türk askeri bandoculuğu, kurumsallaşmasını tamamlayarak olgunlaşma sürecine girdi. Bu zaman dilimi içinde, ülke içi ve dışında pek çok önemli olay meydana gelmiş, savaşlar, darbeler, ekonomik bunalımlar, seçimler toplum yaşantısını derinden etkilemiştir. 20. yüzyılın son çeyreği ise, soğuk savaşın bitmesiyle birlikte dünyada ve özellikle Avrupa kıtasında bazı devletlerin parçalanmasına, birleşmesine, yenilerinin kurulmasına, Türkiye’de ise terör olaylarının patlamasına şahitlik etti. Bu terör olaylarının önemli bir tehdit boyutuna ulaşması, asker ve sivil yöneticiler tarafından yeni tedbirler alınmasına neden oldu. Askeri bando da bu yeni davranış biçimlerinden doğrudan etkilenirken, devletin halkla iletişimi güçlendirme araçlarından biri haline geldi. Halkla olan diyalogun güçlendirilmesi amacıyla devlet, o güne kadar ısrarla savunduğu çokseslilik gibi kimi değerlerden vazgeçme temayülü gösterdi. Bu temayül, askeri bandonun oturtumunu ve repertuarını da doğrudan etkilemiş, 2000’li yıllara girilirken askeri bandoculuk hareketleri yerel soundu daha yakından tanıma ihtiyacı hissetmiştir.

Yirminci yüzyıl, Türk askeri müziğinin bandoyu iyice sahiplenmesine, onun kurumsal bir kimliğe kavuşmasına, repertuarının belirginleşerek çoğalmasına ve resmi ideolojinin müziksel temsiline sahne olurken, son 25 yılda bu müziksel temsil hayati bir önem ve anlam da kazanmıştır. Bu yıllar, Türk askeri bando geleneğinde yeni ve farklı bir gelişim / değişimin de habercisidir.

İNCELEME

a. 2000’li yıllardan önceki durum:

Cumhuriyetin ilk yıllarında, Avrupa’ya gönderilen ilk kuşak genç Türk müzisyenleri birer ikişer yurda dönerken, içinde İhsan Servet Küñçer gibi bazı askeri bando müzisyenlerinin de bulunduğu başka bir grup da yola çıkıyordu. Paris’te Schola Cantorum’da iki yıl (1933 – 1935) okuyan Küñçer, döndüğünde Riyaseticumhur Armoni Mızıkası’nın yöneticisi olmuş, Fransız ekolünün askeri bandoya iyice yerleşmesine büyük katkı sağlamıştı (Kütahyalı, 2004: 140). Bandodaki müzisyen sayısını artırdı, sıkı bir çalışma düzeni oluşturdu, çalgı kümelerini ve oturtumu Fransız bandolarındakiler gibi yaptı. O günlere kadar genellikle Fransız, Alman ve İtalyan bandolarından etkilenen yapı Fransız ekolü lehine değişti.

1940 – 50 ve 60’lı yıllarda gerek Veli Kanık ve İhsan Servet Küñçer, gerekse Halit Recep Arman gibi mihenk taşı askeri bandocular, halkın müzik beğenisini yükseltme gibi bir misyonu üstlenmekteydiler. Bando repertuarını, marşlar dışında ağırlıklı olarak klasik batı müziği eserlerinin bando düzenlemeleri oluşturmaktaydı. Bestelediği çok sayıda marşla birlikte H. Recep Arman, Türk askeri bandolarının Sousa’sı idi. Kimi zaman halk müziği eserlerinin düzenlemelerinin de bandolar tarafından çalındığını görmek pek de şaşırtıcı değildi. Bandoların, Türkiye’de pop müziğinin gelişiminde önemli katkıları oldu. 1970’lerden itibaren askeri birliklerde bando sayısının artırılması amacıyla pek çok bando kuruldu. Bu bandolardaki icracı müzisyen sayısı ise gittikçe azalıyordu. Özellikle 1950’lerden itibaren, Amerikan askeri bando ekolü giderek daha fazla ağırlığını hissettirmeye başlamış, 1970’lerde ise neredeyse rakipsiz kalmıştı. 1980’lere kadar askeri bandolar ülkenin pek çok yerinde özellikle resmi törenlerde kendini gösterdi.

1980’li yılların sonuna doğru, askeri bandoculuk hareketleri önemli bir ivme kazandı. Bu tarihlerde başlayan ve artarak devam eden ülke içindeki terör olayları, ordunun halkla

iletişimini güçlendirmesi ihtiyacını doğurmuştu. Ordu, müziğin ve askeri bandonun bu amaçla kullanılabileceğinin farkına vardı. Bu durum askeri bando repertuarını derinden etkiledi. “Ordu Millet Elele” gibi kampanyalarda yerel ezgiler sıkça kullanılmaya başlandı. Hatta bando çalgıları arasında Türk Halk ve Sanat Müziği enstrümanları sık sık yer almaya başladı. Bu durum yerel soundun yakalanması amacıyla özellikle köy uygulamaları ile halka açık diğer konserlerde kendini daha fazla gösteriyordu. Böylece 1990’lar da geçildi.

b. Yirmi birinci Yüzyıl başları:

1970’lerden başlayarak askeri bandolarda müzisyen sayısı bakımından belirgin bir azalma ve bando sayısında ise tam tersine bir artış görülmekteydi. Bu durum bandolardan beklenen güçlü gösterişli bir performans sergilenmesini engelliyordu. Bir süre sonra halkla iletişimin güçlendirilmesi ve ulus kimliğinin pekiştirilmesi ihtiyacı hâsıl olunca, bandoları güçlendirmenin gerekliliği kanaati ordu içinde yüksek sesle seslendirilir oldu. O zamana kadar katı askercil davranışların egemen olduğu bandolar, daha fazla sosyal aktivitelerin içinde yer almaya başladılar. Bununla birlikte, askeri bandolardan iletişim ve diyalog maksadıyla daha verimli biçimde yararlanılması için nelerin yapılabileceği konusunda tartışmalar arttı.

2003 yılı, Türk askeri bandoları için önemli bir yıl oldu. Bu yıl, Kara Kuvvetlerinin kuruluşunun 2212. yıldönümüydü ve aynı zamanda kimilerine göre ise bu aynı zamanda Tuğ Takımlarının da 2212. kuruluş yılıdır. Türk bandoculuğunun temelini oluşturan, 1831 yılından beri ülkenin müzik eğitiminde öncü bir rol oynayan ve son olarak adı “Silahlı Kuvvetler Mızıka Astsubay Hazırlama ve Sınıf Okulu” olan askeri müzik okulu, 2003 yılından itibaren 3 yıllık Hazırlama (lise) ile 2 yıllık Meslek Yüksek Okulu, akabinde 6 aylık Sınıf Okulu eğitimi ve toplamda 5,5 yıllık eğitim sürecine başladı, ismi de “Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Komutanlığı” olarak değiştirildi. 3 yıllık Hazırlama bölümü, 2004 yılında MEB tarafından bütün liselerle birlikte 4 yıla çıkartıldı. Bir süre sonra da 6 aylık Sınıf Okulu eğitimi kaldırıldı. Böylece okulun süresi 6 yıla çıkmış oldu. Okul, ortaöğretimden sonra yüksek öğretimde de kurumlaşarak, ön lisans düzeyinde akademik eğitim veren özel bir kurum haline geldi. Bando Meslek Yüksek Okulu, Askeri Müzik Akademisi başlığı altında yeniden yapılandırılmak istense de, gerekli alt yapının henüz oluşmadığı düşüncesiyle bu fikir sadece düşünce aşamasında bırakılmıştır. 2011’den itibaren de (geç de olsa), Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Komutanlığı’na akademik kadro verilebilmesi için çalışmalar başlatılmıştır. Çok sayıda bando müzisyeninin lisansüstü eğitim ve çalışma yapması, gelecekte bu kadroların doldurulmasında sıkıntı olmayacağı kanaatini güçlendirmektedir.

Türk bandolarının dünyadaki yerini kabaca görebilme ve diğer ülke bandolarının çalışmalarından haberdar olabilme isteğinin de katkılarıyla, o zamana kadar Türkiye’de hiç yapılmayan “1. Uluslararası Askeri Bandolar Festivali” 2003 yılında Ankara’da gerçekleştirildi. Ülke içinde ilk kez bu tür bir organizasyon düzenlenmişti ve bandonun bulunduğu seviye, ilgili makamlara gösterilmek istenmiş gibiydi. Ancak bunun arkası gelmedi yani 2. festival şu ana kadar düzenlenemedi. Bununla birlikte, kısa bir süre sonra da (2003’de) yine başkentte “Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişimi” konulu bir sempozyum düzenlendi. Silahlı Kuvvetler ilk kez bu çapta bilimsel bir toplantıya ev sahipliği yapıyordu. Bunun bir nedeni de, 2002 yılında yavaş yavaş uygulanması için zemin hazırlıkları yapılan “bölge bandoları” projesinin bilimsel alt yapısını oluşturmak idi. Nitekim yine 2003 yılında bölge bandoları Kara Kuvvetlerinde uygulamaya koyuldu. Bölge Bandoları, uzun zamandan beri bando camiasında arzulanan bir uygulamaydı. Bu bandoların en önemli özelliği, büyük

askeri birliklerin ve bazı askeri kurumların bünyesinde kurulmaları, küçük bandoların kapatılması idi. Müzisyen sayısının az olduğu küçük bandolar eser seslendirmede yetersiz kalıyor, resmi törenlerin uygulanması bile güçleşiyordu. Bu durum aynı zamanda ordunun güçlü sesi olmayı da engellemekteydi. Bölge bandolarında icracı müzisyen sayısı, Armoni Mızıkaları için yazılan eserleri seslendirebilecek seviyeye çıkartıldı. Kapatılan bandoların yerine Boru Trampet Takımları kurularak, askerlerin düzenli ve gösterişli yürüyüşünün sağlanması esas alındı.

Askeri bir bandonun kıyafeti, onun müziği ve kimliği hakkında ilk başta fikir edinilmesine yol açan en önemli etkidir. Şapka, sırmalı, apoletli, yıldızlı, rütbeli bir elbise, parlak aksesuarlar, aynı tip ve renkte ayakkabılar, düz siyah bir kravat kişinin asker olduğunu hemen ele verebilmektedir. Bu kıyafetle birlikte taşınabilen çalgılar sayesinde, bu grubun askeri bir müzik topluluğu olduğu hemen anlaşılabilir. Türkiye’de uzun yıllar kullanılan kırmızı renkli bando kıyafetleri, asker kimliğini yeterince simgeleyemediği düşüncesiyle, 2009 yılında değiştirilerek, haki renkli üniforma ön plana çıkartıldı. Diğer askerlerden sadece omuzdaki iki sıra sarı sırmalarla ayırt edilebilen askeri bando, böylece daha ciddi bir görünüm de almış oldu. Bu şekilde, görünen ile tınlayan arasında açık bir ilişki kurulabilmesi hedeflenmiştir.

2010 yılı sonlarına doğru, “Terörle Mücadelenin Olumsuz Etkilerine Karşı Müzik Terapi” konulu bir sempozyum düzenlendi. Silahlı Kuvvetler ve NATO’nun sponsorluğunda uluslararası çerçevede gerçekleşen oturumlarda terör, şiddet, bunların etkilerinin azaltılabilmesi için müziksel olarak yapılabilecekler ve müzik terapi kavramları ele alındı. Türkiye’de müzik terapi konusunda ilk bilimsel ve uluslararası sempozyum olarak kayda geçen toplantı oldukça ilgi çekti.

Bandoların bölge bandosuna dönüşmesi, tınıda da genel bir değişikliğe yol açtı. Müzisyen sayısının artması, çalgı sayısında da artışa yol açarken, bu durum özellikle bakır üflemeli çalgıların seslerinin daha gür çıkmasına da neden oluyordu. Açık hava etkinlikleri ve resmi törenler için elverişli bir hal olmasına karşın, özellikle kapalı mekân konserlerinde bunun etkisini azaltmak gerekmekteydi. Bu nedenle dengeli bir orkestrasyon yapılmasına, icracıların kalitesinin artırılmasına daha fazla önem verilmeye başlandı. İracı müzisyendeki kalitenin artışı, teknik çalışmaya daha çok zaman ayrılması, performansın geliştirilmesi için bireysel çalışmalara ve çalgı grupları arasında uyuma özellikle dikkat edilmesini de beraberinde getirdi. Bunun yanı sıra, özellikle Armoni Mızıkası gibi bazı büyük çaplı bandolarda tınının yumuşatılabilmesi amacıyla kontrbas, keman, gitar gibi telli çalgılar daha fazla yer bulmaya başladı. Hatta bazı üflemeli çalgı branşlarında bayan icracı müzisyenler işe alındı, bu kişilerin daha estetik ve yumuşak bir çalma tekniğine sahip oldukları değerlendirilmekteydi. Ayrıca sert ve katı asker imajı böylece biraz da olsa değiştirilmek istenir gibiydi. Bu durum askeri bando geleneğinde son yıllarda ortaya çıkan ilginç bir gelişme olarak göze çarptı. Bazı bandolar ise, sözlü eserleri seslendirmek amacıyla bayan asker solistlerden yararlanmaya başladı. Askerlik mesleğini gerektiğinde kadın erkek herkes için makbul gören bir kültürün içinde “Her Türk’ün asker doğması” zaten doğal bir süreçti ve bayan asker müzisyenler çok da yadırganmadı, hatta ilgi çekti.

Bandolardaki müzisyen sayısının artışı, repertuarda da önemli değişikliklere neden oldu. Klasik batı müziği orkestraları için yazılan eserlerin neredeyse çoğu bu bandolarda çalgıların mevcut olması nedeniyle, seslendirilebilme imkânı buldu. Ancak bu sefer de performans mahalleri önemini gösterdi. Devletin ve dolayısıyla ordunun halkla iletişiminin

sağlanması amacıyla, Ordu Millet Elele gibi kampanyalarda bol bol kullanılan askeri bandolar, yine benzer biçimde kullanılmaya devam etti. 2000'lerden önce özellikle köye destek uygulamalarında ortaya çıkan performans tekniklerinin hala geçerli olduğu birçok yerel konserde gözlenmiştir. Bu konserlerde, bando köyde (veya okulda) konser vermek üzere meydana hâkim bir konuma yerleşir. İzleyiciler bandonun karşısında, bazıları yanı başlarında ve çoğu ayaktadır. Bandomdaki müzisyenlerin arasında elektro bağlamacı, kanuncu, darbukacı gibi birtakım asker müzisyenler de bulunabilmektedir. Bando genellikle bir veya iki Türkçe pop müzik eserini seslendirdikten hemen sonra, yerel ezgilerin çalınmasına geçilir. Bu yerel halk ezgilerinin, bağlama darbuka gibi çalgılar eşliğinde ve genellikle ünison olarak seslendirilmesi (oktav farkı gözetilmeksizin bütün enstrümanların aynı melodiyi çalması), alandakiler tarafından yadırganmaz. Bazen de Klasik Türk Sanat Müziği eserlerinden (çoğu zaman) hızlıca tempoda olanlarla konser sürerken, icracıların enstrümanlarını legato ya da staccato çalması konusunda herhangi bir endişe yoktur. “Memleketim” ile birlikte “10. Yıl Marşı” çoğunlukla iyi bir bitirmeliktir. Okullarda ise mutlaka İstiklal Marşı ile konser sona erer. Bu tür uygulamaya örnek olarak, bazı mahalli basında verilen bilgiler dikkat çekicidir:

Yeşilyazı Köyünde Askeri Bando Konseri (2 Kasım 2007)

Samsun Sahra Sıhhiye Okulu ve Eğitim Merkezi Komutanlığı Bölge Bandosu, Bafra ilçesine bağlı Yeşilyazı köyünde bir konser verdi. Yeşilköy İlköğretim Okulu bahçesinde gerçekleştirilen konseri, öğrenciler beğeniyle izledi. Sahra Sıhhiye Bando Bölüğü'nün subay ve astsubaylardan oluşan 35 kişilik bando ekibi, Yeşilyazı İlköğretim Okulu ile çevre okullarına müzik resitali ile unutulmaz dakikalar yaşattı. Öğrenciler ve yöre halkının ilk kez böyle bir organizasyonla karşılaşması, milli ve kahramanlık türkülerinden oluşan konserde mutlu, heyecanlı ve duygulu anlar yaşanmasına yol açtı. Organizasyonun müzik şöleninden ziyade ordu-millet kucaklaşmasına dönüşen müzik ziyaretinde bando eşliğinde, topluca, İstiklal Marşı'nın söylenmesi ise coşkunun zirveye ulaşmasına neden oldu. Yeşilyazı İlköğretim Okulu Müdürü Zihni Öztürk, 16 kişilik öğretmen kadrosuyla 280 öğrenciye eğitim verdiklerini söyledi (3).

Konya'da askeri bandodan halk konseri

19 Mayıs 2010 – 18:00:21

Konya'da, 19 Mayıs Atatürk'ü Anma Gençlik ve Spor Bayramı dolayısıyla askeri bando konseri verdi. Konserde, bazen vatandaşların isteklerini de çalan askeri bandoyu vatandaşlar alkışlayarak tebrik etti.

Konya Garnizon Komutanlığı Bölge Bandosu 19 Mayıs Atatürk'ü Anma Gençlik ve Spor Bayramı'nda Zafer Meydanı'nda halka konser verdi. Bando Şefi Binbaşı Çağlar Çulcuoğlu'nun yönettiği bando takımı ilk önce halkı selamladı. Daha sonra ekip bazen Karadeniz yöresine, bazen Konya yöresine ait eserleri çaldı ve seslendirdi. Çok sayıda vatandaşın izlediği konserde, vatandaşlar Türk bayrağı açıp, askeri bandonun çaldığı şarkılara eşlik etti (4).

Askeri bandoların repertuar ile ilgili sorunları bu dönemde de artarak devam etmiş, özellikle telif hakları konusunda önemli sınırlamalar gelmiştir. Konserlerde, telif sorunu olmayan eserlerin seçilmesine dikkat edilirken, askeri bando müzisyenlerinin eser üretmesi için özellikle teşvik edilmesi hedeflenmiştir. Halkla iletişimin güçlendirilmesi amacıyla, pahalı ses ve ışık sistemleri ile mobil bir TIR aracı temin edilerek, pop müzik eserlerinin seslendirilmesi için, Armoni Mızıkası bünyesinde Türkay (Türk Armoni Yıldızları) orkestrası kuruldu (2007). Tanınmış sanatçılarla birlikte gösterişli konserler

verilmesi, dikkati de Türkey üzerine toplamaya başladı ancak bir süre sonra teknik sorunlar nedeniyle bu orkestranın etkinlik sayısı azalırken, verimliliği de tartışılır oldu.

Türk askeri bandolarının diğer ülke bandolarıyla iletişim kurabilmeleri, bilgi alışverişi yapabilmeleri, festival gibi etkinliklerden haberdar olabilmeleri, bu şekilde kendi seviyelerini ve dünya askeri bandoculuk hareketlerinin aldığı yolu görebilmeleri amacıyla, birkaç defa girişimde bulunulmasına rağmen, WASBE (World Association for Symphonic Bands and Ensembles – Dünya Senfonik Bandolar ve Nefesli Topluluklar Birliği) ve IMMS (International Military Music Society – Uluslararası Askeri Müzisyenler Birliği) gibi organizasyonlara üye olunamamıştır. Ancak kısa bir zaman içinde bu türden kuruluşlarla ilişkilerin güçlendirileceği değerlendirilmektedir.

SONUÇ:

Cumhuriyet dönemiyle birlikte farklı ve yeni bir anlama bürünen Türk Askeri Müzik geleneği, 1985 – 90’lardan itibaren ordunun halkla iletişimini güçlendirmek amacıyla geleneksel yapısında değişikliklere müsaade etmiş, devlet de o güne kadar ısrarla savunduğu çokseslilik gibi kimi temayüllerden vazgeçme eğilimi göstermiştir. Bunda, ülkede ve dünyada meydana gelen önemli olayların etkisi büyüktür.

Yirmi birinci yüzyılın başlarında ise bu temayülün devam ettiği, askeri bandoların da buna uyan davranışlarını sürdürdükleri görülmektedir. Ancak, yeni yüzyılın başlamasından hemen önceki 25 yıllık zaman diliminde, mevcut askeri bandoların müzisyen sayısı ve yapılarındaki kimi sorunların, performansı olumsuz etkilediği değerlendirildiğinden, bu durumun giderilmesi için çalışmalar başlatılarak, o güne kadar çözüme ulaşamayan pek çok problem için çareler arandı. Bu sorunlardan bazıları bölge bandolarının kurulmasıyla sona ererken, kaynak teşkil eden ve Müzikayı Hümayun’dan gelen meslek okulu da yapısında önemli değişiklikler yaşadı.

2003 yılında bandolarda yeni bir yapılanmaya gidilmiş, durum yeniden değerlendirilmiştir. Bilimsel araştırmaya ve akademik düşünce yapısına sahip olmanın hedeflendiği anlaşılan bu yeni yapılanma, etkisini kısa sürede göstermeye başlarken, konunun bilimsel tartışma ortamına taşınması için üniversitelerden de yardım alınmış, sempozyum düzenlenmiş, bilgi alışverişleri yapılmıştır. Yeni kurulan bölge bandoları repertuarını genişletmiş, senfonik bando olma özelliğine kavuşmuş, buna rağmen yerel konserlerde ordunun diyalog çabalarına katkı sağlamak amacıyla mahalli kültürün ürünlerini, 1985’lerden sonraki biçimde seslendirmekten çekinmemiştir. Bu şekilde, modal (makamsal) ve ritmik ağırlıklı eserlerden oluşan seslendirme repertuarı sürekli güncel tutulmuştur.

Türk askeri müzik kurumları, ulus devlet yapısının güçlü bir şekilde devamını arzulayan ve simgesel anlamda önemli bir değer olarak parlatılan varlığıyla, değişime ve böylece sürekliliğe açıktır.

KAYNAKÇA

Baba, Orhan (2009), Türk Askeri Müzik Geleneğinde Değişim ve Süreklilik, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.

Kütahyalı, Önder (2004,)Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişimi Sempozyumu Bildiri Kitabı içinde, Kara Kuvvetleri Basımevi, Ankara

Say, Ahmet (1995), Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

<http://forum.kanka.net/showthread.php?473530-Ye%C5%9Filyaz%C4%B1-K%C3%B6y%C3%BCnde-Askeri-Bando-Konseri-2-Kas%C4%B1m-2007>

<http://www.konhaber.com/new/haber/2/27139/Guncel/Konyada-askeri-bandodan-halk-konseri.html>

“OSMANLI İMPARATORLUĞU DÖNEMİ'NDE BATILILAŞMA HAREKETLERİNİN ETKİSİYLE YAZILAN PİYANO ESERLERİ ÜZERİNE ANALİTİK İNCELEME”

Özlem ÖZDEMİR

ozlemozdemir588@hotmail.com

ÖZET

Bu çalışmada, Osmanlı İmparatorluğu Döneminde (1828-1920) piyano için yazılmış eserlerin, dönemin kültürel öğelerini de yansıtmaları bakımından tarihsel ve analitik incelemeleri yapılmıştır.

Osmanlı Dönemi Çoksesli Müzik Kültürü içerisinde önemli bir yere sahip olan bu türden eserler, hem tarihsel hem de, armoni, form ve makamsal kullanımları yönünden ele alınmış ve bunun sonucunda toplu bir bilgi kaynağı oluşturulması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı İmparatorluğu Dönemi, Piyano, Piyano Eserleri.

1.GİRİŞ

Müzik, Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde de, kültürel yapımızın en önemli öğelerinden birini oluşturmuştur. Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde, özellikle diplomatik ilişkilerin neden olduğu kültürel etkileşimler sayesinde, dönemin müzik yaşamında yeni yapılanmalar görülmektedir. Özellikle Tanzimat sonrasında, çeşitli alanlarda yapılan yenileşme hareketleriyle beraber müzik anlayışındaki değişimler de daha belirgin bir hale gelmiştir.

Batılılaşma hareketlerinin müzik kültürümüz üzerindeki etkisiyle başlayan değişimler, Cumhuriyet'in ilanı ile beraber Türk Müziği'ni yeniden yapılandırma ve ulusal çoksesli müziğimizi yaratma amacıyla resmi bir müzik ideolojisine dönüşmüştür.

Bu çalışmada, Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nden Cumhuriyet Türkiye'si'nin ilk yıllarına kadar olan süre içerisinde müzik alanında atılan adımlar, Türk Müzik Kültürü'ne etkisi olan kurumlar ve kişilerin katkıları ele alınmıştır. Osmanlı İmparatorluğu Döneminde kültürel etkileşimlerle, değişen müzik anlayışı sonucunda başlayan çoksesli müzik çalışmalarının önemli bir parçası olan ve 1828-1920 yılları arasında bestelenen piyano eserleri araştırmanın temellerini oluşturmaktadır.

Yapılan arşiv taraması sonucu, ulaşılabilen piyano eserleri (Prof. A. Bülent Alaner'in özel arşivine ait) arasından on dört tanesi seçilmiş ve bu eserlerin, dönemin kültürel öğelerini ve müzik anlayışını yansıtmaları bakımından Türk Müzik Kültürüne katkısının nasıl olduğu araştırılmıştır. Bu amaçla eserlerin analitik yönden, armoni, form ve makamsal kullanımlarının analizleri yapılmış, kullanılan çokseslilik yöntemleri incelenmiştir. Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde bestelenen piyano eserlerinin analitik incelemeleri konusunda daha önce yapılan bir çalışma bulunmamaktadır. Yapılan bu çalışmada, ulaşılabilen tarihi

belgeler, müzik yayınları ve konuyla ilgili eserler incelenmiş, dönemin çoksesli müzik anlayışıyla bestelenen piyano eserleri hakkında bilgi kaynağı oluşturmak hedeflenmiştir.

Bu çalışmada, konunun araştırma yöntemleriyle ilgili bilgiler verilmiş, 16. y.y. Osmanlı İmparatorluğu Döneminde, başlayan çokseslilik hareketlerinin Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yıllarına kadar olan gelişim süreci, araştırmaya yönelik kaynakların ışığında ele alınmıştır, araştırmanın temelini oluşturan piyano eserlerinin analizleri yapılarak, kullanılan çokseslendirme yöntemleri incelenmiştir ve önceki bölümlerden ortaya çıkan bilgiler ışığında elde edilen sonuçlara yer verilmiştir.

1.1. Araştırmanın Problemi

Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde yazılan piyano eserlerinin, tarihsel süreç içerisinde Türk Müzik Kültürü'ne katkısı nedir ve nasıldır?

1.2. Araştırmanın Amacı

Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde yazılmış piyano eserleri hakkında bilgi kaynağı oluşturmak ve ön katalog çalışması yapmak amaçlanmıştır.

Araştırmada ulaşılabilen, 1828-1920 yılları arasında bestelenmiş on dört piyano eserinin, çokseslilik yöntemleri araştırılmıştır. Yapısında geleneksel müziğimize ait makamsal öğelerde barındıran bu eserlerin, ölçü sayıları belirlenmiş, tonal açıdan incelenip armonik çözümlemeleri ve form analizleri yapılmıştır. Eserler, makamsal ve tonal uyumları, Batı Müziği şarkı formları ve Divan Müziği formları açısından değerlendirilmiştir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Tarihsel gelişime bakıldığında bu konuda bilgilendirici çalışmaların az olması ve kültürün yeterince ön plana çıkarılmaması, çalışmanın önemini ortaya koymaktadır. O dönemde yazılmış piyano eserleri hakkında bir bilgi kaynağı oluşturulması amacı ile eserler, analitik ve tarihsel yönden incelenmiştir.

1.4. Sınırlılıklar

Araştırmaya yeterli veri ve materyal sağlayacağı düşünülen, konu hakkında uzman kişi Prof. A. Bülent Alaner ile arşiv taraması sonucunda ulaşılabilen, tarihi özellik taşıyan müzik yayınları, tarihi belgeler, kitap ve yayınlar incelenmiştir.

Araştırma, analitik incelemeleri yapılmak üzere, arşiv taraması sonucu ulaşılabilen, 1828-1920 tarihleri arasında bestelenmiş on dört piyano eseri ile sınırlandırılmıştır.

1.5. Sayıtlar

1.5.1. Konuyla ilgili görüşülen uzman kişinin düşünceleri,

1.5.2. Ulaşılabilen Osmanlı İmparatorluğu Dönemine ait piyano eserleri,

1.5.3. Elde edilen tarihi belge ve kaynakların araştırma için yeterli olacağı

varsayılmıştır.

2. YÖNTEM

Araştırma betimsel, nitel ve tarihsel yöntemleri içermektedir. Yapısında makamsal öğelerin de bulunduğu bu eserlerin, analitik yönden analizleri yapılmış ve çok seslendirme yöntemleri incelenmiştir.

2.1. Araştırmanın Modeli

Araştırma modeli ‘arşiv tarama modeli’ dir. Kullanılacak materyaller, tarihsel belge niteliği taşıdığından arşiv tarama metodu seçilmiştir.

2.2. Araştırmanın Evreni

Osmanlı İmparatorluğu Döneminde bestelenen piyano eserleri araştırmanın evrenini oluşturmaktadır.

2.3. Araştırmanın Örnekleme

Arşiv tarama yöntemi ile ulaşılan 1828-1920 yılları arasında bestelenen, Hacı Emin Bey, Mehmed Ali Bey, Şehzade Burhaneddin Efendi, Toni Görög, Mehmed Efendi, Ali Bey, Nighoos, Hamza Bey, Şakir Bey, Şevki Bey ve Hacı Faik Bey gibi dönemin bestekarlarına ait eserlerden, on dört piyano eseri örnekleme dahil edilmiştir.

2.4. Verilerin Toplanması

Ulaşılabilen tarihi kaynakların dışında, alanında uzman olan Prof. Bülent Alaner’in araştırmaya katkısı olacak eserleri incelenmiş, konu hakkında ki görüşlerinden yararlanılmıştır.

TÜRKLER’İN ÇOKSESİLİ MÜZİK İLE TANIŞMASININ ÖYKÜSÜ

Türk Müziği’nde, Batı Müziği etkilerinin görülmesi ve Türk Müziği’nin çoksesli müzik ile tanışması Osmanlı İmparatorluğu dönemine dayanır.

Temellerini Farabi, İbni Sina, Safiüddin Abdülmümin gibi önemli Türk Filozofları’nın attığı Türk Müziğinde, çok sesli müzik hareketlerinin ilk belirtilerini 16. yy. Osmanlı İmparatorluğu döneminde görmeye başlarız.

“Osmanlılar’ın çoksesli müzik ile ilgili ilk tanışmaları konusunda elde şimdilik kaydı bilinen üç belge vardır. İlk belge Kanuni Sultan Süleyman dönemine, 1543 yılına aittir.

1494-1547 yılları arasında yaşayan Fransa Kralı I. Francois, hasımları için 1543 yılında Kanuni Sultan Süleyman’dan yardım talebinde bulunur. Bu istek üzerine Barbaros Hayrettin Paşa kumandasındaki Osmanlı Donanması, Fransa kıyılarına gider ve Nice şehrini kuşatır. Bu vesile ile iki yönetici arasında başlayan iyi ilişkiler, çok önemli bir müzik olayına da neden olur. Fransa Kralı yeni müttefikini memnun edeceği düşüncesi ile, sarayın en iyi müzisyenlerinden oluşan bir orkestrayı, Osmanlı Sarayı’na gönderir.

Kralın İstanbul elçisi La Foret’in anılarına göre Kanuni, gönderilen müzisyenleri hepsini birden saraya kabul eder ve bütün saray mensuplarının önünde, orkestranın üç ayrı konser vermesine izin verir. Ancak bir süre sonra bu müziğin asker ruhunu yumuşatabileceği düşüncesi ile, müzikçilerin tekrar Fransa’ya dönmeleri sağlanır. Fransız müzikçilerinin saray konserlerinin programı, şu an için ele geçmiş değildir.

İkinci belge de Türk Müzik Tarihi’nde Ali Ufki adı ile takdim edilen ve Polonya asıllı bir müzikçi ve yazar olan Albert Bobowsky’nin 1665 yılında yazdığı Saray-ı Enderun adlı eserinde yer almaktadır. Bu eserinde Ali Ufki, Sultan IV.Murad’ın İtalya’dan bir müzik hocası getirttiğine, bu kişiye sarayında müzik eğitimciliği yaptırdığına ve çeşitli eserler yazdırdığına dair bilgiler vermiştir.

Ancak eldeki belgelerin noksanlığından bu İtalyan hocanın saraydaki çalışmaları hakkında kesin bir bilgiye şimdilik sahip bulunmamaktayız.

*Üçüncü belge ise, Michael Fabre isimli bir Fransız seyyahının Osmanlı'ya ait anılarını yazdığı ve 1682 yılında Paris'te " La Turquie " adı ile yayınlanan eserinde yer almaktadır. "*¹¹⁷

*"Bu kitapta yer alan iki önemli bilgiden birincisi Kanuni Sultan Süleyman döneminde, saraydaki bir düğün şenlikleri sırasında İtalyan oyuncular tarafından sergilenen bir müzikli temsil; ikincisi ise yine bir düğün şenlikleri sırasında özel izinle İstanbul'dan Edirne sarayına götürülen " org " dur. "*¹¹⁸

*"Bu belgelerin dışında, İstanbul kiliselerindeki orgları ve kiliselerde verilen resitalleri de unutmamak gerekir. Bizim elimizdeki bilgilere göre, Avrupa kiliselerine giden ilk körüklü orgların en büyük üretim merkezi İstanbul'dur. Özellikle gümüş borulu orgların İstanbul'da imal edildiği ve buradan Avrupa'nın pek çok merkezine gönderildiği bilinmektedir. Evliya Çelebi, Seyahatname'sinde iki yüz bin Hristiyan'ın yaşadığı İstanbul'da eski devirden kalma iki orgun da bulunduğunu belirtmiştir. Bunların dışında kimi müslümanların İstanbul Kiliselerine org dinlemeye gittiklerini, yine eldeki belgelerden öğrenmekteyiz. "*¹¹⁹

Elde edilen bütün bu bilgiler, Osmanlı İmparatorluğu Döneminde çoksesli müzik hareketlerinin, başlangıç açısından önemli, fakat yüzeysel kaldığını göstermektedir. 19 yy.ın ilk yarısına baktığımızda, çoksesli müzik çalışmalarının sarayda bilinçli bir şekilde yapılmaya başlandığını ve müzikteki bu yeni yapılaşmayla beraber kısa zamanda kurumsallaştığını görmekteyiz.

Sultan II.Mahmut, başlayan Batılılaşma hareketleri ile beraber batılı tarzda bir askeri bando kurmak üzere, Yeniçeri Ocağını ve bu ocağa bağlı Mehterhane-i Hakani'yi¹²⁰ kapatıp,devletin resmi bandosuna müzisyen yetiştirmek amacı ile 1826 yılında Mızıka-ı Hümayun'u (Saray Müzik Okulu) kurdurmuştur. Bu kurum, kuruluşundan bir yıl sonra da (1827) faaliyete geçmiştir.

¹¹⁷A. Bülent, ALANER, Tarihsel Süreçte Müzik, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları, Eskişehir, 2000, s.70-71

¹¹⁸A. Bülent, ALANER, İmparatorluk Döneminden Cumhuriyet Türkiye'sinde Çoksesli Müzik Kurumlarının Öyküsü, Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişimi Sempozyumu, s.5

¹¹⁹A. Bülent, ALANER, Tarihsel Süreçte Müzik, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları, Eskişehir, 2000, s.71

¹²⁰MEHTER : "Osmanlı Devletinde; barış zamanında askeri ruhu canlı tutmak, seferlerde askerin cesaretini arttırıp, düşmanın yüreğine korku salmak için kurulan, dünyanın en eski askeri bandosudur. Farsça'da "pek ulu" manasına gelen "mihter" kelimesi, Türkçe'ye Arapça şekliyle "mehter" olarak geçmiştir. Çoğulu mehterandır. Kimi araştırmacılara göre Orhun Yazıtları'na kadar uzanan mehteran, Selçuklu Sultanı III. Alaaddin Keykubat'ın, Osman Gazi'ye beylik fermanıyla beraber bir sancak ve nakkare(davul) yollamasıyla Osmanlı Devleti'nden günümüze kadar ulaşan serüvenine başlamıştır. Osmanlı'da sancak gibi mukaddes bir varlık halinde yaşatılan mehter; bağımsızlığın ve devlet varlığının önemli bir göstergesi olmasının yanı sıra, kara ve deniz savaşlarında çıkardığı muazzam seslerle cesareti kamçılıyıp, ordunun moralini yükseltirken, düşmanın moralini çökerterek bozguna uğramasında büyük bir tesiri olurdu. Mehteran bölüğü, harp meydanlarında ordugah nöbetçilerinin uyumaması için geceleri dahi çalarak vazifesine devam eder, hep bir ağızdan "Yektir Allah" diye bağırırlardı." (Çiğdem Can, "Mehter", www.mostar.com, 13.05.2007)

Mızıka-i Hümayun kurulmadan önce, “Enderun”¹²¹ adı verilen saray okullarında Divan Müziği eğitimi verilmekteydi. Bu kurumda, rütbeli subaylardan oluşan yetenekli öğrenciler ile sarayın hafız, müezzin ve imamları ileri seviyede müzik eğitimi alarak yetiştirilmekteydi. Bu okullarda eğitim gören Enderun Ağaları arasından, seçkin sanatçılar da çıkmıştır. Mızıka-i Hümayun kurulunca, “bu kurumun denetimi ile uğraşmak üzere sarayın Enderun Ağaları’ndan Nokta Mehmet Efendi’nin yönetim ve sorumluluğunda Halil ve Osman Efendiler ile Edip Ağa ve Hasan Hoca’dan kurulu bir subay heyeti, Saray Müzik Okulu’nun başına atanmıştır.”¹²² Ayrıca III. Selim zamanında, Fransız Subaylarının idaresinde Avrupai stilde kurulan Nizam-ı Cedid (Yeni Usul) askeri teşkilatı içerisinde borazan ve trampet çalmayı öğrenen Vaybelim Ahmet Ağa ile Trampetçi Ahmet Usta, Mızıka-i Hümayun bünyesinde, Türk bandosunun ilk eğitimcileri olmuşlardır.

Fakat bu eğitimcilerin batı stilinde bir bando yetiştirmek için yeterli bilgiye sahip olamadıkları düşünülerek Fransız bir müzisyen olan F.Manuel, 1828 yılında Batı Müziği Bölümü’nün yönetimine atanmıştır. Zamanla F.Manuel’in çalışmalarında da beklenen gelişme olmayınca, 17 Eylül 1828 yılında, Sardunya Hükümeti’nin tavsiyesi üzerine, İstanbul’a davet edilen İtalyan müzisyen Giuseppe Donizetti¹²³, Osmanlı Devleti Mızıkaları Umum Mürebbsisi ünvanıyla Mızıka-i Hümayun’un başına getirilmiştir.

¹²¹ENDERUN : “I. Murad’ın Edirne’yi almasından hemen sonra 1363’te kurduğu, II. Murad’ın, Fatih ve II. Beyazid’in geliştirip mükemmel bir saray üniversitesi haline getirdiği, 1833’te II. Mahmud tarafından kapatılan saray okuludur. I. Murad zamanındaki din derslerine II. Murad şiir, musiki, hukuk, mantık, felsefe, geometri, coğrafya ve astronomi; Fatih hat, tezhib, kaatî ve resim ; II. Beyazid de silahşörlük, okçuluk gibi askeri spor derslerini eklediler (II. Beyazid ayrıca Enderun’lulara dış (birün) hizmetlerine geçerek sadrazamlığa kadar yükselebileme yolunu da açmıştır.) Bu dersleri okutacak bilginler imparatorluğun içindeki ve dışındaki ülkelerden celbedilirken, Enderun’da tahsil edebilmek İslam dünyasının dört bucağından gelen öğrenciler için büyük bir şeref ve imtiyaz teşkil ediyordu. Enderun musiki mektebi, kalburüstü Osmanlı musikicilerinin sadece yetiştiği değil, ders de verdikleri bir okuldu. Yeniçeri Ocağı ile birlikte kapatılan Mehterhane gibi İmparatorluk sarayının bu önemli musiki öğretim merkezi de II. Mahmud tarafından Enderun-u Hümayunla birlikte kapatıldı.” (Cinuçen Tanrıkörür, “Osmanlı Musikisi”, www.osmanlısanatı.com, 14.05.2007)

¹²²A. Bülent, ALANER, Tarihsel Süreçte Müzik, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatvarı Yayınları, Eskişehir, 2000, s.73

¹²³GIUSEPPE DONİZETTİ : “(1788-1856) Bir İtalyan müzik eğitimcisi olan Giuseppe Donizetti, 6 Kasım 178’de Bergamo’da (İtalya) doğdu. Mızıka-i Hümayun (Osmanlı Saray Bandosu) kurucusu, Türkiye’de batı müziği ile uğraşan ilk kuşağı yetiştiren kişi olarak bilinen sanatçı, ünlü İtalyan opera bestecisi Gaetano Donizetti’nin (1797-1848) dokuz yaş kadar büyük kardeşidir. İlk musiki derslerini amcası Garini’den aldı. 1808’de, yirmi yaşında iken askere alındı. İmparatorun ordusunda 7. İtalyan Alayı’nın bando efradı arasında Napoleon’un Avusturya ve İspanya’daki tüm savaşlarına katıldı ve Napoleon’a o kadar bağlandı ki, İmparator Fontainebleau’da tahtan çekilip Elbe Adası’ndaki sürgüne gönderilirken küçük bir bando takımının içinde ve kendi isteği ile o da Elbe’ye gitti. Napoleon bu adadan gizlice Fransa’ya döndüğü sırada da aynı küçük gemide, birlikte, imparatorun yanında bulunan tarihte 100 gün saltanatı diye anılan bu devirde de Waterloo Muharebesi’ne katıldı ve Napoleon’un kesin yenilgisinden sonra 1815’de 27 yaşında ülkesine döndü ve Sardunya Piyemonte Krallığı ordusunda bir alay bandosu şefliğine atandı.

1826 yılında II. Mahmut Yeniçeri Ocağı’nı kaldırıp da, Asker-i Mansure-i Muhammediye adlı yeni orduyu kurduktan sonra, oluşturulan Saraydaki Enderun-i Hümayun’daki gençlerden bir bando takımı, batı ülkelerinin askeri bandoları örneğinde ilk Türk Bandosu oldu. Bu bandonun şefi olan Manguel adındaki bir Fransız hiçbir şey öğretemedi. Sardunya Devleti’nin İstanbul elçisinin önerisi ile, Giuseppe Donizetti İstanbul’a çağrıldı. 17 Eylül 1828 yılında İstanbul’a gelip padişahın huzuruna çıktı. İşe derhal koyularak Saray Bandosu’nu (Mızıka-i Hümayun) kurmayı başardı. O devirde bugünkü nota yerine Türkiye’de Hamparsum Notası kullanıldığından Donizetti müzisyenlere önce Batı anlamında notayı öğretti, doğal olarak da bunu başarabilmesi için de kendisi de Hamparsum notası öğrendi. Müzik aletlerinin yenilenmesi ve bandoya alınan gençlerin yetenekleri sayesinde Donizetti beş-altı ay içinde bandoyu padişaha konser verecek bir seviyeye ulaştırdı.

Padişah 1828-1829 kışını Rami’deki kışlada, 1829 yazını da Tarabya Çayırı’ndaki çadırılı ordugahta geçirdi. O sırada Osmanlılar Rusya ile savaş halindeydi. G. Donizetti’nin yönetiminde ilk Türk Bandosu padişahın yanında idi. Daha çok Rossi’nin yapıtları çalınıyordu.

Türk müzisyenleri o dönemde, düz satır halinde, yan yana konulan işaretlerle yazılan, Ermeni asıllı bir müzisyenin (Hamparsum Limonciyan¹²⁴) icat ettiği ve kendi adını verdiği Hamparsum Müzik Yazısını¹²⁵ kullanıyorlardı. Donizetti, saraydaki görevine başladığında, ilk

II. Mahmud'a "Mahmudiye Marşı"nı, 1839 yılında tahta çıkan Sultan Abdülmecid'e de bir "Mecidiye Marşı" besteleyen Donizetti'ye padişah tarafından üzeri elmaslarla işli ve tuğralı bir bütün tabakası armağan edildi. Daha sonra Miralaylığa yükselen (1841) sanatçıya piyade miralaylığına mahsus Nişan ile bir adet kılıç ve "Paşa"lık ünvanı verildi. Daha sonra Sardunya Kralı tarafından bir nişanla bir saat gönderilen Donizetti, Asmalımescid'de bir konak tahsis edilerek üçüncü rütbeden NİŞAN-I ALİ verildi.

Türkiye'nin ilk askeri bandosunun Avrupai anlamda kurucusu olan Donizetti Paşa, 68 yaşında iken İstanbul'da öldü (12 Şubat 1856). Türkiye'ye gelmeden önce, Avrupa'da bestelediği bir iki marş hariç, en yaygın ve zamanında takdir edilmiş eserleri Türkiye'de yaptığı marşlardır." (Pars, TUĞLACI, Mehterhaneden Bandoya, Cem Yayınevi, İstanbul, 1986, s.144, 145, 146)

¹²⁴HAMPARSUM LİMONCIYAN : "Hamparsum Limonciyan 1768 yılında, Beyoğlu Çukur Sokak'taki bir evde, Harput'tan İstanbul'a göç eden yoksul Katolik Ermeni çiftin oğlu olarak dünyaya geldi. Anne ve babasının sadece ilkokulu okutabilmeye güçleri yetmişti. İlkokulu bitirdikten sonra, ailesi tarafından para kazanması ve meslek sahibi olması için, bir terzinin yanına çırak olarak gönderildi. Hamparsum müziğe çok düşkün ve yetenekli olması nedeniyle, aynı zamanda Ermeni kiliselerine devam ederek müzik bilgisini ve yeteneğini geliştirdi. Kayserili Kırkor Karasakalyan (1736-1808) ve Zenne Bogos (1746-1826) ile Ermeni Müziği üzerine çalıştı, müzik dersleri aldı.

O dönemlerde varlıklı Türk ailelerinin sürdürmekte olduğu fakir ve yetenekli çocukları himaye etme geleneği, varlıklı Ermeni ailelerinde de mevcut idi. Darphane Müdürü Hovannes Çelebi Düzyan kendisini himaye etmeye başlayınca, Hamparsum biraz ilerletmiş olduğu müzik eğitimine, dönemin varlıklı ve hayırsever ailelerinden olan Düzyanlar'ın Kuruçeşme'deki konaklarında devam etti.

Gençlik yıllarında hem kilise korosunda korist olarak çalışan hem de Düzyanlar'ın konağında müzik eğitimine devam eden Hamparsum, bir süre sonra Meryem Ana Kilisesi'nde baş muganniliğe tayin edildi. Bir yandan da meraklı olduğu Türk Müziği'ni öğrenebilmek amacıyla mevlevihanelere gitmekteydi. Beşiktaş Mevlevihanesi'nde Hammamizade İsmail Dede Efendi (1778-1845) ile tanışma imkanı bularak kendisinden Türk Müziği dersleri almaya başladı. Büyük bir olasılıkla, kendisine ders vermeyi kabul eden Dede Efendi'nin de desteği ve teşvikiyle III. Selim'in huzuruna ve Saray'a kabul edildi. Böylece müzik bilgisini ilerletme ve önemin önemli müzisyenleri ile tanışma imkanı buldu. III. Selim'in talebi ve teşviki üzerine, geliştirdiği nota yazım sistemi ile Klasik Türk Müziği eserlerinden oluşan altı defter hazırladı ve sundu. Daha sonra kendi adı ile anılan bu basit nota(lama) sistemi sayesinde pek çok Klasik Türk Müziği eseri unutulmaktan kurtuldu ve günümüze intikal etti.

Klasik Türk Müziği'ne kazandırdığı notalama sistemi ve bestekarlığının dışında; keman ve birazda tanbur çalan, iyi bir hanende olan Hamparsum Limonciyan, 1839 yılında, 71 yaşında iken Hasköy'de evinde vefat etmiştir. Mezarı, Surp Agop Ermeni Mezarlığındadır." (Gülay Karamahmutoğlu, "Hamparsum Limonciyan ve Nota(lama) Sistemi", www.muzikbilim.com, 13.05.2007)

¹²⁵HAMPARSUM MÜZİK YAZISI : Hamparsum bu sistemde, yedi değişmez temel sesi, yedi değişmez işaret ile, değişmeli (alterasyonlu) sesleri ise bu işaretlerin üzerine konulan (~) işareti ile göstermiştir ve üst oktavda yer alan sesler bunlara ilave edilen çeşitli çizgi ve işaretlerle gösterilir. Her oktav, Türk Müziği'nin yedi ana perdesi ve makamlara göre değişik arızaları temsil eden yedi arızalı pere için toplam on dört işaretten oluşur.

... Hamparsum Notası'nda uluslararası porteli nota(lama) sistemindeki gibi Bemol ve Diyez işaretleri yoktur. Değişmeli sesler notanın üzerine konulan bir tizleştirme işareti (~) aracılığı ile gösterilir. Sadece diyez görevini yapan bulunur ve tizleştirmenin kaç koma olacağı hakkında bir ipucu vermez. Bemol içeren sesler, bir önceki sesin tizleştirilmiş şekli ile ifade edilmektedirler.

Günümüz notasına çeviri yapılırken söz konusu tizleştirmenin (ya da pesleştirmenin) Klasik Türk Müziği'ndeki kaç komalık değere karşılık gelebileceğini tespit edebilmek için, eserin makamının yapısı ve taşıdığı özellikler göz önüne alınır. Bu nedenle Hamparsum Notası'nı deşifre edebilmek için, Türk Müziği bilmek gerekmektedir. Ayrıca; her notanın üzerine konulan tizleştirme işareti sadece o notaya özgü olup bir ölçü içerisinde etkisi yine sadece üzerine konulduğu sesle sınırlıdır; Diyez ya da Bemol gibi bütün bir ölçü boyunca etkisini sürdürmez.

Hamparsum Nota(lama) Sistemi'nde usul kalıpları fark edilecek derecede belirgin olup usulün okunmasında büyük kolaylık sağlar. Usullerdeki vuruşları göstermek için de bazı noktalama işaretlerinden yararlanılır. Ölçüler (:), (*), (:) işaretleri ile birbirinden ayrılır. Birleşik ve büyük usullerde ölçü çizgisi olarak (:), (*) bunları oluşturan küçük usullerin ölçü çizgileri ise (:) ile gösterilmiştir. Usulün en alt birimlerini belirtmek amacıyla notalar gruplaştırılarak yazılır.

olarak öğrencilerine Batı Müziğinde kullanılan porteli notayı öğretmiştir. Ayrıca Avrupa'dan standartlara uygun enstrümanlar ve bu enstrümanları öğretecek öğretmenler getirtmiştir. Donizetti, ülkedeki müzik kültürünü ve zevkini de düşünmüş, geleneksel makamları kullanarak çoksesli eserler bestelemiş ayrıca bazı Türk Müziği eserlerini orkestra ve piyano için uyarlamıştır.

“Donizetti, II. Mahmud'tan sonra Sultan Abdülmecid döneminde de toplam 28 yıl boyunca görevde kaldı ve gösterdiği başarılarla dolayı “Liva” yani “Tuğgeneral” rütbesine yükseltildi. Ayrıca II. Mahmud için bestelediği “Mecidiye Marşı”, “Cezayir Marşı” ve “Cenk Marşı” isimli marşlarla da ayrı bir ün sahibi oldu.”¹²⁶

1856 yılında, Donizetti'nin, ölümünden sonra Mızıka-i Humayun'un başına öğrencisi olan Necip Paşa¹²⁷, Ferik (Tümgeneral) rütbesiyle atanmıştır. “Necip Paşa'nın bestelediği

Seslerin süresel değerlerini ifade etmek için, perdeleri gösteren sembollerin üzerine nokta (•), tkve çift, virgüle benzeyen ya da düz dikey çizgiler ('), (") ve yine tek ve çift olmak üzere içi boş küçük daireler (◻), (◻◻) konulur.

Aynı usul birimi içerisinde yer alan bir grup notada, birbirini takip eden notaların değerlikleri değişmiyorsa, süreyi gösteren işaret bu grubun en başında yer alan notanın üzerine konulur. Bir sonraki süre işaretine kadar gruptaki notalar aynı değerlikte kabul edilir.

Süre ve susları ifade etmekte kullanılan işaretlerin yanı sıra bunlara ek olarak, uluslar arası poteli notalama sisteminde kullanılmakta olan “senyo”, “coda”, “bağ”, “dolap”, “bitiş çizgisi” ve “tekrar” gibi işaretlere karşılık gelen, ayı görevi üstlenen yardımcı işaretler kullanılmıştır. Günümüze yakın dönemlerde Senyo, D.C., S ... vs. yardımcı imlerin bugünkü bilinen şekilleriyle kullanıldığına tanık olmaktayız.

Hamparsum notasının bir de “ gizli (İşaretsiz/Dilsiz) Hamparsum Notası ” olarak bilinen bir çeşidi vardır ki ; bunun diğerinden farkı, perdeleri gösteren işaretlerin değiştirilmeden kullanılması ve nota değerliklerinin hepsinin yazılmamasıdır. Gizli Hamparsum Notası sadece kullanan kişinin okumasına yardımcı olabilecek kadar ek işaret içerir, o nedenle de bu nota(lama8) sistemi ile kağıda dökülmüş eserlerin deşifre edilmeleri oldukça güçtür. Sonuç her zaman için açık ve net olmayabilir. Gizli Hamparsum Notası daha çok besteledikleri ya da öğrendikleri eserleri kendi tekellerinde tutmak isteyen besteci ve müzisyenler tarafından kullanılmıştır.

Bugün , Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi'nde Si Koma Bemol ile ifade edilen Segah perdesi, Hamparsum'un kullandığı nota(lama) sisteminde; değişimsiz yedi temel işaretten biri olarak yer almaktadır. Buselik (Si) perdesi ise; Segah perdesine karşılık gelen sembolün üzerine (~) işareti getirilerek gösterilmiştir. Günümüzde kullanılmakta olan Arel-Ezgi-Uzdilek Ses Sisteminde ise; Buselik perdesi değişimsiz temel ses olarak kabul edilmekte ve Si notası ile gösterilmekte; Segah ise; Koma Bemol ekli Si notası olarak ifade edilmektedir. Bu verilerin ışığında, Hamparsum'un, Yegah (Makamı) Dizisi'ni ana dizi olarak kabul ettiği anlaşılmaktadır. Bir kısım Türk Müzikçileri Hamparsum'un Rast Makamı Dizisi'ni ana dizi olarak tespit ettiğini kabul etmektedir.

Hamparsum Nota(lama) Sistemi'nde usul kalıpları son derece belirgindir. Notalar usule uygun olarak gruplar halinde yazılırlar. Bu da, usullerin okunmasında büyük kolaylık sağlar. Usuller vuruşlarını göstermek için bazı işaretler tespit edilmiştir.

Bazı usullerde ayrı iki vuruş yerine, vuruşları birbirine bağlayan bir bağ işareti konulur. Bu işaret, iki birimin tek bir birim olarak kabul edilmesi gerektiğini göstermektedir.

Usullerin bazı vuruşları üzerinde yer alan (/) işareti, birim değer bir kat, (A) işareti ise birim değer bir buçuk kat arttığı hakkında bilgi verir. (Gülay Karamahmutoğlu, “Hamparsum Limonciyan ve Nota(lama) Sistemi”, www.muzikbilim.com, 13.05.2007)

¹²⁶A. Bülent, ALANER, İmparatorluk Dönemi'nden Cumhuriyet Türkiyesine Çoksesli Müzik Kurumlarının Öyküsü, Anadolu Sanat,23-42, Eskişehir 2002, s.26

¹²⁷NECİP PAŞA : “(1813-1883) Piyanist ve bando şefi Necip Paşa 1813 yılında İstanbul'da doğdu. Hattat Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin oğlu. Mızıka-i Hümayun'un Batı Musikisi bölümünün bir kolu olan bando'nun uzun yıllar şefliğini yapan (1828-1856)Giuseppe Donizetti Paşa'nın öğrencisi oldu. Donizetti'nin ölümünden sonra onun yerine bando şefliğine getirildi. Türk Musikisi'ni de bilen Necip Paşa, zamanın en zengin nota koleksiyonuna sahipti. Bestelediği “Mecidiye”, Aziziye” ve “Hamidiye”(1876) marşlarından başka birkaç Türk Musikisi besteleri de vardır. Mecidiye Marşı'nı Sulatan Abdülmecid'e bizzat sunmuş olan sanatçı, beş yıl kadar Mızıka-i Hümayun kumandanlığında kaldıktan sonra tahta geçen (1861) Sultan Abdülaziz'in Batı Müziği dolayısıyla bandoyu tutmaması için karşı tavır takındığından, azledildi. Necip Paşa'nın görevinden

Hamidiye Marşı, Meşrutiyet'in¹²⁸ ilanına kadar Osmanlı İmparatorluk Marşı olmuştur. Bu marşın diğer bir özelliği de sözleri olan ilk Resmi Osmanlı Marşı olmasıdır.¹²⁹ Necip Paşa, 1861 yılında Padişah Abdülaziz tarafından görevden alınmış, yerine Naum Tiyatrosunda¹³⁰ Orkestra Şefi olarak çalışan, İtalyan Callisto Guatelli¹³¹ Mızıkai-i Hümayun kumandanı olarak göreve getirilmiştir. Guatelli'nin en önemli özelliği, geleneksel tarzda yazılan çok sayıda Türk Müziği bestesinin, ana hatlarındaki makamsal öğeleri ve aralıkları koruyarak, çoksesli müziğe uyarlaması ve piyano için düzenlemeler yapmış olmasıdır.

Callisto Guatelli, 1899 yılına kadar görevini sürdürmüş, ölümünden sonra yerine, Paris Konservatuvarı'nda eğitim gören İspanyol asıllı piyanist D'Arenda¹³² getirilmiştir.

ayrılmasıyla saray bandosu bir süre duraklama ve hatta gerilemiştir.” (Pars, Tuğlacı, Mehterhaneden Bandoya, Cem Yayınevi, İstanbul, 1986, s.189)

¹²⁸MEŞRUTİYET : Osmanlı Tarihinde; “Kaanun-i Esasi” denen anayasanın geçerli sayıldığı, çifte meclisli (Meclis-i Meb: Millet Meclisi ve Meclis-i Ayan: senato) sistem. I. Meşrutiyet 1876-1878 ve II. Meşrutiyet 1908-1922'de imparatorluğun bünyesi ile uyumadığı için başarısızlıkla neticelenmiş ve esasları geniş ölçüde uygulanmamıştır. İki Meşrutiyet'in arası, II Abdülhamid'in (1876-1909) “İstibad Devri” (1878-1908) denen şahsi idare dönemidir ki, anayasa ilga edilmemiş, sadece uygulanmamış ve meclisler toplanmamıştır. İlki Mithat Paşa'nın diktatörlük tecrübesi olan ve 93 Harbi bozgunu üzerine sona eren meşrutiyetlerin ikincisi, 1913-18 arasında Talat-Enver-Cemal'in üçlü diktatörlüğü arasında geçmiştir. (Yeni Tük Ansiklopedisi, Cilt:6, İstanbul, 1985, s.2316)

¹²⁹Nihat, ERİN, Yıldız Sarayı'nda Müzik Abdülhamid II Dönemi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999, s.14

¹³⁰NAUM TİYATROSU : “ Verdi'nin ünlü operası “ Il Trovatore”, Paris'ten önce İstanbul'da Beyoğlu'ndaki Naum Tiyatrosunda oynamıştı. Naum Tiyatrosu'nda sahnelenen İtalyan operaları nedeniyle İstanbul Avrupa'nın sayılı kültür merkezleri arasına girmişti.

Metin And'ın İstanbul Ansiklopedisi'nde verdiği bilgiye göre, 1840 yılında İstanbul'a gelen İtalyan Bartolomeo Bosco sihirbazlık gösterimi için bir tiyatro kurmak üzere Abdülmecit'ten fermen almıştı. Bosco, Beyoğlu'nda Halepli bir hristiyan olan Mihail Naum Duhani'nin 1831 yangınında kül olan evinin arsasını seçti.

Yangından sonra cambaz gösterileri için kullanılan arsanın üzerinde 1840 yılında sarayın desteği ile Naum Tiyatrosu yapıldı. Salon İtalyan operası biçiminde idi.

Kat kat locaları vardı. Ortada padişahın locası bulunuyordu. Padişah gelip sık sık opera seyrediyordu.

Naum Tiyatrosu 1847 yılında yanınca kagir olarak yeniden yapıldı. 1870 Beyoğlu yangınında ise bu ikinci bina da yanıp kül oldu. (Güngör, Uras, “Naum Tiyatrosu”, www.milliyet.com.tr 18.05.2007)

¹³¹CALLİSTO GUATELLİ PAŞA: “(1820-1899) Osmanlı uyruklu bir İtalyan müzisyeni olan Callisto Guatelli Paşa, 1820'de İtalya'da doğdu. Beyoğlu'ndaki Naum Tiyatrosu'nda temsiller veren İtalyan Operası'nın orkestra şefiyken gösterişli yönetimi padişah tarafından beğenilerek Mabeyn Mızıkası'na “Usta-i Evvel” sıfatıyla alındı ve Donizetti Paşa'nın yerine Kaymakam (Yarbay) rütbesiyle Mızıkai-i Hümayun genel kumandanlığına getirildi. Şehzade Murad (V.Murad), Şehzade Abdülhamid (Sultan Hamid) ve Fatma Sultan'a musiki öğretti. 1858 de görevinden uzaklaştırılıp yerine Bizani atandı. 10 yıl sonra, Sultan Abdülaziz'in Avrupa seyahatinden dönüşünde ikinci kez Mızıkai-i Hümayun kumandanlığına atanan (1868) Guatelli Paşa, ölünceye (1899) kadar 31 yıl bu görevde kaldı. Sultan Abdülaziz tarafından paşalığa (Mirliva) terfi ettirilerek ayda 300 altın maaş bağlandı.

Mızıkai-i Hümayun kumandanı olarak Saray Orkestrası'nı yönettiği gibi Batı musikisi dersleri de verdi. Öğrencileri arasında Mehmed Ali Bey, Saffet Atabinen, Zati Arca, Zeki Ünalıbilir. Özellikle Arif Şevki, Rıf'at Bey'lerin yüzlerce şarkısını piyano için çok seslendirdi ve bunların çoğu basıldı. Eserlerinde Türk makamlarını kullandı. Batı musikisi armonisi ile ayrıca 24 Türk şarkı ve türküsünü bir İtalyanca mecmua halinde yayınladı. Öğrencisi Sultan Hamid'in de takdirlerini kazanan sanatçı ikici rütbeden “Mecidi” nişanı ile taltif edilmiş (1885).

Besteleri: Marş-ı Mecidi (Mecidiye Marşı), Marş-ı Sultani (Sultan Abdülaziz İçin, 1875), Şark Uvertürü, Osmaniye Marşı, Şevket Marşı, Rast Marş-ı A'li-i Hamidiye Hamidiye Marşı (Müseddes, tümü gibi çoksesli; Ey veli-nimet-i Alem, şehenşah-i cihan), Album: 24 Arie nazionali e Canti Popolari Orientali, Antichi e Moderni, İstanbul.” (Pars, TUĞLACI, Mehterhaneden Bandoya, Cem Yayınevi, İstanbul, 1986, s.147, 148)

¹³²D'ARENDA PAŞA : (XIX.yy.-XX.yy.) “ İspanyol asıllı bir Fransız piyanisti olan D'Arenda Paşa, Paris Konservatuvarı'nda yetişti. Osmanlı Devleti'nin Paris Elçisi Esad Paşa'nın sevgisini kazandı. Ve Esad Paşa'nın tavassutiyle otuz altın aylıkla İstanbul'a getirilerek saraya alındı (1880). İstanbul'da kaldığı sürece halkın sevgisini kazandı ve özellikle düşkünlere yardım etmekle tanındı. Alçak gönüllü olmasına rağmen, Guatelli ile geçinemedi. Ancak Guatelli'nin ölümünden sonra saray Bandosu'nun şefliğine getirildi (1899). Göreve

Daha sonraki yıllarda Mızıkı-i Hümayun'un idaresinde Saffet Atabilen¹³³, Zati Arca¹³⁴, Zeki Üngör¹³⁵ gibi saray orkestrasının Türk şefleri yer almıştır.

başladıktan kısa bir süre sonra işine intibak etti ve bandoda köklü girişimlerde bulundu. Yetkili Aranjmancıların elinden çıkma partiyonları Avrupa'dan getirterek nota kütüphanesini yeni baştan ciddileştirdi. İlk kez olarak saksofonlar getirterek şimdiki bandonun kadrosunu tasarladı. Saffet, Zeki ve arkadaşları arasında modern müzik ilgisini uyandırarak tümüne oda musikisini tanıttı. Bandoyu özellikle sazlar bakımından Fransız örneklerine göre ilk örgütlendirmeye girişen ve İtalyanizm çıkırına son verilmek yoluna yönelen D'Arenda oldu. II. Meşrutiyet'in yabancıların hizmetine son vermesi üzerine ülkesine döndü (1909)". (Pars, TUĞLACI, Mehterhaneden Bandoya, Cem Yayınevi, İstanbul, 1986, s.144)

¹³³SAFFET ATABİLEN : "Bahriye hekimlerinden Tosyalı Ali Bey ile eşi Fatma Hanım'ın oğlu Saffet Bey 1858 Mayıs'ında İstanbul'un Tophane semtindeki Akarsu Sokağında doğdu. 1863-64 yılında Mızıkı-i Hümayun'a girerek flüt dersi almaya başlamış, aynı zamanda dışardan Roberti adlı tanınmış bir İtalyan öğretmenden de yararlanmıştır. Mızıkı-i Hümayun'un başı bulunan Guatelli Paşa'dan armoni de öğrenen Flütist Saffet Bey 1886 yılında Kolağası rütbesiyle Paris'e gitti ve henüz onaltı yaşında olduğu halde flüt çalışındaki başarı beğenildi. Paris'te kaldığı bir yıl içinde Theodor Dubois'den armoni ve bağlama öğrendi ve İstanbul'a dönüşünde binbaşılığa atandı. Mızıkı-i Hümayun'da yıllarca bandoyu yönettikten sonra 1885 yıllarında sarayda özel bir orkestra topladı ve ilk olarak klasik bağdaları, özellikle Beethoven'ın senfonilerini çaldırdı. Meşrutiyet'ten sonra Mızıkı-i Hümayun'un başına getirildi ve o güne dek ne bando, ne de orkestra olmayan takımı Batı'daki örneklerle göre yeniden düzenleyerek Fransızların "Garde Republicaine"ine benzeyen yetmiş kişilik büyük bir bando oluşturdu. Yabancı keman öğretmenlerince yetiştirilen ve aralarında Seyfi ve Sezai Asal kardeşlerin de bulunduğu yaylı çalıcılarla bandonun üflemecilerini bir araya getirerek ilk senfoni orkestramızı kurup, klasik dağarın temelini attı. 1918'de Mızıkı-i Hümayun'dan ayrıldı ve 1939 Haziranının 23'ünde İstanbul'da ölerek Kavak'taki aile mezarlığına gömüldü.

Başlıca bağdaları; Zeybek (balet), Letafet (opera-komik), Ertuğrul (uvertür), Chopin'in Impromptu'sundan flüt-piyano düzenlemesi." (Gültekin, ORANSAY, Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar, Küğ Yayını, Ankara, 1965, s.6)

¹³⁴MEHMET ZATİ ARCA : "Sırmakeş Hüsnü Efendi'nin oğlu olarak 1863/64 yılında İstanbul'un Bayazıt semtindeki Saraç İshak mahallesinde doğan Mehmet Zati, dokuz yaşında Mızıkı-i Hümayun'a verildi ve önce Pascualli'den keman dersi aldı. Ancak bu çalgıda istediği gibi ilerlemediğini görünce sonradan flüt sınıfına geçti. Dört-beş yıl sonra flütü de bırakarak klarinete geçmesi Miralay Mehmet Ali Bey'in iyi klarinetçilerin gittikçe azaldığını görüp flütten beş-altı kişiyi klarinete almasıyla oldu. Zati Bey istekle ve iyi çalışarak kısa zamanda çok iyi bir klarinetçi oldu. On yıl nefer olarak, daha sonra onbaşı ve takım çavuşu olarak çalıştı. Ayrıca Yakup Efendi'nin sarayda kurduğu oyun takımına da alındı, iki-üç yıl sora çavuş oldu. Bir gün padişah katında oynanan bir pandomimada marş-ı sultani'nin triosunda yaptığı başkamalarla onun dikkatini çekti ve piyano başına alındı, ardından sıra çavuşu oldu. Saraya yabancılar geldikçe D'Arenda Paşa'nın piyano eşliğiyle klarinet dinletileri veren, zamanla mülahız ve yüzbaşı rütbesine çıkan Zati Bey bu klarinetçiliği zamanında D'Arenda Paşa'dan piyano ve Guatelli Paşa'dan armoni öğrendi. Yüzbaşılığı sırasında Avusturya'dan gelip sarayda dinletiler veren büyük bir koronun çok beğenilmesi üzerine Zati Bey sarayda altmış kişilik bir koro kurarak altı ay çalıştı ve çok beğenilen bir dinleti verdi. Bu başarısı üzerine Mehmet Ali Bey'den boşalmış bulunan muallim muavinliğine atandı. II. Abdülhamid'in tahta geçişinin yirminci yıldönümü dolayısıyla yapılan şenliklerde çalınıp söylenen bir marşı çok beğenilince Zati Bey binbaşılığa ve umum muzıkalar müfettişliğine atandığı gibi altın liyakat madalyası aldı. Sonraki yıllarda kaymakamlığa ve miralaylığı kadar yükseldi ise de Meşrutiyet'in ilanından sonra rütbelerin indirilmesi sırasında rütbesi binbaşılığa düştü. Üstelik şeflik de flütçü Saffet Atabilen'e verildi. 1909 yılında emekliye ayrıldı ve 1951 güzünde İstanbul'da öldü.

Başlıca bağdaları marşlardır. Tahta çıkış yıldönümleri, törenler ve bunlara benzer olaylardan esinlenerek yazılmışlardır. Ayrıca okul müsamereleri için Satıcılar, Arılar, Kelebekler ve İmdat adlı küğlü oyunlar yazmış, Halit Fahri Ozansoy'un Baykuş piyesinde (1923) sahne küğü bağdamıştır." (Gültekin, ORANSAY, Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar, Küğ Yayını, Ankara, 1965, s. 12)

¹³⁵OSMAN ZEKİ ÜNGÖR : "1880'de İstanbul Üsküdar'da doğdu. Türk müzisyenlerinin en büyüklerindendir. Şekerci Hacı Bekirzade Miralay Santri Hilmi Bey'in torunu ve Hüseyin Bey'in oğludur. Dedesi Mızıkı-i Hümayun'daki Fasl-ı Cedid'in kurucusudur. 1891'de 11 yaşında iken Mızıkı-i Hümayun'a girdi. II. Abdülhamid'in dikkatini çekince konser kemancısı olarak yetiştirildi. Kemancı Vondra Bey'den kemani, D'Arenda Paşa'dan da müzik nazariyatı dersleri almaya başlamıştı. Onların yanında çalışarak başarılı ilk Türk konser kemancısı olarak yetişti. Kemancı olarak genç yaşta müzik sever çevrenin takdirlerini kazanıp operaya, keman öğretmenini Vondra Bey'in yerine başkemancı olarak atandı. 1908'de binbaşı rütbesi ile bu görevde idi. Padişaha sık sık verdiği keman konserleri nedeniyle ödüllendirilip genç yaşta binbaşı rütbesine yükseltildi. Bundan sonra parlak ve başarılı bir ilerleme gösteren Zeki Bey, Saffet Atabilen'in orkestrayı yenileştirme

İlk resmi batı müziği eğitimini başlatan Mızıkai Hümayun, bünyesinde geleneksel tek sesli Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği'ne de yer vermiş, böylece bu geleneksel müziklere de daha bilimsel bir yapı kazandırmıştır.

“Mızıkai Hümayun, esas olarak, ‘Bando’, ‘Orkestra’, ‘Fasıl Takımı’ ve Müezzinan olmak üzere dört temel koldan oluşuyordu. Sonraları bunlara ‘Opera-Operet’, ‘Tiyatro’, ‘Ortaoyunu’, ‘Cambaz’ ve ‘Karagöz-Hokkabaz-Kukla’ bölümleri eklendi. Fasıl takımı, biri geleneksel fasıl heyeti niteliğindeki ‘Faslı Atık’ (Eski Fasıl) ve diğeri az-çok çoksesli parçalar çalabilecek nitelikte yapılandırılan ‘Faslı Cedit’ (Yeni Fasıl) olmak üzere ikiye ayrılmıştı. Böylece Mızıkai Hümayun, müzik ve sahne sanatları alanında ‘eski ile yeni’nin, ‘geleneksel ile modern’in, ‘tek sesli ile çoksesli’nin, ‘makamsal ile tonal’in, ‘Doğu ile Batı’nın, ‘Asyalı ile Avrupalı’nın, ‘Türkiye ile Türkiye’li olmayanın’ birlikte olduğu, iç içe yer aldığı, aynı mekan içinde birbirleriyle etkileştiği bir kurum niteliği taşıyordu.”¹³⁶

çalışmalarına yardımcı oldu. Yalnızca askeri marşlar, fantezi parçalar çalan saray mızıkasından Avrupa anlamında bir senfoni orkestrasının oluşmasında büyük katkıları oldu. Meşrutiyet’te rütbesi mülazımlığa (teğmen) indirildi. Saffet Atabilen’in idaresindeki senfoni orkestrasında başkembancılığa devam etti. Cemil Bey’in emekli olmasıyla yaylı sazlar kısmı baş muallimliğine getirildi. Bu dersten uzaklaştırılıp dersini Saffet Bey alınca sadece saray orkestrası birinci kemancısı olarak kaldı. Ek olarak İstanbul Erkek Muallim Mektebi (Dar-ül Muallim) musiki muallimliği yapmaya başladı. Mızıkai Hümayun kumandanı Salih Bey’le anlaşamayıp istifa eden Saffet Bey’in yerine 1917 sonunda orkestra şefi oldu.

I. Dünya Savaşı sırasında iki Alman ve Macar orkestranın İstanbul’daki konserlerine karşılık olarak Mızıkai Hümayun’la Viyana, Berlin, Dresden, Münih, Budapeşte ve Sofya’ya giderek Kızılhaç yararına konserler verdi (Aralık 1917-Ocak1918). Turne dönüşünde, bandonun orkestrada çalan üflemeli çalgı elemanlarını sürekli olarak orkestra kuruluşuna geçirdi. Böylece orkestrayı bağımsız bir kuruluş ve kadroya kavuşturdu. Yeni bir repertuarla saray dışında Union Française de haftalık halk konserleri vermeye başladı. Bu konserlerle orkestra ilk kez dışında, halk önüne çıkmış oldu. Orkestra ile Ankara’ya gidip 11 Mart 1924’te Yeni Sinema’da bu şehrin tarihinde ilk defa olarak Senfonili konser verdi. (Beethoven 5. Senfoni vs.) 2 Nisan’da 2. konserini verince saray orkestrası (o günlerde Hilafet ilga edilmişti) Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adını aldı ve Cumhurbaşkanlığına bağlandı. Üngör, Kurtuluş savaşında bestelediği marşlarla milli heyecanı dile getirmiş, Cumhuriyet yönetimini içtenlikle benimsemiştir. Şair Mehmet Akif Ersoy’un sözlerini yazdığı Türk İstiklal Marşı’nı bestelemiş ve bu beste ile milli bestecilerimiz arasında ön sırayı almıştır.

Üngör, 27 Nisan 1924’de İstanbul’dan Ankara’ya yerleşti. Ankara’da kurulan Musiki Muallim Mektebi’nin de müdürlüğüne getirildi. Bugünkü Konservatuar binasını ve konser salonunu yaptırdı. Halkın Müzik eğitimi için çalıştı. Musiki Muallim Mektebi, Konservatuarın temelini oluşturmuştur. 1928’de üstün sanat yeteneği olan gençlerin Avrupa’da müzik öğrenimi yapmalarını sağlayan kanunun çıkarılmasında önemli katkısı oldu. 7 Haziran-5 Eylül 1926’da bir gemi ile Güney ve Kuzey Avrupa limanlarını dolaşıp konserler verdi. İdare ile mücadele sonunda çok yıprandığı için 1934’de 54 yaşında kendi isteği ile emekliye ayrıldı. Orkestra şefi olarak yerine Ahmet Adnan Saygun, Musiki muallim Mektebi Müdürü olarak da Salahaddin Bey getirildi. İstanbul’a döndü. 24 yıl Moda’daki evinde yaşadı.

Musiki Muallim Mektebi’nin ilk müdürü ve ilk öğretim üyesi olan Zeki Üngör dönemine göre oldukça üstün sayılacak virtüözitesiyle anılır. Birçok ünlü bestecilerin keman konçertolarını Türkiye’de çalan ilk Türk kemancısıdır. 28 Şubat 1958’de İstanbul’da ölmüştür. Özel bir izinle İstiklal Marşı mezarı başında çalınmıştır”. (Ekrem, Yaman, “Osman Zeki Üngör”, www.halkapinar.gov.tr, 17.06.2007)

Başlıca Eserleri: İstiklal Marşı, İlim Marşı, Azmü Ümid Marşı, Töre Marşı, Her Adımda Çiğnediğin Bu Toprak (Marş), Bir Güzel Kız Salıncakta (Orkestra için), Çocuk marşı (“Türk Çocukları, Türk Çocukları”), Cumhuriyet Marşı (Saray Orkestrası’nın Ankara’da 11 Mart 1924’te verdiği ilk dinletide çalındı), Okul Ezgileri (Çeşitli okul kitaplarında basılmıştır). (Gültekin, ORANSAY, Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar, Küğ Yayını, Ankara, 1965, s.19)

¹³⁶ Ali, UÇAN, Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2000, s.51

“Fasl-ı Atik: Geleneksel fasıl heyeti anlayışında idi. Burada Klasik Türk Musikisi örnekleri seslendiriliyor ve Klasik Türk Sazlarından tanbur, ud, ney ve kemençe gibi enstrümanlar kullanılıyordu. Önemli Türk Müziği bestecileri, hanendeleri ve saz üstatları bu ekte görev yapmış, bazıları da burada yetişmişlerdir. Bestecileri Batı Müziği etkisinde eserler vermiş, hatta kimileri çoksesli uygulamalarda yapmışlardır. Ama esas itibarıyla klasik görenekten ayrılmamışlar ve bu vasıflarıyla Klasik Türk Musikisi tarihsel sürecinde yerlerini almışlardır. Bu gruptaki sanatçıları Dede Efendi, Dellalzade, Haşim Bey, Rif’at Bey, Hacı Arif Bey, Nuri Halil Poyraz olarak sayabiliriz.

Fasl-ı Cedid: Batı Müziği ile Türk Müziği arasında bir köprü vazifesi görmüş, aynı zamanda halka bu sayede Batı müziğini sevdirmeye çalışmıştır. Bu yüzden Çoksesli Türk Müziği Tarihi açısından önemlidir. Fasl-ı Cedid’i Miralay Santuri Hilmi Bey, Binbaşı Pazı Osman Bey ve Hamidiye, Mecidiye ile Mesudiye Marşlarını da besteleyen Binbaşı Faik Bey kurmuşlardır. Burada Klasik Türk Müziği sazları ud, lavta, ney vs.nin yanında keman, viyolonsel, gitar, trombon, mandolin, flüt, kastanyet, zil vs. gibi Batı Müziği sazları da kullanılıyordu. Bir şef tarafından yönetilen Fasl-ı Cedid’de, Rif’at Bey ve Hacı Arif Bey’in eserleri ile, bazı Klasik Türk Müziği eserleri ve köçekçeler armonize edilerek seslendirilir, gerektiğinde Batı Müziği eserleri de icra edilirdi.

Müezzinan Bölüğü: Sarayda ki dinsel törenlerde, özellikle cuma ve bayram selamlıklarında, kandillerde görev alırlardı. Dini merasimler resmi mahiyette olduğu için, hilafetle ilgili törenlerde oldukça saygın yerleri vardı. Mızıkai Humayun’a seçilerek alınırlar, ses güzelliği yeterli görülmez, mutlaka makam ve usul bilgisine sahip olmaları istenirdi. Müezzinler aynı zamanda fasıl gurubunda hanende ve şeflik yaparlardı.

Opera-Operet Gurubu: Opera ekibi, sarayın monoton hayatını renklendirmek için Abdülhamid tarafından oluşturulmuştur. Bu grup Ramazan ayı hariç, neredeyse hemen her gece temsiller verirdi. Opera korosunu Mızıkai Humayun’dan gençler oluştururdu. Mızıkai Humayun Kumandanı olan Neşet Paşa bizzat bu gurubun sahne müdürlüğünü de yapardı. Ayrıca ekibin oyunlarında ses sanatçısı olarak görev almıştır. Eserlerin bazıları Fransız repertuarından olduğu halde İtalyanca oynanırdı. Bale bölümleriyle sahnenin yeterli olmadığı kısımlar kesilir, bazı eserlerde tam olarak başarıyla oynanırdı.¹³⁷

“Saray Orkestrası: Donizetti’nin Osmanlı Sarayında devam eden çalışmaları arasında Batılı anlamda ilk Türk Orkestrasının kurulmuş olduğunu önemle kaydetmek gerekir. Donizetti idaresi ve sorumluluğu altında çeşitli İtalyan müzikçileri tarafından yetiştirilen ilk orkestramızın, marşlardan, polkalardan ve kimi opera ve operet eserlerinden oluşan bir repertuar olduğunu yine elimizdeki belgelerden anlıyoruz.¹³⁸

¹³⁷Nihat, ERİN, Yıldız Sarayı’nda Müzik Abdülhamid II Dönemi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999, s. 17-18-19

¹³⁸A. Bülent, ALANER, Tarihsel Süreçte Müzik, , Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatvarı Yayınları, Eskişehir, 2000, s. 75

Mızıka-i Hümayun'un, bünyesinde olan bölümlerle ve yapılan çalışmalarla, sadece bir saray bandosu değil, günümüz konservatuarlarının temellerinin de atıldığı bir kurum olduğunu görmekteyiz.

İlk Türk Konservatuarı olarak nitelendirdiğimiz Mızıka-i Hümayun'un yönetmeliği, bize bu kurumun işleyişi ile ilgili önemli bilgiler vermektedir. 1912 yılında İstanbul Süleymaniye Askeri Matbaası'nda Padişah Mehmed Reşat, Sadr-ı Azam Sait Paşa ve Harbiye Nazırı Mahmud Şevket Paşa imzaları ile basılan bu yönetmelik 18 maddeden oluşmaktadır.

Bu yönetmeliğin ilk sekiz maddesi şu şekildedir:

“Birinci Madde: Mızıka-i Hümayun heyeti bir müdür bir müdür muavini, üç kısım muavini ve onu birinci, yirmisi ikinci, otuzu üçüncü, otuz beşi dördüncü ve öğrenci sınıfında da yirmi kişi bulunmak üzere yüz yirmi kişide oluşur.

İkinci Madde: Mızıka öğrenimi için yeni öğretime başlayacak olanların on iki yaşından aşağı on dört yaşından yukarı olmaması ve beden güçlerinin mızıkacılığa elverişli bulunması şarttır.

Üçüncü madde: Mızıkaaya aşına olanlardan Mızıka-i Hümayun'a katılmak isteyenler bir sınav sonucunda gösterecekleri yeteneğe göre birinci maddede belirtilen beş sınıftan birine kaydolurlar.

Dördüncü madde: Mızıka-i Hümayun'a kabul olunacakların ilkökul diplomasına yada o diplomaya sahip olanların bilgisini kazanmış bulunmaları gerekir. Ortaokul diplomasına sahip olanlar tercih olunur.

Beşinci Madde: Giriş tarihinden itibaren üç sene geçmeksizin istifa edenlerin istifası kabul olunmaz. İstifa veya devamsızlıkta ısrar eden veyahut usul ve kanuna göre aykırı durumda bulunmalarından dolayı ihracı lazım gelenlerden askerlik yaşında olanlar, haklarında gerekli muamele yapılmak üzere askeriyeğe teslim edilecektir. Askerlik yaşına varmış olanlar veyahut askerliğini yapmış olanlardan giriş tarihinden başlayarak kayıtlarının silindiği tarihe kadar almış oldukları maaşın üçte biri tazminat olarak alınacaktır. Öğrenci sınıfında bulunanlardan kabiliyetsizliği anlaşılanlar tazminat alınmadan ihraç edileceklerdir.

Altıncı Madde: Kadro boşaldığında, en az bir sene kıdemli olmak ve tutulan devam, davranış, iyi hal ve yetenek defterlerindeki bilgiler ile açılacak olan yarışma sınavında çalmakta olduğu çalgının orkestradaki değeri de göz önüne alınmak şartı ile bir alt sınıftan yetenekleri uygun görülenler terfi ettirilir.

Yedinci madde: Azami yaş haddi, kısım öğretmenlerinde altmış ve öğretmen muavinlerinde altmış beştir.

Sekizinci Madde: Öğrenci sınıfına dahil olanlara yirmi yaşına gelinceye kadar Din Bilgisi, Türkçe, Coğrafya, Tarih ve Matematik gibi uygun görülecek dersler, müsait bir zamanda ayrıca öğretilenektir.”¹³⁹

Atılan köklü adımlarla beraber, müzikal tercihlerde de geleneksel müzik yapılarından, batı müziği yapılarına doğru bir değişim görülmektedir. Geleneksel Türk Müziği

¹³⁹A. Bülent, ALANER, Tarihsel Süreçte Müzik, , Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Yayınları, Eskişehir, 2000, s. 80-81

melodilerinin içinde, özellikle çalgı müziğinde, çift sesli ezgiler, akorlar, arpejler ve kromatik sesler kullanılmaya başlanmıştır.

Çoksesli müzik önce devletçe desteklenip, benimsendikten sonra, saray ve çevresi ile sınırlı kalmamış, halka yayılarak, batı ezgileri Osmanlı Ülkesinde daha çok duyulmaya başlanmıştır.

Türk Müzik Kültürü'nün gelişimi açısından önemli bir yere sahip olan ve yaklaşık 100 yıllık bir geçmişiyle Mızıka-i Hümayun, Cumhuriyet'in kurulmasından hemen sonra, 1924 yılında Saltanattan devralınıp, Atatürk'ün emri ile İstanbul'dan Başkent Ankara'ya aktarılıp, Milli Savunma Bakanlığına bağlanmıştır ve Riyaseti Cumhur Musiki Heyeti'ne dönüştürülmüştür.

Eylül 1924'de açılan Musiki Muallim Mektebi (Müzik Öğretmen Okulu), bu orkestranın elemanlarından oluşan öğretmenlerle kurulmuştur. Bu kurum, daha çok orta öğretime öğretmen yetiştirmeyi ve çoksesli müziği eğitime yerleştirmeyi amaçlıyordu.

1933 yılında Musiki Heyeti'nin bando bölümü, Riyaseti Cumhur Armoni Mızıkası, senfonik yapıda olan bölümü ise Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrası (Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) olarak ikiye bölündü. Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrası, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanırken, Riyaseti Cumhur Armoni Mızıkası, Milli Savunma Bakanlığına bağlı kalmıştır.

Bu yıllarda TBMM'si, Ulusal Türk Müziği'ni yaymak ve geliştirmek amacı ile, Milli Musiki ve Temsil Akademisi yasasını onayladı. 1935 yılında müzik ve sahne sanatçısı yetiştirmek amacı ile kurulacak olan Akademi'nin çalışmaları için müzisyen Paul Hindemith¹⁴⁰ Ankara'ya davet edildi. Aynı yıl Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü kuruldu.

¹⁴⁰ PAUL HİNDEMİTH : “(1895-1963) Paul Hindemith, 16 Kasım 1895'te Frankfurt yakınlarında dünyaya gelir. Geçliğini bir yanda dans orkestralarında çalarak bir yanda Frankfurt'ta eğitim görerek geçirir. 1917'de alınarak 18 ay orduda hizmet görür. 1915-23 yılları arasında Frankfurt Operası'nda başkemanı, 1922-29 arasında Amar Kuvarteti'nde birinci viyolacı olarak görev yapar. Aynı zamanda 1921-30 yılları arasında Donaueschingen ve Berlin'de yeni müzik festivalleri düzenler. Bestecinin 1920'de Trautonium adlı ilk elektronik çalgı örneklerinden biri için beste yazmış olması onun çok boyutluluğunun göstergesidir. 1927'de Berlin Devlet Müzik Okulu'na kompozisyon profesörü olarak atanır. 1935'ten sonra Naziler tarafından bestelerinin çalınması yasaklanır. 1936'da Türkiye'ye gelerek Ankara Konservatuarı'nın kuruluş çalışmalarına katıda bulunur. 1937'de Amerika Birleşik Devletleri'ne ilk kez gider ve 1940'ta Yale Üniversitesi'ne müzik kuramı profesörü olarak atanır. 1946'da Amerikan vatandaşı olur. 1953'te Zürih'e yerleşerek Zürih Üniversitesi'nde görev alır. Bir kalp krizi sonucu, 28 Aralık 1963 tarihinde, 68 yaşında ölür.

Hindemith, her çeşit müzik ortamı için, bandolara bile beste yapmıştır. 1916'dan 1963'e dek durmaksızın senfoniler, konçertolar, oda müzikleri, operalar, baleler, koro müzikleri ve şarkılar besteler. Stravinski tarzındaki “Yeni Klasik” yapıtları, yedi bölümlü bir dizi içinde toplanır ve besteci bunlara “Oda Müzikleri” adını verir. Çoğu değişik çalgılar için konçertolardan oluşan Oda Müzikleri, 1922-27 arasında yazılmıştır. Bach ve Klasik dönemi örnek alan yapıtlarında, zamanın bestecileri gibi yalnız yaylı çalgılara önem vermez; Stravinski gibi vurmali ve üfleli çalgılara, hatta caz esinine bile kapılarını açar. En ünlü yapıtlarından biri Ressam Mathis operasından türettiği üç bölümlü senfonidir. Ludus Tonalis, J.S. Bach örneğinde yazılmış bir piyano yapıtıdır. Bestecinin pratik yoldan, kolay anlaşılabilir ve amatörlerce bile kolay çalınabilir müzik yazması, 1930'larda “yararlı müzik” akımına öncülük etmiştir. Çocukların da çalabileceği yapıtlar üretmeye özen gösterdiği gibi, geniş kitlenin hemen anlayabileceği nitelikte film ve radyo müzikleri de yazmıştır. Hindemith de Bartok gibi 12-ton müziğini, yeni bir tonalite anlayışına yardımcı olarak yorumlar. “Dünya'nın Armonisi” başlıklı operasında Kepler'in yaşamını ve inançlarını konu alırken, tonal düzenleme çalışmaları ile uğraşıldıkça, doğal armoninin ortaya çıkacağına ve evrenin tüm gizlerinin çözüleceğine inanmaktadır”. (Evin, İLYASOĞLU, Zaman İçinde Müzik, 6.Baskı, YKY, İstanbul, Ekim 2001,s,225,226)

1936 yılında, Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrası, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası adıyla ayrı bir kurum haline getirildi. Musiki Muallim Mektebi, yeniden yapılandırılarak Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bağlandı. Ankara Devlet Konservatuarı Hindemith başkanlığında açıldı.

‘‘Hindemith 1936’da ‘‘Türk Müzik Hayatını Kurtarmak İçin Teklifler’’ başlıklı yazısında, konservatuvara önemli bir yer ayırmıştır. O’na göre müzik okulları üç bölümden oluşmalıdır. Bunlar:

a- Serbest müzik okulları. (Konservatuvarlar)

b-Öğretmen yetiştiren okullar. (Müzik öğretmen okulları)

c- Tiyatro okulu’dur.

Bugün yürürlükte bulunan konservatuvar yönetmeliğinin kökleri, tiyatro bölümü hariç 20 Nisan 1936 yılında Hindemith’in taslağını çizdiği yönetmeliğe dayanır. Burada yönetmeliğe esas olacak noktalar maddeler halinde sıralanmıştır.

A- *Bu kısımda, konservatuvarın amacı, idare ve eğitim şekilleri, eğitimin başlama ve bitiş tarihleri, adayların hazırlayacakları belgeler, genel olarak müzik ve şan bölümlerine girecek kız ve erkek öğrencilerin yaş sınırları, kesin kabul sınavları, ilk sınıflar, gündüzlü öğrencilerden alınacak olan para miktarları, konservatuvarı terk şartları, okutulacak dersler, her öğrencinin haftalık esas meslek ders saatleri, öğrenciye verilecek çalgılar ve bunların korunması, konservatuvar kütüphanesinden öğrenci ve öğretmenlerin yararlanma koşulları, çalışma odaları, konferans akşamları, öğrencilerin dışarıda izin almadan müzik faaliyetlerine katılamayacakları gibi konular, en ince ayrıntılara dek belirtilmiştir.*

Yönetmelikte, okutulacak olan dersler altı grupta toparlanmıştır.

1- Teori Sınıfı. Esas ders ‘‘kompozisyon’’. Yardımcı dersler, bütün müzik ve şan sınıfları ile beraber olmak üzere çalgı kursları, form bilgisi ve müzik tarihi.

2- Pişano ve pişano ile oda müziği.

3- Yaylı ve nefesli çalgılar ve bunların oda müziği.

4- Şan.

5- Okul orkestrası, okul korusu ve keman korusu.

6- Pedagoji sınıfı. (Yalnızca Müzik Öğretmen Okulu kısmı için)

B- *Bu bölümde ise, sene sonu sınavları ve mezuniyet sınavlarının ne şekilde yapılacağı, sınav komisyonları, öğrencilerden istenecek olan program ve notlar hakkında bilgi verilmektedir.*¹⁴¹

Osmanlı İmparatorluğu Döneminde atılan adımlarla hızla gelişen Türk Sanatı’nın, Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren; evrensel bir boyut kazanması hedeflenmiştir. Bu hedefler doğrultusunda, sanatçı yetiştirmek amacıyla kurulan kurumların 2000’li yılların Cumhuriyet Türkiye’sinde , hızla artmakta olduğunu ve bu kurumlarda yetişen sanatçıların Türk Sanatı’na olan katkılarını görmekteyiz.

¹⁴¹A. Bülent, ALANER, Tarihsel Süreçte Müzik, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Yayınları, Eskişehir, 2000, s. 95-96

4. SONUÇLAR VE TARTIŞMA

Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde, özellikle Tanzimat'la başlayan Batı'yı model olarak gelişmiş bir uygarlığa ulaşma çabaları, kültürümüze etkin bir şekilde yansımıştır. Gelişmiş uygarlığın simgesi olarak görülen Batı, çoksesli müziğiyle de dönemin Türk Müzik Kültürü ve anlayışı üzerinde etkisini göstermiştir.

Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde yaşayan bazı müzik adamları, kendi geleneksel müzik anlayışından ve zevkinden tamamen kopmadan, çokseslilik sistemini eserlerinde uygulamaya çalışmışlardır. Bu eserler, içeriklerinde Doğu ve Batı Müziği'nin yapısal öğelerini bir arada barındırmalarından ve Türk Müzik Tarihi'nde çoksesli müzik alanında yapılan ilk çalışmalar olmalarından dolayı çok önemli bir yere sahiptirler.

Araştırmada, incelenen (Prof. A. Bülent Alaner'in özel arşivine ait) on dört piyano eserine ait şu bilgilere ulaşılmıştır.

Eserlerden Mehmet Ali Bey'e ait Marche Smyrne, altmış dört ölçüden oluşmaktadır ve Sol minör tonunda yazılmıştır. Eserin formu, Katlı (triolu) şarkı formudur.

Padişah Abdülhamid'in oğlu, Şehzade Burhaneddin Efendi'nin bestelediği, seksen beş ölçüden oluşan Büyük Marş, Re majör tonunda yazılmış fakat eser içerisinde la majör tonuna geçişler de görülmektedir. Eser form olarak katlı (Triolu) şarkı formunda yazılmıştır.

Hacı Emin Bey'in bestelediği ve C. Guatelli'nin armonizesini yaptığı Nudi Marşı, altmış iki ölçüden oluşmaktadır. Eser Re minör tonunda bestelenmiş fakat içerisinde Si bemol majör ve Sol minör geçişleriyle yapılan ton değişiklikleri görülmektedir. Katlı (Triolu) şarkı formunda yazılmıştır.

Hacı Emin Bey'in bestelediği ve C. Guatelli'nin armonizesini yaptığı Marche Nefdjeti, seksen üç ölçüden oluşmaktadır. La minör tonunda ve katlı (Triolu) şarkı formunda yazılmıştır.

Toni Görög'ün, Abbas Paşa için bestelediği ve C. Guatelli'nin armonizesini yaptığı Büyük Marş yetmiş sekiz ölçüden oluşmaktadır. Eser, La minör tonunda ve katlı(Triolu) şarkı formunda yazılmıştır.

Hafız Mehmed Efendi'nin Suzinak Şarkısı, C. Guatelli tarafından armonize edilmiştir. Elli ölçüden oluşan eserde geleneksel Türk Müziği yapıları görülmektedir. Suzinak makamı ve düyek usulünde bestelenen eserde, form olarak zemin, nakarat, miyan, nakarat cümlelerinin oluşturduğu iki bölüm ve Coda görülmektedir. Batı müziği açısından incelediğimizde, iki bölüm ve Coda'dan meydana geldiği görülen eserin formu, iki bölümlü şarkı formu olarak tespit edilmiştir. Eserin armonik analizi Sol majör tonu üzerinden derecelendirilerek yapılmıştır.

Hacı Emin Bey'in Hüzzam Şarkısı, yetmiş iki ölçüden oluşmaktadır. Eser hüzzam makamı ve düyek usulünde bestelenmiştir. Eserde, form olarak zemin, nakarat, miyan, nakarat cümlelerinin meydana getirdiği iki bölüm ve Coda bulunmaktadır. Eser, Batı müziği armonisine göre sol majör tonu üzerinden derecelendirilmiş ve form olarak iki bölüm şarkı formunda yazılmıştır, iki bölüm ve Coda'dan oluşmaktadır.

Ali Bey'in bestelediği ve Zati Bey'in armonisini yaptığı Hicaz Şarkı, otuz beş ölçüden oluşmaktadır. La hicaz makamında ve sengin semai usulünde yazılmıştır. Eserin ezgisinde geleneksel müziğimizin yapısı görülmektedir, bu yüzden armonik analizi la karar sesi dikkate alınarak yapılmıştır. Form açısından zemin, nakarat, miyan, nakarat cümlelerinin meydana getirdiği iki bölüm ve Coda'dan oluşmaktadır. Eser, Batı müziği formu açısından iki ölümlü şarkı formunda yazılmıştır. Bu eserde adı geçen Zati Bey'in, eserin Servet-i Funun 15 Ağustos 1895 tarihli eki olmasından dolayı Zati Arca olma ihtimali vardır.

Nighoos Ağa'nın bestelediği ve C. Guatelli'nin armonizesini yaptığı Acem-Aşiran Şarkı, on sekiz ölçüden oluşmaktadır. Eserin üst ezgisinde geleneksel müziğimizin yapısal öğeleri bulunmaktadır ve eser acem-aşiran makamında ve aksak sofyan usulünde bestelenmiştir. Üç bölümlü şarkı formunda yazılan eserin armonik analizi fa majör tonun dereceleri üzerinden yapılmıştır.

Hamza Bey'in Saba Peşrevi'nin armonisi C. Guatelli tarafından yapılmıştır. Altmış altı ölçüden oluşan eser, saba makamında ve nim sofyan usulünde bestelenmiştir. Üç bölümlü şarkı formunda yazılan eserin armonik analizi, la karar sesi üzerinden derecelendirilerek yapılmıştır.

Şakir Bey'in bestelediği ve Henri Furlani'nin piyano ve orkestra için bestelediği Nişaburek Oryantal Melodi, yetmiş üç ölçüden oluşmaktadır. Eser Nişaburek makamında ve semai usulünde yazılmıştır. İki bölümlü şarkı formunda olan eser, zemin, nakarat, miyan, nakarat cümlelerinin oluşturduğu, iki bölüm ve Coda'dan oluşmaktadır. Eserin analizi La majör tonunun dereceleri üzerinden yapılmıştır.

Şevki Bey'in bestelediği Saba Şarkı, C. Guatelli tarafından armonize edilmiştir. On altı ölçüden oluşan eser, iki bölümlü şarkı formunda yazılmıştır. Zemin, nakarat, miyan, nakarat cümlelerinin oluşturduğu iki bölüm ve Coda'dan oluşan eserin armonik analizi la karar sesi dikkate alınarak yapılmıştır.

Şevki Bey'in Hicaz Şarkısı, yirmi ölçüden oluşmaktadır. Eser, La hicaz makamında ve aksak usulde bestelenmiştir. Ezgisinde geleneksel Türk müziğinin yapısal öğelerini de barındıran eser, bir bölümlü şarkı formunda yazılmış ve bir bölüm ve Coda'dan oluşmaktadır. Eserin armonik analizi la karar sesi üzerinden derecelendirilerek yapılmıştır.

Hacı Faik Bey'in bestelediği Hicaz Şarkı, C. Guatelli tarafından armonize edilmiştir. Ezgisinde geleneksel Türk müziğinin yapısal öğelerini de barındıran eser, La hicaz makamında ve aksak usulde bestelenmiştir. İki bölümlü şarkı formunda bestelenen eser, iki bölüm ve Coda'dan oluşmaktadır. Eserin armonik analizi La karar sesi üzerinden derecelendirilerek yapılmıştır.

Araştırmada yapılan form ve armonik analizlerle incelenen çokseslendirme yöntemleri neticesinde, eserlerde Batı Müziği ve Divan Müziği formlarının, armonik ve makamsal yapıların birbiri üzerine oturtulmaya çalışıldığı görülmektedir. Bazı eserlerde armonik ve form uyumu tam olarak elde edilememesine karşın, çok seslendirme açısından yapılan ilk çalışmalar olan bu eserler Türk Müzik Tarihi açısından önemli nitelikte olan eserlerdir.

KAYNAKÇA

- ALANER, A. Bülent, İmparatorluk Dönemi'nden Cumhuriyet Türkiye'si'ne Çok Sesli Müzik Kurumlarının Öyküsü, Anadolu Sanat, 23-24, Eskişehir, 2002
- ALANER, A. Bülent, İmparatorluk Dönemi'nden Cumhuriyet Türkiye'si'ne Çok Sesli Müzik Kurumlarının Öyküsü, "Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişimi Sempozyumu", s.4-25, Ankara, 23-25 Ekim 2003
- ALANER, A. Bülent, Tarihsel Süreçte Müzik, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları, Eskişehir, 2000
- İLYASOĞLU, Evin, Zaman İçinde Müzik, Yapı Kredi Yayınları, 6. Baskı, İstanbul, Ekim 2001
- NİHAT, Ergin, Yıldız Sarayı'nda Müzik Abdülhamid II Dönemi, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Osmanlı Eserleri Dizisi /12, Ankara, 1999
- ORANSAY, Gültekin, Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar, Küğ Yayını, Ankara, Temmuz 1965
- TUĞLACI, Pars, Mehterhaneden Bandoya, Cem Yayınevi, İstanbul, 1986
- UÇAN, Ali, Geçmişten Günümüze Günümüzden Geçmişe Türk Müzik Kültürü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, Kasım 2000
- Yeni Türk Ansiklopedisi, Cilt 6, İstanbul, 1985

İnternet Kaynakları

- Cinuçen, Tanrıkorur, "Osmanlı Sanatı", www.osmanlisani.com , 14.05.2007
- Çiğdem, Can, "Mehter", www.mostar.com , 13.05.2007
- Ekrem, Yaman, " Osman Zeki Üngör", www.halkapinar.gov.tr , 17.06.2007
- Gülay, Karamahmutoğlu, "Hamparsum Limonciyan ve Nota(lama) Sistemi", www.muzikbilim.com , 13.05.2007
- Güngör, Uras, " Naum Tiyatrosu", www.milliyet.com.tr , 18.05.2007

“METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA DEVRİMCİ POP”

Pınar UYANIK

pinar-uyanik@hotmail.com

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Müzik Bilimleri- Lisans Öğrencisi

GİRİŞ

Politik yelpazenin ‘sol’unda yer alan ve popüler müzik alanında ürünler veren müzisyen/grupların ürettiği müziksel birikim bu çalışmada devrimci pop şemsiyesi altında incelenmiştir. Postmodernizm ile ortaya çıkan ve genel bir tanımla “metinler arası ilişki” anlamına gelen metinlerarasılığın sadece yazılı ya da basılı metinler arasında organik bir bağ olmadığından hareketle müzikte nasıl var olduğu ve uygulandığı çalışmanın ana odağını oluşturur. Türkiye’de 1960’lerde Ruhi Su ile başlayan devrimci pop çerçevesinde değerlendirilebilecek şarkı sözlerinin edebi metinlerle olan ilişkisi; Grup Yorum, Zülfü Livaneli, Ahmet Kaya, Can Yücel, Nazım Hikmet, Sabahattin Ali gibi örneklerle incelenmiştir.

Metinlerarasılık nedir?

Metinlerarasılık (intertextuality), kavramının sınırlarını çizmek için “metin” kavramını anlamak gerekir. Metin genellikle kitap, yazılı eserlerde yazıların bir bölümü, anlam bütünlüğünü sağlayan bir paragraf olarak tasvir edile gelmiştir.

Hartman’a göre text-metin kavramının etimolojik anlamda textile- dokuma kavramı ile aynı kökten kaynaklandığı düşünülmektedir. Bu anlamda metin içinde anlam bütünlüklerinin oluşturulması ipin ürüne dönüştürülmesi ile ilişkilendirilebilir. Pek çok kuramcının üzerinde uzlaştığı metinlerarasılık tanımı; metinler arasındaki karşılıklı ilişkidir. Ancak kavramı daha iyi anlayabilmek için iki önemli soru üzerinden ilerlemenin faydalı olacağını düşünüyorum: (1) Metin nedir? (2) Metinler birbiri ile nasıl ilgili olabilir?

Akyol (1996: 8), Short (1992: 315) ve Lenski’nin de (1998: 76) çalışmalarında belirttiğine göre; kendisinden anlam kurulan (inşa edilen) her şey bir metindir, metni sınırlamak mümkün değildir, bir roman, resim, düşünce, hece, film, heykel, matematiksel denklem hepsi birer metin olabilir.

Siegel (1984) ve Rowe’a (1987) göre de kendisinden anlam kurulan her nesne bir metindir. Dilsel metinler; hikâyeler, kitap bölümleri, şiirler, makaleler, masallar, vb. yazılanlardan oluşurken; semiyotik metinler: resimler, fotoğraflar, filmler, şarkılar, dramalar, haritalar, grafikler, beden dili vb. işaret ve çizimlerden oluşmaktadır.

Metinlerin/söylemlerin iç içe geçtiği, yapıtların üst üste gelerek birbirleriyle karıştığı, her metnin aslında “çok sesli” özellikte olduğu, metnin ve anlamın, büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmeleriyle üretildiği ileri sürülerek yeni bir metin tanımı ve anlayışı ortaya konur (Çelebioğlu 2007).

Metinlerarasılık, 1960'lı yılların sonlarında Kristeva'nın ortaya attığı bir kavram olarak görülse de aslında kavram özünü Mihail Bakhtin'den alır. Bakhtin'in söyleşimcilik adını verdiği *metinlerarasılık*, batıda çok geç tanınmıştır. Bakhtin'den neredeyse kırk yıl sonra ortaya çıkan Kristeva'nın, Bakhtin'in çalışmalarını Fransa'da tanıtmasıyla söyleşimcilik kuramı, *metinlerarası* adını alarak yeni bir kılığa sokulmuş ve batıda benimsenen bir kavram olmuştur.

İnsanlığın eski çağlardan bu yana devam ettiğini düşündüğümüzde bugüne kadar her şey kendinden sonra ortaya çıkan metinlere esin kaynağı olmuştur. Her anlatı bir kültürün içinde yer alır, bu nedenle, yalnız yaşadığımız dünyanın dil dışı gerçeklerine değil, aynı zamanda kendisinden önceki yazılı ve sözlü öteki metinlere de göndermede bulunabilir. Bu özel gönderimlere metinler arası ilişki denir.

Metinlerarasılık, aynı eserde belli bir üslûp birliğinin olmaması veya birden fazla üslûbun yer alması, farklı türlere ait biçimlerin veya farklı ayışların (realist-romantik-sembolist) peş peşe veya iç içe bulunması, metin akışının belli bir tutarlılık ve devamlılıktan uzak olması gibi sonuçlara zemin hazırlar ki bu durum postmodern sanatın temel niteliklerindendir. Metinlerarasılık, “üstkurmaca”nın en önemli parçasıdır ve yazarının metninde oluşturmayı amaçladığı kurmaca doğanın önemli bir parçasıdır ve birçok değişik yolla yapılabilir. Alıntı, gönderge, gizli alıntı (aşırma), anıştırma, yanılısama, alaycı dönüştürüm, öykünme gibi kavramlarla ifade edilmektedir.

Graham ise, bir resmi ya da binayı yorumlamak için, o resmin ya da binanın önceki resim ya da mimari tasarım “dilleri” ya da “sistemleri” ile ilişkisini yorumlama yeteneğine güvenmek gerektiğini, filmlerin, senfonilerin, binaların, resimlerin, tıpkı edebî metinler gibi, birbirleriyle ve başka sanatlarla konuştuklarını ifade etmektedir. Graham'ın ifadesinden de anlaşılacağı üzere, *metinlerarasılık* sadece yazılı ya da basılı metinler arasındaki organik bir bağ değildir (Aktaran, Ünal 2007).

Popüler Müzik İncelemelerinde ‘Metin’

Popüler müzik şarkı sözlerinin çağrışımlarını, benzer kullanımlardan beslenen bir ağ ile birlikte sorguladığımızda “*metinlerarasılık*” ilkesinden söz ediyoruz demektir. Daha önce de belirttiğim gibi Dave Laing'e göre de bütün yazınsal metinler, diğer yazınsal metinlerden oluşmuştur. Yazınsal ‘özgünlük’ veya ‘ilk çalışma’ diye bir şey yoktur. Tüm edebiyat ‘*metinlerarası*’ ilişkilenmiştir” diyen T. Eagleton’u çıkış noktası olarak, şarkı sözlerini bu çerçevede tartışır (Erol 2009:182).

Metinlerarasılık kavramını popüler müzikte ‘devrimci pop’ özelinde incelediğimizde popüler müzik metinlerine yani ürünlerine değinmek gerekecektir. Popüler müzik incelemesi temelde üretim-metin-tüketim olarak formüle edilmiş, iyi tanımlanmış bir çözümleme mantığı içinde geliştirilmiş köklü bir gelenek haline gelmiştir. Popüler müzik metinleri hayranlar ve izler-kitle tarafından tüketilmekte ve yorumlanmakta, anlamların yüklendiği bu kültürel ifade biçimleri, kurumsal ilkelere göre üretilen ticari ürünler olarak analiz edilebilmektedir (Erol 2009:158). Popüler müzik metinleri yani bu “ürün”leri oluşturanlar da söz yazarı, müzisyen, besteci, prodüktör, tonmaister gibi alt kişilerden oluşur.

- **Yazar:** Söz yazarı, besteci, prodüktör, tonmeister vb.
- **Metin:** Şarkı (*şarkı sözü*, makam, sound, nota vb.)
- **İzlerkitle:** Tüketici/hayranlar (tüketim ve yorumlama)

Yazar terimi iletişim, mesaj verme ve metinlerinin kururcusu, yaratıcısı, sahibi olan kişi olarak kullanılmaktadır. Klasik edebiyat incelemesindeki yazar nosyonu popüler müzik incelemesinde açıklayıcı olmaz ancak postmodern edebiyat teorisindeki yazarın ölümü iddiası daha işlevseldir. Barthes ve Foucault'nun yazarın öldüğünü öne sürmeleri, edebiyat eleştirisinin 20. yüzyıl ikinci yarısındaki 'yazar' tartışmalarında merkezi bir yer tutar. Barthes yazarın ölümünden söz ederken yazarın bir metne, "doğru" anlamı yerleştirme ayrıcalığının ve yetkisinin ortadan kalktığına vurgu yapar. Dolayısıyla bir popüler müzik parçasında anlamlandırma, metne ve dinleyiciye (okura) kaydırılmakta ve "bağlam" öne çıkarılmaktadır. Ayrıca pek çok popüler müzik parçasının çekirdek üreticilerinin bile iki ya da daha fazla kişiden oluştuğu şarkı üretiminin öteki veçheleri ile birlikte teknolojik gelişmeleri de eklediğimizde metin analizinin klasik Batı müziğinde hüküm süren tek besteci modeliyle gerçekleştirilemeyeceği daha açık hale gelir (Erol, 2009:174-175). Dolayısıyla bu yazar örneğini besteci, prodüktör, müzisyen, gibi diğer 'üretici'ler için de söyleyebiliriz.

Popüler müzik gruplarının ya da sanatçıların yarattıkları, kendileriyle birlikte süregelen/değerlendirilen eser birikimleri vardır. Ancak devrimci pop özelinde örneklerini vereceğim; Yeni Türkü, Grup Yorum, Zülfü Livaneli gibi ya da Beatles'dan Orhan Gencebay'a kadar düşünebileceğimiz sanatçıların tüm eserlerinin değerlendirilmesi, popüler müzik tarihindeki endüstriyel/teknolojik gelişmeler dışında izlerkitle yapılarındaki değişimle de yakından ilişkilidir.

Pek çok toplumda sözlü müziğin, salt çalgısal müzikten daha yaygın olduğu, popüler müzik türlerinin genelinde sözleri olan şarkılardan oluştuğu ve bu şarkı sözlerinin üretim-tüketim aşamasında önemli bir iletişim metni işlevi gördüğü açıktır. Popüler müzik incelemelerinde şarkı sözü analizine eğilimin sebeplerinden belki de en önemlisi, sözgelimi bu 'metinleri' üreten toplulukları şarkı sözlerinden 'okumanın' mümkün olabilmesidir. Müziğin ritminin ya da soundunun sözlerden daha önemli olduğu düşüncesi, şarkıyı kodlayan ve güçlü bir iletişim kaynağı olan şarkı sözlerinin etkisinin olmadığı ya da bir karşıt görüş olarak müziğin, sözleri ritim ve ezgi yoluyla ileten bir araç olduğu söylenebilir. Dinleyicilerle kişisel bir bağ kurabilen genel ya da belli yaş aralığındaki izlerkitle için eğlendirici sözler müzikle birleştirildiğinde, genel olarak bedensel olana, estetik algıya ve duygusal tepkiye göre daha önemli bir uyaran haline gelebilir. İnsanların şarkıları 'vurucu' sözleriyle, yani kendilerine göre özel anlam ifade eden sözleriyle hatırlarlar. Bir şarkıdaki sözlerin kendi ilgi alanları ya da kolektif ilgiye, duyarlılığa yol açtığı insanlarda hatırlama kolaylığı sağladığı tartışılmaz unsurlardır (Erol 2009;176-181).

'Devrimci Pop' da Metinlerarasılık

Devrimci pop müzik türünde de ideolojiyi yansıtmaya ve bu anlamda izlerkitle oluşturma açısından şarkı sözlerinin önemli olduğu açıktır. Tanımlamak gerekirse devrimci pop, politik devrim mücadelesi adına yapılan, bu müziği icra edenlerin sol ideolojiyi benimsemeleri ve şarkı sözlerinde açıkça buna yer vermeleri, dolayısıyla dönemin politik olaylarının -askeri darbelerin, savaşların- müziğe yansımaları bu türü şekillendiren önemli unsurlardır. Müzikal olarak ise; genelde Türk halk müziğini temel alan, şarkı sözlerinde/metinlerde hem otantik hem de dönemselsel politik olaylara göre şekil almış, söyleniş tarzı itibari ile yerel ağzın yanı sıra ilk olarak 1960'larda Ruhi Su gibi örneklerle de karşımıza çıkan ve tek bağlama ile yapılan müzikler olduğu gibi klasik batı müziği çalgılarının da kullanıldığı bir sound oluşturmaya dönük çalışmaları da kapsayan bir tür olduğunu söyleyebiliriz.

Fırat Kutluk, Türk pop müziğinde yerleşik bir protest müzik akımının varlığından söz etmenin güç olduğunu bunun nedenleri olarak da Türkiye’de protest müziğin bir gelenek oluşturamayacak kadar az sayıda örneği oluşması ve yaygın kanının aksine protest müzik olarak denilen çoğu örneğin aslında ‘politize pop’ olmasıdır. Kutluk, protest müzikte söz ve müziğin bütünleşmesinde kişinin “ozanca sözlerini yazması ve üzerine kendi müziğini koymasıyla” oluştuğunu belirtir. Politize popta ise protest müzikte söz-ezgi ilişkisinin bütünlüğünü taşımadığı, şarkı sözlerinde slogan ve ajitasyonun ön planda olmasıyla açıklar. Bu tanımlı üzerinden Kutluk, Bülent Ortaçgil ve Fikret Kızılok’u güçlü protest örnekler olarak görürken Zülfü Livaneli, Ahmet Kaya ve Grup Yorum’u da politize popa örnek gösterir (Kutluk, 1997:67-68).

Dunaway, politik müziği şarkı sözleri üzerinden daha geniş olarak Anglo-Amerikan ve Afro-Amerikan müziği üzerine yapılan araştırmalar sonucu ortaya çıkan bu tanımlamaların uluslar arası bir geçerliliğe sahip olabileceğini de belirtir. Bu tanımlamaların hepsini koymak yerine Türkiye’deki devrimci pop özelinde tespitlere dayanarak seçtiğim bu temalar açıklayıcı olacaktır;

- Doğrudan ya da dolaylı olarak, sömürü ve baskıya karşı protesto ve yakınma.
- Daha iyi bir yaşama/adil bir topluma erişme arzusu.
- Hükümetleri, politikacıları, mal-mülk sahiplerini ve kapitalistleri konu alan güncel hicivler.
- Geçmişteki/süregiden halk mücadelelerinin ve halkın davası için savaşmış kahramanlara saygı.
- Belli partilerin ve hareketlerin kampanya şarkıları (Aktaran, Gedik 2009:63).

Türkiye’deki devrimci pop türünde bahsedilebilecek kendi söz ve müziğini yazan sanatçılar olduğu gibi, ‘sol’ görüşlü şair/yazarların eserlerini kullanarak besteler yapan sanatçı ve grupların da olduğunu biliyoruz. Sanatçının yaşadığı dönemde yaşamış/yaşamamış bir ‘solcu’ yazar ya da şairin eserleri üzerine beste yapması metinlerarasılıkta (diğer müzik türlerinde olabileceği gibi) gönderme, alıntı yöntemleri olarak bilinen birçok örnekle de karşımıza çıkmaktadır; Yeni Türkü müzik grubunun Can Yücel’ ait *Başka Türklü Bir Şey* şiirini bestelemesi, Yaşar Kemal’in *İnce Memed* adlı romanına bir gönderme olarak yapılmış Ruhi Su’nun bestelediği, seslendirdiği ve Grup Yorum’un da yorumladığı *İnce Memed* şarkısı, Sabahattin Ali’nin Sinop Cezaevi’nde kaleme aldığı *Geçmiyor Günler* şiirini Ahmet Kaya’nın seslendirmesi, Nazım Hikmet Ran’ın *Karlı Kayın Ormanında* şiirini Zülfü Livaneli’nin besteleyip, söylemesi veya Yılmaz Odabaşı’nın *Mayın Hattı* şiirini Onur Akın’ın seslendirmesi gibi birçok örnek verilebilir. Birbirlerinden farklı dönemlerde ortaya çıkmış, farklı sound, çalgı oturtumu ve farklı söyleme tekniklerine sahip bu grup ve sanatçıların ‘sol’ ideoloji çerçevesinde, devrimci pop türünde anılması ve gene farklı dönemlerde yaşamış ‘solcu’ şair/yazarların eserlerini kullanıyor olmaları farklılıklarını aynı zamanda da ortak noktalarını oluşturmaktadır.

Sabahattin Ali’nin Sinop Cezaevi’nde yazdığı Ahmet Kaya’nın *Geçmiyor Günler* şiirinden ilk iki kıta örneği;

Burda çiçekler açmıyor/ kuşlar süzülüp uçmuyor/ yıldızlar ışık saçmıyor/ geçmiyor günler geçmiyor. Avluda volta vururum /kah düşünür otururum /türklü hayaller görürüm /geçmiyor günler geçmiyor...

Doğrudan alıntı olmayan Ruhi Su’nun bestelediği Yaşar Kemal’in *İnce Memed* adlı romanına gönderme yapılan *İnce Memed* şarkı sözleri;

Çakmağı yandıran kavdır/ demiri dövdüren tavidir /dayan İnce Memed/ şimdi direnecek çağdır/ İnce Memed Toroslar'dan gürlledi/ buhurcular kulak verip dinledi/ on yedi kurşunu yedi ölmedi/ dayan İnce Memed dayan/ N'idelim gardaş n'idelim oy/ tut elimden İnce Memed/ Gidelim dağlar gidelim oy/ kıratın boynunda püsküllü koza/ kanlarım damladı çimene toza/ kurtulursam eğer sorarım size...

SONUÇ

Sonuç olarak bir popüler müziği anlamak, yorumlamak, açıklamak amacı güden bir incelemenin tek tolu, tek yöntemi yoktur. Popüler müzik incelemelerinde çok tartışılan metin-bağlam sorunsalı, müziksel süreçlerin hem bağlamsal hem de metinsel boyutlarının kavramsal bağlantısını kurabilmek hem müziksel karakteristikleriyle hem de spesifik olarak sosyal, kültürel, politik bağlamlarıyla gerçekleştirebilmek yanlış olmaz (Erol 2009:200). 20. yüzyıl düşünsel perspektifinin değerlendirilmesinde merkezi bir öneme sahip olan metinlerarasılık popüler müzik incelemelerinde de kullanışlı hale gelmiş ve popüler müzikte yazar, metin/şarkı sözü, izlerkitle bağlamında açıklayıcı bir analitik araç olmuştur. Özellikle edebi metinlerle devrimci pop şemsiyesi altına girebilecek popüler müzikler arasındaki ilişki de bu türden bir çaprazlama bakışla değerlendirilmelidir. Solcu olarak değerlendirilen şair/yazarların edebi eserlerinin devrimci pop türünde anılan sanatçı/gruplar tarafından kullanılması postmodernist akımla birlikte ortaya çıkan metinlerarasılık kavramına işaret etmektedir. Devrimci pop; hem tınısal olarak hem de bazı edebi metinlerin bulunduğu 'sol' müzik örnekleriyle 1960'larda ortaya çıkan çeşitli soundlarını da içinde barındıran bir müziksel birikimdir.

KAYNAKÇA

Çelebioğlu, Emine. 2007. *Metinler Arasılık Kavramı ve Bu Kavramın Türk Edebiyatı Öğretim Programına Göre Hazırlanmış Dokuzuncu ve Onuncu Sınıf Türk Edebiyatı Kitaplarında Okutulan Şiir Metinlerinde Uygulanabilirliğinin Değerlendirilmesi*, Danışman: Prof. Dr. Cemal Kurnaz, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Orta Öğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara.

Erol, Ayhan. 2009. "Disipliner Müzik İncelemesinden Popüler Müzik Araştırmasına Bir Köprü: Popüler Müzikte 'Metin Analizi', Müzik Üzerine Düşünmek. İstanbul. Bağlam Yayıncılık.

Gedik, Ali Cenk. 2009. *Türkiye'deki Politik Müziğin Değişimi Üzerine Bir Tartışma Çerçevesi: "Ey Özgürlük!"*, Gelenek Aylık Marksist Dergi, Sayı:107.

Kutluk, Fırat. 1997. "Türk Pop Müziğinde Protest ya da Politize Etkiler Üzerine Bir İnceleme", Müzik ve Politika. Ankara. Doruk Yayıncılık.

Ünal, Emre. 2007. *Metinler Arasılık ve Metinler Arası Okuma*. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Sınıf Öğretmenliği Anabilim Dalı, http://www.universite-toplum.org/pdf/pdf_UT_323.pdf

“KÜLTÜREL BELLEĞİN AKTARIMINDA KÜRT TOPLUMUNDA KILAM SÖYLEME GELENEĞİ”

Ruşen ALKAR

rusenalkar@gmail.com

Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Müzik Bilimleri Doktora Programı

ÖZET

Bu makale, ait olduğu topluluğun kültürel kimliğini inşa etmesinde önemli bir role sahip olan, topluluğun tarihini, inançlarını, geleneklerini barındıran, söze dayalı kültürel mirasın, sonraki nesillere müzik yoluyla aktarım biçimleri üzerinde duracaktır. Birikimlerini yazı yerine söz aracılığıyla gerçekleştiren toplulukların düşünme ve iletişim biçimleri Ong’un sözlü kültür kavramıyla, aidiyet duygusunu pekiştiren unsur olan geleneklerin aktarım şekilleri ise Jan ve Aleida Assmann’ın kültürel bellek kavramıyla analiz edilecektir. Sözle aktarılan kültürel mirasın müzik aracılığıyla canlı tutulmasında ozanların rolü ve anlatıyı kalıcılaştırmak için başvurdukları yöntemler ele alınacak, geleneklerin, sonraki nesillere geçiş aşamasında, zaman ve mekâna bağlı olarak yeniden şekillenme gereksinimleri irdelenecektir. Makalenin devamında, Kürtlere, aynı coğrafyada yaşayan diğer halklar tarafından verilen “Kürt” adının, tarihsel metinlerde kullanılışına değinilecek ve Kürt toplumunun coğrafi ve kültürel yapısı genel hatlarıyla anlatılacaktır. Kültürel belleğin müzik yoluyla temsili bağlamında Kürt müziğindeki dengbêjlik geleneği ve anlamın taşındığı anlatılar olarak kilam formu üzerinde durulacaktır. Kültür birikimini yazı yerine sözle yapmış bir halk olan Kürtlerde, manevi mirasın aktarılmasında önemli bir işleve sahip olan kilam söyleme geleneğinin karakteristik özellikleri belirtilecektir.

Anahtar Kelimeler: Kimlik, Sözlü Kültür, Kültürel Bellek, Kürtler, Dengbêj, Kilam.

GİRİŞ

İnsan, sahip olduğu biyolojik özellikleriyle doğa koşullarının üstesinden gelebilecek bir varlık değildir. Soğuk, doğal afetler, vahşi hayvan saldırıları gibi genetik donanımını aşan olasılıklara karşı, aletler icat ederek, işbirliği yaparak ya da semboller sistemi geliştirerek yeni stratejiler geliştirmiş, böylece doğadaki varlığını mümkün kılabilmıştır. Paylaşılan, öğrenilen, öğretilen ve koşullara göre yeniden şekillenebilen bu stratejiler, birikerek “kültür” olgusunu meydana getirmiştir. Kendini biyolojik üstünlükleriyle savunan bir canlının/hayvanın tek başına var olabilmesinden farklı olarak insan, Grotius’un tanımıyla, ‘toplum içinde yaşama içgüdü’sü’(appetitus societatis)’ne sahiptir(Emiroğlu-Aydın, 2003:471). Haviland’a göre kültür, toplumun paylaştığı ve üyelerine yaydığı, davranışlara da şekil veren görüşler, değerler ve algılardır(2008:102). Bu görüşler, bireylerin kişisel çıkarları ve bütünsel olarak toplumun ihtiyaçları arasında denge sağlayıcı unsurlar olmak zorundadır. İnsan, doğduğu andan itibaren kendisine şekil veren kültür aracılığıyla toplumsallaşır. İçinde bulunduğu toplulukla sahip olduğu ortak değerler çoğaldıkça aidiyet duygusunu geliştirerek, kendini ‘öteki’lerden ayırmayı öğrenir ve kültürüyle tümleşik bir ‘kimlik’ yaratır. Bu bağlamda kimlik, “...kaba bir tanımla kişilerin ve çeşitli büyüklük ve nitelikteki toplumsal grupların ‘kimsiniz-

kimlerdensiniz?’ sorusuna verdiği cevaplardır”(Emiroğlu-Aydın, 2003:470-553). Bir topluluğun geçmişini, atalarını, tanrılarını yani onu diğerlerinden ayıran bütün farklılıkları/üstünlükleri temsil eden bu kültürel anlamlar, ortak bir bellek içinde muhafaza edilir ve söz, müzik, dans aracılığıyla gelenek ve ritüellerin içine yerleşir.

Sözlü ve Yazılı Toplumlarda Düşünme Biçimleri

İletişimi sağlayan bir araç olarak dil, insanın yaşadığı çevreden seçerek zihninde yoğurduğu ve amacına uygun kelimelere dönüştürdüğü “ses”lerden oluşur. Doğada var olan sonsuz sayıdaki örnekleri arasından damıtılarak anlam yüklü bir forma/söze evirilen sesin yaşanan topluluk içerisinde kullanılabilecek ortak bir simgeye dönüşmesi, bulunduğu kültür içinde yarattığı etkileşimin iş görebilirliğine bağlıdır. İşlevsel olduğuna kanaat getirilip dolaşıma sokulan söz, yazıdan haberdar olmayan ya da yazıyı bir iletişim aracı olarak benimsemeyen “ilkel” topluluklarda, kültür birikimini sonraki nesillere aktaran önemli bir araca dönüşür. Sözü söyleyenden ayırıştırarak “suskun” bir mekâna indirgeyen ve onu “nesnel”leştiren yazı ise taşındığı görsel boyut içinde okuyucuya somut ve sabitlenmiş simgelerin izin verebildiği anlamlar sunar.

Assmann tarafından “metinsel bağdaşıklık” olarak tanımlanan yazılı düşünme biçimi kültürel mirasın aktarımı için güvenilir bir koruyucu kap özelliği taşır, fakat anlam sadece dolaşım halindeyken canlı kalabilmektedir. Dönemin yaşam koşullarına göre yeniden şekillenen gelenekler, yazı söz konusu olunca anlam devretme özelliğini kaybedebilmektedir. Öte yandan ritüel uygulayıcısı/ozan, malzemesini diğer kuşaklara aktarmak için mümkün olduğunca sık tekrar yapma yöntemine başvurmaktadır. Bu ozanın yaratıcılığını sergilemesine izin vermekte, fakat aktaracağı bilgiyi sadeleştirilmesini, detaylardan arındırmasını gerektirmektedir. Assmann’ın tarifıyla, halk, ozanlardan bilineni, yazarlardan ise bilinmeyeniyi duymak istemektedir(2001:93-99). Dolayısıyla yazı, hem niteliksel hem de niceliksel olarak korumaya aldığı metin üzerinden çok daha kapsamlı bilgiler sunmakta, düşüncelerimizi kategorize etmemizi ve biriken bilgiler üzerinden derinlikli incelemeler yapmamızı sağlamaktadır.

Yazının şekillendirdiği düşünme biçimin günümüzde artık kaçınılmaz olduğunu ve gerçek anlamda bir sözlü kültür topluluğundan bahsetmenin mümkün olmadığını belirten Walter J. Ong, yazıdan hiç haberi olmayan, matbaa öncesi toplulukları “birincil” sözlü kültür olarak tanımlar(2007:154). Ong’a göre sözlü düşünce biçimi matbaanın icadıyla “ikincil” bir boyut kazanmıştır. Bu da okunan bilgilerin paylaşımı üzerinden geliştirilen bir sözel birikime işaret etmektedir. Sözlü kültürde beden, mimik, ses tonu gibi araçlarla kolaylıkla bir sonraki nesle aktarılabilen anlam, yazı formunda canlı kalabilmek için düzenli bir dile ihtiyaç duymaktadır. Bu gereksinimin sonucunda, matbaanın icadı ve okuryazarlığın yayılmasına müteakip dil bilgisi kuralları geliştirilmiştir.

Kültürel Belleğin Aktarım Şekilleri

Tarihi olay ve efsanelerin ritüeller aracılığıyla aktarma geleneği, insanları topluluklara bağlayarak aidiyet duygusu geliştirir. Bir harç görevi gören bu gelenekler, Jan Assmann ve Aleida Assmann’nın bellek aktarımı çalışmalarında “kültürel bellek” başlığı altında incelenmektedir. Maurice Halbwachs’ın(1920) geliştirdiği “toplumsal bellek” kuramından hareketle, geleneği depolayan belleği nörolojik bir unsur olarak değil sosyal ilişkiler aracılığıyla ortaya çıkan bir dış unsur olarak incelemiştir. Jan Assmann belleğin 4 farklı dış unsurunu tespit ederek, mimetik, nesnel, iletişimsel ve kültürel bellek şeklinde kategorize etmiştir(2001:25). Mimetik bellek, insan davranışlarını uygulamak üzere gözlem yoluyla

depolayan bellek olarak tanımlanır. Nesnesel bellek ise kişinin etrafındaki eşyaların bıraktığı hatıraları depolayan bir dış bellektir. İletişimsel(communicative) bellek, “biyografiksel” “gerçeksel/factual” özellikler taşımaktadır. Jan Assman iletişimsel belleğin aktarımında aile kavramını çok hayati bir unsur olarak görür. Yaşanmış bir olaya ilk elden şahitlik etmiş bir kişi, yaşlandıkça olayı bir sonraki nesle taşıyan bir aktarıcıya dönüşür. Yakın ve etkili teması barındıran bu bellek şekli, Assmann’a göre 3-4 nesil boyunca(80-100 yıl) geçerliliğini koruyabilmektedir(Hirsch, 2008:110). II. Dünya savaşında yaşanan Yahudi katliamı, bu bellek şekline örnek olarak gösterilebilir. Üzerinden 65 yıl geçen bu katliama/Holocaust şahitlik yapan birincil kuşak, yakın aile ilişkileri aracılığıyla “travmatik” anılarını geleceğe taşımayı sürdürmektedir. Kültürel bellek sınıflandırmasında ise tarihsel anlamda “ulaşılmaz” ve “efsaneleşmiş” bir geçmişten bahsedilir. Gelenekler katı bir şekilde biçimlendirilmiştir ve bunları aktaran uzman “gelenek taşıyıcıları” söz konusudur.

Kültürel Belleğin Müzik Yoluyla Aktarımı

19. yüzyılla birlikte bilim insanları, Batılı müzik algısına coğrafi ve kültürel olarak uzak düşen halk şarkılarını incelemeye başlayarak, toplulukların müziği duyumsama şeklindeki farklılıkları ortaya çıkarmışlardır. Müziği estetik değerlerle algılayıp biçimlendiren Batı toplumlarına karşılık “ilkel” topluluklar, onu hayatını kolaylaştıracak bir araç olarak ele alır ve somut bir fayda sağlaması bağlamında şekillendirir. Antropoloji ile yakın temas halinde olan Karşılaştırmalı Müzikoloji disiplini, alan çalışmalarında toplanan yeni verilerin alışılmış sonuçlara götürmemesiyle oluşan paradigma kaymalarına uyum sağlayarak, “yabancı” olan müziği ait olduğu kültürün araçlarıyla tanımlamaya/anlamaya gerek duymuştur. Her topluluğun müziği bulunduğu kültür ve doğa koşullarına göre biçimlenir; bir kişinin gürültü dediği ses, bir diğeri için müzik olabilmektedir. Bu bağlamda, üzerine uzlaşıya varılacak bir müzik tanımı yapmak oldukça zordur. Haviland, müziğin toplumdaki işlevi üzerinde durarak, tanımı zor olan bu kavramı betimlemeye çalışır.

“Müzik, temel insan düşüncelerini ezgi ve ritimle daha çekici ve akılda kalıcı kılarak somut bir biçim verir. İçeriği ister öğretici, taşlamalı, ilham verici, dini, siyasal ya da tamamen duygusal olsun, şarkılar biçimsiz olana bir biçim verir; ifadesi zor duygulara tekrarlanması ve paylaşımı kolay simgesel bir iletişim yöntemi sağlar. Şarkı söyleyen topluluk, bir birlik halinde paylaşılan deneyimin bir biçiminin ve anlamının olduğuna inanır. Bu da topluluğa bir biçim ve anlam kazandırır”(Haviland, 2008:725).

Estetik/işitsel kaygılarla dinlenildiğinde kişide sahip olduğu kültür birikimine/enculturation bağlı, soyut çağrışımlar yapan ritmik bir şarkı, tarlayı çapalayan yerlilerin, verimli bir çalışma temposu yakalamak için ürettikleri bir araç olabilmektedir. Tarladan elde edilecek ürün, bireyin ve topluluğun fiziki, birlikte yapılan iş esnasında söylenen şarkılar ise manevi varlığını sürdürmeye katkı sağlar. Paylaşılan bu deneyimler ortak bir kimliğin ve belleğin oluşturulmasında, yeniden üretilmesinde önemli bir role sahiptir.

Okuma yazması olmayan topluluklar, kimliklerinin önemli bir tamamlayıcısı olan yaşam deneyimlerini ve tarihlerini sonraki kuşaklara aktarmak için, müzikle akıcı ve kalıcı hale getirilmiş anlatılardan faydalanır. Somut olmayan kültürel mirasını dillendiren, söz söyleme sanatı ve müzik becerisi toplulukça onaylanmış “uzman” kişiler, yaşadıkları kültürün aktarıcısı konumuna gelerek toplumun gözü, kulağı ve belleği olurlar. Âşık, Dengbêj, Trobadur, Minnesang gibi kültüre göre değişen isimlerle adlandırılan bu ozanlar,

kültürel belleğin koruyucusu haline gelerek, geleneklerin devamını sağlarlar. Çalgıdan ziyade sesini kullanarak daha etkili/kalıcı bir performans sergileyebilen ozan, kültürel iletişim biçimlerine yakın bir form olan “şarkı” aracılığıyla bellek aktarımını gerçekleştirir.

“Zaten pek çok toplumda sözlü müziğin salt çalgısal müzikten daha yaygın olduğu görülmüştür. Dolayısıyla sözlü ifade biçimlerini ezgisel çizgilerle bütünleştiren topluluklar, arkalarına basılı bir kayıt bıraksın bırakmasın duygularını, düşüncelerini ifade edebilmiş, çoğu kez de kolektif aidiyeti pekiştirici işlevi ile topluluk dinamiklerini yansıtabilmiş ve grubun kültürel envanteri niteliğiyle kendi tarihlerine ışık tutabilmiştir” (Erol, 2009:110).

Belli bir zaman ya da olaya göre yinelenen ritüeller, kutlanan bayramlar, topluluk için geleneklerin aktarıldığı döngüsel etkinliklerdir. İnsan belleğindeki kimliklerin etkili bir şekilde aktarılabilmesi için, bu ritüellerdeki sözlerin sık sık tekrar edilmesi zorunlu bir “yapısal” gerçekliktir. Tekrar ve standart kalıplardan oluşturulmuş dizeler, kendisini tanımaya ve tanımlamaya çalışan ve kendilerine ait bilgiyi inşa etme yolunda çaba harcayan her sözlü kültür için yaşamsal bir öneme sahiptir(Erol, 2009:107). Kahramanlık, dinsel, aşk, ölüm gibi temalara sahip olan anlatılarda tekrarın nasıl ve nerede yapılacağı ritüelde bulunan dinleyicilerin beklentilerine göre değişiklik gösterir.

Sözlü kültür aktarıcısı olan ozan, icrasında akılda kalıcı imgeler yaratabilmek için, şiddet unsurunu abartılı bir şekilde kullanabilmektedir. Ong, sözlü anlatılarda fiziksel şiddetin her bir ayrıntısının zevkle tasvir edildiğini belirtmiştir(2007:61). Ong’a göre, sözlü kültürlerin şiddete olan eğiliminin sebebi, zamanın ağır koşullarıdır. Ayrıca, “nazar”, “kem göz” gibi batıl inançlar sebebi bilinmeyen hastalıkların açıklanmasında kullanıldığı için, insanların birbirine kolaylıkla düşman olabilmesi faktörü de buna bir gerektirir.

“Kürt” Teriminin Tarihsel Süreci ve Genel Hatlarıyla Kürtler

Coğrafi olarak Suriye, İran, Irak, Sovyetler Birliği ve Türkiye’nin dağlık bölgelerinde yerleşmiş olan Kürtler, Mezopotamya’nın verimli topraklarında yeşermiş her medeniyet gibi zengin bir kültürel birikime sahiptir. Kurmancî, Zazakî ve Farsça’daki Lori’ye çok benzeyen Goranî lehçelerine sahip olan Kürtçe, Hint-Avrupa dil ailesine dâhildir(Tatsumara, 1996:33-34). Türkiye’deki Kürtlerin ağırlıklı olarak kullandığı lehçe Kurmancî’dir; bu lehçeyi konuşanlar kendilerini Kurmanc olarak tanımlar. Kürtlerin yazı ile ilişkisi 7. yüzyılda başlamış, 10. ve 11. yüzyılda Botan, Şemdinan, Bedlîs, Erdalan’daki beylik saraylarında verimli bir edebiyat yeşertilmiştir(Nezan, 1996:12). Dini inançlar konusunda da çeşitliliğe rastlanan Kürt coğrafyasında, Alevilik, Yezidilik, Yahudilik ve ağırlıklı olarak Sünnî’lik kendini göstermektedir.

Hassan Arfa, The Kurds: A Historical and Political Study isimli çalışmasında Kürt isminin Arap istilasıyla kullanılmaya başlandığını, fakat o zamanın Kürt aşiretlerinin, Arapların ve İranlıların verdiği bu isme aldırılmayarak, kendilerini bölge, vadi ya da göçerlerin aşkılları sıra dağlardaki aşiret isimleriyle adlandırdıklarını belirtmektedir(aktaran Özoğlu, 2006:39). Yabancı bir terim olan Kürt isminin, yerel halk tarafından zamanla benimsendiği düşünülmektedir. Dönemin Bitlis emirliğinin yöneticisi Şerefhan Bitlisî’nin 1596’da Farsça kaleme aldığı Şerefnâme adlı kitabında Kürt adına rastlanmakta, fakat tanımı yapılmamaktadır. Kürt din adamı Ahmedê Xanê’in 1695 yılında tamamladığı Mem û Zîn adlı destanda, Kurmancî konuşan hakları tanımlamak için, Arapça “Kürtler” anlamında gelen “el-Ekrah” sözcüğünü kullandığı görülmektedir. Fakat Zazalar, Lurlar ve Kelhurları da bu grup

altında görüp görmediği net olarak anlaşılmamaktadır(Özoğlu, 2006:45). Evliya Çelebi ise 1680'lerin sonunda yazdığı Seyahatname'sinde, Zazaları Kürt olarak adlandırılmaktadır. Dolayısıyla, Zazaların Kürt olduğu algısının 17. yüzyıldan beri söz konusu olduğu söylenebilir.

Kürt Müziğinde Kültürel Belleğin Temsili

“Size dengbêjlerimi anlatayım...”¹⁴²

Mehmet Uzun

Kürtler, kültürel zenginliklerini –tarihi olayları, şiirleri, destanları- şarkıya dönüştürerek bir sonraki nesle aktarmayı seçmişlerdir. Tatsumara, Kürt müziğinin bölgedeki diğer halklarınkine kıyasla oldukça farklı ve keline özgü bir yapı sergilediğini, köylerden derlenen bütün şarkıların antifonal¹⁴³ özelliklere sahip olduğunu gözlemlemiştir(1996:31). Aidiyet duygusunu pekiştiren bu şarkılar dîlok(halay şarkısı), kilam(dengbêj şiiri), lawîk (kahramanlık şarkıları), stranên dîlan(dans şarkıları), stranên evînê(aşk şarkıları), lorî(ninni) gibi formlarda karşımıza çıkmaktadır. Gelenek aktarıcısı rolünde olan stranbêj(şarkı söyleyen), gotinvan(söz söyleyen), dewrêş(medrese eğitimi almış ozan), çîrokbêj(masal anlatıcı), destanbêj(destan anlatıcı), dengbêj(ses söyleyen) gibi ozanlar ise, bu şarkı formlarının içindeki kültürel mirası bir sonraki nesle aktarma görevini gerçekleştirirler.

“Büyük oranda sözlü anlatım alanlarıyla sınırlandırılmış bir halkın hayatında müzik doğal olara alışılmışın dışında, daha ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuş ve farklı bir ‘toplumsal işlev’ üstlenmek durumunda kalmıştır; yaşanan hemen her şey müzik aracılığıyla kaydedilmiş, toplumun kolektif hafızasına bu yolla sokulmuştur. Bu süreçte dengbêjlerin oldukça tayin edici bir rolleri olduğu biliniyor” (Mutlu, 1996:55).

Dengbêjler “üstün” bir belleğe sahip gezgin ozanlardır. Kelime anlamı itibariyle Türkçe’ye ‘sesi söyleyen’ olarak çevirebileceğimiz dengbêj, Uzun’un tabiriyle “...sese ruh veren, sesi canlı haline getirendir. Sesi meslek edinmiş usta, mekanı ses olmuş insandır” (2006:11). Dengbêjler, tarihi olay ve destanları yer yer şiirlerle süsleyerek müzik aracılığıyla seslendirirler. Nezan, ozanlık geleneğine Hint-Avrupa halklarının yanında Türkî halkların geleneklerinde de rastlandığını belirtmiştir. “Okuma yazma bilmeyen fakat müthiş bir hafızaya sahip olan dengbêjler, güzel bir sese sahip, bazen de çalgısının ustası olan bir köylüdür; Kürt kültürünü bir uçtan bir uca tanıtmakla birlikte, kendisi de bir yaratıcı, şair ve bestecidir”(Nezan, 1996:12-23).

Çoğunlukla Kurmanç ve Zaza topluluklarında kendini gösteren dengbêj ritüeli, civîn, dîvan, şevberk gibi, adı bulunduğu yöreye göre değişen toplantılar esnasında icra edilir. Günümüzdeki uygulaması değişiklik göstermekle birlikte geçmişte dengbêjler kilamlarını köyden köye gezerek seslendirmişlerdir. Yaz aylarının çalışma dönemi olması sebebiyle, dinlenen kış gecelerinde yapılan bu ritüellerde, anlatılan hikâyenin nasıl bir üslupla anlatılacağı ve kaç gece süreceği dengbêj ve dinleyici arasındaki etkileşime bağlıydı. Erol’un Alevi kültürü örneğinde belirttiği gibi ozanlar, topluluğun hatırladığı olaylar zincirini yine topluluğun bildiği kalıpları kullanarak aktarırlar. Önemli olan ozanın ne düşündüğü değil

¹⁴² Mehmet UZUN, *Dengbêjlerim*, 2006 İthaki, İstanbul, s.11

¹⁴³ İki koro ya da iki şarkıcının karşılıklı/atışmalı şarkı söylemesi. Birçok kültürün halk müziğinde rastlanılan ‘antik’ bir formdur. (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/28484/antiphonal-singing>)

topluluğun neyi duymayı istediğidir(Erol, 2009:107). Dengbêjlerin konakladığı ve köy halkının ritüele katılmak için toplandığı yer, köyün en saygın üyesinin evi olurdu.

“Bir konaktan başka konağa varıldığı zaman gidilecek yer belli ise, kalınacak ev de belliydi. insanların bir araya gelerek oluşturdukları yerleşim yerinin adı ne olursa olsun, oranın ileri geleni kim ise, hacca gitmiş, kuran okumuşu, gün görmüşü, adı ağaya çıkmış, bey sıfatlısı kim ise, konukların gideceği ev de mutlaka onun evi olurdu” (Kızılkaya’dan aktaran Pariltı, 2006:83).

Dengbêj, geceler boyu süren hikâye anlatma ritüelinin sonunda köyden ayrılma zamanı geldiğinde, konakladığı ev sahibi ve köylüler tarafından, arpa, buğday gibi gıdalarla, bazen de hayvanla ödüllendirilmekteydi. Dengbêjin hikâye anlatılmadığı zamanlarda ailesini geçindirmek için aldığı bu yardımlara xelat(ödül) denmekteydi. Bazı durumlarda, icrası çok takdir edilen dengbêj, Ağa, Mir ya da Bey’in koruması altına girerek iyi koşullarda yaşama şansı elde edebilmekteydi(Pariltı, 2006:85-88). Ağalar, halkın gözündeki itibarlarını yükseltmek amacıyla, çıxandin(atışma) adı verilen etkinliklerle dengbêjlerini yarıştırmaktaydılar. Bu atışmaların bazıları kulaktan kulağa aktarılacak kadar ünlenmiştir. Kürt kültüründe önemli bir karakter/sembol olan Evdalê Zeynikê’nin, Ermeni kadın dengbêj Gulê ile yaptığı ve galip geldiği atışma, bir kilama/şarkıya dönüşecek kadar destanlaştırılmıştır. Evdalê Zeynikê, dengbêj geleneğinin önemli bir özelliği olan usta-çırak ilişkisini şekillendiren kişi olarak değerlendirilmektedir. Dengbêj, öğrencisine(şagirt) yaşadığı kültürün değer yargıları, geçmişi ve inanışlarının yanında, kendi yaşam tecrübesini, görüp geçirmişliğini de aktarmaktadır. Ong, dinleme ve dinleneni tekrar etme üzerine kurulu çıraklığı/müritliği, sözlü kültürlerde önemli bir öğrenim yöntemi olarak değerlendirmektedir (2007:21).

Kürt Toplumunda Kilam Söyleme Geleneği

Konuşmaya yakın/reçitatif bir üslupla icra edilen sözlü metinlere kilam denmektedir. Kilam sunumunda tartımsal kalıplardan ve süslemelerden faydalanılmaktadır. Genellikle inici bir özelliğe sahip olan kilamlarda, dengbêjin icra biçimine göre değişiklik gösterse de, geniş bir ses aralığı kullanılmaktadır.

“Şarkı Kürtlerde kadın olsun, erkek olsun çok gerilmiş bir ses ile söylenir. Bu ses gırtlığın üst kısmından çıkmaktadır. Ve ses çıkarırken ‘falsett’e uğramaz. Şarkı söylerken boğaz ve ağız kasları sürekli gergin durumdadır. ... Serbest bir şekilde tekseslilik içinde eşlik edilen Kürt şarkıları, tek tip ezgiden ya da dar kapsamlı az sayıda ses üzerinde hareket eden kıtalardan oluşmaktadır. Belli makamların ses gruplarına dâhil olsalar da, doğaçlama ve bol süslemeli söylenmektedir. Kürt şarkıcının sesi gırtlaktan gelir ve nazal(genizden)dır” (Xoşşnav ve El-Salihi’de aktaran Bayrak, 2002:137-157).

Yazılı kültürlerde, hatırlanmayan bir bilgi için her zaman durup geriye bakılabilir fakat söz konusu olan soyut bir birikim ise bu mümkün değildir. Bu sebeple ozan, “hatırlanabilir” cümleler kurmak zorundadır. Kilamlarda müzik, her ne kadar söze eşlik eden bir yardımcı unsur olarak görünse de, dinleyicinin yüreğine dokunmayan bir melodi, içindeki sözlerle birlikte kolaylıkla unutulabilmektedir. Dengbêj, bir kilamı ikinci defa okuduğunda bile makamı ve ritim sıralamasını dinleyicilerin(civat) fark edebileceği şekilde değiştirir/çeşitler. Sözler, dengbêjin ustasından öğrendiği olay akışına sadık kalınacak şekilde süslenip,

abartılabilir. Ritüele katılan dinleyicilerin sayısı azaldıkça dengbêjin enerjisi de düşeceğinden, icranın canlı tutulması gerekmektedir.

“Kürt müziğinde kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılan şarkıların, genel bir kural olarak, sözleri orjinaline sadık kalınarak korunur. Melodi ise sürekli yinelenen-yinelenme müziğin mükemmelleşmesine yardımcı olur ve kalıcılığın garantisidir- ve belli değişimlere uğrayan esnek bir çerçevedir” (Nezan, 1996:13).

Dengbêjler, kilamlarını daha etkili kılmak için çeşitli çalgılar kullansalar da birikimlerini genel olarak söz üzerine kurmuşlardır. Yukarıda değinildiği gibi, sözlü kültüre sahip birçok toplumda bu duruma rastlanmaktadır. Dengbêj, kilamda söz yoğunluğunun fazla olduğu yerleri neredeyse anlaşılmayacak şekilde hızlı söylerken, ifadenin sade olduğu dizeleri inici özellik gösteren ezgiler eşliğinde süsleyerek seslendirir. Dinleyicinin takdirini kazanma ve “anımsanabilir” cümleler kurma gayretinde olan dengbêj “metinsel bağdaşıklık” eğilimiyle düşünen bir insan için fazlasıyla abartılı kaçacak benzetmeler yapabilmektedir. Sözlü topluluk anlatılarında ortak bir özellik olarak karşımıza çıkan bir diğer unsur olan şiddet, Kürt destanlarında da kullanılmıştır. Kürt kahramanlık destanlarının en tanınan örneği Siyabend û Xecê’de şiddet içeren dizelere sıklıkla rastlanmaktadır. Yazar Ahmet Aras’ın olayın geçtiği Süphan/Sîpan(buzul) dağı yakınlarında yaşayan dengbêjlerden derleyip yazıya döktüğü bu destanın aşağıdaki alıntısında, kişinin algısında kalıcı imgeler bırakan şiddet tasvirlerini görmek mümkündür.

“Xecê digirî û dilobîne,
Hêsrân di xarê da dibarîne.
Diçe hundur ku avê bine,
Bala xwe didê serê heft birayên wê jêkirîne”
(Aras; 1993:47).

“Xecê ağlıyor ve feryat ediyor,
Gözyaşları aşağıya damlıyor,
Su getirmek için içeri girdiğinde
Görüyor ki yedi erkek kardeşinin
kafası yerde”

Aşkı dillendiren bazı dengbêj kilamlarında erotik beden tasvirlerine de rastlanmaktadır. Aşağıda Lawikê Metînî (Metini’li Oğlan) kilamında da görülebileceği gibi, cinsellik konusunda sadece erkekler değil kadınlarda söz söyleme rahatlığına sahiptirler. Bu kilamda yaşlı bir adamla zorla evlendirilmek istenen genç bir kız, sevgilisine annesi aracılığıyla seslenmektedir. Sevgilisi Lawikê Metînî’nin gelip onu kaçırmamasını istemektedir. Alakom’un Kürtlerin “fetiş”i olarak değerlendirdiği meme tasviri de(aktaran Parıltı, 2006:70), bu kilamda olduğu gibi sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

“Bila ji nîve şevan û pêştir,
benim göğüs
Bê nava xan u xetê min gerdenê
konaklasın
Herê dewê xwe têxe boxazî qirikê
Nava hilî mircan û morikê min re dinê

“Gelsin gecenin bir yarısında
ve memelerimin arasında
Ağzını geçirin boynuma, incik ve
boncukların arasına,

Heta devê te bigîje
uçlarına

Binê gulpê buharê min ê heyderî”

(Dengbêj Antolojisi-I; 2007:147).

ta ki ağzı haydari küpelerinin

yetişene kadar”

Quling(Turna), Çemê Diyarbekir(Diyarbakır Nehri), Cezaeviya Siwêrekê(Siverek Cezaevi), Kinê(Kısa Boylu Kız), Malcînar(Komşu), Kekê Min Eskerê(Abim Askerdir), Ava Gunde Mê(Köyümüzün Suyu), Erdheja Licê(Lice Depremi) gibi örneklerinde görüldüğü gibi kilamlar, işlenen konu itibariyle zengin bir yapıya sahiptir.

SONUÇ

Fiziksel özellikleri itibariyle, zorlu doğa koşullarında yaşayabilmek için evrim sürecinde beynini bir savunma aracı olarak kullanan insan, vahşi hayvanlarla mücadele etmek, karnını doyurmak, avlanmak için çeşitli stratejiler geliştirmiş ve bu mücadele yöntemlerini kendi yavrusuna da öğretmiştir. Birlikte yaşadığı toplulukla sahip olduğu ortak birikimler sonucunda birey, kendini başkalarından ayırma ihtiyacı duyarak “biz” ve “başkaları” zıtlığı yaratır; kendini ve tümel olarak yaşadığı topluluğu, bu kültürel anlamlar aracılığıyla tanımlayarak bir kimlik oluşturur. Kültürel miraslarını söz ile korunmayı tercih etmiş olan topluluklar, çağlar boyunca varlığını sürdürebilme arzusuyla, insan belleğini bir muhafaza mekânı olarak kullanmışlardır.

Manevi mirası aktarma görevi, söz kullanma becerisi ve müzik yeteneği toplum tarafından onaylanmış ozanlar tarafından yerine getirilir. Sözlü topluluklarda ortak bir özellik olarak, ozanlar iyi bir hafızaya, güzel bir sese ve canlandırma kabiliyetine sahip kimselerdir; anlatıyı dinleyicinin unutamayacağı şekilde icra edebilmek için, bedenini ve sesini ustalıkla kullanırlar. Bu sunumlarda müzik, sözün aktarımı için bir araçtır. Sözlü anlatılarda sık tekrar, imgelemlerin insan zihninde yerleşmesi için etkili bir yöntemdir. Batılı müzik algılayışıyla “yaratıcılık eksikliği” olarak değerlendirilmiş olan bu karakteristik özellik, aslında varlığını bâki kılmak isteyen sözlü toplumlar için hayati bir öneme sahiptir.

Kürtler çoğunlukla Sünni inanca sahip topluluklardır. Beş farklı ülkenin sınırlarına dâhil olan Kürt coğrafyası üzerinde, dinsel ve dilsel çeşitlilikler söz konusudur. Tarihsel yazılı kaynaklarda karşılaşılan Kürt adının tam bir tanımı yapılmamış olsa da, genel kanı bu ismin Kurmancî lehçesini konuşan gruplara verildiğidir.

Sözlü kültürlerin birçoğunda olduğu gibi, Kürt kültürü de söz ağırlıklı bir müzikal birikime sahiptir. Özellikle kilam sunumunda, sesle(vokal) icraya oranla çalgıya daha az rastlanmaktadır. Dengbêj hikâyeyi jest ve mimikleriyle anlatmayı tercih etmektedir. Dinleyicinin sunumdan keyif alması, dengbêj için çok önemli bir kıstastır. Bu sebeple kilamdaki makamsal ve tartımsal sıralamaları, olay akışında vurgulanacak ya da hızla geçilecek bölümleri kendisi belirlemektedir.

Kilamlar, Kürt toplumunun kültürel belleğinin aktarılmasında önemli role sahip müzik ürünleridir. Anlatı, ritim, şiir ve müziği harmanlayarak zengin bir ifade gücü sergileyen kilamlar, sözlü kültür ile müzik arasındaki ilişkiyi somut bir şekilde yansıtmakta, Mezopotamya toprakları üzerinde yaşamış her medeniyetin ürünlerinde olduğu gibi, çok kültürlü bir yapıyı yansıtmaktadır. Bu kilamların sözleri ve müzikal özellikleri incelendiğinde, Kürt toplumunun kültürel kimliğine dair önemli verilere ulaşılabilmektedir

KAYNAKÇA

ARAS, Ahmet: Siyabend û Xecê, Mitolojiya Kurdi da Destaneke Evini, 1993(1. Basım), Ülkem Kitabevi, İzmir.

ASSMANN, Jan; Kültürel Bellek, Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlatma ve Politik Kimlik; (Çev: Ayşe TEKİN), 2007(1. basım), Ayrıntı, İstanbul.

BAYRAK, Mehmet(ed.); Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları, I. Cilt, 2002, Özge, Ankara.

EMİROĞLU, Kudret- AYDIN, Suavi: Antropoloji Sözlüğü, 2003, Bilim ve Sanat, Ankara.

EROL, Ayhan; Müzik Üzerine Düşünmek, 2009 (1. Basım), Bağlam, İstanbul.

HAVILAND, Willam A.; Kültürel Antropolji (Çev. İnan DENİZ, Erguvan SARIOĞLU) 2008, Kaknüs, İstanbul.

MUTLU, Erol; Kürt Müziği Üzerine; Kürt Müziği; (ed. Kendal Nezan) 1996, Avesta, İstanbul.

NEZAN, Kendal; Kürt Müziği; Kürt Müziği; 1996, Avesta, İstanbul.

ONG, Walter J.; Sözlü ve Yazılı Kültür (Sözün Teknolojileşmesi); (Çev: Sema P. Banon); 2007(4.basım), Metis, İstanbul.

ÖZALP, Davut (ed.); Antolojiya Dengbêjan; Türkiye’de Kültürel Halkların Desteklenmesi Kültürel Girişimler Destek Hibe Programı (CISSG) Dengbêj ve Dengbêjlik Geleneği Projesi; 2007; Akedemi, İstanbul.

PARILTI, Abidin; Dengbêjler(Sözün Yazgısı); 2006, İthaki, İstanbul.

TATSUMARA, Ayako; Kürt Müziği ve Kültürü; Kürt Müziği; (ed. Kendal Nezan) 1996, Avesta, İstanbul.

UZUN, Mehmet; Dengbêjlerim; 2008(11.basım), İthaki, İstanbul.

ENCYCLOPEDIA BRITANICA, Antiphonal Singing

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/28484/antiphonal-singing> (07/01/2011)

HIRSCH, Marianne (Colombia University); The Generation of Postmemory; Poetics Today:

Sayı:29

<http://poeticstoday.dukejournals.org/cgi/content/short/29/1/103> (16/11/2010).

ÖZOĞLU, Hakan: Osmanlı Devleti ve Kürt Milliyetçiliği, (Çev. Nilay Özök Gündoğan-Azad Zana Gündoğan), 2006, Kitap Yayınevi, İstanbul

<http://www.kalemlervekiliclar.com/forum/Thread-Osmanl%C4%B1-Devleti-ve-K%C3%BCrt-Milliyet%C3%A7ili%C4%9Fi-Hakan-%C3%96zo%C4%9Flu> (05/01/2011)

“CENGİZ TANÇ, SOLO FAGOT İÇİN TEK BÖLÜMLÜ PARTİTA ESER ANALİZİ”

Sabriye ÖZKAN

sgulmez@anadolu.edu.tr

Anadolu Üniversitesi

ÖZET

Bu çalışmada, Türkiye’de çoksesli müziğin benimsenmesi ve yaygınlaşması için önemli çalışmalar yapan bestecimiz Cengiz Tanç’ın (1933- 1997) solo fagot için “Tek Bölümlü Partita” adlı eseri incelemiştir. Eserin biçimsel yapısı standart biçimlerden hiçbirine uymamaktadır. Ağır bir tempoda başlayan eser; adım adım hem temposunu artırır hem de kullandığı süre değerlerini kısaltır. Ayrıca eserin başlarında son derece kesin olan müzikal hücreler ve diğer müzik elemanları giderek çok daha karmaşık bir yapıya doğru ilerler. Eser; enstrümanın sınırlarını çalım tekniği açısından zorlayan ancak sahne performansına yansıyan büyümlü bir zenginliğe sahiptir. Eser müzikal fikirleri yapısal hatları kesin olan bir biçimde sıkıştırmak yerine bestecinin kendine özgü müzik sitilini, yaratmaya çalıştığı imgeleri ve tını arayışlarını sunar.

Anahtar Kelimeler : Cengiz Tanç, Fagot, Solo Partita

SOLO FAGOT İÇİN TEK BÖLÜMLÜ PARTİTA ESER ANALİZİ

Eserin biçimsel olarak yapısı standart formlardan hiçbirine uymamaktadır. Eserde farklı bölümlerin varlığının hissedilmesine rağmen bunlar esasen tek bir müzikal fikrin gelişimini sergilemektedir. Bu bakımdan eser bir noktaya kadar bir bölümlü form olarak değerlendirilebilir. Ancak bu, geleneksel bir bölümlü formların kesin yapısı ile karıştırılmamalıdır.

Bu yaklaşımdan anlaşıldığı üzere bestecinin eserde, müzikal fikirleri yapısal hatları kesin olan bir biçim içine sıkıştırarak sunmak yerine, iletmek istediği müzikal düşünceyi daha çok kendine has karakteri, yaratmaya çalıştığı imgeler ve yeni tını arayışları ile yansıttığını görmekteyiz.

Bu anlamda eserin karakteri genel olarak bir ağıt ve bu ağıtın isyan edercesine şiddetli bir öfkeye dönüşmesi olarak özetlenebilir. Yaratılmaya çalışılan bu imgelerin varlığı eserin notasında da görülebilir. Ağır bir tempoda başlayan eser adım adım hem temposunu artırır hem de kullandığı süre değerlerini kısaltır. Ayrıca eserin başlarında son derece kesin olan müzikal hücreler ve diğer müzik öğeleri giderek çok daha karmaşık bir yapıya doğru ilerler. Bu sadece müzik fikirlerinin gelişmesi ya da olgunlaşması değil, eserin psikolojik, ritmik, dinamik, çalgı tekniği ve yeni tınılar yapısının başkalaşmasıdır. Eser derin üzümlü içindeki bir kişinin psikolojik çöküşünü ve bunun sonucunda içine düştüğü çaresizliğe isyan etmesine de uygun bir müzik yapıtı gibidir. (Bkz.Şekil 1, Şekil 2)

Şekil 1. Eserin başındaki yalın yapı

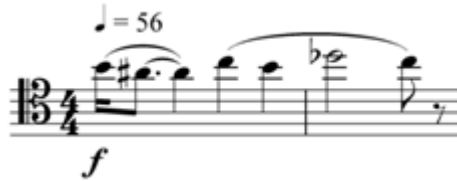


Şekil 2. Eserin sonundaki karmaşık yapı



Eserin diğer bir ilginç yanı da tonal ya da modal bir armonik yapı ile bestelenmemiş olmasına rağmen bir şekilde ezgisel denilebilecek hücreler –modüller temelinde kurulmuş olmasıdır. Eserin başında kendini gösteren bu ezgisel hücrelerde açıkça makamsal dizi yapılarının özellikleri vardır. Özellikle eserin girişinde bulunan ilk beş ses (sırasıyla la#, si, do, re, mi♭) bu makamsal yapıyı daha net bir şekilde sergilemektedir. (Bkz. Şekil 3). Ayrıca makamsal renklerin varlığı bestecinin yerel kaynaklara duyduğu ilgiyi göstermesi bakımından özellikle önemlidir.

Şekil 3. Makamsal yapı örneği



Eserin gelişiminde benzer pasajlara sıkça rastlamak mümkün olduğu gibi esere tonal dizilerden çok modal bir yapı kazandırmadaki önemleri büyüktür. Ancak bu pasajların açıkça makamsal duyulan yapısının daha sonra giderek zayıfladığını ve kaybolduğunu görürüz. Bu da bestecinin beş sestten oluşan bu dizi parçacığını serbest oniki ton tekniği ile geliştirmiş ya da kompozisyonun tamamını bu teknik ile bestelemiş olabileceğini gösterir. Bu açıdan eser, makamsal özellikler barındıran serbest oniki ton tekniği ile bestelenmiş bir kompozisyon olarak da değerlendirilebilir.

Mono tematik olan eser, serbest bir biçimde işlenmiş, yukarıda sözü edilen beş farklı sestten oluşan tema ile başlar. Bu tema son derece karanlık ve gizemli özellikler barındırır. Bu gizemli kişiliğin kazanılmasında eserin tamamında bir şekilde kendini hissettiren makamsal modalitenin (dizi) de etkisi büyüktür. Bu tema için çalgının son derece huzursuz ve rahatsız duyulan en tiz ses bölgesinin seçilmiş olması da eserin karanlık yapısını biçimlendiren en önemli etkidir. Eserin akışında, özellikle de sonlarına doğru müzik giderek hızlanıp pesleşerek çalgının en pes ses bölgesinde sona erer. (Bkz. Şekil 1, Şekil 2).

Her ne kadar tek bölümlü olsa da Eserin birinci bölümü diyebileceğimiz ilk kısım 17. ölçünün sonuna dek devam eder. Bu kısmın ağır tempo ile başlayan ve sonuna doğru hızlanan bir yapısı vardır. Bu, aynı zamanda eserin tamamının hem betimleyici karakteri hem de müzik yapısının küçük çaptaki örneği gibidir. Bu kısımda sunulan zengin ritmik temel daha sonra diğer kısımlarda gelişerek daha da zenginleşecek olan temeldir (Bkz. Şekil 4).

Şekil 4. Birinci kısım

C.Tanç

Bassoon

$\text{♩} = 56$

f

3 3

5

9

6

12

6 6 3 3

14

3 6 6 6

accel.

16

6 6 6

ff

a tempo

18 – 42. ölçüler arasında yer alan ikinci kısım pek çok özelliği bakımından birinci kısma benzer. Bu benzerlik basit bir tekrardan farklı olarak ilk kez birinci kısımda sunulan tematik ve diğer müzikal unsurların geliştirilmesi temelindedir. Bu gelişim özellikleri şu şekilde gözlemlenebilir (Bkz. Şekil 5);

- Bu kısımda temayı oluşturan sesler yanaşık olmak yerine büyük aralıklarla işlenmiş ve çok daha geniş bir ses bölgesine dağılmıştır.
- Bu geniş aralıklar yüzünden temanın ana hatları muhafaza edilse de biçimi bozulmuştur.
- İlk kısımda olduğu gibi tiz ses bölgesinde kalmak yerine pes ses bölgesine ilerlenmiş, yeni tınlar elde edilmiştir.
- Ritmik yapısı küçük ama önemli değişikliklerle gelişmiştir.
- Yeni dinamik işaretler ve artikülasyonlarla anlatım özellikleri zenginleşmiştir.

Şekil 5. İkinci kısım

a tempo

The musical score consists of eight staves of music, numbered 19 to 41. The time signature is 12/8. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns such as triplets, sixteenth notes, and eighth notes. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). The score is divided into measures by bar lines, with some measures containing multiple staves. The notation is in a standard musical staff with a treble clef.

Üçüncü kısım 43 – 53. ölçüler arasında yer alır. Bu kısım ikinci kısımdan neredeyse yarı yarıya daha kısa olsa da incelemenin başında belirtilen bir ağıtın öfkeye dönüşmesinin betimlendiğini daha açık görülebildiği bir yapı sergiler. Üçüncü kısmın pes ses bölgesinde otuzikilik notlarla başlayan çıkıcı bir yapısı vardır ve oradan oraya amaçsızca atlayan ya da saldırır gibi görünen aksanlı ve staccatolu müzik dikkat çekicidir. Eserin devamında, hızlı otuzikilik notalarla başlayan bu tırmanışın daha da tizlere taşınarak en baştaki temaya ulaştığını görürüz. Ancak bu kez temanın giderek hızlanan reçitativ karakterli bir yapısı vardır. Bu kısım hızlanmanın da etkili olduğu enerjisini yitirmesi ve aniden pes ses bölgesine dönmesi ile sona erer. Son iki ölçüdeki kromatik iniş beş sestten oluşan ana temayı hatırlatmaya devam eder (Bkz. Şekil 6)

Şekil 6. Üçüncü kısım

43

44 *accel.*

46

47

ff 6

51 *poco rit.*

ff *p* *mf*

Şekil 7. Dördüncü kısım

a tempo

The musical score for the fourth part (Şekil 7) is written in bass clef with a key signature of one flat. It consists of measures 54 to 70. The score is divided into measures 55, 58, 60, 63, 65, 66, 67, and 68. The notation includes various musical elements such as triplets, stringendo, accel., rit., and dynamic markings like *f*. The score is written in a single system with a key signature of one flat.

Dördüncü kısım 54 – 70. ölçüler arasında bulunur. Bu kısım bir anlamda ikinci ve üçüncü kısımların daha ileri boyuttaki gelişimine ayrılmış melez bir tekrarı gibidir. Kısım boyunca ikinci ve üçüncü kısımlarda gelişime uğramış ve başkalaştırılmış olan tematik

elemanların farklı çalgı teknikleri ve artikülasyonlar ile çeşitlendirildiği görülür. Dördüncü kısım, ardından sunulacak olan kısmın son derece farklı yapısı ve karakteri göz önüne alındığında müziğin iletmek istediğini son bir kez daha söylemesi, ya da psikolojik olarak derin üzüntü ve çaresiz durumdaki bir kişinin sabit fikirli ısrarı gibi de değerlendirilebilir (Bkz. Şekil 7).

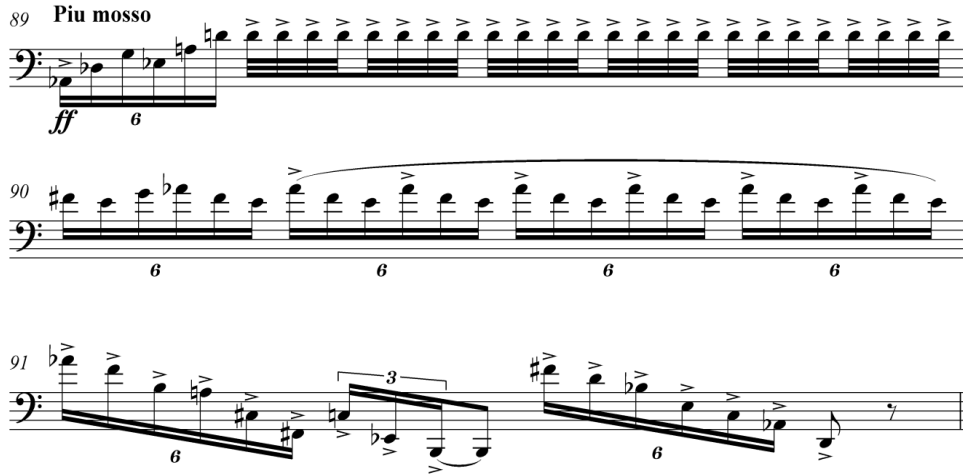
Beşinci kısım eserin en farklı kısmıdır ve 71 – 88. ölçüler arasında yer alır. Buradaki tematik gelişimin boyutu öyle bir anlam kazanır ki bu anlatım artık sadece konuşma öğeleri ile anlatılabilir. Bu türden reçitatif öğeler eserin en başından en sonuna her yerde sıkça görülse de altıncı kısımda özellikle büyük rol oynar. Burada gözlemlenen karmaşık ritmik, dinamik ve tınısal yapı (tınısal olarak tremolo ve kurbağa dili gibi tekniklerin kullanılması da dahil) bu kısmın bir monolog olabileceğini önerir (Bkz. Şekil 8).

Şekil 8. Beşinci kısım



Fakat eser, bu monologda sunulan içine kapanık karanlık yapı ile sona ermek yerine altıncı kısım olarak belirtilmiş son kısımdaki derin bir öfke patlaması ile biter. Bu son kısmın, ritmik yapısının karmaşıklığı ve canlılığının yanı sıra ana temayı ve bunun makamsal çağrışımlarını duyurmaya devam eden bir yapısı vardır. Eser yarattığı öfke içinde sona erer. (Bkz. Şekil 9).

Şekil 9. Altıncı kısım



KAYNAKÇA

BURKHOLDER, J. Peter – GROUT, Donald J. vd. (2006). "A History of Western Music." 7th Ed. W.W. Norton & Company, New York.

CASTEREDÉ, Jacques (1999). "Theorie de la Musique." Gerard Billaudot Editeur, Paris.

COPE, David (1989). "New Directions in Music." 4th Ed. University of California, Los Angeles.

ÖNAL, Elif (2005). "Henry Cowell'ın Piyanodan Farklı Tını Elde Etme Teknikleri" Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni. Bilkent Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Enstitüsü, Ankara.

RUELLE, David (2006). "Rastlantı ve Kaos." Çev. Deniz Yurtören. Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara.

SAVAŞ, Mesruh (2007). "Rastlantısal Müzikte Düşünsel – Estetik Altyapı" Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

SAVAŞ, Mesruh (2004). "Notalama Sistemlerinde Deney ve Yenileşme" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni. Bilkent Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Enstitüsü, Ankara.

SAY, Ahmet (2005). "Müzik Ansiklopedisi." Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

YURTSEVEN, Gürsel (2000). "Cengiz Tanç'ın Müziği ve Yenilikçi Kimliğiyle Türk Çağdaş Müziğinde Yeri" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

“MİKRO ÖLÇEKLİ SES ALGISI ve QUANTUM MÜZİĞİ”

Yrd. Doç. Dr. Serhat YENER

syener@atauni.edu.tr

Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

Hakan DURAN

gsf2003_duranhakan@hotmail.com

Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Mezunu

ÖZET

İnsanoğlu evrim süreci boyunca, bulunduğu ortamla ilgili bütün öğeleri kapsayan değişimleri anlam ve ifade zinciri içerisinde geliştirmiştir. Bu gelişim süreci, ses ortamının değişimini doğrudan etkilemiş ve hızlandırmıştır. İnsanlığın geliştirdiği her yeni buluş, ses kavramında da değişimlere yol açmıştır.

19. yy. sonlarına doğru post-romantik ve izlenimci bestecilerin tonaliteye bakış açısının değişmesi ile müzikal sesin doğası, yapısı ve işlevi konularında yeni bakış açıları ortaya çıkmıştır.

20. yy. ortalarına doğru gelişmeye başlayan elektronik teknolojinin ses kavramı, radikal değişimleri de beraberinde getirmiştir. Son yıllarda teknolojinin gelişmesiyle ses kavramı, daha önceki dönemlerden farklı olarak gün geçtikçe doğal sesleri geri planda bırakan, teknolojik sesleri ise hayatın bütün parametrelerini kapsayan bir süreci haline getirmiştir.

Teknoloji ile müzik biliminin çalışmaları, müzikte kavramsal gelişimi etkilemektedir. Bu aşamada bilimde mikro ölçekli araştırmaların ortaya koyduğu sonuç ve çabalar, elektronik müzikte kendini mikro ölçekli ses kavramı üzerinde yoğunlaştırmıştır. 1950’lilerde manyetik bant teknolojisiyle başlayan daha sonra bilgisayar ve dijital teknolojinin gelişimi ile devam eden mikro ölçekli zaman çalışmaları artık müzikte ses kavramının farklı bir boyutta ele alınması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır.

Bu çalışmada, microsound kavramının hiyerarşik yapıda oluşturulan zaman ölçekleri ele alınıp, içerisindeki mikro zaman ölçeği, kuantum teorisinin yasalarıyla incelenmiştir. Ayrıca mikro ölçekli ses algısının elektronik müzik içerisinde ses sentezleme yöntemi ile kullanılması, diğer bilim dallarıyla olan etkileşimi, müzik teknolojisi eğitiminde mikro zaman ölçeğinin önemi ve günümüz nano teknolojileri etkisinde müzik bilimine olan katkılarını anlatmayı amaçlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Elektronik Müzik, Müzik Bilimi, Ses, Mikro Ses, Kuantum Teorisi, Nano Teknoloji.

GİRİŞ

Sanayi Devrimi insanlık için değişimin dönüm noktası olmuştur. Yeni buharlı makinelerin, demir ve çeliğin kullanım biçimleri, elektriğin kontrol altına alınması adeta yeni “ses atmosferini” doğurmuştur.

Günümüzün birbiriyle etkileşim halinde olan teknolojik alanları, sosyal ve kültürel beklentileri de karşılama çabasında pratik yapıtlar olarak ortaya çıkmaktadırlar. Özellikle 1990’lı yıllardan itibaren giderek hızlanan teknolojik değişim ve gelişim çok çabuk tüketici pazarına sürülmekte ve her yeni teknoloji yeni bir ses ögesini beraberinde getirmektedir.

“Mikro ses” kavramı mikro ölçekte gerçekleşen ses olgusuna verilen isimdir. Mikro ölçek saniyenin 1/1000’i olan milisaniye ölçeğindeki değerlendirmelerdir. Mikro ses ögesi, insan kulağının algılamasında göreceli bir ölçek olarak değerlendirilmektedir. Bu yüzden çoğu zaman anlamsız gürültüler olarak nitelendirilebilir.

Ancak Kuantum Teorisinin ilgi alanı olan mikro ölçekli atomlar ve onların hareketleri yani nesnelerin dalga benzeri bir niteliğinin olduğu iddiası, mikro ölçekli ses algısının da ifade edilmesinde kullanılan sayısal bir yöntemdir. Mikro ölçekli ses algısı konusunun öncüsü Nobel ödüllü fizikçi Dennis Gabor’dur. Herhangi bir sesin “akustik quantlara” ayrıştırılabileceğini “Gabor Matrisi’nde” zaman ve frekans fonksiyonu ile ifade etmiştir.

1950’li yıllardan itibaren elektronik müzikte ele alınan ses sentezleme yöntemlerinden parçacık sentezi (Granular Synthesis), mikro ölçekli sesleri içeren ses kütlelerinin kullanılmasını sağlamıştır. Böylece insan işitme sisteminin yapısı, mikro seslerle oluşturulmuş ses kütlelerinin anlamlı müzikal yapılar olarak algılanmasını sağlamıştır.

Gould “Elektronik çağında müziğin yaşamımızda daha fazla yer kaplayacağına inanıyorum. Bu değişiklikler yeterince derin olursa sanat konusundaki düşüncelerimizi ifade etmek için kullandığımız terminoloji yeniden düzenlemek zorunda kalabiliriz”. (Sanat Dünyamız, 2005, s.190) derken,

Babbitt “Elektronik müziğin eşsiz zenginlikleri, gelecekte de yaşayacağının garantisidir. Karşılaşacağı tek sınır, insan algısının sınırları olacaktır.” (Sanat Dünyamız, 2005, s.190) demektedir.

Teknolojik gelişmeler dünyanın bilinmeyen güzelliklerini keşfetme imkânı tanımıştır. Mikro ses çalışmaları müzik teorisinin bazı değişmeyen kurallarını değiştirerek sesleri ve notaları daha esnek ve hızlı araçlara dönüştürmüştür. Mikro ses kavramı, Kuantum Teorisinin yanı sıra Nano Teknolojinin ilgi alanına girmiştir. Nano teknoloji müzik bilimini değişime uğratmakta ve gelişimini sürdürmektedir.

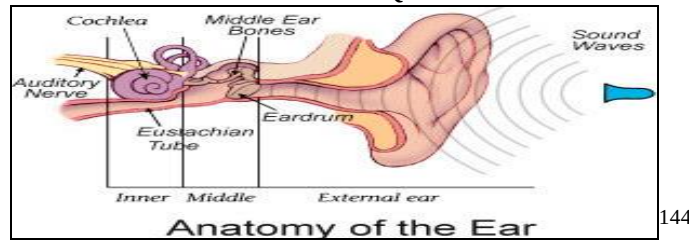
Elektronik müzik kavrayışının temel öğeleri arasında en önde geleni, ses yaratma düşüncesidir. Besteciler, elektronik müzik dünyası içerisinde, yarattıkları yapıtların ilk ve temel aşamasında, yapıtın malzemesi olan sesleri yaratma düşüncesiyle karşı karşıyadır. Var olan bir sesi dönüşüme uğratmak ya da elektronik ortamda sıfırdan ses oluşturmak, bestecinin ses yaratma/türetme olanakları arasındadır. Her iki uygulamada özünde, tınsal dönüşüm ilkesine dolayısıyla doğuşkanların yapılandırılmasına dayanmaktadır.

Ses yaratma düşüncesi, yeni bir ses dünyasının kapılarını aralamaktadır ki, bu kapı bestecilerin önünde sonsuza yakın bir çeşitlilik yelpazesi açmaktadır. Bu yelpaze içerisinde besteciler, yaratıcı düşünceyle yoğrulmuş bir seçiciliğe yönelme ihtiyacı duymuştur. Bu seçicilik, her bestecinin entelektüel yaratıcılığı ve estetik değerleriyle koşut bir eylemle gerçekleşmektedir.

İşitme Sisteminde Mikro Ölçekli Sesin Algılanması

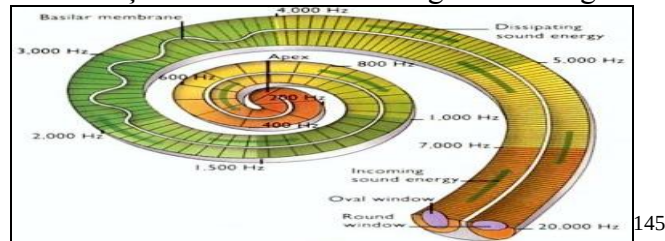
İnsanlar tarafından algılanan ses titreşimlerinin kulağa iletilip, sonrasında bilgi sinyallerine dönüştürülmesi beyin tarafından oluşturulur. İşitme, Cochlea'daki faaliyetlere odaklanmıştır. Beyin burada ön özenli araştırma fonksiyonlarını uygular. Cochlea salyangoz şeklindedir ve iç kulak içinde yer alan dış titreşimleri bilgi sinyallerine çeviren karmaşık bir organdır. Gerçekte cochlea ses dalgaları titreşimini duyma frekansı aralığında algılar. Bu frekans hayvanlarda farklılıklar gösterir. Dış titreşimler kulaktan, kulak kemiklerinin nakli(çekiç, örs, üzengi) ile üst kapanan zara çarparak geçerler. Çeşitli ses dalgası birleşimlerinden algılanan titreşimler Cochleanın iç sarmal eğrisinde farklı yoğunlukta bulunan sıvıdan geçerler. Bu hareket ile ulaşılan mekanik titreşimi farklı ses fonksiyonlarının (perde, ses, tını) ayırt edilmesini sağlar. Cochleanın son kısmında "stereocilia sac hücreleri" bir kapan sistemi gibi çalışarak "karıştırma fononları" ile titreşimleri bilgi sinyallerine çevirerek beyne akustik sinirler aracılığıyla bu sinyalleri iletir. Yani cochlea havada bulunan anlaşılabilir bilgi enerjilerini impuls şeklinde (ani, birdenbire oluşan) çevirir ve beyin bunları anlamlı ses olarak üretir.

Resim 1
Cochlea "Bio-Quantum"



Duyduğumuz efektif (etkili) sesleri oluşmadan önce interaktif (Birbirini etkileyen) olarak ses, bir spectruma (Dalga Tayfı) benzer. Cochlea tüm frekansları ve bunların ton ve frekans farklılıklarını belirler ve beyin bunları değerlendirmesini sağlar.

Resim 2
"Ses titreşimlerinin cochlea'da algılanma bölgeleri"



¹⁴⁴ Cochlea "Bio-Quantum" www.egocreanet.it Erişim Tarihi: 03.04.2011

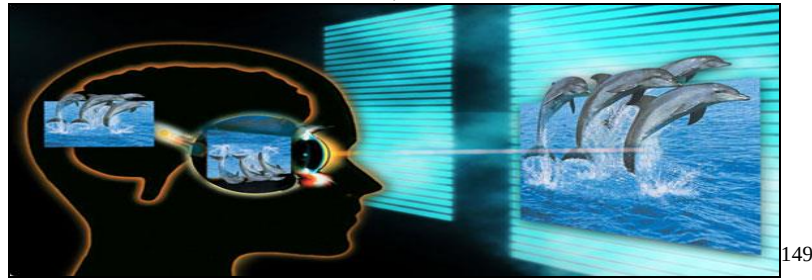
⁴ "Ses titreşimlerinin cochlea'da algılanma bölgeleri" www.scienceblogs.com Erişim Tarihi: 03.04.2011

Sesler, gerçekte direkt olarak dış ortam akustik titreşimlerinin vurgulanmasından çok beyin tarafından oluşturulan sensor (algılayıcı) simülasyonudur¹⁴⁶. Dolayısıyla beyin dış frekansları fiziksel ses ve gürültü olarak tanımaz, bunun yerine titreşim dalgalarını bilgi diğer bir ifadeyle kuantum sinyallerine dönüştüren “Entangling Activity” (Karıştırma Aktivitesi) ile bilgi enerjisine dönüştürür. Aslında titreşimlerden gelen son bilgi sinyallerinin anlaşılabilmesi havanın fiziksel titreşiminin ani sonucu değil, bu titreşimlerin beyinde “Kuantum sinyallerine” dönüştürülemeyip, beyin nöronlarının iletişim aktiviteleriyle etkileşim kuramamasıdır.

Bu konuda şöyle bir benzetme yapılabilir. İnsan ışığı doğrudan göremez. Çünkü ışığı hissettiğinde görme yetisi aydınlanma uyarıcıları olan fotonlara¹⁴⁷ bağlıdır. Bu fotonlar ışık hissi oluştururlar. Işık hissi foton frekanslarının değişimini retinadaki oküler ampullerinin karıştırma aktivitesi ile oluşturur. Benzer şekilde ses titreşimlerindeki “fononları” beyin ön seçimlerine müdahale edebilmesi için bilgi (kuant)¹⁴⁸ sinyallerinin dönüşümü gerekmektedir. “Bilgi sinyalleri genellikle en son tercih olarak insan sesini tanımaya odaklanmıştır.” (Manzelli, 2002 s.3)

Göze çarpan foton, gözden beyne giden ise elektrik sinyalidir. Elektrik sinyali gözden yola çıkarak beyin görme merkezi denilen mercimek büyüklüğündeki bir alana ulaşır. Görüntü bu alanda oluşur

Resim 3
"Göz, Foton"



Algılama faaliyetindeki transdüksiyon¹⁵⁰ binlerce sayıdaki stereocilia hücreleri tarafından yönetilir. Bu hücrelerin sonuncuları altıgen şeklinde toplu olarak bulunan hücrelerdir. Bu hücreler cochleanın sarmal eğrisine kaynak edilmiş haldedir. Hücreler uzunluk, sayı, genişlik ve simetrik olarak DNA tarafından belirlenmiş bir çeşitlilik gösterirler. Bu nedenle, stereocilia sistemi algılayıcı “Transdüksiyon-microvilly yani sinyalin birbirine taşındığı ortam hareket ederek “çevir/kaydet” yöntemini kullanır, ayırt eder ve gözlemler yapar. Bunun yanında karıştırma fononlarının birleştirildiği kaynak olarak kullanılırlar. Bu sayede “kuant bits” yani bilgi enerjisini beyne ulaştırırlar.

¹⁴⁶ Simülasyon: Sistemi temsil edebilecek bir model oluşturma işlemi www.bilgibirikimi.tripod.com/simulasyon.htm Erişim Tarihi: 04.04.2011

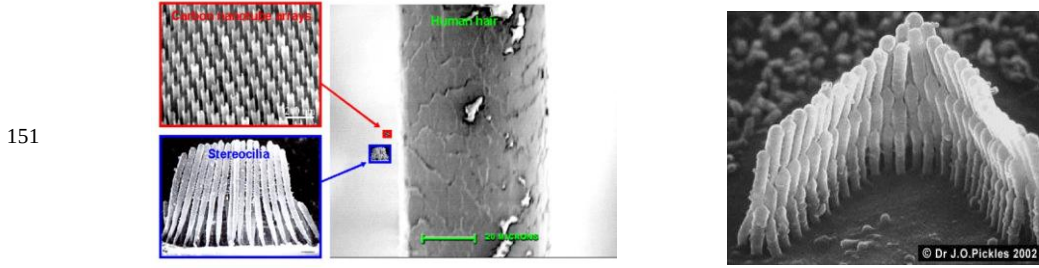
¹⁴⁷ Foton: Elektro manyetik alanın en temel birimidir. www.yararlibilgiler.net Erişim Tarihi: 03.04.2011

¹⁴⁸ Kuant: Bir fiziksel alanın parçacık olarak kabul edilen enerji birimidir. (Quant=Kuant) ışık tanecığıdır. Işık hızıyla hareket eder. Sonsuz bir ömrü vardır. www.fizikkulubu.net/page/21/ Erişim Tarihi: 04.04.2011

¹⁴⁹ "Göz, Foton" www.evrimteorisi.info Erişim Tarihi: 03.04.2011

¹⁵⁰ Transdüksiyon: Bir sinyalin bir ortamdan diğerine aktarılması. www.wikipedia.org Erişim Tarihi: 31.03.2011

Resim 4
"Stereocilia"



Mikro ölçek saniyenin 1000'de 1'ini (milisaniye) oluşturur. Bu zaman dilimi insan işitme sisteminde algısal bir özelliktir. Müzikte 20-100 ms. arasında değerlendirilen sesler mikro ölçekli seslerdir. Bu ölçekte algılanabilir frekans aralığı 20Hz. ile 20kHz. arasındadır. Mikro ses öğeleri kulak ile beyin arasındaki sistemde düşük ve yüksek frekanslarda seslerin farklı algılandığını ortaya koymuştur. Yüksek frekans bölgelerinde mikro ölçekli sesler daha net, düşük frekans bölgelerinde daha farklı tınılarda algılanmıştır.

"Ses Kuantumu" kavramının öncüsü Dennis Gabor¹⁵², 1947 yılında ne duyduğunu farklı bir açıdan ele alarak açıklamıştır. Mikro ses içerisinde "Belirsizlik İlkesini" Kuantum Teorisi ile açıklayarak duyusal algıya uygulamıştır. İnsan beyninin mikro sesi algılaması için en az iki mekanizmanın eş zamanlı olarak işlemesi gerektiğini savunmaktadır. Bunlardan biri ses öğesini tespit eden, diğeri ses tizliğini belirleyendir. İnsan kulağının, sesi algılamak için zamana ihtiyacı vardır. Duyma mekanizması, bu bağlamda, mikro ölçekli bir ses olgusunun yapısı, tınısı, dokusu ve karakteri ile ilgili kesin bilgiye ulaşmak için minimum zaman sınırına ihtiyaç duyar. Buser ve Imbert'in 1992 yılında yayınlanan Audition adlı kitabında, yaptıkları çok sayıda deneyin sonucunda, 200 ms'nin altındaki seslerde işitsel algının değişim gösterebilmekte ve farklı duyuş kodlarının devreye girmekte olduğunu saptamışlardır. 200 ms altındaki seslerin algılanmasında ses şiddetinin de rolü önemlidir. Bu ölçekteki sesler için ses uzunluğu ile şiddeti ters orantılıdır. 100 ms sürenin altındaki seslerin kesin olarak algılanabilmesi, ancak daha şiddetli olmalarına bağlıdır. Mikro ölçekli seslerin frekans yönünden değerlendirilebilmesi sesin süresine ve frekans değerine bağlıdır. İşitme sisteminde en verimli algı frekans değerleri 1000-2000 Hz. arasındaki değerlerdir.

Butler 1992 yılında frekansların duyma sınırının sürelerini şu şekilde örneklemiştir.

Tablo 2. Mikro Seslerin Duyma Süreleri. (Roads; Microsound, 2001, s.24)

Frekans (Hz)	100	500	1000	5000
Milisani ye (ms)	45	26	14	18

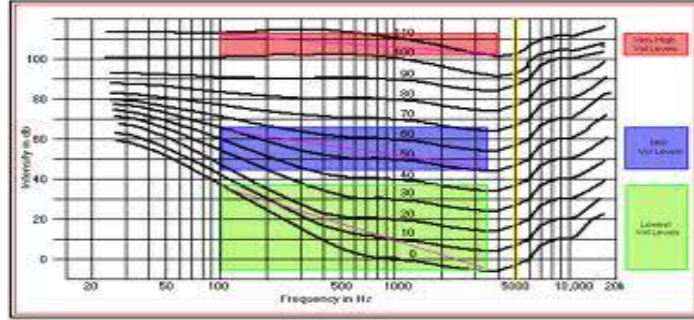
Tablo incelendiğinde 1000 Hz. frekans bölgesi mikro ölçekli seslerin algılanmasında diğer frekans bölgelerinden daha kısa bir zaman diliminde gerçekleşmektedir. Bu sonuç Fletcher-Munson Eğrileriyle benzerlik göstermektedir. Fletcher ve Munson 1933 yılında birçok deneyin sonucunda insan kulağının hangi frekanslara daha çok, hangi frekanslara daha

¹⁵¹ "Stereocilia" www.acoustic.org/press Erişim Tarihi: 03.04.2011

¹⁵² GABOR Dennis; (1900-1979) İngiliz Fizikçi. Ses Akustiğinde "Gabor Matrisi" Teorisini bulan Nobel Ödüllü Bilim Adamı. www.wikipedia.org Erişim Tarihi:31.03.2011

az duyarlı olduğu üzerine araştırmalar yapmış ve “Equal Loudness Conturs” yani, eşit algılanan ses seviyesi çizgilerini (eğrileri) geliştirmişlerdir.(Durmaz, 2009) Bu eğrilere göre insan kulağı 3kHz. Ve 4kHz. Bölgesinde diğer frekans bölgelerine oranla daha duyarlı olduğu, daha hafif gürültüde (şiddette) olan sesleri algılayabildiği tespit edilmiştir.

Resim 5
"Fletcher Munson Eğrileri"



153

Müziğin Zaman Ölçeği

Müzikte zaman kavramı müzik teorisi içerisinde bölümlere ayrılarak ele alınabilir. Bu zamansal yapı bestecilerin yetişmesinde ve tarzlarının oluşmasında en geniş zaman aralığından başlayarak, gittikçe parçacıklara bölünen bir yapıda sıralanabilir.

1970’li yıllardan itibaren microsound konusu bilim insanları tarafından ele alınmaktadır. Prof. Dr. Curtis Roads “Microsound” adlı çalışmasında sesi sentez, deney, programlama yöntemleriyle keşfetmeye çalışmıştır. Bununla birlikte zaman ölçeği içerisinde yukarıdan aşağıya inildikçe notaların bilinen sürelerinin daha da altında farklı birçok katmandan oluşan seviye vardır. Microsonic denilen bu seviye tıpkı Kuantum Teorisinde yer alan atom parçacıkları kuantlarda olduğu gibi “notaların veya seslerin uzun zaman kaybolmadığı” artık modern teknoloji cihazları sayesinde görülmekte ve bu sesler çoğaltılabilmektedir. Roads’a göre; müziği 9 zaman ölçeği içerisinde değerlendirmek olanaklıdır.

Tablo 3
Curtis Roads'a Göre Micro Time Skalası (Roads; Microsound, 2001)



¹⁵³ "Fletcher Munson Eğrileri" www.nostalgiiaair.org Erişim Tarihi: 30.04.2011.

1. Infinite (Sonsuz) Zaman Ölçeği: İnsan algısının müzikal zaman ölçeğindeki en üst seviyesidir. Matematiksel olarak ifade edilmektedir. Sonsuz kavramı matematikte sürekli artma ya da sürekli azalmayı ifade eder.

2. Supra Zaman Ölçeği: Bireysel bestenin ötesinde yer alan zaman ölçeğidir. Aylara, yıllara ve asırlara kadar genişler. İnsanoğlunun müzik deneyimi 200 bin yıl öncesine kadar uzanır. İlk enstrüman olarak bilinen Pan flüt 45 bin yıl kadar öncesine uzanır.(Roads, 2001, s.10 “White House, 1999”) Konserler, festivaller, radyo yayınları vb. bu zaman ölçeğinde değerlendirilebilir.

Müziğin enstrümanla başlayan, stilist dönem, müziğin icrası ve kompozitörlük gibi aşamalarla uzayan sürecinde müzik eğitiminin yıllar sürmesi, müzik kültürünün de bu eğitimden sonra yıllar ilerledikçe oluşması supra zaman ölçeği için söz konusu olabilmektedir. Bu açıdan bir bestecinin beste kompozisyonunun oluşması da supra zaman faaliyeti olarak değerlendirilebilir.

3. Makro Zaman Ölçeği: Saat ya da dakikalar baz alınarak ölçülür. Bir bestenin form ve kompozisyon yapısı olarak ifade edilir. Zaman aralığı olarak en üst sınırı bazı müzikal(senfonic) eserler ve operalardır. Bu sınır ortalama olarak 30 dk.nın altındadır. Wagner’in “Ring Cycle” adlı opera eseri 16:40 dk. zaman aralığındadır. Müzikal açıdan Japon “Kabuki” tiyatrosu, Jean Claude “Eloy’s” eseri, Karlheinz Stockhausen “Licht Operası” örnek olarak gösterilebilir. Makro zaman ölçeği dinleyicinin geçmişe bakıldığında bilinen müzikal eserleri hatırlayabildiği zaman aralığında değerlendirilir.

4. Mezo Zaman Ölçeği: Ses nesnelerini saniye zaman biriminde ele alır. Bu durum bir beste için lokal bir bakış açısıdır. Eserin kompozisyonu için önem taşır. Bu zaman ölçeği geleneksel müzikte dizileri, harmonik-melodik ilişkileri, kontrpuanı, transpozeleri, kombinasyonları içerir. Ritmik ve tema varyasyonları (çeşitlemeleri) bir desen oluşturur. Elektronik müzikte ise bu durum farklılıklar gösterir. Elektronik müzikte cihazların kullanım sırası ile partiyonların hızlı bir şekilde oluşturulup sıralanması söz konusudur.

5. Ses Nesnesi (Sound Object) Zaman Ölçeği: Bu zaman ölçeğinin ses ile ilişkisi bir notanın 100ms(milisaneye) ile 1-2 sn. arasında ele alınmasıdır. Ton hissini oluşmaya başladığı, bu zaman aralığı ses nesnelerini homojen ve heterojen olarak ele almaktadır. Ses morfolojisinin de oluşturulması yine bu zaman ölçeğinde yapılmaktadır. Orkestrada bir kontrbasın sesi bu zaman ölçeği sınırları içerisinde 8 Hz. den başlayıp, 30 Hz. sınırında ton olarak algılanabilir.

Homojen notalar, klasik müzik anlayışı içerisinde yer alan orkestraların 12 aralık ses sistemi içerisinde 60 metronom hızında 1/32’lik notalara kadar 100ms. ile maksimum 8sn. kadar süren seslerin icrasına dayanır. Bu sesler aralık, transpoze, orkestrasyon, armoni, kontrpuan vb. işlemler ve MIDI protokolü ile genişletilmiş seslerdir.

Heterojen notalar ise, bütünü eşsiz parçalardan oluşan müzikte özellikle elektronik müzikte geniş uygulama alanı bulunan seslerdir. Heterojen notalar, ses parçacıkları olarak ayrı ayrı frekans, dalga formu, zaman-genlik vb. açılardan kodlanarak birbirinden ayrılırlar.

Harmonik spektrum, dinamik genlik ve anlık ses sınırları ele alınarak, tıpkı biyolojide organizmaların, jeolojide kayaların sınıflandırılması gibi sesler de sınıflandırılmaktadır.

6. Mikro Zaman Ölçeği: Mikro ses duyma algısının sınırındadır. 200 ms.'nin altında birçok ses duyma algısında rol oynar. Herhangi bir enstrüman içerisinde mikro sesler anlık patlama, anlık üfleme gibi seslerle duyulabilir. Doğada var olan birçok ses, mikro sese örnek gösterilebilir. Kuş sesi, yaprak ve dal sesi, kayaların dalgalarla oluşturduğu ses parçacıkları, akarsuyun, yağmur damlalarının sesleri, ateş alevinin çıtırtıları, arı sürüsünün uğultusu, buz erimesinin çatırtısı, pirinç tanelerinin cam bir kâseye dökülürken çıkardıkları sesler mikro ses olarak kaydedilen örneklerdir.

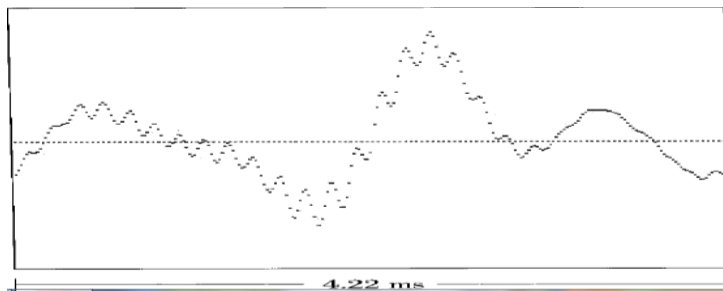
İnsan işitme sistemi, duyu ve beyin fonksiyonları ile tam çözülememiştir. Kulağın farklı olayları saptayıp bir sıralamaya koyması 1ms.lik zamana kadar inebilmektedir. İnsanlar micro olayları 2ms. zaman aralığından daha düşük sürelerde “anlık” olarak duyabilirler. Anlık bir titreşim 1.5ms. den sonra işitme sisteminde beyinde yorumlanmaya başlar. Beyin geçmişteki deneyimlerine göre alışılmış olan şekliyle bu nöronları yorumlar.

Birbiri ardına gelen anlık sesler 200 ms. den sonra geliyorsa “tek bir ses gibi duyulur.” İnsan kulağı böyle algılar. “Forward Masking” olarak adlandırılan ve devamlı olarak gelen bu sesler ton hissini oluşturur. Aslında bu bir ses illüzyonudur (yanılsama). Bu ses olayı çok hızlı gelişerek ses parçacıklarını birleştirir ve insan kulağı bunu ton olarak algılar. Perdelenmiş notalar hızlı bir şekilde sıralanarak devamlı bir dalgacığa neden olur. Duyma sistemi bunu başarılı bir şekilde izleyemez. Bunun yerine durumu basitleştirerek sesi devamlı düz bir periyotla algılar. Doghty ve Garner’in 1947’de yaptıkları çalışma ile örn: Bir zil sesi 1 kHz. de en az 10 ms. sürmeli ki perdeler duyulabilsin sonucunu ortaya çıkarmıştır. (Roads; Microsound, 2001, s.24)

Mikro zaman ölçeği bilgisayar programları kullanılarak ifade edilir. Bu alandaki çalışmalar 1974’te başlayan müzik yazılım programları ile yapılmaktadır. Mikro sesler ses sentezlemenin herhangi bir sesi elde etmek, seslerle oynamak, farklı bir ses elde etmek konularında ele alınmaktadır.

7. Sampled Zaman Ölçeği: Mikro zaman ölçeğinin bir sonraki evresidir. Ses spektrumu üzerinde noktalarla ifade edilir. Roads’a göre; iyi bir ses sistemi ve akustik yalıtımlı bir mekânda genliği maksimum yükseltebilen bir elektronik cihazla insan duyma eşiği sınırındaki bu ses fark edilebilir. Yüzlerce sample (örnek) toplayarak sesin ölçüsünü, binlerce sample toplayarak da onun perde ve tonunu bulmak mümkündür. Bu işlemler SSP ve SAWDUST gibi bilgisayar programlarıyla yapılabilir. Bu programlarla saniyede 40 bin örnek alınarak yapılan ve çok karmaşık dalga formlarını sentezleyerek kayıt altına alabilen bir işlem yapılabilir. Aşağıda noktalarla ifade edilen spektrumda 4.22 ms. de 191 noktadan oluşan ses parçacıkları sampled zaman ölçeği olarak ifade edilmiştir.

Resim 5



8. Subsample Zaman Ölçeği: Dijital ortamda ses sisteminin gösteremediği ses aralığıdır. Dijital ses sisteminde ses parçacıklarının belirli aralıkta birbirini izleyerek oluşturdukları akışın zaman ölçeğidir.

9. Infinitesimal Zaman Ölçeği: Bu zaman ölçeği Fourer Teorisi Analizi ile ele alınmaktadır. Günümüzde kullanılan ses ve dalga analizlerinde sesin zamansal, tınsal ve rejstral değişimlerinin saptanmasında ve tanımlanmasında bu analiz yöntemi sıklıkla kullanılmaktadır. Bu zaman ölçeği matematiksel olarak ifade edilebilir. Kuantum fiziğinde yer alan Delta Direc Fonksiyonu sonsuz küçüklükteki bir zamanı ele alır. Ele alınan Alfa ses tanecigi o kadar küçüktür ki tek bir nokta haricinde her yer de sıfırdır. Ancak bu parçaların birleşiminden kütle elde edilerek bir obje çıkarılabilir.

Kuantum Teorisi Yasalarıyla Mikro Ölçekli Sesin İncelenmesi

Ünlü kuramcı Bohr¹⁵⁴, “Kuantum Teorisiyle şok olmayan kimse, onu anlamamıştır” der. Kuantum Teorisi bilime ve doğaya farklı bir bakış açısı getirmiştir. 20. yy. ilk çeyreğinde görecelik ve kuantum teorilerinin keşfedilmesi, uç koşullarda nelerin olabileceğinin beklenmeyen sınırlarını açığa vurmuştur. Deneyler ve teorik araştırmalar küçük boyutların, büyük boyutların, büyük hızların, çok güçlü çekim alanlarının, çok büyük enerjilerin, çok düşük sıcaklıkların sınırlarına doğru inildikçe; her zaman, her seferinde evrenin durumu hakkında yapılabileceklerin ve bilinebileceklerin beklenmedik sınırı ile karşılaşıldığını göstermiştir.

Kuantum fiziği çevremizde ve evrende var olan maddi varlıkların içinde derinlere, daha derinlere gidildikçe hangi taneciklerin var olduğunu orada hangi olayların nasıl meydana geldiğini kısacası mikro-evren dediğimiz bu evreni yöneten yasaları araştıran fizik alt-dalıdır.(Erol, 2007)

Elektronun içinde ne olduğu, bilgisayar işlemcilerinin nasıl çalıştığı, cep telefonlarımızın bir kısa mesajı nasıl karşı tarafa ulaştırdığı, otomobillerin ABS fren sisteminde balataları nasıl kontrol edildiği, insan beyninde kararların nasıl alındığı ve bunun davranışa nasıl aktarıldığı kısacası mikro dünyada olan her şey kuantum fiziğinin ilgi alanına girer.

Kuantum dünyasının ilginç tarafı klasik olarak olanaksız olan bazı şeyler olanaklı olur. Olanaklı olan bazı şeylerde olanaksız olur. Örneğin klasik Newton fiziğinde bir parçacığın aynı andaki konumunun ve hızının, tam bir kesinlikle bilinebileceğini varsayabiliriz. Bunun hangi hassasiyet derecesinde yapılabileceğinin pratik bakımdan teknolojik sınırları olabilir; ancak ilkeler bakımından herhangi bir sınırlama için neden yoktur. Tam tersine sürekli gelişen teknolojinin, her zaman olduğu gibi, bu hassasiyeti de daha ileriye götürmesini bekleriz. Ancak kuantum teorisi bize, kusursuz enstrümanlarla bile, bir cismin aynı andaki konumunu ve hızını, doğanın yeni bir değişmezi olan Planck değişmezi ile tanımlanmış bir kritik sınırdan daha iyi bir hassasiyetle ölçmenin olanaksız olduğunu söyler. Bu değişmez ve onun belirlediği kesinlik sınırı, evrenimizi tanımlayan özelliklerden biridir. Ölçümümüzün kesinlik derecesine getirilen bu sınırlama, Heisenberg’in “Belirsizlik İlkesi”¹⁵⁵ olarak anılır. Belirsizlik

¹⁵⁴ Bohr Niels; (1885-1962) Danimarkalı Fizikçi. Atom üzerinde “Tamamlayıcılık Prensibi” teorisi ile Nobel Ödüllü Bilim Adamı. www.wikipedia.org Erişim Tarihi:31.03.2011

¹⁵⁵ **Belirsizlik İlkesi**; 1927 yılında Werner Heisenberg tarafından öne sürüldü. Kuantum Fiziğinde bu ilkeye göre, bir parçacığın momentumu(bir cismin hareket miktarı, kütlenin hız ile çarpımı) ve konumu aynı anda tam doğrulukla ölçülemez.

İlkesi felsefe biliminin “İndeterminizm” olgusunu Kuantum Teorisi ile fizik bilimine sokmuştur.

Doğanın deneysel yollarla sınırsızca araştırılabileceği inancı, yerini bu olanaksızlığa bırakmıştır. Gerçekte Belirsizlik İlkesi bize boyutların yeterince küçük olduğu kuantum diyarında, konum, hız ve enerji gibi birbirini tamamlayıcı ikili kavramların ancak Planck Sabiti’nin öngördüğü sınırlı kesinlikle, beraberce var olacaklarını söyler. Dünyanın kuantum belirsizliğine sahip olması, “Planck Sabiti’nin¹⁵⁶” sıfır olmamasının bir sonucudur.

Cisimlerin nasıl hareket ettiklerini belirleyen klasik Newton Yasaları, neden ve sonuç kuralları koyar. Bir cisim belirli bir kuvvetin etkisine maruz kalırsa, belirli bir ivme ile hareket eder. Eğer başlangıç durumu biliniyorsa, kuvvetlerin etkisinde olan bir cismin izleyeceği yolun hesaplanmasını bu yasalar olanaklı kılar. Bu yolla güneş çevresindeki bir gezegenin yörüngesini hesaplayabiliriz. Bu sonuç kuantum teorisinde olağanüstü farklılıklar gösterir.

Kuantum teorisinde, başlangıç durumu bilinen bir nesnenin gelecekteki konumu ve hızı hakkında hiçbir kesin öngörüle bulunulmaz. Yapılan sadece, onun belirli bir hızla, belirli bir konumda gözlenme olasılıklarını vermektedir. Hareket eden nesne büyükse bu olasılıkların etkisi ihmal edilebilir ölçüde olacak ve bütün pratik amaçlar için (hemen hemen %100 kesinlik ölçüsünde bir olasılıkla) nesnenin konumu ve hızı Newton yasalarınca öngörülebilecektir. Ama eğer nesne, dalga-benzeri özelliği dikkate alınacak ölçüde küçükse, onun Newton yasalarına göre olanaksız olan hareket halinde bulunma olasılığı bir hayli yüksek olabilir. Böyle durumlar sık sık gözlenmektedir. Bunlar; mikroskobik dünya ile günlük deneyimler arasındaki ayrımı anlamaya yarıyorlar. Kuantum teorisinde her şey, belirli bir olasılıkla gözlemlenebilir. Ama bu olasılık yok sayılacak ölçüde(sonsuz küçüklük) küçük de olabilir.(Barrow,2009, s.37)

Paris Sud XI Üniversitesi’nden Fransız teorik fizikçi Prof. Roland Omnès, Quantum Philosophy (Kuantum Felsefesi) adlı eserinde, her geçen gün farklı deneylerden zaferle çıkan kuantum teorisinin yeni bir “epistemolojik¹⁵⁷ projeye” girişme zamanına işaret ettiğini şu şekilde vurguluyor. “Newton yasaları içinde bulunduğumuz ortamda, klasik mantıkla çelişkiye düşmüyordu. Ne zaman ki bilimsel olarak daha küçüğün, daha temelin (elektron gibi temel parçacıkların) fiziğine derinden bakma şansımız oldu, işte o zaman kuantum fiziğinin ilginç, ‘aklımıza uymayan’ yasalarıyla karşılaştık. Bununla birlikte, fiziksel gerçekliğin aslında bizim umduğumuz gibi olmadığına ve doğanın insan sağduyusunun lafını pek de dinlemediğine tanık olduk” demektedir. (Barrow, 2009)

Kuantum Teorisi Belirsizlik İlkesinden hareketle aynı anda dalga ve parçacık olmayı fakat ölçme veya gözlemlleme de ayrı ayrı bulunmayı gerektirir ve birlikte saptanamazlar. Bu

Kuantum fiziğinde her fiziksel niceliğe denk gelen bir reel sayı değil, bir işlemci vardır. Bu nedenle kuantum fiziğinde ölçülen fiziksel niceliğin ölçüm sırası önemlidir. www.wikipedia.org Erişim Tarihi:31.03.2011

¹⁵⁶ **Planck Sabiti:** Kuantum mekaniğinde (Teorisinde) aksiyonun temel birimi olarak düşünülebilecek bir sabittir. Adını fizikçi Max Planck’tan alır. Kuantum mekaniğine etki eden en küçük birimi temsil eder. *Diğer bir deyişle süreksizliğin bir birimidir.* Planck sabiti, bir parçacığın enerjisinin frekansına olan oranıdır. www.wikipedia.org Erişim Tarihi:31.03.2011

¹⁵⁷ **Epistemoloji:** İnsan bilgisinin yapısını ve geçerliliğini inceleyen felsefe yaklaşımıdır. www.turkforum.net Erişim Tarihi: 31.03.2011

olgu Newton Yasalarındaki “determinizm”¹⁵⁸(gerekircilik) anlayışında ifade edilen her şeyin sabit, belirli ve ölçülebilir görüşüne karşıt bir “indeterminizm” olgusunu doğurur.(Taslaman, 2008)

Elektronik Müzikte Mikro Sesin Kullanılması (Ses Sentezleme)

İnsan yaşamını her geçen gün değiştiren modern aygıtların birçoğu elektronik mühendisliği dalının ürünüdür. Elektronik bilimi, atomun temel parçacıklarından olan elektronların davranışlarını ve hareketlerini inceler. Elektronların hareketlerini denetim altına almanın yolları bulunduktan sonra, çağdaş yaşamda büyük önem kazanan bütün bu elektronik aygıtlar yapılabilmektedir. (Temel Britanica, 1992, c.VI, s. 119)

Elektronik kavramından yola çıkarak “Elektronik müzik, seslerin elektromekanik ya da elektronik aletlerle üretildiği ya da değiştirildiği ve parçadaki elektronik öğenin besteci tarafından belirlendiği müzik türüdür. Bir üslup ya da müzik tarzı değil, her bestecinin elinde değişik sonuçlar veren bir tekniktir. Besteci nasıl senfoni bestelerken orkestranın, piyano sonatı bestelerken piyanonun olanaklarını göz önünde bulundurursa, elektronik müzik bestelerken de elektronik teknik ve anlatım olanaklarını göz önünde bulundurur.” (Ana Britannica, 1993-94, c.II, s.195-196)

Ses kayıt teknolojisi de 20. yüzyılın ilk yarısı içerisinde, elektrik ve elektronik teknolojisinin ivmesiyle paralel olarak gelişim göstermiştir. Elektronik teknolojinin müzik sanatıyla birleştiği nokta budur. Elektronik müzik yazar besteciler, yapıtlarının yapı taşları olan sesleri de yaratıyor, elektronik müzik stüdyolarında manyetik bantları kesip birleştiriyordu. Bu bağlamda, besteci doğal bir nesne olan sesi doğada var olduğundan farklı bir biçime sokarak ya da tümüyle yoktan var ederek yapıtının malzemelerini oluşturuyordu. (Boran, 2007)

20. yüzyıl müziğinde yaşanan bu değişim, süreç içerisinde sesin doğal olarak farklı biçimlerde ele alınmasına yol açmıştır. Bunlar; müziksel söylemin parçalı bir yapı kazanması ve ses olgusunda ortaya çıkan farklı bakış açısıdır. Besteciler, eserlerin estetik değerlerinin yanı sıra, sesin doğası ve analizi üzerinde çalışmalara yönelmiştir. 1950 yılından itibaren elektronik gereçlerle, ses sentezleme diğer bir ifadeyle “sesin parçalanması ve yeniden yapılandırılması” süreci başlamıştır.

Ses sentezleme işleminin dijital ortamda uygulanması öncelikle müzik ve akustik biliminin iki temel unsurunun içeriğinde yer alır. Bunlar,

- Doğuşkanlar Yasası ya da Armonik Tayf olarak ifade edilen kavram, doğada var olan seslerin kendi içerisinde sayısız sinüs dalgası barındırması ve farklı frekanslarda yer alan bu seslerin temel sesin doğuşkanlarını ya da armonik tayflarını (dalga) oluşturmasıdır.
- Fourier Analizli ise, sesin zaman, tını ve rejistral değişimlerinin saptanmasında ve tanımlanmasında kullanılmakta ve sesin bir tınıdan diğerine geçişi sırasında oluşan ses dalgası ve tayf değişimlerinin haritasının çıkarılmasında kullanılmaktadır. Fourier Analizinde, ses sinyalleri üzerinde yapılacak birçok inceleme, işleme ve ayrıştırma gibi sentezlemeler

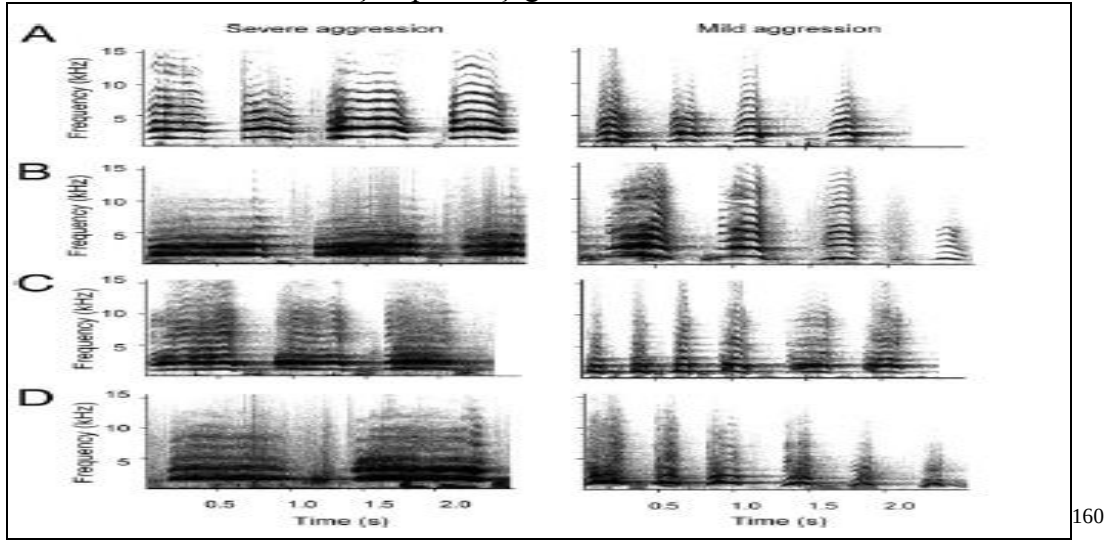
¹⁵⁸ **Determinizm:** Ahlaki seçimler dahil bütün olayları, özgür iradeyi ve insanın başka türlü davranabilmesi olanağını dışlayan, önceden var olan nedenlerce belirlendiğini savunan felsefe kuramıdır. www.felsefe.gen.tr/determinizm_nedir
Erişim Tarihi: 31.03.2011

uygulanır. Bir bakıma sesin içsel yapısı (spektrum)¹⁵⁹ ele alınarak somut bir veri amacıyla dijital ortama taşınması tekniğidir. Fourier'nin 1822 yılında yayınladığı analiz teorisi modern ses fiziği ve ses analizi teknolojisinin de temelini oluşturmaktadır.

Günümüzde sesin doğuşkanları ve Fourier Analizi sayesinde dijital-bilgisayar tabanlı ses analiz programları ve mikro zaman ölçekli çalışmalar ile insanların ve doğada yaşayan canlıların ses kayıt örnekleri ilgili bilim dallarınca ele alınıp incelenmektedir. Bu durum müzik ve ses kayıt teknolojilerini diğer bilimlerle multi-disipliner çalışma alanında buluşturmaktadır.

Örneğin şempanze çığlıklarının vahşi ortamda sosyal rollerinin belirleyici öge olarak ele alındığı bir çalışmada genç-yetişkin, erkek-dişi olarak ses kayıtları alınarak analiz edilmiştir. Bu analizler de ele alınan frekans ve zaman değerleri Fourier Analizi ve sesin doğuşkanları özelliklerini ortaya koymaktadır.

Resim 6
Şempanze Çığlıklarının Ses Fourier Analizi



Yukarı da belirtilen grafiklerde şempanzelerinin sosyal rollerine bağlı olarak grup içerisinde şiddet ilişkisine bağlı çığlıkları ağır ve hafif saldırı olarak iki ayrı durumda ele alınmıştır. A harfi ile genç-dişi, B genç-erkek, C yetişkin dişi ve D yetişkin erkek şempanzelerinin analizleridir.

Grafiklere bakıldığında frekans ve zaman farklılıkları görülebilmektedir. Genç şempanzelerin yüksek (tiz) frekansta ve daha kısa sürelerle attığı çığlıklara karşın yetişkin şempanzelerin daha düşük (pes) frekanslarda daha uzun süreli çığlık attıkları ortaya çıkmıştır. Hayvan psikolojisi alanında yapılan bu çalışma elde edilen bu ses analizleri ile vahşi şempanzelerin çığlıklarının farklı ve çelişkili ruh hallerinin hangi sosyal rollerine göre değiştiğini, saldırgan ile mağdur birey arasında farklılıkları ortaya çıkardığı tespit edilmiştir.

¹⁵⁹ **Spektrum:** Newton,1781 yılında, cam prizma içinden geçen ışığın dışa vurduğu renk tayfı dizisine “spectrum” adını vermiştir. Işık yapısal içeriğini oluşturan renkler dizisini tanımlayan bu terim, analogik benzerliğinden dolayı sesin yapısal içeriğini oluşturan doğuşkan dizisi için de kullanılmaya başlanmıştır. www.belgeler.com/ Erişim Tarihi:31.03.2011

¹⁶⁰ Şempanze Çığlıklarının Ses Fourier Analizi (www.pnas.org) Erişim Tarihi: 21.11.2010

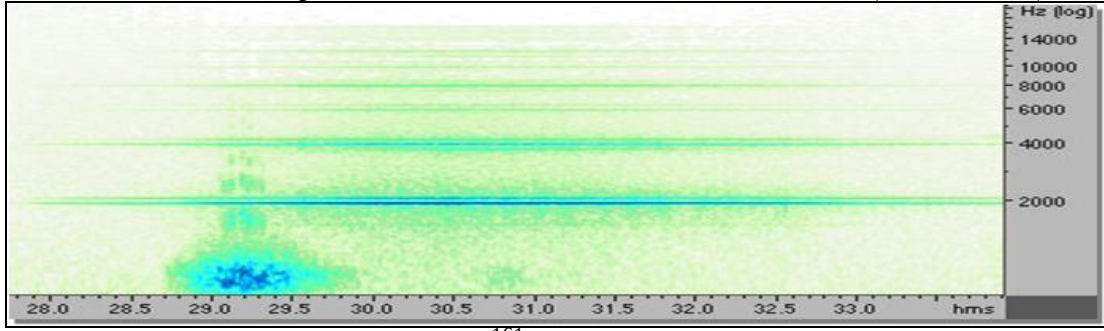
Şempanzelerin çığlık analizlerinin psikologlar tarafından incelenmesi örneğinde olduğu gibi mikro ölçekli ses kavramı, dijital veri ortamında grafiksel ve spektrum olarak ele alındığında diğer bilim dallarında da ses kavramının önemini ortaya koymaktadır.

Ses sentezleme yöntemleri, elektronik müzikte farklı tınılar oluşturma da vazgeçilmez uygulamalar olmuştur. Kendi içerisinde ele alınan yöntem ve tekniğe bağlı olarak çeşitlere ayrılmıştır. Bunlar:

- Eklemeli Sentezleme: Bir ses dalgasını ele alarak yeni ve dönüştürülmüş ses ve tınılar üretmek için o ses dalgasının çeşitli doğuşkanlarını üst üste ekleyerek ve sıralayarak uygulanması yöntemine dayanır. Doğuşkanların sistematik olarak eklenmesi sinüs dalgasının formunu değiştirmektedir. Böylece iki temel ses dalgası daha elde edilebilmektedir. Bu ses dalgaları testere dişi ve kare ses dalgaları olarak adlandırılır. Eklemeli senteze örnek olarak Edgar Varése'nin 1958 yılında bestelediği Poème Electronique adlı eseri gösterilebilir. Eserin 29. sn.de 1959 Hz. ve ilk üç doğuşkan duyulmaktadır. Bu frekans ve doğuşkanlara ilave olarak komşu frekanslarda eklenmiş ve tını değişime uğratılmaya çalışılmıştır.

Resim 7

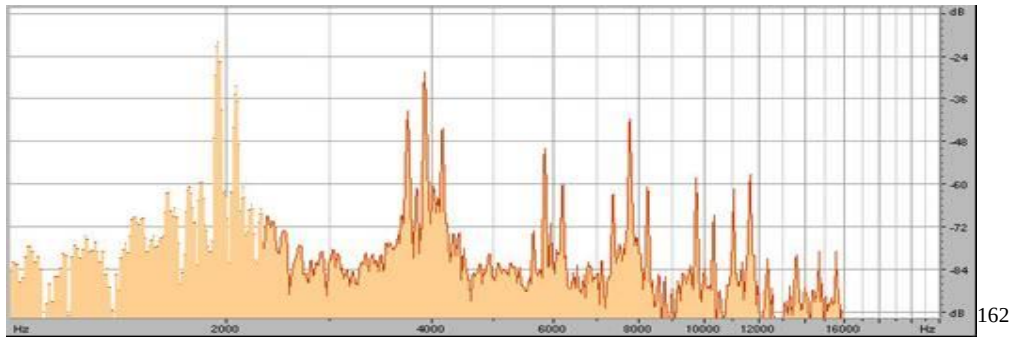
"Poème Electronique" Eserinin Zaman ve Frekans Görüntüsü. (Boran, 2007)



161

Resim 8

"Poème Electronique" Eserinin 1959 Hz.'de ve Komşu Frekansların Spektrum Gösterimi



162

- Granüler (Parçacık) Sentezleme: Müzik endüstrisinde bilgisayar teknolojisinin gelişimiyle çok farklı boyutlara doğru gelişen bir yöntemdir. Elektronik müzik bestecileri bilgisayarın sunduğu imkânlarla sesi çok küçük (mikro ses) parçacıklara bölebilmeyi ve onu daha ayrıntılı kullanmayı ve bu işlemleri yalın ya da birbirini ardına sıralayabilme başarısını elde ettiler.

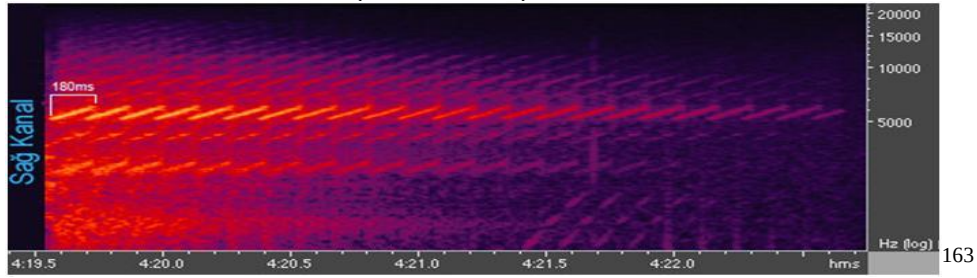
¹⁶¹ "Poème Electronique" Eserinin Zaman ve Frekans Görüntüsü. (Boran, 2007)

¹⁶² "Poème Electronique" Eserinin 1959 Hz.'de ve Komşu Frekansların Spektrum Gösterimi. (Boran, 2007)

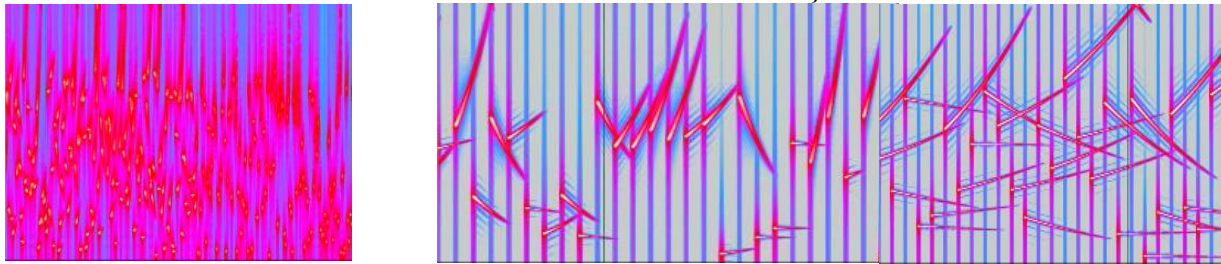
Granüler sentezleme yöntemi süreleri 30-200ms. arasında olan mikro ölçekli seslerin birbiri ardına sıralanarak uzayan ses etkisi yapmayı esas alır. Ele alınan mikro ölçekli seslerin yalın olarak ya da birbiri ardına sıralanırken mesafeleri sesin ya da oluşan ses bulutunun sürekliliğini etkiler.

Bülent Arel'in 1961 yılında bestelemiş olduğu "Stereo Elektronik Music No:1" isimli eserinde mikro ölçekli seslerden oluşan tınılar granüler sentezlemeye örnek gösterilebilmektedir. Süreleri 30-200ms. arasında değişen mikro sesleri besteci tını kümesi ya da yankılanma etkisi oluşturmak amacıyla kullanmıştır. Eser içerisinde bu yöntem sıklıkla görülmektedir. Eserin 5. Dakikasının 19.5 saniyesinde 180 ms.lik 23 kez tekrarlanan ve birbiri ardına dizilen sesler küçük ve glissando sesler olarak algılanmaktadır. Her 180 ms.lik mikro ses glissando algılanması için birbirine iç içe geçmiş şekilde dizilmiştir.

Resim 9
Stereo Elektronik Music No:1 Eserinin Granüler Sentezleme Yöntemi ile İncelenmesi.
(Boran, 2007)



Resim 10
Granüler Sentezleme Yönteminde Mikro Ses Parçacıklarının Gösterilmesi¹⁶⁴



Mikro ölçekli sesler, ses sentezleme yönteminde ele alınması uygulanacak işlemlerin ilk aşamasını oluşturur.

Di Scipio'nun doğrusal olmayan fonksiyonların düzensizlikleriyle çevresel ses dokuları üretmesi(1999), Sturm'un atom parçacıklarının dinamiğini seslendirmesi (2001),

¹⁶³ Stereo Elektronik Music No:1 Eserinin Granüler Sentezleme Yöntemi ile İncelenmesi. (Boran, 2007)

¹⁶⁴ Granuler Syntheiser www.youtube.com/watch?V=YdV6b1gLe2Y Erişim Tarihi: 30.03.2011

Keller ve Truax'ın su akışının farklı hızlarını (damlamadan yoğun akıntıya kadar değişken) mikro ses teknikleri ile dinamik örüntüler halinde üretmeleri örnek olarak görülebilir.(1999) Mikro ölçekteki fiziksel kuvvetlerin etkileşimi işitsel olarak izlenebilir. Bunun da dokunsal kapasiteler ile mümkün olduğu söylenebilir. Bütün bu çalışmalar spektromorfoloji kavramını, daha da alt ölçeklerde anlamlı kılan gelişmelerdir. Böylece ilk olarak mikro sesle başlamak yeni ses dokuları oluşturulabilme imkânı sağlamaktadır. (Erkal-Yürekli, 2007)

Mikro Ölçekli Ses ve Nano Teknoloji

Günümüzün birbiriyle etkileşim halinde olan teknolojik gelişmeleri, sosyo-kültürel beklentilerle pratik araçlara dönüşmektedir. Sesin elektronik ve dijital ortamlarda üretilmesi artık mikro seviyelerde daha çok denetlenebilen bir ortamda yapılmaktadır. “Nano”¹⁶⁵ sözcük olarak, bir fiziksel büyüklüğün bir milyarda biri anlamına gelir. Bir nanometreyse, metrenin bir milyarda birine eşit bir uzunluk birimidir. İnsan saç telinin çapı yaklaşık 100.000 nanometredir. (Bilim ve Teknik, 2005)

Nano teknolojisi, aşırı küçük yapısal maddelerin üretimi, araştırılması ve bunlardan yararlanmanın teknikleri üzerinde çalışır. Bir nano yapısal elemanın büyüklüğü, bir futbol topunun dünyaya göre olan büyüklüğü kadardır.

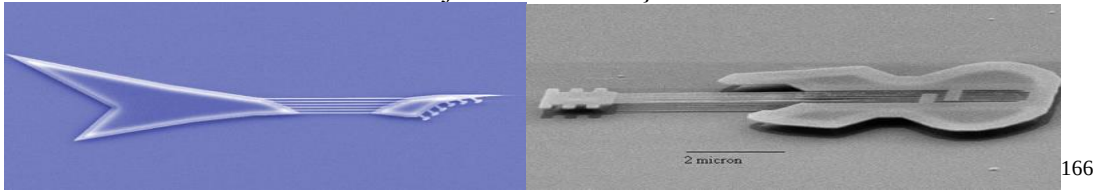
20. yy. başlarında maddeyi oluşturan parçacıklardan, kuantum mekaniği sayesinde atom ve moleküller doğru olarak anlaşılmış, temel bilimler ve ilgili teknolojiler hızla gelişmiştir. Böylece yeni malzemeler geliştirilmiş ve en önemlisi, yarı iletken malzemeler, özellikle silisyum teknolojisi özelliği kazanıp, mikroelektronik sanayi hızla gelişmeye başlamıştır. Mikroelektronik iletişim teknolojilerinden başlayıp her alanda uygulama bularak özellikle bilgisayarların ve bilişim teknolojilerinin yaygın kullanımı sağlanmıştır. Bilgisayar kullanımının her alanda getirdiği hız sonucu daha hızlı ve daha küçük bilgisayarlara olan talebi canlı tutmak için, bilgisayarlar yaklaşık her 18 ayda işlemci hızlarını ikiye katlayarak gelişimlerini sürdürmektedir.

Bir aygıtta kullanılan malzemenin boyutu küçüldükçe çalışma hızı da artmakta ve o malzemenin yeni özellikleri ortaya çıkmaktadır. Boyutlar nanometre ölçeklerine yaklaşırken malzemenin fiziksel özellikleri kuantum mekaniğinin kontrolüne girmiş ve bu bağlamda kozmetikte reflaktan boyalardan tıp alanında kanser tedavisine kadar geniş bir alanı kapsayan ayrıcalığa sahip olmuştur.

Cep telefonundan en son bilgisayar işlemcisine kadar günlük hayatımızın bir parçası olan mikro elektronik devre elemanları ve tümleşik devrelerin temel taşı, silisyum kristalidir. Son yıllarda geliştirilen çok saf ve mükemmel silisyum kristallerle çok hızlı elektronik devrelerin yapılması mümkündür. Aşağıda yer alan fotoğraf New-York Cornell Üniversitesinden D. Carr ve H. Craighead tarafından çekilmiştir.

¹⁶⁵ Nano: Yunanca bir kelime olup “cüce” anlamına gelmektedir. Bilim ve Teknik, Ağustos 2005 “Özel Sayı”

Resim 10
Nano Teknolojisi ile Üretilmiş Nano Gitarlar



Resimdeki nano gitarlar bir saç teli inceliğinden yirmi kat daha küçük eni olan bir gitardır. Bir elektron ışını kullanılarak silikon kristalinden oyulmuş olup ve her biri 100 atom kalınlığında 6 adet teli vardır. Bu tellerden atomik kuvvet mikroskobu ile ses çıkartmak mümkündür. Çıkan seslerin titreşimleri insan kulağının algılamayacağı ölçüde yüksek frekanstadır.

Nano teknoloji artık ev eşyaları, tekstil, uçak, otomotiv, bilgisayar vb. alanlarda nano parçacıkların yüzeylerde çizilmezlik, iz ve leke bırakmama ve parçalanmama özelliği ile korozyona karşı dayanıklılık ve büyük ölçüde kaydırma özelliği ile tercih edilmektedir. Nano teknolojisi önümüzdeki yıllar içinde geleceğe yönelik ilerlemelerle yeni piyasa potansiyelleri sağlayacaktır. Bu teknoloji konunun uzmanları ve medyada 21. yüzyılın “anahtar teknolojisi” olarak kabul edilmektedir.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Sonuç olarak elektronik müzik yeni teknikler ve anlatım araçları arayışı içindeki 20. Yy. müziğinin bir yönünü temsil etmektedir. Yalnızca ciddi konser parçalarına değil sinema televizyon ve tiyatro yapıtlarında da ifadesini bulmuştur. Elektronik popüler müzik ise büyük kitleleri kendine çekmiştir. Elektronik çalgıların giderek yetkinleşmesi besteciye en katıksız seslerden en karmaşık gürültülere kadar uzanan bir ses spektrumu sağlayarak daha önce elde edilemeyen duyarlılıkta ve karmaşıklıkta ritim olanakları yaratmıştır. Müzik düzenlenmiş ses olarak yeni bir tanım kazanmıştır.

- Microsound kavramı, müziğin zaman ölçeği içerisinde ele alınan ve hiyerarşik yapıda sınıflandırılan günümüz teknolojisinin ses algısının bir anlayışıdır. Bu anlayışın, müziğin algılanması ve yorumlanmasında yeni yöntemlerin ortaya çıkmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.
- Mikro sesin bilimsel olarak ifade edilmesi Dennis Gabor’un akustik quantum çalışması ile başlar. Akustik quantum çalışmaları, duyma eşiği sınırına kadar olan alana uygulanan çalışmalardır. Bu çalışmaların mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda “Müzik Teknolojileri” derslerinde uygulanması, öğrencilere Micro Sound konusunda yeni bir bakış açısı kazandıracağı düşünülmektedir.
- İşitme sistemi içerisinde Mikro ölçekli ses algısı, duyu ve beyin fonksiyonlarına bağlı olarak sesin ms. olarak süresine bağlıdır. Buna göre en verimli frekans aralığı 1000-2000 Hz. arası değerlerdir. 200 ms. nin altındaki sesleri kulağın algılaması ve anlık bir titreşimin 1.5 ms. den sonra beyinde yorumlanmaya başlaması bu seslerin “forward masking” olarak algılanıp, ton hissini oluşması elde edilen farklı sonuçlardır.

¹⁶⁶ Nano Teknolojisi ile Üretilmiş Nano Gitarlar www.oddmusic.com , www.lutherie.net Erişim Tarihi: 23.04.2011

- Kuantum Teorisi sadece fizik biliminde değil, son yıllarda müzik biliminin de araştırmaya değer konularından biri haline gelmeye başlamıştır. Kuantum Teorisi atomun kuant parçacıklarının mikro ölçümlerindeki hassasiyetine dayandırıldığı gibi elektronik müzikte ses algısı anlayışı da sesin mikro parçacıklarının sentezlenmesine dayandırılmaktadır.
- Ses sentezleme sesin parçalara ayrışması ve yeniden yapılandırması olarak elektronik müzikte ortaya çıkan bir besteleme yöntemidir. Bu yöntem sesin doğası ve sesin mikro ölçekli yapılarda analiz edilmesi sonucunu doğurmaktadır. Elektronik müziğin gelişmesi psikoakustik alanında yeni araştırmalar ve çözümlerle desteklenmelidir.
- Bestecilik elektronik müzikte ses sentezleme uygulamalarıyla yeni bir anlayışı ortaya çıkarmaktadır. Bu durum müzik biliminin genel anlamda teorisinde değişikliklere yol açmakta ve elektronik çağının müzikteki gelişimine paralel olarak kullanılan terminolojiye yeni kavramlar eklemekte ve birçok değişim sağlamaktadır.
- Nano teknolojik gelişmeler, diğer teknolojik alanlarda olduğu gibi her geçen gün müzik alanında da kendini göstermektedir. Nano teknoloji ile, organoloji bilimi içerisinde çalgıların yapımında daha dayanıklı ve daha işlevsel enstrümanların üretileceği düşünülmektedir.
- Mikro ses ölçeği ve analiz yöntemleri günümüzde birçok bilimsel çalışmalarda kullanılmaktadır. Mikro ölçekli sesler kullanıldığı dijital ortam ve olanaklarıyla, diğer bilim dallarının araştırma konuları içerisinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Mikro ölçekli ses ve analizi ile multi-disipliner çalışmalar artırılmalı ve sesin mikro ölçekli seviyelerine inildikçe doğanın bilinmeyenleri ortaya çıkarılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Ana Britannica. (1993-94) “Elektronik müzik”, Ansiklopedik Sözlük. (c.II, s.195-196). İstanbul: Ana Yayıncılık.
- Babitt. (2005) “Elektronik’in Etkisinde Geleceğin Müziği”, Sanat Dünyamız (S.79 s.190) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barrow, J.D. (2009). Olanaksızlık. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları.
- “Belirsizlik İlkesi” Erişim Tarihi: 31.03.2011 <http://www.wikipedia.org/wiki>
- Bilim ve Teknik. (2005) “Türkiye’de Nanoteknoloji”, Bilim Dergisi. (Ağustos 2005 Özel Eki). İstanbul: Tübitak Yayınları.
- “Bohr, Niels” Erişim Tarihi: 31.03.2011 www.wikipedia.org
- Boran, İ. (2007). Elektronik Müzikte Analog Dönem ve Bülent AREL’in Stereo Elektronik Music No:1 Adlı Yapıtı.(Yayımlanmış Doktora Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- “Cochlea, Bio-Quantum” Erişim Tarihi: 03.04.2011 www.egocreanet.it
- Curtis, R. (2001). “Microsound” The MIT Press [Elektronik Versiyon] Erişim Tarihi: 11.03.2011 http://bookshelf.theopensourcelibrary.org2001_MIT_Microsound.pdf
- “Determinizm” Erişim Tarihi: 31.03.2011 www.felsefe.gen.tr/
- Durmaz, S. (2009). Müzik Teknolojisi ve Audio Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Cinius Yayınları.
- Erkal, F.-Yürekli F. (2007). “Müziksel Ses-Mekan İlişkisinde Dokunsal Bir Beden-Mekan Matrisinin Doğuşu” [Elektronik Versiyon] Erişim Tarihi: 11.03.2011 http://ituedergi.itu.edu.tr/index.php/ituedergisi_a/article/view/853/774
- Erol, M. (2007). “Kuantum Fiziği ve Yaşam.” [Elektronik Versiyon] Erişim Tarihi: 11.04.2011 <http://www.tfdizmir.org.tr/ppt>
- “Epistomoloji” Erişim Tarihi: 31.03.2011 www.turkforum.net

- “Fletcher Munson Eğrileri” Erişim Tarihi: 30.04.2011 www.noltalgiaair.org
- “Foton” Erişim Tarihi: 03.04.2011 <http://www.yararlibilgiler.net/foton-nedir>
- “Gabor, Dennis” Erişim Tarihi: 31.03.2011 www.wikipedia.org
- “Gestalt Teorisi” Erişim Tarihi: 25.04.2011 <http://www.msxlabs.org/forum/>
- “Gestalt Teorisi” Erişim Tarihi: 24.04.2011 http://tr.wikipedia.org/wiki/Gestalt_psikoloji
- Glenn Gould. (2001) “Elektronik’in Etkisinde Geleceğin Müziği”, Sanat Dünyamız (S.79 s.189-195) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- “Göz, Foton” Erişim Tarihi: 03.04.2011 <http://www.evrimteorisi.info>
- “Granular Synthesizer” Erişim Tarihi: 30.03.2011 www.youtube.com/watch?V=YdV6b1gLe2Y
- “Klasik Newton Yasaları” Erişim Tarihi: 31.03.2011 <http://www.wikipedia.org/wiki/>
- “Kuant” Erişim Tarihi: 04.04.2011 www.fizikkulubu.net/page/21
- Manzelli, P. (2002). “Bio. Quantum Physics of Sound and Music” [Elektronik Versiyon] Erişim Tarihi: 11.03.2011 www.egocreanet.it
- “Nano Guitar” Erişim Tarihi: 23.04.2011 www.oddmusic.com , www.lutherie.net
- “Nano Teknolojisi” Erişim Tarihi: 12.04.2011 <http://www.nanoteknolojinedir.com/?p=16>
- “Planck Sabiti” Erişim Tarihi: 31.03.2011 <http://www.wikipedia.org/wiki/>
- “Ses Titreşimlerinin Cochea’da Algılanma Bölgeleri” Erişim Tarihi: 03.04.2011 www.scienceblogs.com
- “Simülasyon” Erişim Tarihi: 04.04.2011 www.bilgibirikimi.tripod.com
- Slocombe, K.E.-Zuberbühler K. (2007). “Chimpanzees modify recruitment screams as a function of audience composition” [Elektronik Versiyon] Erişim Tarihi: 21.11.2010 www.pnas.org/cgi/doi/
- “Spektrum” Erişim Tarihi: 31.03.2011 www.belgeler.com
- “Stereocilia” Erişim Tarihi: 03.04.2011 <http://www.acoustic.org/press/>
- “Sonsuz ve Matematik” Erişim Tarihi: 25.04.2011 http://www.wikipedia.org/wiki/Sonsuz_
- Temel Britannica. (1992) “Elektronik”, Ansiklopedik Sözlük. (c. VI, s.19). İstanbul: Ana Yayıncılık.
- “Transdüksiyon” Erişim Tarihi: 03.04.2011 <http://www.wikipedia.org/wiki>
- Taslaman, C. (2008) “Kuantum Teorisi Felsefe ve Tanrı, Determinizm” [Elektronik Versiyon] Erişim Tarihi: 24.03.2011 <http://www.canertaslaman.com>

“MÜZİKSEL ALGILAMA DA ÇAĞIRIŞIM YAPISI: TEKNOLOJİK BİLEŞENLERİN DUYUMU”

Seyhan CANYAKAN

seyhancanyakan@hotmail.com

ÖZET

Bu çalışmanın amacı müzik psikolojisinin araştırma alanına giren, müziksel algı konulu araştırmalar içerisinde algıyı gerçekleştiren bireylerin, dinleyicilerin çoğunun, fizyolojik olarak aynı özelliklere sahip olsalar da, müziksel algılama süreçlerinin birbirinden farklı olup olmayacağıyla ilgilidir. Yapılan araştırma sonucunda, Anahid Kasabian'ın “Ubiquitous Music”, Elevator Music, Nicole Dibben'in “Associative Structure” teorileri, Michel Chion'un Audio-Vision konu başlıklı makalesi gözden geçirilmiş ve bu konularda yazılan birçok makale dinleyicinin o an ki ruh hali, deneyimi, aşına olma durumu, teorik ve kavramsal eğitim düzeyi üzerinde durmuş ayrıca dinleyicinin farklı seviyelerde algılamalarını bu kavramlara göre açıklamalarından yararlanmıştır. Bazı araştırmacılar dinleyicileri kategorilendirerek, dinleyici tiplerini oluşturmuşlardır (Sensuous, Associative, Critical, Attentive). Bu araştırma dinleyici tiplerinden Kritik dinleyici tipinin belirli teorik alt yapıya sahip olduklarını iddia etmekte ve teknolojik anlamda bir müzik eserini dinlerken, teknik olarak sürekli eleştirdiklerinden söz etmektedir. Örneğin dinlediği eserin içerisinde çalgılarının panlamasına, şarkıda kullanılan reverb'in, delay'ın ne oranda kullanıldığına, mixing ve mastering'in bileşenlerinden olan EQ, Compress, Gate yapılış oranlarına dikkat etmiş olduklarını söylemektedir. Araştırmanın başka bir bulgusu ise diğer bir grup araştırmacının görüşlerinin, her eleştirel dinleyicinin teknolojiden anlayamayacağı, dinlediği eseri teknik olarak eleştirmekten ziyade, detaycılıklarıyla göze çarptıklarıyla ilgili bilgilere ulaşmıştır. Yine yapılan araştırmayla birlikte, birçok araştırmacının ve etnomüzikologların birleştiği en önemli nokta ve araştırmanın sonucu olarak; değişen, evrimleşen müzik içerisinde önemli bir konuma sahip dinleyicinin de sürekli evrimleştiği ve her geçen gün daha çok bilgiye sahip oldukları, eleştirel oldukları ve zaman zaman farklı ruh hallerine bürünseler de, kendilerini çoğu zaman teknolojik açıdan müzik eserlerini yorumluyor olarak bulduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Müziksel Algı, Teknolojik Bileşenler, Çağırışım Yapısı, Dinleyici Türleri, Dinleme Türleri. Eleştirel, Dikkatli, Duyumsal, Çağırıştırıcı.

Müziksel Algılama da Çağırışım Yapısı: Teknolojik bileşenlerin duyumu.

Bugüne kadar, müzik psikolojisinin araştırma alanına giren ve dinleyicilerin müziği nasıl algıladıklarıyla ilgili olarak yapılan birçok araştırma vardır. Bu araştırmaların içeriğinde ve merkez noktasında yer alan dinleyiciyle bağlantılı olarak, müziğin algılamasında ton yapıları, perdeler, ses, müziğin ne anlama geldiği, müzikal anlayış, beğeni gibi konular, gerek müzikolog gerekse etnomüzikologların araştırmalarına konu olmuşlardır. Bazı araştırmalar dinleyicinin sesi nasıl tanımladığıyla ilgilenmiş, bazıları ise sesin bulunduğu ortamları ve dinleyenleri nasıl etkiledikleri üzerine fikirler üretip, bunları kavramsal bir çerçeve içerisinde araştırmalarına yansıtmışlardır. Kimi zaman bu araştırmalar diğer disiplinler ile işbirliği yoluna giderek diğer disiplinler içerisindeki sorunlara da çözüm bulmaya yardım etmişlerdir. Bazen dinleyicilerin müziği dinlerken ki tempo algısı üzerinde durulmuş ve araştırma

sonucunda belirli tempo değerlerinin öğrenmeyi olumlu yönde etkiledikleri iddia edilmiş, bazen de müzik yardımıyla bazı hastalıkların çözümünün olabileceği düşünülmüştür. Kimi zaman sadece kavramlar üzerinde durularak, bu kavramlar bilimsellikte yoğurularak bir bağlama oturtulmaya çalışılmıştır. Kimi zamanda araştırmalar, bazı bestecilerin müziklerinin kişisel gelişim üzerine etkileri üzerine çalışmalar yapılmıştır.

“Giderek çoğalan araştırma sonuçları, Mozart dinlemenin zihinsel performansı arttırdığı varsayımını geçerli kılmıştır. Barok müziğin kalıpları ile beyin dalgalarındaki ritmin benzerliği keşfedildikten sonra Irvine, California Üniversitesi nöro-biyologlarından Gordon Shaw ve Frances Rauscher 1995’te 75 kolej öğrencisi ile çalışarak, ayrı ayrı grupları farklı ses ortamlarında, sessiz, Mozart’ın bir piyano sonatıyla, minimalist müzikle ve repetitive müzikle test etmişlerdir. Sonuçlar Mozart dinleyen grubun şaşırtıcı gelişme gösterdiğini ortaya koymuştur. Diğer psikolog ve nöro-biyologların deney grupları olarak aldıkları çocuklar, saralılar, Alzheimer hastaları, hatta farelerle yaptıkları araştırmalar ise Mozart’ın müziğinin beyin motor koordinasyonunu, görsel algısını ve düşünce sürecini hızlandırdığını ortaya koymuştur (Kliever, 1999).

Müzik psikolojisinde, çoğu zaman araştırmaların zeminin, Algı nedir?, Algı oluşumunu etkileyen yardımcı etmenlerin, müzik algılamasındaki rolleri nelerdir? Müzikte anlam nedir? gibi sorular oluşturmıştır. Benim bu araştırma içerisindeki temel sorunun algıyı açıklamaktan ziyade, müziksel algıyla bağıntılı olarak, dinleyicileri, dinleyici türlerini, teknolojinin dinleyiciyi ne kadar ve nasıl etkilediği? Dinleyicinin, teknolojiyle paralel olarak, müziksel algılamasının değişip değişmediği? Dinleyicin türleri var mı? Varsa hangi tür dinleyici teknolojiyle daha ilgili ve müziksel algılayışı genellikle ne yönde olmaktadır... Sorularının yanıtını aramak olmaktadır.

Müziksel Algı

Müziksel algılamaya değinmeden önce öncelikle algının oluşmasında duyu organlarının önemi üzerinde durulmalıdır. “İnsanlar, çevresindeki uyarıcılardan duyu organlarına gelen ayrı ayrı uyarımları anlamlı bir biçimde örgütleyerek, duyularına anlam verirler. “Duyu organlarına gelen uyarımların anlamlı hale getirilmesi sürecine algı denir.” (Sazak 2008: 5) Beyin tarafından bilinmeyen, duyu organları yardımıyla anlamlı ve bilinen hale gelmesiyle oluşan algı üzerine birçok araştırma yapılmıştır. Yapılan bu araştırmaların çoğunluğu da 70’lerde etnomüzikologlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda Gestalt psikologlarının yaptığı araştırmalarda bu dönemde ön plana çıkmıştır. Onlara göre “yapılan ilk araştırmalar sonucunda, uyarıcıları ayrı ayrı değil, anlamlı bir bütün olarak algılarız ve bütün onu meydana getiren parçaların toplamından daha çok anlam ifade eder (Hergenhahn 1998) “

Algı aynı zamanda beyin rastlantısal olarak o an anlamlandırdığı duyularla ilgili bilgileri de içerir. Morgana göre, algı (perception) organizmanın o andaki yaşantısı sırasında edinilen duyusal bilginin (information) beyin tarafından örgütlenip yorumlanması anlamına gelir. (Morgan 1993: 55). Başka bir tanımda ise siyasal ve sosyal psikolojiler ile sınırlıdır. (Erdoğan 2002: 163)

Müziksel algılama sürecinin en başında, kaynağından çıkan sesin ne olduğuna dair varsayımları ve iddiaları dile getirmekte yarar vardır. Birçok cisim titreşebilme özelliğine sahiptir, titreşen bu cisimler sesin kaynağını oluşturmaktadır. Kaynağından çıkan titreşimler belirli kanallar yardımıyla (kulak ve sinir hücreleri) beyne iletilir ve beyin, tıpkı diğer sesler

gibi kulaktan aldığı duyuları işitsel sinir aracılığıyla beyin sapına yönlendirir. Burada çeşitli sinir çekirdeklerinde duyulan ses analiz edilir: kimisi sesin yönünü tayin ederken kimisi örüntüleri (patern) analiz eder. Daha sonra ise kulağın must triflerinadır temporal lob denizen (yen lob da denilebilir) bölgedeki özel bir alanda (heschl gyrus) sonlanır. Ve anlamlandırma süreci tamamlanmış olur. Ardından müzik, sol ve sağ beyinde işlenerek daha karmaşık bir hal alır. Sıradan insanlar müziği daha çok beynin sol tarafıyla algılamak müzikal yönden eğitilmişler sağ tarafını da kullanır.

Ayrıca Sesin oluşması için kulağı uyarabilecek nitelikte etkenler, bu etkenleri kesintisiz ve yeterli şiddetde ileten ortamlar, ve etkenleri değerlendirebilecek nitelikte kulak ve beyin gerekir. Bu üç öğenin birinin varolmaması durumunda ses dediğimiz şey oluşmaz. (Zeren 1988:1). Müziğin yapı taşı olan sesler elbette ki, doğal ya da doğal olmayan yollardan ortaya çıkan titreşimleri yani basit uyumlu hareketleri içerir. Dolayısıyla müzik ya da müziksel tını (sound) dediğimiz şey de, titreşen bir nesnenin ürettiği ses dalgalarından oluşur. Bu ses dalgalarının algılanabilmesi ve kullanılabilmesi toplumsal mutabakata bağlıdır. (Erol 2003: 307)

Kaynağın iletebileceği titreşimlerin algılanmasında da belirli sınırlamalar bulunmaktadır. Bunun nedeni ise insan kulağının belirli eşik seviyelerinde duymasıdır. İnsan kulağı saniyede en az 20 den az (20Hz), ve 20000 (KHz) den çok olan ses titreşimlerini duyamaz ve bu nedenle bu eşik seviyeleri arası haricinde herhangi bir tepkime olmamaktadır. Beynin yorumlamasıyla anlama dönüşen sesin bu durumu müziksel algılamının fizyolojik yanıyla açıklanabilir.

Sazak’a göre, işitsel duyumlar onlara dayalı algılamının meydana gelmesini sağlayan fizyolojik oluşumlardır. Sazak, ses düzeyindeki bir işitsel uyarıcıları maddeler halinde şu şekilde belirtmiştir.

- Yükseklik (Tizlik – Peslik)
- Yeğinlik-Şiddet (Loudness)
- Tını
- Oylum (Volume)
- Uzam yada süre.

Müzik psikolojisiyle ilgili müzikologlar bir yandan müzik algısıyla ilgili araştırmalar yaparken, diğer bir grup ise müziğin anlamı üzerine çalışmalar yapmaktadırlar. Özellikle o an için dinlenen müziğin dinleyiciler üzerindeki etkisi ve nasıl anlamlandırıldığı konuları üzerine yoğunlaşmışlardır. Peki dinleyici müzikten ne anlamaktadır? Her dinleyici aynı müzikten aynı anlamlar mı çıkarmaktadır? Fizyolojik olarak aynı temel özelliklere sahip olan bireyler dinlediklerinden aynı anlamı çıkarır. Bir yandan müzik tarihi diğer yandan karşı-kültürel çalışmalar ve biyo-kültürel ve psikolojik algılama çalışmaları göstermiştir ki, kulağımızın aynı özellikleri çok farklı müzik sitemlerinin kurulmasına ve temellenmesine olanak sağlayabilmektedir.(Erol 2003: 307-315) Bu durumda dinleyicinin aynı fizyolojik özelliklere sahip olmasına rağmen algısında değişiklikler oluşmaktadır.

İşte bu noktada, dinleme çeşitleri, müzikte dinleyici ve dinleyen kavramına giriş yapmalı ve bu kavramları genişletmeliyiz. Günümüzde dinleme üzerine birçok makale ve kitap yayınlanmıştır. Benimde burada görüşlerine yer verdiğim Michel Chion, dinlemeyi (listening) üç ayrı dinleme mod’u oluşturarak açıklamıştır. Chion’a göre farklı nesnelerle

(objects) ilişkilendirilmeleri nedeniyle üç mod'a ayrılmışlardır. Dikkatsizce (casual), anlam vererek- anlamsal (semantic), indirgenmiş (reduced) dinleme.

“İnsanlara neleri duydukları konusunda bir soru ilettiğimizde. Bize verdikleri cevabı sınırlandırmak pek mümkün değildir. Verilen cevaplar içerisinde genellikle tercihlerinin yön verdiği duyum seviyelerinin heterojenliğiyle ilgilidir. Her biri farklı adreslere yönelmiş olduklarından, bu heterojenlik üç değişik şekilde karşımıza çıkar. Bu nedenle dinleme modlarını Dikkatsizce (Casual) dinleme, Anlamsal (Semantic) dinleme, İndirgenmiş (Reduce) dinleme şeklinde belirtebiliriz.” (Chion 1994 : 25)

Burada dikkatsizce (casual) dinlemede, dinleyici müzikte ne dinlediğine pek dikkat etmemektedir. Dinlediği şarkıyla ilgili detayları (şarkı ismi, bestecisi, şarkıcı) söyleyememektedir. Bu dinleme türüne bilinçsiz dinleme adını da vermek mümkündür. Bu mod aynı zamanda tüm dinleyicilerde ortak özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Dinleyicinin genellikle bilinçsiz ve dikkatsiz olarak bu mod'da dinlediği müziği, Joseph Lanza'nın kitabında yer alan asansör müziği (elavator music) ile benzeştirebiliriz. Her dinleyici belirli dönemlerde bu mod'a geçerek bilinçsiz dinleme gerçekleştirir.

Anlamsal (semantic) dinlemede ise dinlediğine anlam verir, o an için dinlediği şarkının ne olduğuna dair varsayımlar yürütür, bir anlamda dinlediği şeyin farkına varır ve bilinçli bir şekilde dinlemeye başlar.

Chion'a göre rastgele (casual) dinleme ile anlamsal (semantic) dinleme aynı anda gerçekleşebilmektedir. Rastgele mod da dinlenen bir şarkı daha sonra anlamsala dönüşmekte ve dinleyici için anlam kazanmaktadır. Son olarak Pierre Schaeffer'ın ismini vermiş olduğu indirgenmiş (reduced) dinlemede, dinleyici dinlediği bir müzik eserinin içerisindeki bağımsız değişkenlere odaklanır ve onları anlamlandırmaya çalışır. Bu şarkı içerisinde bir enstrüman olabileceği gibi bir gürültü sesi, farklı bir atmosferi (reverberation) yansıtan sesler de olabilir.

Ben Chion'un üç dinleme modundan anlamsal moddaki dinleyiciyi, Carl Rogers and Richard Farson'un aktif dinleyicisiyle özdeşleştiriyorum. Pasif konumda olan dinleyici bana daha çok, ne dinlediğini bilmeyen, ya da düşünmeyen rastgele dinleme modundaki dinleyiciyi işaret ediyor. Anlamsal dinleme evresindeki dinleyicinin, anlamlandırma süreci içerisinde aktif olduğunu düşünüyorum.

Dinleyicinin Müzik Beğenisi ve Mood

Bu bölümde karşımıza çıkan temel sorunun: Müziksel algılama sürecinde dinleyicinin rolüyle ilgili olabileceği gibi, dinleyicinin müzik beğenisinin nedenleriyle de ilgilide olabilir. Peki dinleyici hangi nedenlerden müzik dinleme gereksinimi duyarlar?

İnsanlar çeşitli nedenlerden müzik dinleme ihtiyacı hissetmektedirler, bunlardan ilki “zevk ya da eğlence” için olanıdır. Zevk için müzik dinleyen birisinin müzikte aradığı şeyin bütünlük (unity) ve çeşitlilik (variety) olduğu düşünülmektedir. Bu duruma verilecek en güzel örnek, dinlediği şarkıdaki söz ve müzik uyumundan doğacak bütünlük ve müziğin içindeki ses, armoni, ton, vurgu farklarının oluşturacağı çeşitlilik, genel olarak sesin kulağa hoş gelmesini sağlayacak olan tüm bu öğeler müzikte aradığı niteliklerdir. İkincil olarak, mood yani müziğin kendi ruh hallerinde yapacağı etki ya da müzikle kendi duygularını, iç dünyalarını özdeşleştirmektir. (Güngör 1196 :14) Burada altı çizilen husus, dinleyicinin içerisinde bulunduğu iyi yada kötü durumun müzik dinlemesine yaptığı etkidir. Üçüncül etken

ise, kalite düzeyidir. Dinleyici dinlediği müziğe daha bilinçle ve profesyonelce yaklaşır ve seçicidir.

Dinleyici Tipleri

Yukarıda bahsedilenler ile dinleyici kendi müziğini belirlerler, önceki bölümlerde bahsettiğim gibi yine de her dinleyicinin müzik algısı aynı şekilde gerçekleşmemektedir. Bu nedendir ki dinleyicisi değişik kategorilere ayırmak gerekir. İlk tip dinleyici duyumsal (sensuous) dinleyicidir. Bu tip dinleyici için müzik sadece müzikal tını dan (sound) ibarettir. Sesleri duyularıyla hissederler ancak hissettiği şey fazla belirgin ya da güçlü değildir. Müziği ve içeriğindeki sesi fiziksel olarak algılarlar. Müziğe yaklaşımları özelden çok genele yönelme biçimindedir. Şarkının sözleri, şarkının armonik yapısı, tonu, şarkıda kullanılan çalgılar gibi etkenlere önem vermezler.

İkinci kategoriye giren dinleyici ise çağrıştırmacı (Associative) dinleyicidir. Bu tip dinleyici anlık olarak duyduğu müzik ile geçmişte yaşadığı bir olayı, kişiyi ya da izlenimleri bağdaştırır.

“Herhangi bir müziği dinlediğimizde öncelikle algıladığımız şey daha önce karşılaştıklarımız, aşına (familiar) olduklarımızla ilgilidir.” (Burkholder 2007: 3) Bu durumda daha öncesiyle ilişkili olarak tanıdığımız bir elemente odaklanılır. Bu element şarkı içinde olan herhangi bir enstrüman, melodi, melodik hareket, ton, form, armoni ve akor yapısı olabileceği gibi daha herhangi bir efekt (reverb, delay, flanger v.s.) te olabilir.

İki tür çağrışım seviyesinden bahsedebiliriz. Bunların ilki, o an duyduğumuz müzikal elementin daha önce duymuş olduğumuz başka bir şarkının içindeki müzikal elementle bağdaştırılması işlemidir. Örneğin o an dinlediğiniz şarkı içerisindeki sitar sesinin size daha önce dinlemiş olduğunuz ve içerisinde sitar sesinde olduğu başka bir şarkıyı çağrıştırması gibi. Ya da duyduğumuz majör bir dizinin diğer majör dizileri çağrıştırması gibi. Başka bir örnek vermek gerekirse elektronik dans müziğinin bir alttürü olan house türünde çalan bir müzik içerisinde duyduğunuz bir bass sesinin size daha önce beğendiğiniz başka bir dans müziği şarkısını hatırlatması gibi örnekler çoğaltılabilir. Dinleyici (associative), zaman geçtikçe ve tecrübeyle birlikte edinilen bilgi sayesinde parça içerisinde çalanın bir sitar, majör akor, ya da daha önceden öğrenilmiş bir füg formu olduğu bilgisine ulaşabilir. İkinci çağrışım seviyesi ise ilkinden daha geniş bir çerçevede, bazı müzikal konseptlerin ya da müziklerin çağrışım yoluyla hatırlatılmasıdır. İlk kategoride dinlenen ses yine başka bir sesi çağrıştırmaktadır. Sitar sesinin başka şarkıdaki sitar sesiyle ilişkilendirilmesi ancak ikinci kategoride dinlenen müziğin başka bir olguyla ilişkilendirilmesi durumu öne çıkar. Örneğin bir senfoni dinleyen birinin aklına o anda Mozart'ın 40. senfonisinin gelmesi, yada dinlediği bir barok dönem şarkısının aklına Bach'ı getirmesi gibi örnek verilebilir. Dinlediği eser artık başka bir şarkıyla birlikte bestecisini de (Mozart yada Bach) çağrıştırmıştır.

Çağrışım ile ilgili olarak, her zaman bir şarkının diğer bir şarkıyı yada bestecisini çağrıştırdığı durumların varlığından söz edilemez. Bazı durumlarda dinleyicinin dinlediği şarkıyla ilgili olarak o an ki algısı, önceki tecrübelerine dayanarak, o an dinlediği bir şarkıdaki farklılıklara, değişikliklere odaklanabilir ve önceki edindiği bilgi sayesinde şarkının içerisindeki değişiklikleri tespit edebilir. Burada dinleyici şarkıdaki yeni olan'ı fark ederken bilmeden çağrışım yapısını kullanmaktadır. Burada, Burkholder'ın aktardığı gibi, dinleyicinin müziği anlamlandırma işlemi beş adımda gerçekleşir.

1. Tanıdık unsurları (elementleri) fark etme.
2. Bu unsurlardan yararlanarak müzik ya da şemayı hatırlama
3. Birincil çağrışımlardan diğer çağrışımlara ulaşma.
4. Yeni olanı ve tanıdık unsurların değişimini farketme.
5. Bütün bunların ne anlama geldiğini yorumlama.

Ayrıca Dibbenin aktardığına göre, William Gaver (1993) ekolojik psikoloji taslağını iki ayrı dinleme moduyla açıklamıştır. Bunlardan ilki "müzikal dinleme" sesin akustik karakterini dinleme olarak, diğerini ise "gündelik-her zamanki" (everyday) dinleme, ses ile sesin spesifik kaynaklarını da işleme katarak dinleme olarak ayırmıştır. Gaver'in bu problemi farklı yönden iki aşamada inceleyerek, ilk aşamada, müzikal ya da her zamanki dinlemeyi problemin ana merkezine almaktan ziyade, dinleyicilerin diğerlerine ne zaman ve niçin müziği duyduklarıyla ilgilenmiş, ikinci aşamada ise, kaynağın belirtilen uzantıları da dahil olmak üzere, sesin sadece fiziksel kaynaktan ibaret olmadığını aynı zamanda kültürel ve tarihsel materyallerin anlamı ve onların fonksiyonel kombinasyonlarından meydana geldiği ile ilgilenmiştir.

Müzikal metaryal kavramı açısından müzik algısıyla ilgili az sayıda yapılan çalışmalar arasında Robert Frances'in Müzik algısı (1988) (The Perception of Music) kitabında, dinleyicilerin kültürel ve tarihsel müzik metaryalleri kavramlarına karşı duyarlı olduklarını dile getirmiştir. Frances'inde aralarında olduğu birçok araştırma göstermektedir ki, dinleyiciler müziğin yapısal fonksiyonlarına karşı duyarlıdır. (Dippen: 2003)

Üçüncü kategori olarak gösterilebilecek dinleyici tipi ise, eleştirici (Critical) dinleyicidir. Bu tip dinleyici müziğin sadece bir ses olmadığını bilir ve aynı zamanda bir şeyleri anımsatan bir araç özelliğini taşımasından çok daha önemlidir. Bu tip dinleyicilerde müzikal anlama durumu ve daha seçkinlikleri ortaya çıkmaktadır. Bu noktada akla, müzikal anlama nedir? Sorusu geliyor.

“Dinleyicinin müzikal anlayışı, yine dinleyici tarafından kendi gerçeklerinin değerlendirilmesi olarak ifade edilmelidir. (Huovinen 2008: 316)”

Başka bir makalede ise Constantijn Koopman'ın aktardığına göre, müziğin içinde neler olup bittiğiyle ilgili olarak, müzik içerisindeki progresif ilerleyişi, gerilim ve çözümleri hissetmeden anlayışın olmayacağını söylemektedir.

Kasabian'a göre; Duyduğumuz müzik hakkında ne biliyoruz? Günümüzde müziğin dinlendiği ortamla ilgili olarak, çeşitli durumlarda programmed music (programlı), background music (arkaplan), environmental music (çevresel), business (iş), functional music (fonksiyonel) olarak adlandırılan ve odadan odaya, mekândan mekâna dinleme modları olarak araştırılan müzik çalışmaları vardır. (Gifford 2000) Kassabianın aktardığına göre; bunlara örnek olarak Joseph Lanza'nın kitabında geçen Elevator Music (asansör müziği) adlı yazı örnek olarak gösterilebilir.

Fakat her zaman müzik anlayışı için bu gibi özel zihinsel durumlar gerekmemektedir. Doğru yollarla anlama durumunu açıklaması için uygun bir 'his' (feel) ya da 'duygu' (sense)' yeterli değildir. (Huovinen 2008: 316) Yine başka bir tanım, Yüksek düzeyde müzikal anlayış müzik ile teorik kavramlara sahip olmadan da elde edilebilir. Davies'in kendi görüşünden kaynaklanan bu görüş haricinde müzik teorisi kavramları karşılaştırıldığında, müzik anlayış

geliştirilebilir. Yine davies'e göre dinleyici bazı geleneksel müzikoloji terimlerini öğrendiği müddetçe müzikal anlayış yönünden kendini tatmin edebilir.

Eleştirici (Critical) dinleyici ve Teknoloji ilişkisi

Şu sıralar İnsanoğlu zamanın çoğunu teknoloji hakkında konuşarak geçiriyor. En çok satanlar listesine bakıldığında, yüzlerce yazarın teknoloji alanında yazılmış binlerce kitap ve makaleleri listenin başlarında yerini almakta. Tüm bu gevezelik şaşırtıcı olmamalıdır. Derin bir şekilde, insanoğlu teknolojik hayvanlardır.(Stahl 1999: 14)

Bir an için teknolojinin yer almadığı bir zaman dilimini düşünersek, en basitinden kimilerine göre, Mp3'ün korsana destek veren ve müzik endüstrisine maddi ve manevi zarar verdiğini düşünmesi görüşüne zıt bir fikir olandan çok öte günümüzde mp3'ün olmadığını ve bununla birlikte müziğin taşınabilirliğinin olmadığı, analog dahil dijital olarak da hiçbir yöntemle müziğin kayıt altına alınmadığı, teknolojisiz bir yaşam; ve bunun sonucu dinleyici unsurunun da olmadığını düşünersek. Muhakkak ki ortaya çok karamsar bir tablo çıkacaktır. Teknolojinin, tüm alanlarda hayatımıza girmiş olduğu ve bir daha çıkmasının da mümkün olmadığı görüşü bilim adamlarının söylemleri arasında sıklıkça yer bulmaktadır. Teknolojinin girmedığı ortamlar bazı istisnaiyi durumlar hariç yok gibidir. Bijker'e göre insanların teknolojiyi kullanmadıkları tek an çıplak plajda oldukları andır. (Bijker and Law 1992: 290).

Geleneksel yöntemlerin dışlandığı bu süreçte çokluk yeni bir araçsallığın da kullanıldığı aşikâr. Böylece modern iletişim araçlarının başdöndürücü kuşatmasıyla, bilgi ve iletişime dayalı bir görselliğin ya da estetiğin ortaya çıktığı da söylenmeli...

Bu nokta da teknoloji ve sanat ilişkisi içerisinde gelişen ve elektronik donanımlı aygıtlarla işlenen yepyeni bir duyular alanından söz etmek de gerekiyor. Çok sayıda aracın birarada kullanıldığı (multimedia) düzeneklerden, algı süreçlerimizde köklü değişimler öngören interaktif sunumlara dek bir yığın değişimin varlığına tanık olmaktayız.(Şahiner 2002:2)

Bu yazıdaki en temel sorunlarımdan bir tanesi, dinleyicinin, bir şarkıyı dinlerken teknik olarak ve teknolojik anlamda nelere dikkat ettiğidir. Eleştirici dinleyici müzik teorisine, müzik terimlerine ve kavramlarına sahip olduğu kadar, müziğin de teknik ile üretilen, teknolojik kavramlarına ve unsurlarına sahip midir? Örneğin çalan bir parça içerisinde kullanılan çalgıların panlamasına, vokale verilen reverb miktarına dikkat ediyor mu? Ya da çalan çalgıların sample örneklerle oluşturulmuş sanal vst (Virtual Instrument) mi yoksa gerçek çalgılar mı olduğuna dikkat ediyor mu? Vokale ya da diğer enstrümanlara uygulanan Compres, Eq, işlemlerini merak ediyor mu? Mixteki detaylara, albüm içerisindeki parçaların masteringine, volume seviyelerine dair fikirler yürütüyor mu? Eleştirici dinleyicinin en önemli özelliğinden biri olan karşılaştırma yöntemini kullanarak, dinlediği şarkıyı sürekli olarak teknolojik açıdan bir diğeriyle karşılaştırıyor mu?

İşte müzik teknolojisiyle ilgili soruları kafasında canlandıran ve çözüm arayan dinleyici tipi Eleştirici (Critical) dinleyicidir.

Benim bu incelemedeki başka bir sorunum, teknolojik yeniliklerle üretilenin mi yoksa teknoloji kullanılmadan üretilen eserlerin mi tercih edildiğidir. Başka bir deyişle teknolojik anlamda en üst seviyede tekniklerin kullanıldığı bir şarkı ile basit bir stüdyoda

kayıt altına alınmış ve endüstriyel bir meta haline gelmiş bir şarkının tutulma oranı birbirinden çok farklı olabilir. Özellikle ülkemizde bazen basit tekniklerle üretilen, teknolojik olarak en üst seviyede üretilmiş olanın önüne geçebilir. Bu gibi durumlarda, neden dinleyici, kayıtlarında 36 kanallı dijital mikserin kullanıldığı, kayıtlar için binlerce para harcanarak son teknoloji ürünlerle kayıt altına alınan, mix ve masteringinin yurt dışında, dünyaca ünlü ses mühendisleri tarafından yapılan bu albümü tercih etmeyip, teknolojik açıdan üst seviyeye erişememiş stüdyolarda basit tekniklerle kayıt edilen bir albümü tercih etmektedir?. Bir başka bakış açısıyla bazen de basit tekniklerle üretilen de neden tercih dışı bırakılarak, teknolojik olarak yeniliklerle üretilen tercih edilmektedir?

Son olarak dikkatli (attentive) dinleyici tipini görüyoruz. Dikkatli dinleyicinin en büyük özelliği şimdiye kadar saydığımız 3 dinleyici tipinin bir araya toplanmasıyla oluştuğu düşünülen dinleyici tipi olmaktadır. Duyumsal, çağrıştırmacı, eleştirel dinleyici özelliklerinden çoğunu bünyesinde barındırır. Duyumsal dinleyici gibi çevresinde ses, müzik olsun ister. Eleştirel dinleyici gibi müzikte performansın kalitesine bakar, çağrıştırmacı dinleyici gibi duyduğu müzikte geçmişle ya da başka bir olguyla bağlantı kurmak ister, yani çağrışımlar yapar. (Güngör 1996: 15)

Yukarıda saydığımız ve belirli kategorilerle sınırlandırdığımız dinleyici tipleri kesin bu şekildedir görüşüyle ortaya atılmamıştır. Mevcut dinleyici profillerimize katkı sağlaması umut edilerek, kavramsal olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Nicola Dibben, Anahid Kassabianın'da belirttiği üzere, bazı mood durumlarında dinlenen müzik odadan odaya, binadan binaya değişiklik göstermektedir. Herhangi bir mood durumuna girmeden de dikkatsizce (casual) olarak müzik dinlediğimiz olmaktadır. Sokakta, alışveriş merkezinde, asansörde, iş yerinde, otobüste hatta duşta farklı farklı müziklerle istem dışında karşılaşılıp dinlenebilmektedir. Hatta artık her müzik türü, her yerde dinlenebilmektedir. Rock Müziğin banyoda dinlenebilmesi gibi. Ya da bir senfoni dinlemek için konser salonuna gitmek gerekmemektedir. Sıkıştırılmış audio dosyaları, taşınabilir medya oynatıcılar sayesinde istenilen müzik her mekâna götürülebilmekte ve orada dinlenmektedir. Bu gibi durumlarda yukarıda sayılan dinleyici tür kategorileri bazen geçerliliğini yitirebilir.

SONUÇ

Genellikle müzik psikolojisinin araştırma alanına giren, müziksel algı konulu araştırmalar içerisinde algıyı gerçekleştiren bireylerin, dinleyicilerin çoğu, fizyolojik olarak aynı özelliklere sahip olsalar da, müziksel algılama süreçleri birbirinden farklıdır. Yapılan araştırmalar ve bu konuda yazılan birçok makale dinleyicinin o an ki ruh hali, deneyimi, aşına olma durumu, teorik ve kavramsal eğitim düzeyi üzerinde durarak, dinleyicinin farklı seviyelerde algılamalarını bu kavramlara göre açıklamışlardır. Bazı araştırmacılar dinleyicileri kategorilendirerek, dinleyici tiplerini oluşturmuşlardır. (sensuous, associative, critical, attentive), Bu dinleyici tiplerinden Kritik dinleyici tiplerinin belirli teorik alt yapıya sahip oldukları iddia edilmiş ve teknolojik anlamda bir müzik eserini dinlerken, teknik olarak sürekli eleştirdiklerinden söz etmişlerdir. Diğer bir grup araştırmacı ise, her eleştirel dinleyicinin teknolojiye anlayamayacağını, dinlediği eseri teknik olarak eleştirmekten ziyade, detaycılıklarıyla göze çarptıklarından söz etmişlerdir. Araştırmalarım esnasında birçok araştırmacının ve etnomüzikologların birleştiği en önemli nokta, değişen ve evrimleşen müzik içerisinde önemli bir konuma sahip dinleyicinin de sürekli evrimleştiği ve her geçen gün daha çok bilgiye sahip oldukları, eleştirel oldukları ve zaman zaman farklı ruh hallerine bürünse de, çoğu zaman teknolojik açıdan müzik eserlerini yorumluyor olarak bulduğu görüşüdür.

KAYNAKÇA

- Bijker & Law (1992) "Shaping Technology / Building Society: Studies in Sociotechnical Change"
- Burkholder, J.P.(2007) "A simple model for associative musical meaning." Approaches to Meaning in Music (ed: Almén, Byron; Pearsall, Edward)
- Cook , N.(1998) "Musical Analysis and the Listener" (New York: Garland)
- Chion, M.(1994) "The Three Listening Mode" Audio-Vision Columbia University Press
- Constantijn K.(2005). "Music Education, Performativity and Aestheticization". Educational Philosophy and Theory"
- Dibben,N.(2003). Musical Materials, Perception and Listening. In Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton (eds.), The Cultural Study of Music: A Critical Introduction. Routledge.
- Erol, A.(2003) "Müziği Tanımlamak" Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, 30-31 Ekim 2003, İnönü Üniversitesi, Malatya)
- Erdoğan, İ.(2002). İletişimi Anlamak. Ankara: Erk yayınları.
- Güngör, İ.(1996) "Müzikte Dinleyicinin Yeri", Kim Kapattı Şu Müziği (haz: U.Alpagut, Ankara.
- Frances, R. (1988) "The Perception of Music" Psychology Press (December 1, 1987)
- Gaver, W.W.(1993). How do we hear in the world? Explorations in ecological acoustics "Ecological Psychology"
- Gifford, R., Hine D. W., Müller-Clemm, W., Reynolds, nD. J. and Shaw, K. T. 2000. Decoding Modern Architecture: A Lens Model Approach for Understanding the Aesthetic Differences of Architects and Laypersons, Environment and Behavior,
- Huovinen, E.(2008) "Levels and kinds of listener's musical understanding" British Journal of Aesthetics, Vol. 48, No. 3, July 2008
- Hergenhahn, M. H. B. R. (1998). An Introduction to Theories of Personality . içinde, An Introduction to Theories of Personality . Prentice Hall.
- Kassabian, A.(1997) "introduction: Music, Disciplinarity and interdisciplinarity". Keeping Score (ed: D.Schwarz, A.Kasabian and L.Siegel) The University Press of Virginia
- Kliever, G.(1999) "The Mozart Effect" (Mozart Etkisi),New Scientist; Çeviren: ESKİOĞLU İtir
- Morgan,C. T.(1994). Psikolojiye Giriş Ders Kitabı. 10. Basım (Çev. Arıcı,H. ve diğerleri). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Psikoloji Bölümü Yayınları No:1.
- Paşaoğlu, S.(2008) "Müzikal Bellek: Müzikte Öğrenme ve Müzikle Öğrenme Süreçlerinden Örnekler" Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi 10. Yıl Etkinlikleri Kapsamında Müzik ve Bellek Sempozyumu 21-22 Nisan 2008, Yıldız Teknik Üniversitesi Oditoryum/Beşiktaş
- Peynircioğlu, Z.(1996)"Müzikte Algılama ve Bellek", Türk Psikoloji Dergisi, Cilt 11, Sayı 37, İstanbul,1996.
- Seashore, C.(2002) "Psychology of Music", Dover Publications, New York. Vatan Gazetesi 20.10.2002, İstanbul.
- Sloboda, J., "The Musical Mind", Oxford University Press.
- Sazak, N.(2008) Müziksel algılamanın temel boyutları Uluslararası insan bilimleri dergisi Erişim: <http://www.insanbilimleri.com>. Erişim tarihi: 7 Kasım Saat: 21.15
- Stahl, G., & Hesse, F. (Eds.). (2009). International journal of computer-supported collaborative learning. New York, NY: Springer. Vol. 4, 4 quarterly issues, 478 pages.
- Stockfelt, O.(1997) "Adequate Modes of Listening" Keeping Score (ed: D.Schwarz, A.Kasabian and L.Siegel) The University Press of Virginia
- Şahiner R.(2002), "Yeni Bir Binyılın Eşiğinde Sanat Eğitimi Üzerine", Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi Süreli Sanat ve Kültür Dergisi, Sayı: 13, Güz 2002
- Zeren, A.(1988) "Müziğin Fiziksel Temelleri: Sesin Oluşumu ve İletilmesi" Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları.

“KÜLTÜREL SERMAYE OLARAK LATİN DANSLARI”

Şirin CERİT

sirin-cerit@hotmail.com

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü

ÖZET

Müzik ve dans her zaman insanların kendilerini o toplum içinde konumlandırmalarına yarayan ve kendilerini nasıl konumlandıklarıyla anlaşılmada katkısı bulunan analitik merceklerdir. İnsanlar belli bir sosyal grubun içerisinde yer alma ve diğerini karşısına konumlandırarak kendisini ayırt etme ve bu ayırt etme bilinciyle bir kimlik inşa etme çabası içerisinde olurlar. Dans da bu sürecin içerisinde ve insanların kendilerini başka insanlardan ayırttırmasında kullanılan en önemli araçlardan biridir. İnsanların söylemlerini ve eylemlerini başka insanlarla paylaşılmasını mümkün kılacak şekilde göstermeleri, buna sahip olduklarını ifade etmeleri bir kültürel sermayedir. Dans da önemli bir kültürel sermaye biçimidir. Dans kursuna gitmek bir beceri gösterme etkinliği olduğundan önemli bir sosyal faaliyettir. Bu nedenle kursiyerlerin kendi becerilerini teşhire sokulmasını ifade ettiği, içerisinde belli değer kalıplarını barındırdığı için sosyal çevre açısından önem kazanır. İnsanlar kendilerini öteki insanlardan ayırttırabilmek için bu tür yöntemleri kullanırlar. Danslar da insanların belli bir müzik kültürüyle kendilerini yeniden inşa etme araçlarından biridir.

İzmir’de yapılacak bu çalışmada yerel ötesi dans pratiklerine olan ilginin nedenlerini kültürel sermaye kavramıyla çözümlemek amaçlanır. Buna ait çözümleme yapmak için insanları yabancı dansları yapmaya yönlendiren davranışları saptamak gerekir. Bu davranışları kültürel sermaye kavramıyla Latin dansları çerçevesinde çözümlemeyi hedefler

Anahtar Kelimeler: Müzik, Kültür, Latin Dansı

GİRİŞ

Dans insanın bedenini belirli zaman ve mekânda kültürel olarak belirlenmiş özel hareket ve yapı içinde kullanmasıdır. Dansı kutsal amaçlar ve eğlence için olmak üzere kabaca iki kategoriye ayırabiliriz. Dansın batılı kalıplar içinde tanımlanmaması gereği üstünde duran araştırmacılar, dansın kültürel ifade yönüne ağırlık verirken, bireysel eylem olarak da dansın değerlendirilmesi gereğine işaret ederler (Kudret, Aydın 2003:205). Dans, her kültürde farklı bir anlama gönderme yaparak ve çeşitliliğiyle taşıdığı veya kendisine atfedilen simgesel anlamların kaymasına uğrayabilir ya da anlam değişikliği yasayabilir. Kelime olarak her kültürde farklı anlaşılabilir. Dans ediminin neden, nerede ve hangi amaçlarla gerçekleştiğinin saptanması, yapılan araştırmaların perspektifini değiştirmekle birlikte, ilintilenen kavramlarda da farklılıkların oluşmasına sebep olmuştur (Galioğlu 2007:3)

Merriam, dansı kültür ve kültürü de dans olarak tanımlayarak dans ve kültürün birlikte açıklanabilirliğine dikkat çekerken, dansın varlığının kültürün antropolojik kavramlarından ayrı tutulamayacağını dile getirir. Bir toplumun veya topluluğun içinde gelişip şekillenen dans, o kültürün izlerini taşır. Dans araştırmalarında kültürel öğelere ağırlık veren Royce da Merriam’la aynı görüşü paylaşır. Tarihte kültürler arası etkileşim sonucu yayılan dansların farklı kültürlerde zamanla farklı anlamlar depoladığını veya anlam değişimine uğradığını görürüz (Galioğlu 2007:3).

Lull'a göre bir iletişim biçimidir, insanlar iletişim kurmak için dans ederler. Dansı, müziği yaratanların ve tüketenlerin bulunduğu duygusal ve fiziksel bir boyut olarak tanımlar. Lull, müziğin bu noktada bedeni kendiliğinden harekete sevk eden, can sıkıntısını gideren ve canlılığı uyaran bir araç olduğunu ifade eder. Dansın, kişinin kendisine, bedenine, topluluğa ve diğer insanlara yönelik tutumunu yansıttığını ve bu yönüyle kültürün fiziksel dışavurumu olduğunu savunur (2000: 46-47).

Hanna, Dance, Sex and Gender adlı kitabında cinsellik ve dansın aynı enstrüman; insan vücudunu paylaştığını ifade edererek dans etkinliklerinin cinsellik ve cinsiyet kavramlarının ortaya koyduğu bir eylem olmasına odaklanır. Sosyal değerlerin ve çatışmaların o kültürün dansının içinde görülebileceğini iddia eder; ayrıca dansın bir ayna gibi kültürü yansıttığını ve kültürü değiştirmeye meydan okuduğunu da ekler: "Cinsel özellikler ve seks rolleri (cinsiyetten bahsetmek de dâhil) hakkındaki düşünce ve duygular, dans içinde şekillenir" (Galioğlu 2007:4).

İfade kültürü, ifadenin ötesinde bir şeydir; oyun biçimleri, malumat iletişim araçları ve estetik değerlendirmeyi de içerir. Müzik, insanların bu şeylerden zevk aldığı çeşitli yollardan biridir. Ayrıca oyunlar, folklor, din, dil yazın, dans ve tiyatro da bu yollar arasında yer alır. Müzik çoğunlukla ifade kültürünün öteki yönleriyle bileşim halinde ortaya çıkar ve öteki yönlerden bazıları müzik üzerinde etki yapar. Müzik çoğunlukla ifade kültürünün başka biçimleriyle, özellikle de ritüelde din ile şarkıda dil ile ve tiyatrodan dans ve drama ile birleşir. (Kaemmer 1993: 37). İfade kültürleri içerisinde yer alan müzik ve dans her zaman insanların kendilerini o toplum içinde konumlandırmalarına yarayan ve kendilerini nasıl konumlandıklarını anlaşılan katkıları bulunan analitik araçlardır. İnsanların söylemlerini ve eylemlerini başka insanlarla paylaşılmasını mümkün kılacak şekilde göstermeleri, buna sahip olduklarını ifade etmeleri bir kültürel sermayedir. Dans da önemli bir kültürel sermaye biçimidir.

İzmir'de Latin dans kurslarında yaptığım bu çalışma, yerel ötesi dans pratiklerine olan ilginin nedenlerini kültürel sermaye kavramıyla çözümlemeyi hedefler. Kültürel sermayenin belirlenmesinde "habitus" önemli bir kavramdır. Kavram kültürel sermayeye açıklama getirecek çerçevede ele alınmıştır.. Araştırmada 80 kursiyerle görüşme yapılmıştır. Dans kurslarının derslerine katılıp incelenmiş, her farklı dans kursuna ait gecelerde gözlem yapılmıştır.

Habitus

Habitus, Bourdieu'nun terminolojisinde, içinde bireylerin eğilimlerinin ve seçimlerinin şekillendiği, kültürel olarak tanımlanmış bilgi ve toplumsal eylem sistemidir. Habitus kavramını Hegel, Husserl, Weber, Durkheim, Peirce, ve Mauss kullanmışlardır ancak Bourdieu'nun habitus kavramı daha toplumsaldır; bireyin 'bireysel adetleri', 'sınıf adetleri'nin değişkesinden öte değildir. Bourdieu bu yaklaşımı ile bireyin sosyal ve ekonomik konumuyla kurduğu ilişkiyi ortaya koyar (Aydın, Emiroğlu 2003:351).

Habitus, bireyin kültürel ürünleri ve pratiklerine dair beğenisinin geçerliliği konusundaki duygusunu şekillendiren bilinçdışı eğilimlere, sınıflandırma şemalarına, sorgulamaksızın kabul edilmiş tercihlere gönderme yapar. Yalnızca gündelik bilgiler düzeyinde işlemekle kalmayıp, aynı zamanda bireyle bütünleşmiş olduğunu da belirtmek gerekir. Bireyin genel kültür bilgisi, yeme, içme ve giyim tarzı, yürüyüş ve oturma tarzı, ses

tonu, vurgusu, konuşma örüntülerinin karışıklığı, bedensel jestler vd. 'de açığa çıkar. Bunların tümü bir kimsede kökenlerinin kazandırdığı alışkanlığı yansıtır (Yanıklar 2010:125). Eğilimler içinde ortaya çıktıkları toplumsal çevrenin kısıtlamalarına adapte olurken, habitus toplumsal kökene göre farklılık gösterir. Konuşma biçimleri, bedensel hareketler, güzellik anlayışları veya bireysel kimlik, tüm bunlar, gerçekte sınıfsal kökene göre farklılaşır. Örneğin, işçi sınıfı üyelerle karşılaştırıldığında, orta sınıf, kamu önünde konuşma veya resmi durumlar konusunda kendisini daha emin hisseder ve bu ekonomik alanda önemli bir değer olabilir. (Meder, Çeğin 2011: 248)

Habitus, bir kişinin içselleştirdiği bir düşünceler sistemi olmaktan çok, kişinin toplumsallaşma sürecinde kazandığı bir dizi kimlikten oluşmaktadır. Çelik'in de belirttiği gibi habitus sınıflararası ayırmada ve farklılaşmada içselleştirilmiş zorunluluğun doğal bir davranış olarak şekillenmesidir; yani kişinin içinde bulunduğu toplumsal ilişkiler ağı içerisinde farkında olmadan edinmiş olduğu alışkanlıkların toplamıdır. Belirli bir zevk ve estetik tecrübesi edinilirken bir sınıfın, ya da belirli bir sınıfsal ilişki ağının habitusu benimsenir (Misci Kip 2010:12). Habitus, pratik kavramı etrafında merkezi bir belirleyiciliğe sahiptir ve bir grup/sınıf/toplumu türdeşliği, bu içselleştirilmiş yatkinliklerin karakterinin bir sonucudur. Öte taraftan habitus kişinin bedenselleştirdiği bir dizi kimlikten meydana gelir: bedenselleşmiş habitus, "bir kişinin sahip olduğu bir şey değil, kişinin olduğu bir şeydir". Pek çok sayıdaki yapının eşzamanlı tezahürünün bir sonucu olan habitus kavramı, farklı yapıların yan yana var olduğu ve birbirine eklemlendiği toplumsal uzayı oluşturur. Caulhon'un, habitusun anlamı üzerine açıklaması oldukça yerindedir: "yapılaşmış doğaçlamayı mümkün kılan somutlaşmış duyarlılık" olarak tanımlar. Habitus cazcılarının kurallara bağlı kalmadan birlikte çalarken geliştirdikleri duygu ve bütünlükle karşılaştırılabilir (Meder, Çeğin 2011: 248-249) Habitusun temel özelliklerinden biri, eyleyenler ile pratikleri arasındaki ilişkiyi edinilmiş bir dizi düşünce, davranış ve beğeni kalıpları aracılığıyla bütünselliği içinde açıklamayı amaçlıyor olmasıdır. Bourdieu, özel bir eyleyenin ya da bir eyleyenler sınıfının pratikleriyle sahip olduklarını birleştiren üslup birliğini aktaran habitusu, bir konumun içkin ve bağıntısal özelliklerini birlikçi (üniter) bir yaşam stilinde, yani insanların, malların/varlıkların, pratiklerin tercihindeki birlikçi bir bütünde dile getiren can verici ve birleştirici köken olarak ele alır. Kavramın bir diğer özelliği ise yerleşik, sabit bir ilke değil, bir yandan belirli eylemlilikleri ortaya çıkaran üretken ancak aynı zamanda kendisi de bu süreçte belirli bir mantık çerçevesinde sürekli değişip, dönüşen yani üretilen bir oluşum olmasıdır (Yüce 2007: 33-34).

Kültürel Sermaye

Sermaye, toplumda değerli kabul edilen, ulaşılacak istenen, maddi ve simgesel metalar toplamıdır. Bir iktidar formu olarak sermaye, habitus gibi birey ile toplum arasında bir bağ kurar. Toplum, sermaye dağılımındaki farklılaşma sonucunda yapılandırılmıştır. Diğer taraftan birey, sermayesini mümkün olduğunca arttırmaya çalışır. Bireyin sahip olduğu sermaye türü ve miktarı yaşam kalitesini ve geleceğini belirler. Bireylerin biriktirdiği sermaye aynı zamanda sınıf ayrımlarını yeniden üretir (Kaya 2005: 5). Bourdieu, sınıflararası ilişkileri, Marx'ta olduğu gibi salt ekonomik veya salt ideolojik olarak ele almaz. Dönüşen politika anlayışını ve politikadan kaynaklanan güç ilişkilerini ele aldığı bu durum, fikirlerindeki Weber etkisini gösterir. Bourdieu sınıflar arasındaki çatışmayı açıklayabilmek için alanlar belirler. Bu alanlar mevkiler arası ilişkilerden oluşur ve güce göre şekillenirler. Bu gücün dağılımı da sermayelerin dağılımına göre farklılık gösterir. Sermayeler ekonomik, toplumsal, kültürel ve simgesel olmak üzere 3(+1) farklı başlıkta ele alınırlar. Ekonomik sermaye, ekonomik kaynaklar anlamına gelir. Toplumsal sermaye, toplum içerisindeki ilişkiler

bütününü yansıtır. Kültürel sermaye ise eğitim yoluyla öğrenilmiş tüm kabulleri, davranış kalıplarını içerir. Simgesel sermaye: her sermayenin içerisinde görülebilecek, sahip olunan simgesel değerler (onur ve prestij) bütünüdür. Bir toplumda ekonomik çıkarlar (illusio) önemli konuma gelmişken, bir diğer toplumda kültürel çıkarlar başat önem kazanabilir. (Özsöz 2007: 17) Ekonomik sermaye paraya hemen dönüşebilir ve mülkiyet olarak da saklanabilir. Kültürel sermaye, eğitim yoluyla kazanılır ve belli şartlarda ekonomik sermayeye dönüşebilir. Sosyal sermaye, bireyin sahip olduğu toplumsal ağlar ile oluşur ve belli şartlarda ekonomik sermayeye dönüşebilir (Kaya 2005: 6) .

Bourdieu dünyayı görece olarak özerk alanlarla farklılaşmış çok boyutlu bir uzam olarak görmektedir. Toplumsal uzam, teorik olarak benzer toplumsal konumları paylaşan kişilerin benzer toplumsal ve hayat tarzı pratiklerine sahip olduğu uzamdır. Bu alanların her birinde bireyler sahip oldukları farklı sermayelerin miktarına göre konumlar elde etmektedir. Toplumsal uzam, ekonomik, toplumsal, kültürel ve sembolik sermayenin çeşitli elemanlarından ve habitusun kalıcı özelliklerinden oluşmaktadır. (Misci Kip 2010:5). Örneğin, akademik alanda üniversiteler, disiplinler ve fakültelerin oluşturduğu nesnel toplumsal ilişkilerle bağlantı içinde konumlanan ve mevcut kaynakları (toplumsal bağlar ve bilgileri gibi) kullanarak otorite, güç, prestij için rekabet eden bireyler vardır. Bourdieu, farklı alanların farklı sermaye ve kaynak tiplerine değer verdiklerini, örneğin, kültürel sermaye ve bilginin, diplomalar ve sertifikaların daha fazla değerli olduğunu ve onların ekonomiden ziyade akademik alanda egemenlik mücadelesinde anahtar bir kaynak olduklarını vurgular (Çeğin 2007).

Bu çalışmanın odak noktası Pierre Bourdieu'nün geliştirdiği 'kültürel sermaye' kavramıdır. Kültürel sermaye; bir kişinin ya da bir toplumun sahip olduğu bilgi, beğeni, beceri, deneyim, sanat, bilim, inanç, ahlak, kural, alışkanlık ve geleneklere ait tüm manevi değerlerini kapsamaktadır. Kültürel sermaye güç ve statüyü veren, kültürel bilgi birikimini içeren değişim sistemi içerisinde, toplumsal ilişki olarak hareket etmektedir. Kültürel sermaye, kişiye yüksek beklentilerle birlikte toplumda yüksek bir konum vermekte olup, kişinin elde ettiği bilgi, yetenek, beğeni, eğitim biçimleri ve avantajlarıdır. Ekonomik sermaye, kişinin ekonomik kaynaklarıyla ilgili iken; kültürel sermaye, kişinin kültürel bilgisi, yetenekleri, tecrübeleri, dil yeterliliği, konuşma şekli, kelime bilgisi, düşünme tarzı, gerçek bilgisi, dünya görüşü vb. ile ilgilidir. Kültürel sermaye ile ilgili en önemli noktalardan biri, genellikle aile, sosyal sınıf, yakın çevre, alt kültür vb. içerisinde kazanılmakta olmasıdır. Ayrıca kişinin doğumuyla birlikte ilişkide bulunduğu okul, kilise, sağlık sistemi vb gibi tüm kurumlar tarafından desteklenmektedir (Misci Kip 2010:28).

Habitus uygulayıcısı kendi sosyal dünyasının daha kompleks, donanımlı ve detaylı görme kuvveti sunacak biçimde kültürel üretim ve tüketim pratiğiyle ilişkilidir. Yani o sosyal saygının ve itibarın kaynağıdır. Dolayısıyla, temelde bu iki bileşenden oluşan kültürel sermayeye sahip olan kişi, çevresinde muhtemel kendini bekleyen değişimleri önceden sezip ve kendisi için en makbul sosyal hayatı daha kati, kusursuz biçimde elde edebilir. Bu nedenle, edinilen kültürel sermayenin hacmi, bireyi farklı bir toplumsal pozisyona çıkararak, diğerlerinden ayıracak biçimde iş görür. Kültürel sermaye, hünerler, değerler, alışkanlıklar, eğitsel geçmiş/zemin gibi değişkenlerin bir bütünü olarak anlam kazanmaktadır (Arun 2009: 81).

Bourdieu'ya göre sosyal grup ve kültür karşılıklı olarak birbirini kuvvetlendiren şekilde hiyerarşiktir. Kültür, ekonomik sermayenin yaptığı gibi sosyal grup egemenliğini

koruyan ve bireysel hayatları şekillendirmeye yarayan bir göstergedir. Sahip olunan kültürel sermaye, kültür seviyesinin bir göstergesidir. Kültürel sermaye, eğitimle, aileden gelen bir takım özelliklerle, zamanla elde edilen birikimle ve kişinin sahip olduğu toplumsal ilişkiler aracılığıyla kazanılabilir. Bourdieu, ekonomik ve kültürel sermaye kavramlarını, sosyal grup yapısı ve yeniden üretim modelini açıklamak için kullanmıştır (Misci Kip 2010:10).

Bourdieu açısından kültürel sermaye üç biçimde varolabilir:

- 1.Cisimleşmiş halde (sunum üslubu, konuşma tarzı, güzellik vb): önemli bir beceriye sahip olmak.
- 2.Nesnelleşmiş halde (resimler, kitaplar, makineler, binalar vb): belli çerçevede bilgi sahibi olmak.
3. Kurumsallaşmış halde (eğitimsel sınıflar gibi) (Erol 2009:217).

Kültürel Sermaye Olarak Müzik ve Dans

Kültürel sermaye kavramını müziğe uyarlayarak ifade etmek gerekirse; insanların belli ortak değerler, davranışlar, pratikler vb. etrafında bir araya gelerek sınırlarını belirlediği, kendilerini başkalarında farklılaştırmada başvurduğu strajilerle simgesel anlam kazanan ‘müziksel’ söylemler ve pratikler olarak ifade edilebilir. Müzisyenler ve hayranlar kendilerine uygun kimlikleri, içinde yer aldığı gruplarda inşa ederler. Gündelik yaşamın tatmin edici olmayan koşullarında potansiyel bir ‘yetki verici’ kaynak olarak; kendi yaptıkları ya da içinde bulundukları etkinliğe simgesel anlam verirler. Bunlar çok sayıda zevk alınabilir ya da hoşagidici çok boyutlu söylemler ve pratikler dizisi içerir: Dans ve onunla ilgili teşhir ve sınırlama; bir konsere katılma ve birinin akranları ve dostları tarafından değer yüklediği belirli sanatçılar ve türler hakkında “ bilgi sahibi olma” ile ilişkili entelektüel ve duyumsal zevk. Bunlar kültürel sermayenin bir biçimidir ve popüler kültür tüketiminin bel kemiğidir. Herhangi bir popüler müzik geleneği edinmek için, verili bir müzik geleneği, tarihi ve seslendiricileri ile ilgili bilginin olgunlaşmış olması gerekir. Bu kişi böylece ‘bilgili’ olarak üsluplar, eğilimler, kayıt şirketleri, müzisyen ya da gruplarla ilgili bilgileri tüm ayrıntılarıyla tartışabilir (Erol 2009:259-260). Bourdieu, kişinin eğitimsel sermaye ve aileden gelen birikimiyle kültürel sermayesinin geliştiğini, ekonomik sermayenin buna katkıda bulunduğunu ve kültürel sermayenin toplumsal uzamdaki pozisyonu belirleyici olduğunu savunmaktadır. Kültürel sermaye, farklı toplumsal konumlanmada egemen faktördür. Peterson ve Simkus’un çalışması, müzik tercihlerini mesleki statü üzerinden ölçmektedir. Peterson ve Kern, kişilere opera ve klasik müzik sevip sevmediklerini sorarak, onları müzik tercihlerine göre sınıflandırmaktadır. (Misci Kip 2010:2).

Bourdieu, kültürel sermayenin oluşmasında toplumsal ve ekonomik sermayenin önemini tamamiyle ihmal etmemektedir. Aslında, sanatın üretilmesi ve bir çalgı çalabilme yeteneği sanat ve kültür dünyasında sadece uzun zamanda yerine konan bağlantılı eğilimleri değil, bunun yanında ekonomik zenginliği ve ayrı bir zamanı da gerektirmektedir. Fakat kişinin tercihleri üzerinde etki eden yetenekleri ne olursa olsun, Bourdieu, muhatapların meşru kültürle statü tarafından teşvik edilen bir yakınlık ifade etmesi gerektirdiğini belirtmektedir. Kişi, bir aleti, bir resmi ya da herhangi bir makineyi elde etmek için yeterli ekonomik sermayeye sahip olmalıdır, fakat elde ettiği bu aleti kendi özelliklerine göre kabul etmek ve kullanabilmek için aklında ve bedeninde uzun zamana yayılarak oluşmuş bir takım yeterliliklere, gerekli kültürel sermayeye sahip olması gerekir (Misci Kip 2010:35).

Kant’ın “haz veren şeyleri” “tatmin eden şeylerden” ayırmaya yönelik anlayışına göre soyut kültürel biçimler, kültürel sermayenin ana bileşenidir. Bu durumda operaya gitmek, üst

sınıfa ait resimleri beğenmek, kayak, avlanma gibi seçkin sporlara katılım, popüler kültürden farklılaşma duygusuna dayanmaktadır. Toplumsal olarak ayrıcalıklı olmanın bir göstergesidirler (Misci Kip 2010:28). Bir çalgı çalarak, bir icrada bulunarak veya dans ederek kültürel sermaye kazanabilirsiniz. Bunların belirli pratiklerle birleşmesi ve somutluk kazanması kültürel sermayenin bedenlenmiş formudur. İzmir’deki Latin kurslarındaki dans öğrenme pratiği Bourdieu’nün sınıflandırmasındaki bedenlenmiş (cisimleşmiş) kültürel sermaye’ye işaret eder. Bunu, ayrıcalık olarak görebilecek topluluklar içerisinde var edebilirsiniz. Katılımcılarla yapılan gözlem ve görüşmeler sonucu dans ortamlarına gelme sebebi olarak dans ortamının farklı bir ortam olması ve daha elit bir ortam olması görüşü hâkimdir:

“Çok güzel dostluklarım oldu bunlar çok güzel bir şekilde yıllardan beri devam ediyor. Ortak bir noktamız var. İnsanların sosyal hayatlarıyla ilgili konuşabilecekleri aynı şeyi paylaşabilecekleri insan sayısı az. Bu açıdan çok güzel sizinle aynı şeyi söyleyen insanlarla aynı şeyleri paylaşıp konuşabiliyorsunuz en azından”. “Dans çevresi çok güzel bir çevre ve çevren çok genişliyo”. “farklı bir sosyal çevreye giriyorsun farklı bir kültür çevresi bu aslında fazla içe kapalı ama buranın kendi içinde biraz daha elit. O yüzden burayı daha çok seviyorum diğer yerlere göre”. “Karadenizde bir düğüne gitmiştik biz erkek tarafıydık bizimkilerin hepsi oturdu ben kalkıp kız tarafıyla Karadeniz halayı çekebildim ve herkes beni hala hatırlıyo. Çok önemli ayrıcalık.. Romanların arasına girer roman gibi oynarım” (Görüşme, Nisan 2011).

Bir beceri kazanma ve onu sergileme önemli bir kültürel sermaye formu olarak kendini gösterir. Görüşme yaptığım kursiyer: “Halk dansı öğrenirseniz bunu sadece düğünlerde oynarsınız. Ama Latin dansını her yerde yapabilirsiniz.” şeklinde ifade ediyor (Görüşme, Nisan 2011).

Kültürel sermaye türleri, bulundukları alana bağlı olarak aynı anda meşru ve gayri meşru olabilmektedir. Belirli bir kültürel sermayenin meşrulaşmasının tamamıyla kendiliğinden olduğu görülmektedir. Kendiliğinden olma gücü, sembolik sermayeden gelen özel bir alanda meşru olan kültürel sermayenin neyi kapsadığını belirlemektedir. Herhangi bir kültürel yeterlilik, kültürel sermayenin dağılımındaki konumundan bir kıtlık değeri çıkarmakta ve sahibine ayrımın kazancını sağlayabilmektedir. Örneğin, okuma yazma bilmeyenlerin arasında okuyabilmek, İngilizce bilmeyenlerin arasında İngilizce konuşabilmek kişiye ayrıcalık kazandırmaktadır (Misci Kip 2010: 35).

İnsanlar kendilerini toplum içinde ifade edebilmek için belli sosyal davranışlarda bulunurlar. Dansın öğretildiği eğitimsel alan olan bu kurslar Bourdieu’nün sınıflandırmasındaki kurumsal sermaye işaret eder. Bir eğitim süreci içerisinde yer alma ve onun kurumsal kimliğini içselleştirme yoluyla bir kültürel sermaye edinme demektir. Çünkü kursiyerler bu mekânda “bilgi ve deneyim” kazanırlar. Görüşme yaptığım kursiyerlerin çoğu uzun yıllardır dans kursuna devam eden insanlardan oluşuyor. Dans öğrenme eylemi bitmiş olmasına rağmen dans pratiklerini kurslara katılarak sürdürüyorlar. Bu süreç bir ile altı yıl arasında değişiyor.

Dans kursları genellikle her hafta Latin gecesi düzenlemektedir. Latin gecesi düzenlemelerinde genelde Latin dansı yanında başka dans daha yer alır. Düzenlenen konseptler kimi zaman Latin dansının yanına bir yerli dans kimi zamanda yabancı dans biçiminde gerçekleşiyor. Latin- flamenko, Latin- oryantal, Latin-Clup, latin- roman havası

gibi örnekleri çoğaltmak mümkün. Geleneksel olarak yerel olarak kendi kültürü içinde hoşlarına giden onu da teşhir etmekten hoşlanan o konuya da beceriye sahip olan insanların o etkinliği bu tür etkinliğin içerisinde yaparak bir deşarj olma durumuna ulaşabilirler. 29 Nisanda Aydans kursunun düzenlediği Latin gecesinde konsept olmasa da zeybek, oyun havaları, damat halayı gibi yerel pratiklere de yer verildi. İnsanlar gece boyunca Latin dansından kolaylıkla zeybek ya da damat halayına geçiyorlardı. Herkes bu duruma kolaylıkla uyum sağlıyor ve keyif alıyordu. Çünkü yerel pratiklerle ilgili kültürel sermayelerini sergilemekten keyif alıyorlardı. Prior'a (2005) göre, Bourdieu'nun kitlesel ya da popüler kültür tanımlaması oldukça tek boyutludur. Bu tanımlamaya göre, popüler kültür, sadece eşitsizlikleri yeniden oluşturmaya hizmet eden olarak görülmektedir. Hızla küreselleşen dünyada, kültürel sermaye, ulusların kendilerine ait özelliklerine de bağlıdır. Bourdieu bu konuya çok fazla değinmemektedir. Daha sonraki yazarlar gün geçtikçe kozmopolitleşen dünyada milletlerin kendilerine has kültürel özelliklerinin kültürel sermaye açısından önemli olduğunu vurgulamaktadır (Misci Kip 2010:40).

Dans gecelerinde insanlar belli bir kültürel sermaye edinmek ve kendi sosyal çevresine o kültürel sermayeyi göstermek için çalışırlar. Pek çok toplumda müzisyenler Nettl'in "müziğin estetik görünümü" diye tanımladığı şey ile becerilerini başkalarının önünde sergilemeye bayılırlar (Kaemmer 1993:81.) Çünkü sosyal çevre içinde konumlanmaya çalışırlar. Ayrıca kurs ortamından farklı bir alanda pratik yaptıkları için kendilerini dans ederek göstermenin 'hazzını' yaşarlar.

SONUÇ

Dans kişinin kendine, bedenine, topluluğa ve diğer insanlara yönelik tutumunu yansıtır ve bu yönüyle kültürün fiziksel dışavurumudur (Lull 2000: 47). İnsanlar belli bir sosyal grubun içerisinde yer alma ve diğerini karşısına konumlandırarak kendisini ayırt etme ve bu ayırt etme bilinciyle bir kimlik inşa etme çabası içerisinde olurlar. Dans da bu sürecin içerisinde ve insanların kendilerini başka insanlardan ayırttırmasında kullanılan en önemli araçlardan biridir.

İzmir Latin dans okullarının kursiyerleriyle yapılan gözlem görüşmelere dayalı bu çalışma, kursiyerlerin yabancı danslara olan ilgisinin nedeni kültürel sermaye kavramıyla çözümlenmiştir. Dans kursuna gitmek bir beceri gösterme etkinliği olduğundan önemli bir sosyal faaliyettir. Bu nedenle kursiyerlerin kendi becerilerini teşhire sokulmasını ifade ettiği, içerisinde belli değer kalıplarını barındırdığı için sosyal çevre açısından önem kazanır. İnsanlar kendilerini öteki insanlardan ayırttırabilmek için bu tür yöntemleri kullanırlar. Danslar da insanların belli bir müzik kültürüyle kendilerini yeniden inşa etme araçlarından biridir.

KAYNAKÇA

ARUN Özgür (2009). Yaşlı Bireyin Türkiye Serüveni: Türkiye'de Yaşlı Bireyler Arasında Kültürel Sermaye Dağılımı. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı 8(1):77 – 100.

ÇEĞİN, Güney (2007) . "Pierre Bourdieu: Pratiklerin Mantığı, Habitus ve Alan Teorisi". Bilim ve Sanat Vakfı - Bülten / Sayı: 63. <http://www.bisav.org.tr>.

EROL, Ayhan (2009). Müzik Üzerine Düşünmek. İstanbul. Bağlam Yayınları.

GALİOĞLU, Aslı (2007). İzmir'deki Latin Dans Kursları ve Dans Pratiğinin İçerdiği Cinsellik. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir.

KAEMMER, John E. (1993). İnsan Yaşamında Müzik: Müzik Üzerine Antropolojik Perspektifler. Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music, Austin: University of Texas Pres. Yayınlanmamış çeviri (Çev: Yetkin Özer).

KAYA Ali (2005). Din Sosyolojisi Bağlamında, Fransız Sosyolog Pierre Bourdieu-Klasik Sosyoloji İlişkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

KUDRET Emiroğlu-AYDIN Suavi. 2003. Antropoloji Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

LULL, James (2000). Popüler Müzik Ve İletişim. Çiviyazıları. İstanbul.

MEDER Mehmet- Çeğin, Güney (2011). Bourdieu'ü Okumak: Post-Pozitivist Bir Sosyolojinin İmkânı Üzerine. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi D. 10(1) :233 – 256.

MİSCİ KİP Sema (2010). Kültürel Sermaye ve Televizyon İzleme Alışkanlıkları. Yayınlanmamış Doktora Tezi.İzmir

ÖZSÖZ Cihad (2007). Pierre Bourdieu'nün Temel Kavramlarına Giriş. Sosyoloji Notları. Nisan Sayısı: 15-22.

YANIKLAR Cengiz (2010). Kültürel Sermaye, Eğitim ve Toplumsal Tabakalaşma: Pierre Bourdieu'nün Yeniden Üretim Kuramına Eleştirel Bir Bakış. Sosyoloji Dergisi. Sayı 22: 121-138.

YÜCE Erman (2007). Simgesel Seçkinler Ve Habitus: Hürriyet Gazetesi'nde Köse Yazarlığı. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara

“MİKROTONAL MÜZİKLERİN ÇALINMASI İÇİN AYARLANABİLİR MİKROTONAL GİTAR TASARIMI”

Tolgahan ÇOĞULU
Şehvar BEŞİROĞLU

Ayarlanabilir mikrotonal gitar, gitar klavyesinin üstündeki kanallar vasıtasıyla gitarın üstündeki tüm perdelerin aşağı ve yukarı oynatılabildiği ve gitar klavyesine istenilen miktarda perde takılıp, çıkarılabilen bir gitardır. Bu özellik sonucu mikrotonal seslerin olduğu tüm müzikler ayarlanabilir mikrotonal gitar ile çalınabilir.

Standart klasik gitarlarda çakılmış sabit perdeler kullanılmaktadır. Her perde bir notayı verir. Bu notaların her biri eşit tamperaman denilen klasik Batı müziği sisteminde yarım sese tekabül eder. Bu sistemde bir oktavda on iki ses bulunmaktadır. Normal klasik gitarlarda bu sesler perdelere basılarak verilir. Sabit perdelerin aşağı yukarı oynatılması ya da yeni perde eklenip çıkartılması olanaklı değildir.

Dünyadaki birçok müzikte eşit tampere seslerden başka sesler kullanılmaktadır. Örneğin, Osmanlı/Türk sanat müziği teorisinde koma sesler herhangi bir tam sesin dokuza bölünmesi sonucu oluşan seslerin adıdır. 1950 sonrası Avrupa ve Amerika’da gelişen çağdaş klasik Batı müziğinde ise bir tam ses daha fazla aralığa bölünebilmektedir. Bu seslere mikroton denmektedir.

Yarım seslerden oluşan perdelerin olduğu standart gitarlarda mikrotonlar çalınmamaktadır. Bu durumun aşılması için günümüze kadar birçok deneme yapılmıştır:

- a) Enharmonik Gitar: 1829 yılında General Perronet Thompson tarafından tasarlanmıştır. Gitarın klavyesinde birçok delik mevcuttur ve bu deliklere perdecikler yerleştirilerek mikrotonlara ulaşılabilmektedir.
- b) Harry Partch’ın Gitarları: Partch, 1944 yılında *Adapted Guitar I* ve 1945 yılında *Adapted Guitar II* ismini verdiği gitarlarını tasarlamıştır. *Adapted Guitar I*’de klavyede istediği yerlere perdecik eklemiştir. *Adapted Guitar II* gitarı ise perdesiz bir gitardır ve *slide* aleti ile çalınmaktadır.
- c) Perdesiz gitar: Türkiyeli gitarist Erkan Oğur makamsal müzikleri çalabilmek için perdesiz gitarı 1970’li yıllardan itibaren kullanmaktadır. Bu gitarın klavyesinde perdeler yoktur. Ud çalgısında olduğu gibi tüm mikrotonlar çalınabilmektedir.
- d) Perdecikler (İng. *fretlet*): Normal gitar klavyesine, ek perdecikler çaktırılabilmek mikrotonlar elde edilmektedir. Bu perdecikleri John Schneider, Lily Afshar, Onur Türkmen, Erhan Birol, Tolgahan Çoğulu gibi gitaristler kullanmaktadır. Bu perdeler sabittir ve çaktırdıkları yerlerden başka yere oynatılamazlar. Tom Stone 1977 yılında gitarın klavyesinin değişebileceği bir gitar icat etmiştir ve bu gitara ‘Değişebilir Klavyeli Gitar’ (İng. *Guitar with Interchangeable Fingerboards*) adını vermiştir. John Schneider, bu gitarda birçok farklı mikrotonların olduğu klavyeler kullanarak günümüze kadar birçok kayıt gerçekleştirmiştir.
- e) Walter Vogt Gitarı: Gitar yapımcısı Walter Vogt (1935-1990), gitardaki entonasyon problemlerini çözmek için 1985 yılında tüm perdelerin, tellerin altındaki kanallarda belli bir mesafede oynatılabileceği bir gitar icat etmiştir. Bu gitarın klavyesine ‘Hassas Akortlanabilir Gitar Klavyesi’ (İng. *The Fine-Tunable Precision Fretboard*) ismini vermiştir.

Ayarlanabilir Mikrotonal Gitar Tasarımı

Ayarlanabilir mikrotonal gitar, 2008 yılında Tolgahan Çoğulu tarafından tasarlanmış, aynı yıl İstanbul Teknik Üniversitesi Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi

bünyesinde Prof. Şehvar Beşiroğlu yürütücülüğünde bir bilimsel araştırma projesi olarak kabul edilip finanse edilmiş ve 2009 yılında Ekrem Özkarpaz tarafından yapımı tamamlanmıştır.

Ayarlanabilir mikrotonal gitarın, yukarıda bahsedilen gitar türlerinden en büyük farkı gitarın klavyesindeki perdelerin istenilen mesafelerde yukarı ve aşağı oynatılması ve klavyeye istenilen sayıda perde eklenip çıkarılmasıdır. Ayarlanabilir mikrotonal gitarın klavyesindeki her telin altında kanallar bulunmaktadır (Şekil 1).



Şekil 1: Ayarlanabilir mikrotonal gitarın klavyesi.

Kullanılan perdeler normal klasik gitar perdeleri gibi uzun değildir ve küçük parçalar halindedir (Şekil 2).



Şekil 2: Ayarlanabilir mikrotonal gitarın perdelerinin görünümü.

Perdeleri, kanallarda hareket ettirmek için dökme demir çekiç ve ahşap iskarpela kullanılmaktadır (Şekil 3).



Şekil 3: Dökme demir çekiç ve ahşap iskarpela.

Perdeleri kanallardan çıkartmak için perde çıkartma aleti kullanılmaktadır (Şekil 4).



Şekil 4: Perde çıkartma aleti.

Perdeleri klavyede yukarı veya aşağı hareket ettirebilmek için ahşap iskarpela, hareket ettirilmek istenen perdeye yaslatılır. Dökme demir çekiç ile ahşap iskarpelaya vurulur ve perde hareket ettirilir (Şekil 5).



Şekil 5: Perdelerin oynatılması.

Perdeler el ile kanallara yerleştirilir. Perdeleri çıkartmak için ise perde çıkartma aleti kullanılır. Perdelerin alt kısmında bulunan deliklere aletin ucu takılır ve perde yukarı doğru çekilir (Şekil 6).



Şekil 6: Perdelerin çıkartılması.

Sonuç

Ayarlanabilir mikrotonal gitarın tasarımıyla beraber, her gitarist mikrotonların/komaların olduğu tüm müzikleri gitar klavyesindeki perdeleri ayarlayarak klasik gitarda çalabilecektir. Erken 21. yüzyıl itibariyle mikrotonal gitar repertuvarında çok az eser bulunmaktadır. Bunun nedeni, mikrotonların çalınabileceği gitarların az sayıda olmasıdır. Ayarlanabilir mikrotonal gitar, mikrotonal gitar müziğinin pratik bir şekilde çalınabilmesi için tasarlanmıştır. Mikrotonal gitar repertuvarının genişlemesi için ayarlanabilir mikrotonal gitarın yaygınlaşması ve repertuvara kazandırılacak nitelikli eserler için bu gitar tasarımının bestecilere tanıtılması gerekmektedir.

“MÜZİKLE İLGİLİ DİSİPLİNLER ARASI ÇALIŞMALARA İLİŞKİN AKADEMİSYEN TUTUMLARINDAKİ DEĞİŞİM VE GELİŞİMLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ”

Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN

uturkmen@aku.edu.tr

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ÖZET

Türkiye’de lisansüstü (Yüksek lisans, Doktora/Sanatta Yeterlik) müzik eğitiminde gerçekleştirilen çalışmaların çok az kısmı farklı disiplinlerle yürütülmüştür. Bununla birlikte son yıllarda müzikte yeni sanat ve bilim dallarının artması, müzikte bilimsel çalışmaların nicelik ve nitelik olarak sayıca çoğalması, diğer disiplinlerin müziğe ilgi göstermeleri ve disiplinler arası çalışmalara yönelmelerden dolayı müzik ve diğer disiplinler arasında daha çok sıklıkta çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Sistematik müzikoloji estetik, felsefe, sosyoloji, antropoloji, tıp, matematik, tarih, sanat tarihi, arkeoloji, edebiyat, eğitim, dil, akustik, müzik eleştirisi, kültürel çalışmalar gibi bilim dalları ile müzik ilişkisi üzerinde durur. Bu çalışmada, Türkiye’de sistematik müzikoloji çalışmalarının günümüzdeki durumu üzerinde durularak, Fen Bilimler Enstitüsü ve Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde yer alan Anabilim dallarındaki lisansüstü eğitim veren akademisyenlerin müzik alanı araştırmalarına ilişkin görüşleri belirlenmeye çalışılmıştır. Araştırmanın verileri açık uçlu sorulardan oluşan bir anket ile toplanmış ve nitel veri çözümleme tekniklerine göre analiz edilmiştir. Araştırma Müzik alanı araştırmalarına diğer bilim dallarındaki akademisyenlerin tutum ve davranışlarının belirlenmesine yönelik yapılan ilk çalışmalardan biri olması nedeniyle önemlidir.

Anahtar Sözcükler: Müzikoloji, Sistematik Müzikoloji, Değişim

1. GİRİŞ

Müzik eğitimcisi Albert Lavignac bundan tam bir asır önce “Musiki Terbiyesi” adlı kitabında müziğin bir lisan, bir sanat ve bir ilim olduğunu söylemiş, “müzik ve matematik”, “müzik ve edebiyat”, “müzik ve mimarlık” konularına değinerek müziğin diğer bilim dalları ile olan ilişkisi üzerinde durmuştur.

Lavinyac; Madam Cottin’den alıntılıdığı “Musiki evrensel bir dildir ki hayatın bütün hislerini ahenkli bir surette anlatır” sözünden aldığı destekle müziğin bir lisan olduğunu vurgulamış, “şair nasıl kelimeleri kullanıyorsa kompozitörde sesleri kullanıyor” düşüncesinden hareketle müzik ve edebiyat, “ressamlıktaki resim ve çizgiler musikide nağmelerdir” diyerek müzik ve resim, Madam Stael’in müziği “seslerin mimarisi” olarak tanımlamasından yola çıkarak müzik ile mimarlık ilişkisine değinmiş, Gounod’tan alıntılıdığı “İlimsiz sanat yoktur” düşüncesini destekleyerek müziğin bir ilim olduğunu görüşünü desteklemiştir. Ritm, entonasyon, şiddet, armoni gibi konulara değinerek müzik ve matematik bağlantısına değinmiştir. Yine de tüm bu ilişkilere yakınlıklara rağmen müziğin diğer bilim dalları ile farklılığını şu sözlerle belirtmiştir.

“Öteki sanatların en tesirlisi, en maddi olmayanı ve en fanisi: Mimar taş parçalarını harekete getirir, heykeltıraş bronz ve mermer üzerinde çalışır, ressam bez, tahta, taş veya kâğıt üzerinde renkli maddelerle sonsuz bir zaman için baki kalmak üzere resim yapar. Hatta şair kendi lisanının kelimelerinde kendi eserinin sabit ve hazırlanmış unsurlarını bulur. Boşluk

içinde ve boşlukla çalışır gibi görünen yalnız musikişinastır. İşitildiği zaman hemen derhal sönüp kaybolan ve hatırasından başka bir şey kalmayan seslerle uğraşmak musikişinasa nasip olmuştur” (Lavignac, 1939;6).

Fubini ise önce müziğin diğer sanatlarla ilişkisini; “Müziğin onu diğer sanatlardan farklı kılan karakteriyle tikel bir sanat olduğunu savunmak, epeyce bağlayıcı bir şeyi onaylamak anlamına gelir ve bu absürd görünebilecek bir pozisyonu-Benedetto Croce’nin öğretisi yanlısı (Crociano) olmak gibi örneğin-temsili eder “(2006;16) sözleriyle vurgulamış sonrasında ise “müziğin diğer sanatlardan ayrı tutulmasında en büyük etkiye sahip unsur, hem besteci hem de yorumcudan beklenen üst düzey teknik uzmanlaşmadır. Bir şair aynı şehirde yaşayanlardan herhangi biriyle aynı okula gidip şair olabilirken, bir müzisyen, fakir dahi olsa, mesleğinin temel ilkelerini, yani müziğin özgül dilini öğreneceği, kendi konusunda uzman bir okula yıllarca devam etmek zorundadır. Müzisyenin yaptığı işin özgüllüğü, gerek müziğin pratiğiyle uğraşanlarda, gerekse filozofların değerlendirmelerinde ve kamunun yargılarında olgusal olarak diğer sanatlardan ayrılmış bir sanat dalını ortaya çıkarmıştır” (2006;18) diyerek müzik ve diğer sanatlar arasında farklılıklardan bahsetmiştir. Yine Fubini müzikle şiir arasında bir yandan sıkı bir bağ kurarken diğer yandan zıt karakterleri olduğunu vurgular (2006;27). Fubini aynı kitabında; müzikle matematik, müzik ve anlam, müzik ve tarih, müzik ve estetik, müzik ve felsefe, müzik ve sosyoloji, müzik ve kültür müzik ve psikoloji, müzik ve eğitim vb konulara değinir. Günay ve Özdemir’de Müzik Eğitimi Psikolojisinin içeriğini şöyle açıklarlar: “Müzik sanatının en başlarından başlayarak en üst düzeylere kadar öğretimi, bu süreç içinde bireyin eğitimi, bu eğitimin başarılı olabilmesi için bireyin tanınması (bireysel ayrılıklar, müzik yeteneği, müzik ile iletişim kurabilme...) ve müzikle ilgili alanların ayırt edilerek özel metotların uygulanmaları bu alan içinde düşünülebilir” (2006;28). Ridley ise kavramlar arasında ilişki kurar “Müziğin tarihselliği onun bir başka yaşam benzeri özelliğini de beraberinde getirir. Müzik, başka her şeyle benzer bir biçimde, kavramsal bir alanı işgal eder. Boşlukta değil, fakat çatlaklarında yer aldığı tanımsız ölçüde büyük ve değişken başka kavramlar grubu tarafından koşullanır ve onları koşullar. Böylece, dans aracılığıyla müzik, karşılıklı bir biçimde cinsellik ve sosyalleşmeye bağlanır; ilahi ve dini şarkılar aracılığıyla ruh sağlığına, çocuk tekerlemeleri aracılığıyla oyuna, marşlarla orduya, milli marşlarla dayanışmaya, oranlarla matematiğe, chantier (denizcilerin ağıları denizden çekerken söylediği şarkı) aracılığıyla işe, cenaze şarkılarıyla ölüme ve bir sürü şey aracılığıyla bir sürü şeye bağlanır” (2007;12).

1.1. Müzikoloji-Etnomüzikoloji-Sistemik Müzikoloji

Müzik üzerine yöntemlendirilmiş bilgilerin tümü müzik biliminin kapsamına girer. Bu bilgilere, bilimsel inceleme ve araştırma yöntemlerinin uygulanmasıyla erişilir. Müzik sanatının oluşumu ve evrimi genel olarak insanın bu sanatla ilintisi, müzik biliminin başlıca inceleme konusudur (Mimaroglu,1999;186). Müzik bilimi seslerin doğasını (sesbilim) inceleyebilir. Bestecinin, seslendiricinin, dinleyicinin, öğrenen ve öğreticinin ruhsal durumlarını psikolojinin yardımı ile ele alabilir. Bilgiye ulaşılabilen ilk çağ dönemlerinden bu güne müziğin evrimi üzerinde tarih yardımıyla çalışılabilir.

“Müzikbilim: Müziğin tarih içinde günümüze değinbütün kıtalarda geçirdiği evrimin özelliklerini araştıran bilim alanı. Fransızca musicologie, Almanca Musikwissenschaft, İtalyanca ve İspanyolca musicologia, İngilizce musicology. Dilimizde Fransızca söylenişiyile “müzikoloji” de denir” (Say,2002, s.359). “Müzik bilimi (musicologie) bu günkü durumuna nasıl erişmiştir? Müzik bilgininin öteki bilginler arasındaki durumu, tarih boyunca olduğu gibi bu günde kesin çizgilerle belirlenmiş değildir. Bununla birlikte hiç olmazsa, çağdaş müzik

biliminin temellerinin çok eski yıllarda atılmış olduğu söylenebilir. Gene de, bu temeller üstünde yapılan çalışmalar çok yakın yıllara, on dokuzuncu yüz yıl sonuna ve yirminci yüz yıl başına kadar birleştirilmiş, bir “çatı altında” toplanmış değildi. Almanların bu bilime verdiği Musikwissenschaft adı ya da Fransızların, İtalyanların, İngiliz ve Amerikalıların kullandığı musicologie, musicologio, musicology terimleri, şunun surası yüz yıllık geçmişi ya olan ya olmayan terimlerdir”(Mimaroglu,1999;187).

Müzikoloji, genel anlamıyla müzikbilim demektir. Hatta müzikolog karşılığı müzikbilimci terimi dahi bazen tercih edilmektedir... Müzikolog, müzik bilimini oluşturan tüm alt dallarda, sözelimi; müzik tarihi, makam, tonlar, usûl, armoni, kontrapunt, çalgılama, çok iyi solfej, bir çalgıyı iyi çalma vd müziksel özelliklere mutlak sahip ve zekâ düzeyi tartışılmayan insan olmalıdır (Akdoğan,2005;153).

“Özellikle Müzik Kuramı ve Tarihi ile Müzik Tarihi, dolayısıyla, bu kapsam içindeki tüm müziksel olguları içeren bir bilim dalı olan müzikoloji, müzik dışında, edebiyattan felsefeye, sosyolojiden antropolojiye bir çok bilim dalından da yararlanır. Bir başka deyişle, bu alanda uğraş veren ve müzikolog olarak adlandırılan kişi, neredeyse sınırsız sayılabilecek bir bilim denizinde kulaç atmak zorundadır” (Akdoğan,2005;214).

Özer (2002;i) Etnomüzikolojiyi “müzik aracılığıyla insana ilişkin öğrenme” olarak tanımlar. Say ise Etnomüzikolojiyi “müzikbilimin bir dalı olarak yeryüzünün müziksel varlığı üzerine araştırmalar yapan, müziği kültürel değerlerin bir göstergesi anlamında ele alarak insanoğlunun geçmişten günümüze yarattığı bütün müzik, tür ve çeşitlerini belirli yöntemlerle saptamayı, tamamlamayı, bilgi ve belgelerle aydınlatmayı, değişim sürecini değerlendirmeyi ve insanlık adına onlardan dersler çıkarmayı öngören insanbilim(antropoloji) ve halkbilim (folklor) gibi bilimlerden geniş ölçüde yararlanan aynı zamanda öteki bilimlere de veriler hazırlayan bilim alanı”(2002;187) görür.

Erol ise müzikoloji ve etnomüzikoloji arasındaki ayrımı şu şekilde açıklar “Batı sanat müziğini inceleyen müzikolojinin tersine, etnomüzikologlar Batılı-olmayan geleneksel sanat ve folk müziklerini artzamanlı ve eşzamanlı olarak ele alarak müziği kültürel bir süreç olarak incelerler” (2009;163).

Sistemik müzikoloji; müzikte disiplinler arası çalışmaların başlığıdır. Estetik, psikoloji, sosyoloji, antropoloji, felsefe, eğitim, fizik, matematik, akustik, ses sistemleri, arkeoloji, tarih, sanat tarihi, dil, edebiyat sistemik müzikolojinin çalışma alanlarıdır. “Tarihsel müzikolojinin yanı sıra müzikolojinin öteki çalışma alanları “Sistemik Müzikoloji” başlığı altında toplanabilir”(Say,2002;359).

Ülkemizin önde gelen sanat kurumlarından İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora programında Sistemik Müzikoloji Çalışmaları adlı dersin gerekçesi; “Müzikoloji (Müzikbilimi), müzik alanında yapılan bütün çalışmaları kapsar. Müzikolojinin alt başlıklarında biri olan ve müziğin disiplinler arası çalışmalarının alt başlığı olan Sistemik Müzikoloji 20.yy'ın son döneminde gelişim göstermiştir.21. yüzyıla girdiğimiz günümüzde ise, gelişen, değişen ve aynı zamanda globalleşen dünya ortamında çalışma sahası daha da belirginleşmiştir. Sistemik Müzikoloji Müzikolojinin disiplinler arası çalışmalarının başlığı olduğundan, gerek dünyada ve gerekse ülkemiz ve yakın coğrafyası içinde yer alan kültür-sanat verilerinin estetik, felsefe, sosyoloji, antropoloji, tıp, fizik, matematik, akustik, arkeoloji, edebiyat, dil, genel tarih, sanat tarihi, v.s.

gibi disiplinlerle olan ilişkisini anlatır. Bu derste estetik, felsefe, sosyoloji, antropoloji, tıp, fizik, matematik, akustik, arkeoloji, edebiyat, dil, genel tarih, sanat tarihi, gibi bilim dalları ile müziğin ilişkisi incelenecektir.” İçeriği ise “Sistematik müzikoloji. Sistematik müzikolojinin çalışma alanları. Müzik ve disiplinler arası çalışmalar. Müzik ve estetik, Müzik ve felsefe. Müzik ve sosyoloji. Müzik ve antropoloji. Müzik ve tıp. Müzik ve terapi. Müzik ve fizik. Müzik ve matematik. Müzik ve akustik. Müzik ve istatistik. Müzik ve arkeoloji. Müzik ve edebiyat. Müzik ve dil. Müzik ve sanat tarihi. Müzik ve arkeoloji.”(www.sbe.itu.edu.tr) olarak açıklanmıştır.

Richard Parncutt “Systematic Musicology and the History and Future of Western Musical Scholarship” adlı çalışmasında Sistematik Müzikoloji çalışmaları hakkında şu bilgileri verir “Sistematik müzikoloji, müziğin belirli görünümünden daha çok genel olarak müzikle ilgilenen müzikolojinin alt disiplinleri içi nasıl olarak Orta Avrupa’da kullanılan şemsiye bir terimdir. Bu makale, kavramı uluslararası akademik müzik araştırmacılarına İngilizce açıklamayı amaçlar. Bilimsel sistematik müzikoloji (ya da *bilimselmüzikoloji*) aslen ampirik ve veri-yönelimlidir; ampirik psikoloji ve sosyoloji, akustik, fizyoloji, sinirbilimleri, bilişsel bilimler, hesaplamayı ve teknolojiyi kapsar. İnsan bilimleri sistematik müzikoloji (ya da *kültürelmüzikoloji*) felsefiestetik, kuramsalsosyoloji, göstergebilim, yorumbilgisi, müzikeleştirisi, kültürel çalışmalar ve cinsiyet çalışmaları gibi disiplinleri ve paradigmaları kapsar. Sistematik müzikoloji disiplini, kardeş disiplinler olan tarihsel müzikoloji ve etnomüzikolojiye göre daha az bütünseldir: kapsamı ve yöntemleri daha fazla çeşitlidir ve hem akademik hem de pratik olarak müzikoloji dışındaki akraba disiplinlerle daha fazlailişki olma eğilimindedir. Sistematik müzikolojinin bu çeşitliliği bir yere kadar onu oluşturan alt disiplinlerin *systemi* içindeki disiplinler arası etkileşimlerle telafi edilir (*sistemik* müzikoloji). Sistematik müzikolojinin Avrupa’daki kökenleri antic Yunan’da bulunabilir. Tarihsel müzikoloji ve etnomüzikoloji çok daha genç disiplinlerdir ve bu üç disiplinin görece önemi son bir kaç yüz yıl boyunca önemli ölçüde inişli çıkışlı bir seyir izlemiştir. Bugün, müzikolojinin bu üç alt disiplini araştırma etkinliğinin hacmi anlamında hemen hemen eşit önemdedir” (www.musicstudies.org/ABStr_systematic.html) (27.07.2009)

Edip Günay Müzik Sosyolojisi adlı kitabında “Müzikolojide Ara İnsan Gereksinimi” başlıklı bölümünde disiplinler arası çalışmalar üzerine şu tespitlerde bulunur.

“Bir bilim alanının başka bilim alanlarından yararlanması ara disiplinlerin oluşmasını ortaya çıkarıyor. Müzikolojiye baktığımızda yararlandığı ve yararlandığı alanlar ile yapılan ortak çalışmalar sonucunda adları müzik tarihi, müzik psikolojisi, müzik sosyolojisi, müzik felsefesi, müzik bilimlerinde araştırma ve istatistik, akustik gibi yeni çalışma alanlarının, bir başka deyişle “bileşke bilim”lerin oluşmuş olduğunu görüyoruz. Müzikoloji bölümlerindeki eğitim programlarına baktığımızda, daha sayamadığımızı, üç ve daha çok bilimin bilgi ve araştırma birikimlerinden yararlanılarak verilen ortak alan derslerine ve uygulamalarına rastlıyoruz. Bu ortak alanlarda çalışan, yeteri kadar çeşit ve sayıda uzmanlaşmış müzikologlar yetiştirememiş olduğumuzu görüyoruz. Bizler noksanımız olan bileşke bilim alanlarındaki uzmanları yetiştirememişken, müzikolojinin yardımlaşmaya çalıştığı diğer fen ve sosyal bilimlere baktığımızda onların daha karmaşık ilişkiler içine girmiş olduklarını ve yeni bilim dallarının doğmakta olduğu gözlemliyoruz. Ve bu bilim alanları iki ya da üç bilimin bulgularının basitçe birleştirildiği ortak alanlardan farklı bir kimliğe bürünerek, kendi çalışmalarını geliştirmiş olmanın sonucunda yepyeni bir bilim alanına dönüşebiliyor ki bunu bazı yazarlar “disiplinler-aşırı” deyişi ile karşılamaya çalışıyorlar”(2006;253-254).

Fubini müziği bir prizmaya benzetir ve şunları söyler “asırlar boyu sürüp giden müzik düşüncesinin tümü kaçınılmaz olarak bir taraftan geniş anlamıyla müzik tarihinin kendisiyle, diğer taraftan kimi biçimlerde müziği ilgi nesnesi haline getirmiş olan disiplinlerle iç içe geçmiştir: matematik, psikoloji, akustik fizik, felsefi ve estetik spekülasyon, müzik sosyolojisi, dilbilim, vs. O yüzden, böylesi bir labirentte kaybolmak kolaydır; gene de, hiç şüphesiz, eğer müzik bir bilgiyi canlandırmışsa ve farklı düşünürlerin ilgisini çekmişse, bu, müziğin çok biçimli ve çok cepheli bir gerçeklik olduğu ve de oldukça farklı açılardan görülebileceği anlamına gelir...Sonuçta çok çeşitli meslek kategorileri arasında hangilerinin müziği doğrudan ya da dolaylı olarak ilgilendirdiğinin yazılabileceği açıktır: Filozoftan pedagog ve ahlakçıya, matematikçiden akustik fizikçiye, edebiyat eleştirmeninden politikacıya, sanat amatöründen uzman eleştirmen ve müzikologa, geniş anlamıyla tıpçıdan sosyologa pek çok farklı meslek grubu” (2006;20).

1.2. Sanat Ve Konservatuvar Kurumlarının “Ulusal Yeterlik Çerçevesi” Ve Disiplinler Arası Çalışmalara Yapılan Atıflar

BOLOGNA SÜRECİ

Avrupa Düzeyinde 29 Ülkenin Eğitim Bakanları tarafından 19 Haziran 1999 tarihinde Bologna Deklerasyonu ile başlatılmıştır. Avrupa ülkelerinin yükseköğretim yapılanmasıdır. Günümüzde sürece dahil olan ülkelerin sayısı 46’dır. Bu süreçte lisans, yüksek lisans ve doktora/sanatta yeterlik programlarına yönelik hedefler şu şekilde belirlenmiştir.

TÜRKİYE YÜKSEKÖĞRETİM ULUSAL YETERLİKLER ÇERÇEVESİ (TYUYÇ)			
DÜZEYLER TANIMLAYICILAR	6 LİSANS EQF-LLL : 6. Düzey QF-EHEA: 1. Düzey	7 YÜKSEK LİSANS EQF-LLL : 7. Düzey QF-EHEA: 2. Düzey	8 DOKTORA EQF-LLL : 8. Düzey QF-EHEA: 3. Düzey
BİLGİ Kuramsal Uygulamalı	Ortaöğretimde kazanılan yeterliklere dayalı olarak alanındaki güncel bilgileri içeren ders kitapları, uygulama araç – gereçleri ve diğer bilimsel kaynaklarla desteklenen ileri düzeydeki kuramsal ve uygulamalı bilgilere sahip olmak.	- Lisans yeterliklerine dayalı olarak, aynı veya farklı bir alanda bilgilerini uzmanlık düzeyinde geliştirmek ve derinleştirmek, - Alanı ile ilgili disiplinler arasındaki etkileşimi kavramak.	- Yüksek lisans yeterliklerine dayalı olarak alanındaki güncel ve ileri düzeydeki bilgileri özgün düşünce ve/veya araştırma ile uzmanlık düzeyinde geliştirmek, derinleştirmek ve bilime yenilik getirecek özgün tanımlara ulaşmak, - Alanıyla ilgili çeşitli disiplinler arasındaki etkileşimi kavramak; yeni ve karmaşık fikirleri analiz, sentez ve değerlendirmede uzmanlık gerektiren bilgileri kullanarak özgün sonuçlara ulaşmak.

BECERİLER Kavramsal/Bilişsel Uygulamalı	- Alanında edindiği ileri düzeydeki kuramsal ve uygulamalı bilgileri kullanabilmek, - Alanındaki kavram ve düşünceleri bilimsel yöntemlerle inceleyebilmek, verileri yorumlayabilmek ve değerlendirebilmek, sorunları tanımlayabilmek, analiz edebilmek, kanıtlara ve araştırmalara dayalı çözüm önerileri geliştirebilmek.	- Alanında edindiği uzmanlık düzeyindeki kuramsal ve uygulamalı bilgileri kullanabilmek, - Alanındaki bilgileri farklı disiplin alanlarından gelen bilgilerle bütünleştirerek yeni bilgiler oluşturabilmek; - uzmanlık gerektiren sorunları bilimsel araştırma yöntemlerini kullanarak çözümleyebilmek.	- Alanındaki yeni bilgilere sistematik bir biçimde yaklaşabilmek ve alanıyla ilgili araştırma yöntemlerinde üst düzeyde beceri kazanabilmek, - Bilime yenilik getiren, yeni bir bilimsel yöntem geliştirebilmek ya da bilinen bir yöntemi farklı bir alana uygulayabilmek, özgün bir konuyu araştırabilmek, kavrayabilmek, tasarlayabilmek, uyarlayabilmek ve uygulayabilmek, -Yeni ve karmaşık fikirlerin eleştirel analizini, sentezini ve değerlendirmesini yapabilmek.

	Bağımsız Çalışabilme ve Sorumluluk Alabilme Yetkinliği	- Uygulamada karşılaşılan ve öngörülemeyen karmaşık sorunları çözmek için bireysel ve ekip üyesi olarak sorumluluk alabilmek, - Sorumluluğu altında çalışanların mesleki gelişimine yönelik etkinlikleri planlayabilmek ve yönetebilmek	-Alanındaki bir sorunu, bağımsız olarak kurgulamak, çözüm yöntemi geliştirmek, çözmek, sonuçları değerlendirmek ve gerektiğinde uygulayabilmek, - Alanındaki uygulamalarda karşılaşılabilecek öngörülme-ye- n kar- ma- şık durumlarda, yeni stratejik yaklaşımlar geliştirebilmek ve sorumluluk alarak çözüm üretebilmek.	- Bilime yenilik getiren, yeni bir bilimsel yöntem geliştiren ya da bilinen bir yöntemi bir alana uygulayan yayınlanabilir özgün bir çalışmayı ortaya koyarak, bilime katkıda bulunmak, - Alanı ile ilgili bir bilimsel makaleyi ulusal ve/veya uluslararası hakemli dergilerde yayınlamak alanındaki bilginin sınırlarını genişletebilmek. - Özgün ve disiplinlerarası sorunların çözümlemesini gerektiren ortamlarda liderlik yapabilmek
	Öğrenme Yetkinliği	- Edindiği bilgi ve becerileri eleştirel bir yaklaşımla değerlendirebilmek, öğrenme gereksinimlerini belirleyebilmek ve öğrenmesini yönlendirebilmek.	- Alanıyla ilgili bilgileri eleştirel bir gözle değerlendirebilmek, öğrenmeyi yönlendirebilmek ve ileri düzey çalışmaları bağımsız olarak yürütebilmek.	- Yaratıcı ve eleştirel düşünme, sorun çözme ve karar verme gibi üst düzey zihinsel süreçleri kullanarak alanı ile ilgili yeni fikir ve yöntemler geliştirebilmek.

	İletişim ve Sosyal Yetkinlik	- Alanıyla ilgili konularda ilgili kişi ve kurumları bilgilendirebilmek; düşüncelerini ve sorunlara ilişkin çözüm önerilerini yazılı ve sözlü olarak aktarabilmek, - Düşüncelerini ve sorunlara ilişkin çözüm önerilerini nicel ve nitel verilerle destekleyerek uzman olan ve olmayan kişilerle paylaşabilmek, - Bir yabancı dili kullanarak alanındaki bilgileri izleyebilmek ve meslektaşları ile iletişim kurabilmek ("European Language Portfolio Global Scale", Level B1) - Alanının gerektirdiği düzeyde bilgisayar yazılımı ile birlikte bilişim ve iletişim teknolojilerini kullanabilmek ("European Computer Driving Licence", Advanced Level).	- Alanındaki güncel gelişmeleri ve kendi çalışmalarını, alanındaki ve dışındaki gruplara, yazılı, sözlü ve görsel olarak sistemli biçimde aktarabilmek, - Sosyal ilişkileri ve bu ilişkileri yönlendiren normları eleştirel bir bakış açısıyla incelemek, bunları geliştirmek ve gerektiğinde değiştirmek üzere harekete geçebilmek, - En az bir yabancı dilde sözlü ve yazılı iletişim kurabilmek ("European Language Portfolio Global Scale", Level B2), - Alanının gerektirdiği düzeyde bilgisayar yazılımı ile birlikte bilişim ve iletişim teknolojilerini ileri düzeyde kullanabilmek.	- Sosyal ilişkileri ve bu ilişkileri yönlendiren normları eleştirel bir bakış açısıyla incelemek, bunları geliştirmek ve gerektiğinde değiştirmeye yönelik eylemleri yönetebilmek, - Uzman bir topluluk içinde özgün görüşlerini savunmada yetkinliğini gösteren etkili bir iletişim kurabilmek, - En az bir yabancı dilde, ileri düzeyde yazılı, sözlü ve görsel iletişim kurabilmek ve tartışabilmek ("European Language Portfolio Global Scale", Level C1).

Alana Özgü ve Mesleki Yetkinlik	- Alanı ile ilgili verilerin toplanması, yorumlanması, duyurulması ve uygulanması aşamalarında toplumsal, bilimsel ve etik değerlere sahip olmak, - Sosyal hakların evrenselliğine değer veren, sosyal adalet bilincini kazanmış, kalite yönetimi ve süreçleri ile çevre koruma ve iş güvenliği konularında yeterli bilince sahip olmak.	- Alanı ile ilgili konularda strateji, politika ve uygulama planları geliştirebilmek ve elde edilen sonuçları, kalite süreçleri çerçevesinde değerlendirebilmek, - Alanı ile ilgili verilerin toplanması, yorumlanması, duyurulması aşamalarında toplumsal, bilimsel ve etik değerleri gözetenek bu değerleri öğretebilmek ve denetleyebilmek, - Alanında özümstedikleri bilgiyi ve problem çözme yeteneklerini, disiplinlerarası çalışmalarda uygulayabilmek.	- Akademik ve profesyonel bağlamda teknolojik, sosyal veya kültürel ilerlemeleri tanıtarak, bilgi toplumu olma sürecine katkıda bulunmak, - Sorun çözmede stratejik karar verme süreçlerini kullanarak işlevsel etkileşim kurabilmek, - Alanında ve iş yaşamında karşılaşılan toplumsal, bilimsel ve etik konularda çözüm üretebilmek ve bu değerlerin gelişimini destekleyebilmek.

Yukarıdaki tablo incelendiğinde disiplinler arası çalışmalara vurgu yapıldığı görülür.

1.3. Problem Durumu

Özellikle son yıllarda müzik ve diğer disiplinler arasında daha yakın ve etkin bir iletişim, ortak çalışma alanları gözlenmeye başlamıştır.

Araştırma "Müzik Alanı ile ilgili Disiplinler Arası Çalışmalara İlişkin Akademisyenlerin Tutumları Nelerdir? Sorusuna cevap aramaktadır.

1.4. Alt Problemler

Araştırmanın problemini oluşturan bu soruya bağlantılı olarak cevap aranan alt problemler ise şu şekilde sıralanabilir:

-Akademisyenlerin Lisans Üstü Eğitimde Yürüttükleri Tezlerin görünimleri (Uzmanlık Alanı ve Uzmanlık Alanı Dışı) nedir?

- Akademisyenler; İlgili oldukları Anabilim Dalları ile Müzik alanının arasında ilişki kurmakta mıdır?
- Akademisyenler; Müzik Alanı lisans üstü öğrencilerine “Danışmanlık” yapmayı istemekte midirler?
- Akademisyenlere göre “Müzik Alanı” Enstitüleri bünyesinde var olan anabilim dallarından hangilerine daha yakındır?
- Akademisyenlere göre hangi bilim dallarında müzik araştırmaları yapılabilir?

1.5. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler ve Fen Bilimleri Enstitüleri bünyesinde bulunan Anabilim Dalları öğretim üyelerinin müzik alanı araştırmalarına yönelik tutumlarının belirlenmesi amacıyla hizmet etmektedir. Araştırma, Türk eğitim araştırmaları içerisinde, konusu ve içeriği ile daha önce böyle bir çalışmanın yapılmamış olması nedenlerinden dolayı da önemlidir.

1.6.Sayıtlılar

Akademisyenlerin sorulara gönüllülük esasına dayalı olarak dürüstçe cevap verdikleri, yapılandırılmış görüşme tekniğinin araştırma için uygun veri toplama yöntemi olduğu sayıtlılarından hareket edilmiştir.

1.7.Sınırlılıklar

Araştırma; 2009-2010 Eğitim-öğretim yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler ve Fen Bilimleri Enstitüleri bünyesinde bulunan Anabilim Dallarında Lisansüstü eğitim veren ve araştırmaya katılmak isteyen öğretim üyeleri ve Sosyal Bilimler ve Fen Bilimlerindeki Anabilim Dalları ve Araştırma Yapılabilen bilim dalları ile sınırlandırılmıştır.

2.YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli

Araştırma; Tarama modelini esas almaktadır. “Tarama(Survey) modelleri, geçmişte veya hazin hazır mevcut olan bir durumu (olay, kişi, nesne) kendi şartları içinde olduğu gibi tanımlamayı amaçlayan araştırma modelleridir. (Cebeci,2010;14) Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler ve Fen Bilimleri Enstitüleri bünyesinde bulunan Anabilim Dallarında Lisansüstü eğitim veren ve araştırmaya katılmak isteyen öğretim üyelerinin Müzik Alanı araştırmalarına yönelik bir durum tespiti yapılmaya çalışılmıştır. “Betimleme araştırmaları, mevcut olayların daha önceki olaya ve koşullarla ilişkilerini de dikkate alarak, durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef alır”(Kaptan, 1989s.34). Cebeci aynı yöntemi şöyle tanımlar; “Betimleme yöntemleri, olayların, olguların, nesnelerin, kurumların veya çeşitli durumların ne olduklarını veya belli özelliklerinin neler olduğunu ortaya çıkarma işlemidir”(2010;7)

2.2.Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Araştırmanın evreni, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler ve Fen Bilimleri Enstitüleri bünyesinde bulunan Anabilim Dallarında Lisansüstü eğitim veren öğretim üyeleri, örnekleme ise; araştırmaya gönüllü olarak katılmak isteyen ve ulaşılabilen öğretim üyelerinden oluşmaktadır.

2.3.Araştırmanın Veri Toplama Yöntemi

Araştırmaya katılan akademisyenlere yapılandırılmış görüşme uygulanmıştır. “Görüşme metodu sosyal bilim araştırmacıları tarafından değişik amaçlara ulaşabilmek için değişik formlarda oldukça sıklıkla kullanılmaktadır. Bu yapıların en belirgin olanları: yapılandırılmış görüşme, yarı yapılandırılmış görüşme, yapılandırılmamış görüşmedir” (Ekiz,2003s.62)“Görüşme (interview, mülakat) sözlü iletişim yoluyla veri toplama (soruşturma) tekniğidir” (Karasar,1994, s.165). Yapılandırılmış görüşmeyi Ekiz şu şekilde açıklar “Sorulacak sorular daha önceden yapılandırılmıştır, araştırmacı sadece bu soruları yüz yüze etkileşim sırasında tek yönlü olarak katılımcıya yöneltir ve katılımcıdan sadece bu sorulara yanıt vermesini bekler” (2003,s.117).

Bu bilgiler ışığında araştırmada, akademisyenlere sekiz soru yöneltilmiş, bu sorular, uzmanların lisansüstü bilimsel araştırmalarda kendi anabilim dallarında müzik alanına yönelik araştırmalara ilişkin düşüncelerini belirlemeye, müzik ile sosyal bilimler ve fen bilimleri enstitüleri bünyesinde bulunan anabilim dalları arasında ilişki, yakınlık olup olmadığı tespit edebilmeye yönelik olacak biçimde düzenlenmiştir.

3. BULGULAR VE YORUM

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler ve Fen Bilimleri Enstitülerinde eğitim öğretimleri devam eden Anabilim Dalları aşağıda gösterilmiştir

Tablo 1: AKÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Anabilim Dalları

ANABİLİM DALI ADI
İLKÖĞRETİM-SOSYAL BİLGİLER ÖĞRETMENLİĞİ-SINIF ÖĞRETMENLİĞİ
EĞİTİM BİLİMLERİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
TARİH
COĞRAFYA
MALİYE
İŞLETME
İKTİSAT
KAMU YÖNTEMİ
SOSYOLOJİ
MÜZİK
TÜRKÇE EĞİTİMİ
ORTA ÖĞRETİM SOSYAL ALANLAR EĞİTİMİ
TURİZM İŞLETMECİLİĞİ VE OTELCİLİK
SERAMİK

Tablo 2: AKÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Anabilim Dalları

ANABİLİM DALI ADI
BİLGİSAYAR
BİYOLOJİ
ELEKTİRİK EĞİTİMİ
FİZİK
GIDA MÜHENDİSLİĞİ
İSTATİSTİK
JEODEZİ VE FOTOGRAMETRİ MÜHENDİSLİĞİ
KİMYA
KİMYA MÜHENDİSLİĞİ
SERAMİK MÜHENDİSLİĞİ
MAKİNE EĞİTİMİ
MAKİNE MÜHENDİSLİĞİ
MADEN MÜHENDİSLİĞİ

MATEMATİK
METAL EĞİTİMİ
YAPI EĞİTİMİ

Araştırmaya Sosyal Bilimler Enstitüsünden yedi (7), Fen Bilimleri Enstitüsünden ise ondört(14) , toplamda yirmi bir (21) akademisyen gönüllü olarak katılmıştır.Sosyal Bilimler Enstitüsünden; Türk Dili ve Edebiyatı ABD’n danüç (3), Coğrafya ABD’n dan bir (1), Tarih ABD’n dan bir (1), Sosyoloji ABD’n dan bir (1), Maliye ABD’n dan bir (1) ve İktisat ABD’n dan ise bir (1) akademisyen katılırken,Fen Bilimleri Enstitüsünden; Biyoloji ABD’n dan beş (5), Fizik ABD’n dan bir (1), Matematik ABD’n dan üç (3), İstatistik ABD’n dan üç (3), Gıda Mühendisliği ABD’n dan bir (1), Maden Mühendisliği ABD’n dan bir (1), akademisyen katılmıştır.

Araştırmaya katılan öğretim üyelerinin kadrolarına göre dağılımları şöyledir.

Tablo 1. Öğretim Üyelerinin Kadro Dağılımları

Dr	1
Yrd. Doç. Dr.	15
Doç. Dr.	2
Prof. Dr.	3

3.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Akademisyenlerin Lisans Üstü Eğitimde Yürüttükleri Tezlerin görünümleri (Uzmanlık Alanı ve Uzmanlık Alanı Dışı) nedir?

Akademisyenler ile yapılan görüşmelerden elde edilen veriler sonucunda 68 adet alana yönelik lisansüstü tezin yapıldığı, 8 adet ise uzmanlık alanı dışı lisansüstü tezlerin yapıldığı görülmüştür.

3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Akademisyenler İlgili oldukları Anabilim Dalları ile Müzik alanının arasında İlişki kurmakta mıdırılar?

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda görev yapan akademisyenler; Türk Dili ve Edebiyatı’nın, Türk Halk Edebiyatı’nın, Sözlü Edebiyatın müzik ile ilgili olduğunu, Biyoloji Anabilim Dalındaki uzmanlar ise Bio akustik bilimi ile müziği ilişkilendirebileceklerini belirtmişlerdir.

Fizik Anabilim dalından bir uzman “ Sesin oluşumu ile ilgili Akustik Fizik dersi, titreşim ve dalgalar dersleri faydalı olabilir”

Gıda Mühendisliği Anabiliminden bir uzman “Bedenin ihtiyacı. Müzik ruhun ihtiyacı. Yalnız gıda fazla tüketildiğinde nasıl obez olunuyor ve insan sağlığı bozuluyor. Sonuçta da ülkemizde örneği olduğu gibi ötenazi istenecek duruma geliniyorsa. Müzikte de ruhu müzik ile obez duruma getirmemek ve sonunda ruhun ötenazisini istememek gerekiyor. Müzikteki aşırılık, gıdadaki aşırılıktan beter duruma gelebilir. İnsanlar belirli organsız veya tek organlı olarak yaşayabilirler ama ruhsuz yaşayamazlar.” Sözleri ile Anabilim Dalları arasında bağ kurmuşlardır.

Gıda Mühendisliği Anabilim Dalındaki uzman şu somut örneklerle düşüncesini desteklemeye çalışmıştır.

“Çiğ Nohut; Yemekten sonra şişkinlikler için çok iyi, Zencefil ve Tere Tohumu; Ses tellerindeki nodülleri gideriyor”

Akademisyenler “Anabilim Dalınızda “Müzik Alanı” mezunu öğrencilerin eğitim alması hususunda bakış açınız nedir?” sorusuna şu şekilde cevap vermişlerdir.

Sosyal Bilimler Enstitüsü Akademisyenleri: “Başarılı olamazlar”, “Almaması daha uygundur”, “Alamaz”, “Olmalı”, “Olumlu” diye cevap verirken,

Fen Bilimleri Enstitüsü Akademisyenleri : “Neden olmasın”, “Sesin oluşumu, ses dalgalarının yayılması, müzik aletlerinin nasıl ses oluşturduğu çalışılabilir” “Müzik enstrümanı olarak kullanılan bitkiler, bitki ve hayvanların müzik terapisi” “Olabilir”, “Hayır”, “Özel hobiler kapsamında bu konu ile ilgilenebilirler” “Olabilir”, “Alakalı”, “Alakasız” “Uygun Değil” diye cevap vermişlerdir.

3.3.Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Akademisyenler; Müzik Alanı lisans üstü öğrencilerine “Danışmanlık” yapmayı istemekte midirler?

“Müzik alanı lisansüstü eğitim alan öğrencilere danışmanlık yapmayı kabul eder misiniz” şeklindeki Sosyal Bilimler Enstitüsü akademisyenleri büyük bir çoğunlukla “evet” derken Fen Bilimleri Enstitüsü akademisyenleri “evet” ve “hayır” cevaplarında dengeli bir dağılım göstermişlerdir.

3.4.Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Akademisyenlere göre “Müzik Alanı” Enstitüleri bünyesinde var olan anabilim dallarından hangilerine daha yakındır?

Elde edilen verilere göre uzmanlar enstitüleri bünyesindeki anabilim dallarından tabloda gösterilen anabilim dallarına yakın olduklarını belirtmişlerdir.

Tablo 4. Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde görev yapan uzmanların verdikleri cevapların dağılımı

ANABİLİM DALI ADI	
İLKÖĞRETİM-SOSYAL BİLGİLER	
ÖĞRETMENLİĞİ-SINIF ÖĞRETMENLİĞİ	
EĞİTİM BİLİMLERİ	+++
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI	++++
TARİH	++
COĞRAFYA	+
MALİYE	
İŞLETME	+
İKTİSAT	++
KAMU YÖNTEMİ	
SOSYOLOJİ	+++
MÜZİK	
TÜRKÇE EĞİTİMİ	+
ORTA ÖĞRETİM SOSYAL ALANLAR EĞİTİMİ	
TURİZM İŞLETMECİLİĞİ VE OTELCİLİK	+
SERAMİK	

Tablo 5. Fen Bilimler Enstitüsü’nde görev yapan uzmanların verdikleri cevapların dağılımı

ANABİLİM DALI ADI	

BİLGİSAYAR	++
BİYOLOJİ	++++
ELEKTİRİK EĞİTİMİ	
FİZİK	+++
GIDA MÜHENDİSLİĞİ	++
İSTATİSTİK	++
JEODEZİ VE FOTOGRAMETRİ MÜHENDİSLİĞİ	+
KİMYA	
KİMYA MÜHENDİSLİĞİ	
SERAMİK MÜHENDİSLİĞİ	
MAKİNE EĞİTİMİ	
MAKİNE MÜHENDİSLİĞİ	
MADEN MÜHENDİSLİĞİ	
MATEMATİK	+
METAL EĞİTİMİ	
YAPI EĞİTİMİ	

3.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Akademisyenlere göre hangi bilim dallarında müzik araştırmaları yapılabilir?

Bu sorunun yanıtı için akademisyenlere YÖK tarafından belirlenen bilim dallarının yer aldığı tablo gösterilmiş ve hangi bilim dallarında müzik araştırmaları yapılabileceği işaretlemeleri istenmiştir

Tablo 6. Uzmanlara Göre Müzik Alanı Araştırma Yapılabilecek Bilim Dalları

KONU ADI	
Adli Tıp	+
Ağaç İşleri	++
Aile Hekimliği	++
Aile Planlaması	
Aktüerya Bilimleri	
Alerji ve İmmünoloji	
Alman Dili ve Edebiyatı	+
Amerikan Dili ve Edebiyatı	+
Anatomi	++
Anestezi ve Reanimasyon	
Antropoloji	+
Arkeoloji	++
Arkeometri	
Arşiv	+
Astronomi ve Uzay Bilimleri	
Bale ve Dans	+++++
Balıkçılık Teknolojisi	++
Bankacılık	
Batı Dilleri ve Edebiyatı	+++
Besin Hijyeni ve Teknolojisi	
Beslenme ve Diyetetik	+++
Bibliyografya	+
Bilgi ve Belge Yönetimi	
Bilgisayar Mühendisliği Bilimleri- Bilgisayar ve Kontrol	++
Bilim ve Teknoloji	
Biyofizik	+
Biyoistatistik	+
Biyomühendislik	
Biyoteknoloji	
Botanik	++
Coğrafya	++++

Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri	
Çevre Mühendisliği	
Çocuk Cerrahisi	++
Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları	+++++
Demografi	++
Deniz Bilimleri	++
Deniz ve Sualtı Hekimliği	
Denizcilik	
Deontoloji ve Tıp Tarihi	
Deprem Mühendisliği	+
Deri ve Kürk Teknolojisi	
Dermatoloji	
Dilbilim	++
Din	++++
Diş Hekimliği	
Doğu Dilleri ve Edebiyatı	+
Dokümantasyon ve Enformasyon	
Eczacılık ve Farmakoloji	
Eğitim ve Öğretim	++
Ekonometri	+
Ekonomi	+
El Sanatları	+
Elektirik ve Elektronik Mühendisliği	
Endorinoloji ve Metabolizma Hastalıkları	
Endüstri ve Endüstri Mühendisliği	
Enerji	
Eski Çağ Dilleri ve Kültürleri	+++
Ev Ekonomisi	++
Felsefe	++
Fizik ve Fizik Mühendisliği	+
Fiziksel Tıp ve Rehabilitasyon	
Fizyoloji	
Fizyopatoloji	
Fizyoterapi ve Rehabilitasyon	
Fransız Dili ve Edebiyatı	++
Gastroenteroloji	+
Gazetecilik	
Gemi Mühendisliği	+
Genel Cerrahi	
Genetik	+
Geriatri	
Gıda Mühendisliği	+
Giyim Mühendisliği	+
Göğüs Hastalıkları	
Göğüs Kalp ve Damar Cerrahisi	
Göz Hastalıkları	
Güzel Sanatlar	++++
Halk Bilimi (Folklor)	++++
Halk Sağlığı	++
Halkla İlişkiler	+++
Hastaneler	+
Hava ve Uzay Hekimliği	
Havacılık Mühendisliği	
Hematoloji	
Hemşirelik	
Histoloji ve Embriyoloji	
Hukuk	

İç Mimari ve Dekorasyon	+
İletişim Bilimleri	+
İlk ve Acil Yardım	
İngiliz Dili ve Edebiyatı	++
İnşaat Mühendisliği	+
İstatistik	+
İşletme	
Jeodezi ve Fotogrametri	+
Jeofizik	
Jeoloji Mühendisliği	
Kadı Hastalıkları ve Doğum	++
Kamu Yönetimi	
Kardiyoloji	
Kazalar	
Kimya	
Kimya Mühendisliği	
Klinik Bakteriyoloji ve Enfeksiyon Hastalıkları	
Kulak Burun ve Boğaz	+
Maden Mühendisliği ve Madencilik	
Makine Mühendisliği	
Matbaacılık	
Matematik	+
Metalürji Mühendisliği	
Meteoroloji	+
Mikrobiyoloji	
Mimarlık	
Moleküler Tıp	
Morfoloji	
Mühendislik Bilimleri	
Mütercim Tercümanlık	
Müzecilik	+
Müzik	
Nefroloji	
Nöroloji	+
Nöroşirürji	
Nükleer Mühendislik	+
Onkoloji	+
Ormancılık ve Orman Mühendisliği	+
Ortopedi ve Travmatoloji	
Parazitoloji	
Patoloji	
Petrol ve Doğal Gaz Mühendisliği	
Peyzaj Mimarlığı	+
Plastik ve Rekonstrüktif Cerrahi	
Polimer Bilim ve E Teknoloji	
Psikiyatri	++
Psikoloji	++++
Radyo Televizyon	++++
Radyoloji ve Nükleer Tıp	
Reklamcılık	++
Romatoloji	
Sağlık Eğitimi	
Sağlık Kurumları Yönetimi	
Sahne ve Görüntü Sanatları	++++
Sanat Tarihi	++++
Savunma ve Savunma Teknolojileri	

Seramik Mühendisliği	+
Sigortacılık	
Sivil Havacılık	
Siyasal Bilimler	+++
Sosyal Hizmetler	+
Sosyoloji	++++
Spor	++
Su Ürünleri	
Şehircilik ve Bölge Planlama	+
Tarih	+++
Tekstil ve Tekstil Mühendisliği	
Tıbbi Biyoloji	
Tıbbi Ekoloji ve Klimatoloji	
Trafik	
Turizm	++++++
Türk Dili ve Edebiyatı	++++
Türk İnkılâp Tarihi	
Uçak Mühendisliği	
Ulaşım	
Uluslararası İlişkiler	+
Uyuşturucu Alışkanlığı ve Alkolizm	+
Üroloji	
Veteriner Hekimliği	
Zooloji	++++
Teknik Eğitim	
Maliye	

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırma genel olarak Sosyal Bilimler ve Fen Bilimleri Enstitüleri bünyesinde bulunan Anabilim Dallarında Lisansüstü eğitim veren ve araştırmaya katılmak isteyen öğretim üyelerinin müzik alanı bilimsel çalışmalara yönelik düşüncelerinin belirlenmesi için gerçekleştirilmiştir.

Birinci alt probleme ilişkin bulgular:

Araştırmaya katılan akademisyen sayısı sınırlılıklar gereğince yeterli sayılabilir. Bununla birlikte akademisyenlerin uzmanlık alanı dışı lisans üstü çalışmalara daha az gönüllü oldukları söylenebilir. Bu durumun alan üzerinde uzmanlaşma çabalarından kaynaklandığı açıktır.

İkinci alt probleme ilişkin yorumlar:

Uzmanların tamamı ilgili oldukları anabilim dalları ile Müzik arasında ilişki kurmuşlar ve ne tür bir ilişki bulduklarını açıklamışlardır. Buradan müziğin hemen her alanla ilişkili olduğu sonucuna ulaşılmış, hemen her alanda müzikle ilgili ortak çalışmaların yapılabileceği düşüncesine ulaşılmıştır.

Üçüncü alt probleme ilişkin yorumlar

Akademisyenlerin değişik alanlarla çalışmaya yapmaya karşı ön yargılı olmadıkları hatta açık oldukları söylenebilir. Zaten bilimsel araştırmaların son yıllarda farklı disiplinlerle çalışmak konusunda artan bir eğilim içerisinde olduğu, uzmanlıkların da çok daha özel alanları da kapsar hale geldiği gözlenmektedir. Bu araştırmada, bu durumun akademisyenlerin yaklaşımında etkili olduğu gözlenebilir.

Dördüncü alt probleme ilişkin yorumlar

Sosyal bilimler enstitüsünde var olan anabilim dallarından Türk Dili ve Edebiyatı, Eğitim Bilimleri ve sosyoloji alanlarına daha yakın bulunduğu, Fen Bilimlerinde ise Biyoloji, Fizik, İstatistik, Bilgisayar ve Gıda Mühendisliğine yakın olduğu belirtilmiş, buradan müziğin hemen her alana olan yakınlığının bulunabileceği, günlük yaşamın en önemli ögesi olmasının ötesinde insanla birlikte var olan ve insanın ayrılmaz bir parçası olan bir alan olması nedeniyle etki alanının çok geniş olduğu anlaşılmıştır. Müziğin insanları etkileme alanının oldukça geniş olduğu söylenebilir.

Beşinci alt probleme ilişkin yorumlar

Akademisyenlerin müzik alanıyla ilgili araştırma yapılabileceğini düşündükleri bilim dalları arasında en fazla dikkati çekenlerin Bale ve Dans, Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları, Güzel Sanatlar, Halk Bilimi, Psikoloji, Radyo Televizyon, Sahne ve Görüntü Sanatları, Sanat Tarihi, Sosyoloji, Turizm ve Türk Dili Edebiyatı alanlarının olduğu görülmüş, bununla birlikte çok geniş bir bağlantı alanının varlığı da dikkati çekmiştir. Bu durumun gerek müzik alanında gerekse farklı alanlarda araştırma yapan akademisyenlere çok geniş bir ilgi alanı kazandırabileceği, çok değişik alanlarda müzikle ilgili ortak veya bireysel çalışmaların yürütülebileceği ve aslında müzikle ilgili yeterince araştırmanın da yapılmamış olduğu, bu alanlara yönelik en az bir çalışmanın olmasının bilimsel açıdan söz konusu alanlara farklı bakış açıları kazandıracağı söylenebilir.

Bu araştırma göstermiştir ki, müzik çok geniş bir etki alanına sahiptir ve farklı alanlarda ortak çalışma yapılmaya en uygun sanat dalıdır. Bu yönüyle değişik alanlarla ortak çalışmaların artırılması başta müzik olmak üzere her bilim dalına çok büyük katkılar sağlayacaktır

KAYNAKÇA

AKDOĞU, O., (2005). “Müziğin Mi Var Derdin Var” Sude Matbaacılık Ambalaj Sanayi Ve Ticaret, İzmir

CEBECİ, S., (2010). Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri” Alfa Yayınları, İstanbul

EROL, A., (2009). “Müzik Üzerine Düşünmek” Bağlam Yayıncılık, İstanbul

FUBİNİ, E., (2006) “Müzikte Estetik” Çev: Fırat Genç, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara

GÜNAY, E., (2006). “Müzik Sosyolojisi”, Bağlam Yayıncılık, İstanbul

GÜNAY, E., Özdemir, M., (2006) “Müzik Öğretimi Teknolojisi ve Materyal Geliştirme” Bağlam Yayıncılık, İstanbul

LAVIGNAC, A. (1939). “Musiki Terbiyesi” Çev: Abdülhalik Denker, Kanaat Kitabevi, İstanbul

MİMAROĞLU, İ., (1999). “Müzik Tarihi”, Varlık Yayınları, İstanbul

ÖZER, Y., (2002). “Müzik Etnografisi” Dokuz Eylül Yayınları, İzmir

RİDDLEY, A., (2007) “Müzik Felsefesi-Tema ve Varyasyonlar”, Çev: Bilge Aydın, Dost Kitabevi, Ankara

SAY, A., (2002). “Müzik Sözlüğü”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

(www.Sbe.İtu.Edu.Tr) 26.07.2009)

(www.Musicstudies.Org/Abstr Systematic.Html) (27.09.2009)

<http://bologna.kocaeli.edu.tr/>

“TÜRK MÜZİĞİ KEMAN EĞİTİMİNDE DEĞİŞİMLER VE DÖNÜŞÜMLER”

Öğr. Gör. Yavuz TUTUŞ

y_tutus@hotmail.com

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ÖZET

18. yüzyıla kadar Türk müziğinin tek yaylı çalgısı olan kemañçe (rebab), din dışı müzikte olduğu gibi tasavvuf müziğinde de büyük bir ilgiyle kullanılmıştır. 18.yüzyılın ikinci yarısında Avrupa’dan gelen sine kemanının, dindışı müzikte büyük ilgi görmesi üzerine gözden düşen ve terk edilen kemañçe daha sonra sadece Mevlevi müziğinde kullanılmıştır. Günümüzde ise nadiren de olsa kullanılmaktadır. Türk çalgı müziğinde rebab’ ın yerini alan keman fasıllar başta olmak üzere önemli bir yer edinmiştir. Kemanın ince saza ve saray fasıllarına da kör Corci tarafından sokulduğu belirtilmektedir. Türklerin keman’a ilgi duymaları 18. Yüzyıl başlarına rastlar. Avrupa’dan gelen bu yalı saza gövde yapılan kemañçe’den büyük olduğu için keman, arşe, yay denmeye başlanmıştır. Ayrıca Yunan, Yahudi, Ermeni, Rum, Çingene çalıcılar tarafından Türk müziğine ve kültüründe kemanın yerleşmesi sağlanmıştır. Usta- çırak ilişkisiyle devam eden bu sürecin konservatuvarlar açıldıktan sonra eğitici- öğrenci ilişkisine dönüştüğü görülmektedir.

Bu çalışmada; Türk müziği keman eğitiminin dünü, bugününe değinilecek, Türk müziği keman eğitimindeki değişim ve dönüşümler incelenecek, kültürdeki değişim ve dönüşümlerin Türk müziği keman eğitimine etkileri üzerinde durulacaktır. Çalışmada belgesel tarama yöntemi yanında nitel araştırma tekniklerinden yararlanılacaktır.

Bu araştırma; konu üzerinde araştırma yapacaklara kaynak teşkil etmesi, alana yönelik özgün bir çalışma olması bakımından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Keman, değişim, eğitim

Tarihsel Süreç İçerisinde Türk Müziği

Orta Asya (Türk Devletleri) Dönemi	
Hunlar Öncesi	MÖ 3000-MÖ 1000
Hunlar	MÖ 1000-MS 557
Göktürkler	552-745
Uygurlar	745- 840
Orta- batı Asya (Türk Devletleri) Dönemi	
Karahanlılar	840- 1212
Gazneliler	962- 1137
Büyük Selçuklular	1040- 1157
Türkiye (Devletleri) Dönemi	
Türkiye Selçuklular	1071-1308
Osmanlılar Dönemi	1299-1922
Türkiye Cumhuriyeti	1920-

Hunlar öncesi tarihe özellikle de müzik tarihine yönelik sağlıklı belgelere ulaşılamasa da bilinen bir gerçek var ki Türkler var oldukları günden bu yana yaşantıların hemen her aşamasında kullanmışlardır. İlk başlarda daha çok dinsel ve büyüsel amaçlarla kullanılan müziği din adamı-şaman- olarak adlandırılan kişiler toplumsal amaçlara yönelik kullanıyorlardı. Zamanla sadece tapınmada değil, savaşta, aşkta, eğlencede, dinlencede, tedavide kısaca hayatın her aşamasında Türkler müziği kullandılar. “Hunlar döneminde müzik Türk devlet ve toplum yaşamının, din ve devlet törenlerinin, şölen ve eğlencelerin, kısacası resmi, dini, askeri ve sivil yaşama ilişkin düzenleme ve etkinliklerin başta gelen öğelerinden biriydi” (Uçan, 1999: 8). Örneğin “Tabılhanenin ve sancağın kağanlar sarayındaki müşterek en eski adı “tuğ” idi (Gazimihal,1957:4). Bu dönemde müzikleri; Kasu (Şaman) müziği, tuğ müziği, kahramanlık destan müziği ve şölen-eğlence müziği olarak sınıflanabilirse de “Hunlar döneminde en iyi askeri ve dinsel büyüsel müzik alanlarında kurumsallaşıp örgütlenmişti”(Uçan, 1999:12).

“Göktürkler döneminde müzik, Hunlar’a göre daha belirgin bir biçimde ve daha zenginleşmiş olarak Türk devlet, toplum ve birey yaşamının; din ve devlet törenlerinin; bayram, şölen, kutlama, ve eğlencelerin başta gelen öğelerinden biri olma niteliği kazandı”(Uçan, 2000:27).

Uygurlar döneminde müziğin saray müziği- halk müziği- kent müziği-köy müziği olarak ayrıldığı görülür. Türk Müziği, Hunlar ve Göktürkler döneminde sürdürdüğü gelişmeyi Uygurlar döneminde daha da derinleştirerek, Türklerin İslamiyeti benimsemelerinden önceki en ileri düzeyine ulaşmış oluyordu (Uçan, 2000:32).

Müslümanlığı kabul eden ilk Türk devleti Karahanlılar döneminde ise müzik yepyeni bir oluşum, değişim ve gelişim sürecine girmiştir. “İlkin mescit ve camilerde, sonraları bunların yanı sıra medreselerde yapılan eğitim ve uygulamalarla birlikte Türk dini müziği hızla İslami karakterler almaya ve geleneksel Türk sanat müziğinin inançsal iki dalından birincisini oluşturan “Türk Cami Müziği”nin ilk örnekleri ortaya çıkmaya başladı. Bunu 12. yüzyılda Hoca Ahmet Yesevi’nin Türklerin eski Kamlık ve köklü ozanlık geleneğine dayanan müziğine ve dansına tasavvuf yolunu açan öncülüğüyle oluşan tekke edebiyatıyla birlikte yavaş yavaş kendini göstermeye başlayan ve inançsal dalın ikincisini oluşturan “Türk Tekke Müziği” nin ilk örneklerinin ortaya çıkmaya başlayışı izledi” (Uçan, 1999:32).

İlk Müslüman Türk Devletleri olarak görünen Karahanlılar, Gazneliler ve Büyük Selçuklular’ın islamiyeti toplumca benimsemesi ve devletin resmi dini durumuna getirmeleriyle Türk müzik yaşamı köklü değişikliklere uğramıştır. Özellikle Büyük Selçuklularda doruğa ulaşan bu değişiklikler Arapçanın din ve bilim dili, Farsçanın devlet ve sanat dili olarak kullanılmasına da bağlı olarak saray, konak, medrese, cami, tekke, ordu ve halk arasında değişik müzik anlayışlarıyla kendini göstermiştir. Büyük Selçuklular döneminde Türk sanat müziği makamsal bir niteliği bürünürken, köklü gelenekleri olan Türk askeri müziği “Tuğ takımı” “tabılhaneye”, Türk dini müziği de “kam-şaman” müziğinden “cami-tekke” müziğine dönüşmüştür (Uçan, 2000: 40).

Selçuklular döneminde ise Türk müziğinin aynı kökten çıkmış ve halk müziği ve sanat müziği olarak adlandırılan iki ana türde gelişmesini sürdürmüştür.

Türk dini müziği bu dönemde önemli ürünler vermiştir. Mevlana (1207-1273) ve oğlu Sultan Veled (1227-1312) Kentsel Tekke müziğinin en önemli iki temsilcisi olarak görülürken, Taptuk Emre (13.yy.) ve Yunus Emre (1240-1320) ise kırsal müziğin iki önemli temsilcisi olarak görülürler. Mevlana ve oğlu Sultan Veled'in "rebab" çaldıkları birer söylenti olarak bilinmesinin yanında, Taptuk Emre'nin altı telli "şeşta" çaldığı bilinmektedir (Uçan, 2000:43).

Osmanlı döneminde ise müzik Türklerin en önemli kültür öğelerinden biriydi. Tabılhane mehterhaneye dönüştü. Enderun müzik okulu dünyadaki ilk konservatuvarlardan biri sayılır. Kopuzcu ozanlık geleneği, sazıcı aşıklık geleneği ile yaşamını sürdürmeye başladı. Padişahlar, şeyhülislam, paşalar kısaca devletin tüm ileri gelenleri hem dini hem de din dışı müziğe ilgi duydular bestecilerine değer verdiler. Sultan I. Mahmut'un bilinen 7 peşrevi, 2 saz semaisi vardır. Sultan III. Selim ise ney çalan, 14 makam ortaya çıkaran, birçok bestesi bulunan değerli bir müzikçiydi. Sultan II. Mahmut tambur öğrenirken Şeyhülislam Esad Efendi ise müzik alanında ilk bibliyografya yazarlarından. Geleneksel Türk Sanat Müziği bu dönemde en üst sanat seviyesine ulaşmıştır. Kar, peşrev, beste, Mevlevi ayinleri vb müzik formlarının en seçkin örnekleri üretildi. Aşıklık geleneği Türk Halk Müziğinde yaygınlaştı ve yerleşti. Köroğlu, Pir Sultan, Karacaoğlu, Emrah gibi aşıklar Türk müzik kültürüne önemli eserler kazandırdılar. 1820'lerde başlayan batılılaşma yönelimleri ile birlikte Türk müziğinde de önemli değişim ve gelişimler olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti döneminde müzik; geleneksel yapısı yanında işte bu yıllara dayanan değişim ve gelişimlerin etkisinde günün koşullarına uygun bir tarzda ama devlet, birey, toplum kısaca hayatın her aşamasında etkin ve vazgeçilmez kültür öğelerindendir (Uçan, 2000: 46-52).

Türk Müziğinde Teori ve Nota

Klasik Türk Müziği'nde Nazari anlamda çalışmalar yapan aynı zamanda çeşitli bilim dallarında yetkin bilim insanları bu müzik türünün günümüze gelmesinde, gelişim ve değişiminde etkili olmuşlardır.

"Ortaçağ İslam uygarlığında, El Kindi (öl. 866?) ve Farabi (870-950) ile başlayan müzik teorisi incelemeleri Urmiyeli Safiyüddin (öl.1294) ve Meragalı Abdülkadir (öl. 1435) ile doruğa ulaşmıştır. Türkçe, Arapça ve Farsça kitapları günümüze ulaşmış olan ve döneminin müziği üzerine paha biçilmez bilgiler veren Meragalı Abdülkadir, efsanevi bir besteci olarak da bütün İslam dünyasında çok saygın bir yere sahip olmuştur. Bugün bazı eserlerin ona atfedildiği yönünde görüşler vardır. El Kindi'den itibaren, Müslüman müzik teorisyenleri, belli Arap harflerinin müzikteki belli sesleri göstermesi esasına dayalı bir notadan yararlanmışlardır. Harfler, Ebced' deki sırayla seslere karşılık geldiği için "Ebced notası" diye adlandırılan bu nota, genel olarak eserlerin unutulmasını ve değişmesini önlemek amacıyla değil, bazı teorik açıklamaları kolaylaştırmak niyetiyle kullanılmıştır. Nayi Osman Dede (1650?-1730), Kantemiroğlu (1673-1723) ve Nasır Abdülbaki Dede (1765-1821) ise, Ebced notasından esinlenerek, sesleri (perdeleri) Ebced' deki sırayla değil, perde isimlerinden alınan bazı harflerle göstermeye dayalı yeni ve kendilerine özgü farklı birer "harf notası" geliştirmişlerdir. Kantemir notasıyla daha sonra Mustafa Kevseri

(öl. 1770?) bir nota derlemesi yazmıştır. Osmanlı sarayında “Santuri Ali Bey” olarak tanınan Ali Ufki (Albertus Bobovius) ise, Osmanlı yazısı gibi sağdan sola doğru yazdığı batı notası ile pek çok saz eserini ve aralarında halk müziğine, dini müziğe ait bazı parçalarda bulunan pek çok sözlü eseri “Mecmua-i Saz u Söz” adını verdiği bir yazmada toplamıştır. Daha sonraları, Hamparsum Limoncuyan’ın kendi icadı olan bir notayla yazdığı defterler de Türk müziğinin önemli kaynakları arasındadır. Bugün arşivlerde, en eski dönemlerden 20.yüzyıl başlarına değin bestelenmiş binlerce eserin notaları vardır. Nota kullanılmadığı için unutulmaların sayısının ise bilinenlerin çok üstünde olduğu ileri sürülmektedir. Güfte derlemelerindeki bestesi unutulmuş eserlere ait güfteler bunun en önemli kanıtıdır. Notaları aracılığıyla günümüze ulaşılabilmiş eserlerin büyük çoğunluğunu ise peşrevler ve sazsemaileri oluşturmaktadır. Çalgı, makam, usul ve ezgi alanlarında yeni katkılarla zenginleşen, zamanla büyük gelişim gösteren ve sürekli değişim içinde olan Klasik Türk Müziği’nde, süreç içerisinde yeni çalgılar önem kazanmış, yeni makamların ve usullerin ortaya çıkarılmasına her zaman büyük önem verilmiş, sözlü veya sözsüz yeni beste türleri ortaya çıkmış, eski türlerde bazı biçimsel değişiklikler gerçekleşmiştir. Klasik Türk Müziği asıl gelişimini, 17. yüzyılın ortalarından itibaren göstermiştir” (Kalpaklı, Çevikoğlu, 2005: 4-9).

Türk Müziğinde Eğitim ve Aktarım (Meşk)

Ak, Türk Musikisi eğitim kurumlarının; Enderun-I Humayun, Mevlevihaneler, Tekkeler, Camiler, Mehterhane-İ Humayun, Özel Dershane Ve Ev Toplantıları, Darülelhan’lar olduğunu belirtir (2002:27-30).

Kalpaklı ve Çevikoğlu Enderunları şöyle anlatır.

“Osmanlı dönemi müziğinin önde gelen eğitim merkezlerinden biri Enderun’dur. Herhangi bir vesileyle yeteneği fark edilen çocuklar veya gençler burada musiki eğitimi görürlerdi. Enderun dışında, saray ve erkana ait köşklere “musiki meclisleri” düzenlenirdi. Bu meclisler, Osmanlı “mutrib” ve “hanende” lerinin sanatlarını icra etmelerine ve hatta kendilerini geliştirmelerine olanak sağlayan yerler arasında sayılmalıdır. Ayrıca, birçok şehirde faaliyet gösteren Mevlevihaneler, müzik eğitiminin en önemli merkezleri arasındaydı. Halveti, Celveti, Kadiri ve özellikle Bektaşî dergahları da, tasavvuf musikisinin gelişiminde yararlı olmuşlardır. Önceleri sıbyan mektebi, 1862’den sonra ise ibtidai denilen ilköğretim okullarında müzik derslerine büyük önem verilirdi. Bazı büyük besteciler, yetenekleri daha çocukken bu okullarda keşfedilerek Enderun’a alınmışlardır” (2005:11).

Klasik Türk müziğinde önemli unsurların başında “meşk” geleneği “geleneksel sanat müziğimizin eserlerini seslendirme yoluyla öğrenme ve belleğe geçirme yöntemi” olarak tanımlanır (Say, 2005:464).

“Musiki eğitiminde ana ilke, bir üstattan “meşk” etmektir. Meşk, musiki repertuarını, icraya özgü incelikleri, usul ve makamları üstadı dinleyerek öğrenme, tekrarlama ve ezberleme esasına dayanmaktaydı. Meşk geleneği, müzikçilerin “dinleyerek algılama” yeteneklerini çok geliştirmişse de nota kullanılmaması nedeniyle hafızaya dayalı olan birikimin sonraki kuşaklara aktarılması sağlanamamış, bu durum bir çok eserin unutulmasına, unutulmayanların bir bölümünün de değişerek günümüze gelmesine yol açmıştır” (Kalpaklı, Çevikoğlu, 2005: 11-13).

Behar Meşk'i şu şekilde açıklamıştır:

“Meşk, aslında uygulanması son derece basit olan bir müzik öğrenim yöntemidir. Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya yazma ya da basılmış bir güfte mecmuasından yararlanılır. Geçilecek eserin usulü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa esere başlamadan önce bu usul birkaç kere vurulur. Büyük usullerin darplarını akılda tutmak zor olduğu için esere başlamadan önce birkaç kez boş usul vurularak usulün darpları ezberlenmeye çalışılır. Öğrenci usulü sağ ve sol eliyle dizlerini kudüm itibar ederek vurur. Hoca eseri hep usulle okur ve öğrenciye tekrar ettirir. Nihai amaç meşk edilen eserin talebenin hafızasına nakşedilmesidir (1998: 16).

Sazendeler sözlü eserleri hanendeler gibi meşk ederek değil de onlara eşlik ederek öğreniyorlardı. Notalı bir sistemin olmamasından dolayı her hanende geçtiği eseri ustasının beğeni ve direktifleri doğrultusunda icra ederdi. Kendi zevk ve beğenisine göre nağmeleri de ezgi aralarına serpiştiriyordu. Bunun sonucu olarak; aynı eseri farklı hanendelerin değişik şekillerde okuması (özünde ciddi bir farklılık olmadan) ve eseri zaten bilmeyen sazendenin, herkese farklı eşlik etme kaygısıyla sürekli nağme, perde aramasını doğurmuştur. Bu arama zamanla keman çalma üslubu olarak benimsenmiştir. Günümüze de bir organik köprü silsilesi ile ulaşan bu üslup Türk Müziği keman çalma sanatının vazgeçilmez yönü, mahirliği olmuştur (Şensoy, 1999: 7).

Osmanlı sarayı Türk müzik kültürünün canlı kalmasında, yaşamasında ve gelişmesinde önemli bir etkidir. Sarayda yer alan sazende ve hanendelerin dini ve din dışı eserler seslendirdikleri bilinmektedir.

Keman

Evrensel/uluslar arası müzikte 600 yıldan beri varlığını sürdüren keman hemen tüm müzik türlerinde etkin ve yaygın olarak kullanılmaktadır. “Anavatanı İtalya’da ona küçük keman anlamına gelen viyolino denir; çünkü daha önce yapılmış olan yaylı çalgılar daha büyük boyutlardaydı. Avrupa müziğinde keman çeşitli dillerde şu adları taşır: İtalyanca Viyolino, Fransızca Viyolon, Almanca Geige, İngilizce Viyolin, Macarca Hegedü. Keman sözcüğü dilimize Farsca’dan girmiştir. Ancak bu terim İran’da kullanılmaz”(Say, 2005: 255).

Keman sanatının tarihsel sürecinde büyük virtüözler ve keman pedagogları yaşamıştır. 17. yüzyıldan başlayarak keman çalma sanatının ciddi bir eğitim süreci gerektirdiği anlaşılmış, 18. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren Montclair (1711), Corrette (1738), Geminiani (1751), Leopold Mozart (1756), Spor (1831) ve Baillot (1834) gibi usta yorumcu ve eğitimciler keman metotları hazırlamışlardır. Çağımızda ise modern eğitim yöntemleri geliştirilmiştir (Say, 2005:257-258).

Keman sanatında öne çıkan Ülkeler “İtalya, daha sonra Avusturya, Almanya ve Fransa’dır. Bu üç grubun da ayrı ayrı kemanın gelişmesinde kendi karakterlerini vurguladığını 18. yüzyılın başlarına kadar görmek olasıdır”(Göbelez, 1996: 34-35).

Türk Müzik Kültüründe Kemanın Kullanımı

Toplumların müzik kültürlerinin en önemli özellikleri çalgılarında görülebilir. “Eski Türkler, söyledikleri ezgilere “ır”, ya da “yır”, sazlarla çalınan ezgilere da “küğ” derlerdi. Küğ ya da “ır”lardan dokuz tanesi mutlaka hakan huzurunda çalınırdı. Bunlar çalınırken kopuz adı

verilen çalgı eşlik ederdi. Anadolu Türkleri ise Orta ve Yakın Doğu’da, Balkanlarda kullanılan pek çok nefesli, telli ve vurmali çalgı kullanmışlardır” (Altınay, Aksel, 2005:8).

Türk Müzik kültüründe ıklığ, giçek, ki-yak, yaylı kopuz ve kemençe gibi yaylı çalgıların önemli bir yeri var olduğu bilinir. Türk diline Farsça’dan geçen keman kelimesi Farsça “keman” ve “çe” kelimelerinden oluşmaktadır. Keman, yay-kavis anlamında, “çe” ise küçültme edatı olarak kullanıldığına göre kemençe küçük yaylı çalgı anlamına gelmektedir. Anadolu’da keman çalana “kemani” denildiği bilinir. “Geleneksel Sanat Müziğimizde keman sanatçısı”(Say, 2005:258).

Türk müzik kültüründeki keman ve kemaniler hakkında Say şu bilgileri verir.

“Bir batı çalgısı olan keman geleneksel müziğimizde 19. Yüzyılın başlarında yaygınlaşmıştır. Daha önceki yüzyıllarda “kemani” anılan sanatçılarımız, kemençe ya da sine kemani çalıyordu. Örneğin 1760’da ölen kemani Hızır Ağa, aynı dönemde yaşamış olan kemani Corci, 19. Yüzyılın ilk yarısında ölen kemani Mustafa Ağa sine keman sanatçılarıydı. Türkiye deki ilk keman sanatçısının Corci Efendi olduğu sanılır. 19. Yüzyılda doğan ve çoğunluğu 20. Yüzyılda ölen tanınmış keman sanatçılarımız arasında ise şu adlar vardır. Kemani Ağa Aleksan (?-1925). Kemani Bülbülü Salih Efendi (?-1923). Kemani İhsan (?-1920-?). Kemani Memduh Efendi (1868-1938) Kemani Reşat Erer (1890-1940) Kemani Sahak Efendi (1889-1946) Kemani Sebuğ (19. Yüzyıl Mızıkai-i Humayun sanatçısı). Kemani Tahsin (19. Yüzyıl Mızıkai-i Humayun sanatçısı). Kemani Tatyos Efendi (1858-1913)” (2005:258).

Charles Fanton Doğu müzik kültürüne kemanın Kemani Corci tarafından getirildiğini belirtir “Rum asıllı geleneksel sanat müziği keman sanatçımız (1710 ?-1765?)... “Corci görme özürlüydü ve usta bir sine kemani sanatçısıydı” (Say, 2005:258).

Türk çalgı müziğinde rebab’ ın yerini alan keman fasıllar başta olmak üzere önemli bir yer edinmiştir. Kemanın ince saza ve saray fasıllarına da kör Corci tarafından sokulduğu belirtilmektedir. “Türklerin keman’a ilgi duymaları 18. Yüzyıl başlarına rastlar. Avrupa’dan gelen bu yalı saza gövde yapılan kemençe’den büyük olduğu için keman, arşe, yay denmeye başlanmıştır. O günlerin bir Avrupalı yazarı saray fasıllarında keman’ı ilk olarak 1740 yılında Corci’ nin kullandığını söyler” (Açın, 1994:206). Ayrıca Yunan, Yahudi, Ermeni, Rum, Çingene çalıcılar tarafından Türk müziğine ve kültüründe kemanın yerleşmesi sağlanmıştır.

Sinekemanı hakkında Aksoy şu bilgileri verir. “Avrupalıların Viyole d’amor, Türklerin sine kemani dedikleri bu kemanın Mısır Arapları arasındaki adı kemençe-i rumi’ydi. Villoteau’nun gördüğü kemençe-i rumi 12 tellidir. Üsteki altı ezgi teli kiriş, alttaki altı ahenk teli ve pirinç tellerdir (1994:116). “Musikimizde 200 yıl aralıksız kendisine has güzel sesiyle icrasını sürdüren Sine Keman daha sonraları yerini keman’a devretmiştir”(Açın, 1994:206).

Keman Geleneksel Türk Halk müziğinde özellikle Kırşehir ve Kırıkkale yörelerinde, Bozlak’larda yer almaktadır. Bugün geleneksel ve çağdaş Türk Müzik kültüründe keman önemli bir yer tutmaktadır.

Dünyada kültürel açıdan etkileşimler yüzyıllardır meydana gelmiş ve halen de devam etmektedir. Türk Müzik Kültürü de bu etkileşimden payını almıştır.

Bu etkileşimin en göze çarpan kurumlarının başında ise Muzika-i Humayun gelir. Muzika-i Humayun aynı zamanda “keman eğitiminin” akademik anlamda yapıldığı ilk müzik eğitimi kurumlarımızın başında gelmektedir. “Padişah Mızıkası. Osmanlı sarayına bağlı olarak 1826 yılında kurulan Askeri Bando ve eğitim kurumunun adı” (Say, 2005:472). Saray konservatuarı olarakta adlandırılan kurumun gelişmesinde II. Mahmut tarafından davet edilen Giuseppe Donizetti’nin payı büyüktür. Kurum aynı zamanda Türk çalgı müziği kültürüne ve yaylı çalgıların gelişiminde de önemli roller üstlenmiştir.

Alaner Muzika-i Humayun’un kuruluş aşamasını şu şekilde açıklamıştır:

“Muzika-i Humayun kurulmadan önce saraydaki müzik eğitimi, Enderun adı verilen okullarda yapılmakta olup devletin resmi bandosu Yeniçeri Ocağına bağlı Mehterhane idi. Avrupa’da 17. yy’ dan itibaren dev adımlarla ilerlemeye başlayan din dışı çok sesli müzik, yavaş yavaş askeri müzik topluluklarının içerisine de girmeye başlamıştı. Özellikle 18. yy’ ın sonlarına doğru Mehterhane içerisinde de yer alan Batı Müziği çalgıları, bu kurumda bir yenilik yapılması ihtiyacını kendiliğinden ortaya koyuyordu. Padişah II. Mahmud’un emri ile yapılan çalışmalar sonucunda bugünkü İstanbul Teknik Üniversitesi’nin Taşkışla Binası’nda Muzika-i Humayun adı altında Doğu ve Batı Müziği bölümlerinden oluşan bir kurum 1826 yılında kurulup 1827 yılında faaliyete geçmiş oluyordu” (2002: 458).

Kurum aynı zamanda Türk çalgı müziği kültürüne ve yaylı çalgıların gelişiminde de önemli roller üstlenmiştir. Donizetti “Gazimihal’e göre 1840’lı yıllarda saray okulunda yaylı çalgı toplulukları oluşturmaya başlamıştı”(Say, 2005:473). Yine aynı dönemde Camulova, Mariani ve Arditi gibi kemancıların Türkiye’ye geldiği, gerek şef olarak gerekse çalıcı olarak kurumda yer aldıkları bilinmektedir. Valz ve Bugvani isimli yabancı kemancıların Muzika-i Humayun’da, Madam Duachasten’inde (Seyfettin Asal’ın ilk keman hocası) Beyoğlu’nda özel keman dersleri verdikleri bilinmektedir (Gazimihal, 1955: 54). Gazimihal ayrıca Muzika-i Humayun Orkestrası’nda çalışmış olan kemancılar arasında “Jozef Gayto Efendi (Yüzbaşı), Boris (Mulazini Sani), Jozef Ramono (Serçavuş), meşhur keman virtüözü Samuel”in isimleri’nden bahseder (1955: 104).

Türk Müziğinde ise 200 yıllık bir sinekemanı geçmişinin ardından 18. yüzyılda iyice sevilen ve yaygınlaşan keman fasıllarda ve çalgı müziğinde yerini almıştı. Türk Müziğinde gerek bestecilik gerekse icracılık yönleri çok gelişmiş sanatçılarımız arasından Kemani Tatyos Efendi, Kemani Sebu, Kemani Aleksan, Kemani Bülbülü Salih Efendi, Sadi Işılay, Cevdet Çağla, Haydar Tatlıyay, Nubar Tekyay, Hakkı Derman, Selahattin İnal gibi isimleri sayabiliriz.

Türk Müziğinde Okullaşma ve Konservatuvarlar

“Özellikle 1976’dan bu yana devletin Türk Musikisine bakış açısı değişmiş ve sağlıklı bir müzik politikasının temelleri atılmıştır” (Beşiroğlu, Çolakoğlu, Tohumcu, Küçükaksoy, 2010:93).

Berker bu süreci şu şekilde açıklar

“a) 1976’da, devlet katında ilk Türk Musikisi eğitim kuruluğu olarak İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, ilk icra kuruluğu olarak Devlet Klasik Türk Müziği Korosu kurulmuştur

b) 1982 Anayasası’nın başlangıç bölümünde ve 63. Maddesinde Milli Kültür Değerlerinin Korunması öngörülmüştür.

c) Milli Eğitim Temel Yasasının ikinci maddesinde genel amacın Türk Milletinin bütün fertlerinin milli kültürel değerlerini benimseyen, koruyan ve geliştiren yurttaşlar olarak yetiştirmek olduğu vurgulanmıştır.

d) YÖK Kanunun dördüncü maddesinde “amacın, öğrencileri Türk milletinin milli kültürel değerlerini taşıyan, Türk olmanın şeref ve mutluluğunu duyan vatandaşlar olarak yetiştirmek olduğu açıklanmış, aynı kanunun beşinci maddesinde ise Milli kültürümüzün, örf ve adetlerimize bağlı, kendimize has şekil ve özellikleriyle evrensel kültür içinde korunarak geliştirilmesi esası kabul edilmiştir.

e) Ve nihayet beşinci beş yıllık kalkınma planının 583. Maddesinde “bugüne kadar ihmal edilmiş olan Türk Musikisinin araştırılması, geliştirilmesi ve tanıtılmasının ana ilke olarak benimsenmesi” 584. Maddesinde ise öğretimin çeşitli kademelerinde verilen musiki eğitiminin Türk musikisinin gençlere tanıtılması ve sevdinilmesi amaçlarıyla yeniden düzenlenmesi Türk Musikisi eğitimi veren kuruluşların yurt seviyesine yaygınlaştırılması” hedef alınmış ve beş yıl içinde iktidara gelecek hükümetler bu işleri yapmakla görevlendirilmiştir.”(Beşiroğlu vd., 2010:93).

2547 sayılı YÖK’e göre konservatuvarlar “Müzik ve Sahne sanatlarında sanatçı yetiştiren bir yükseköğretim kurumudur” (YÖK,2006:16). Konservatuvarlar “Müzik sanatında kuramdan (teoriden) yaratmaya (bestelemeye) ve uygulamaya (seslendirmeye) uzanan bilgi ve becerileri kazandıran okul” (Say,2002:302).

Keman Eğitimi

Bireylerin ve dolayısıyla toplumların gelişimini etkileyen en önemli etkenlerin başında eğitim gelmektedir. Doğumdan ölüme kadar devam eden bu süreç çalgı eğitimi için geçerlidir. Keman eğitimi de çalgı eğitiminin temel unsurlarından biridir.

Çalgı eğitiminin önemli unsurlarından keman hakkında Lavignac kemanın belki de iyi çalınması en güç sazlardan olduğunu belirtmiştir. Lavignac, bu saza başlama yaşının erken olması, yaş ilerlediğinde öğrenme zorluğu yaşanacağı, altı ve sekiz yaşın uygun başlama yaşı olduğu, ilk derslerden itibaren tutuş dahil bir çok konuya dikkat edilmesi gerektiği, ayna karşısında çalmanın önemli olduğunu eğer virtüöz olunacaksa 10 yaşının geç olduğu, geniş ve küçük parmağı uzun olanların keman çalmada kolaylık yaşayabileceklerini düşünür (1939:121-122).

Keman çalmayı öğrenmek ve öğretmek, diğer sanat dallarında olduğu gibi bir eğitim sürecini kapsar. Bu eğitim ve öğretimin etkili, başarılı ve kalıcı olabilmesi için bir takım ilkeler doğrultusunda olması beklenir. Ancak sanat eğitiminin yaratıcılığa açık olması ve dar kalıplarla sınırlandırılmaması gereğinden yola çıkarak, keman eğitiminde de özellikle öğretim yöntemlerini çalgıdan ve öğrenciden daha fazla verim almaya yönelik sınırları geniş aynı zamanda farklı disiplinlerden de faydalanarak yeniliklere açık olarak geliştirmek gerekir(Yağışan, 2008:7).

Türk müziği keman eğitiminde de bu söylemlerin tekrar edilmesi mümkün görünmektedir.

1933 yılında yayımlanan “Nota” isimli “Haftalık Musiki Mecmuası”nda “Alaturka Keman Dersleri” ne yer verilmiş ve ilk sayısında Alaturka keman dersleri başlığı altında önce kemanın fiziki tanımı yapılmış daha sonra keman tutma şekli tarif edilmiştir. İkinci sayıda Alaturka keman dersleri “yay tutuşu” ve “keman tellerinin isimleri” tarifleriyle devam etmektedir. Musiki mecmuasının sonraki sayılarında “Alaturka keman dersleri” yay çekme ve boş tellerde yay çalışmaları şeklinde etütlerle devam etmekte ve yedinci sayıda sona ermektedir.

Günümüzde Türk Müziği Keman Eğitimi ise Türk Müziği eğitimi veren konservatuvarlardaki akademik eğitimin yanı sıra TRT ve Devlet Korolarındaki stajyerlik süreci sayılabilir.

Sonuç olarak Türk Müziği Keman Eğitimi etkileyen unsurları özetleyecek olursak;

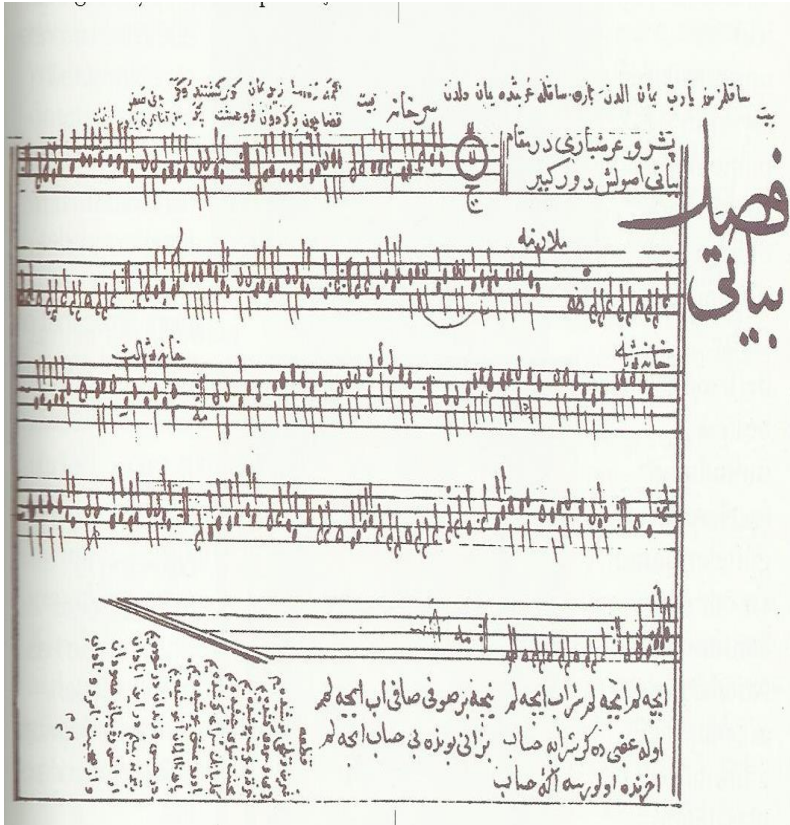
- Okullaşma
- Dernek ve vakıflaşma
- Bilimsel ve sanatsal etkinliklerin çokluğu
- Festivaller
- Nota yazım sistemindeki gelişmeler
- Bilgi teknolojilerinin kullanımı
- Çalgı yapım onarımındaki gelişmeler
- Yayın ve dağıtımdaki gelişmeler
- İletişim (internet,TV, vb.) alanındaki gelişmeleri sıralayabiliriz.

KAYNAKÇA

- Açın, C. (1994). *Enstrüman Bilimi (Organoloji)*, Yayımlanmamış Ders Notları, İstanbul.
- Ak, Ş. (2002). *Türk Müziği Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Akpınar, M. (2001). *Türkiye’deki Üniversitelerin Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarındaki Keman Öğretiminde Makamsal Ezgilerin Kullanılma Durumları*(Doktora) Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Aksoy, B. (1994). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Alaner, A.B.(2002). *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.
- Altınay, F.Y., Aksel, M. (2005). *Türk Müziği Çalgıları*, Mas Matbaacılık, İstanbul
- Baş, M. (2010). *“İşletmelerde Finansal Başarısızlığın Öngörülmesinde Gri İlişkisel Analiz Tekniği: Tekstil Ve Deri Sektöründe Bir Uygulama”* Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi, Kütahya.
- Behar, C. (1998). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. Altan Matbaacılık Ltd. Şti. İstanbul.

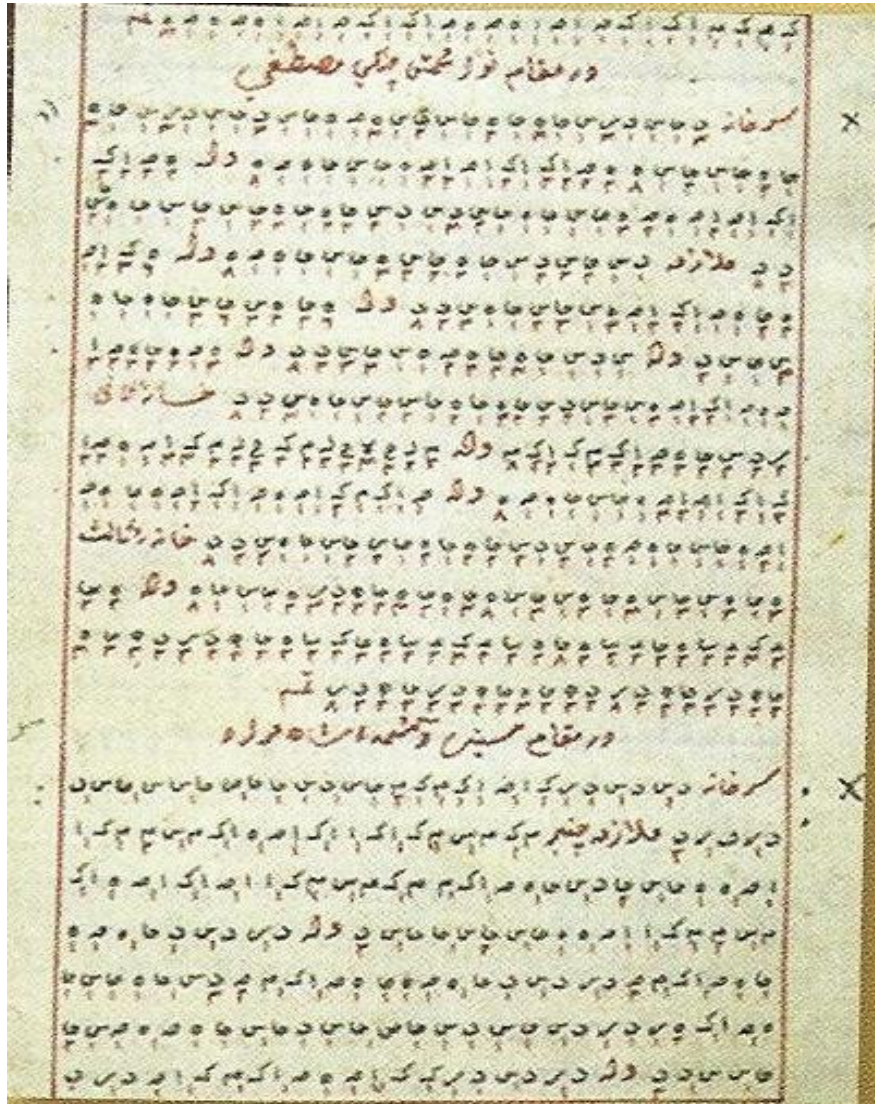
- Beşiroğlu, Ş. Ş. , Çolakoğlu, G. , Tohumcu, Z. G. , Küçükaksoy, F. M. (2010). *Prof. Ercüment Berker ve Yazıları*, İTÜ TMDK Yayınları, Sayı 7, S:93, İstanbul.
- Demirel, Ö., Seferoğlu, S.S., Yağcı, E. (2004). *Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme*, PegemA Yayıncılık, Ankara.
- Ekiz, D. (2003). *Eğitimde Araştırma Yöntem ve Metotlarına Giriş*, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Ertürk, S. (1975). *Eğitimde Program Geliştirme*, Yelkentepe Yayınları, Ankara
- Gazimihal, Mahmut Ragıp (1939). *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*. I. Cilt. İstanbul: Numune Matbaası.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp (1955). *Türk Askeri Mızıkaları Tarihi*, İstanbul: Maarif Basımevi.
- Gazimihal, M.R. (1957). *Yüzyıllar Boyunca Mehterhane ve Türk Müzik Kalkınışı*, Maarif Basımevi, İstanbul.
- Göbelez, C. (1996). *Çalgılar Dünyasında Keman*, Ligt Müzik evi Yayınları, İstanbul.
- Gökçe, B.(2004). *Toplumsal Bilimlerde Araştırma*, Savaş Yayınevi, Ankara.
- Güler, A. (1997). *Eğitim Tarihi ve Sosyal Temelleri*, A.İ.B.Ü. Basımevi, Bolu.
- Günay, E., Uçan, A. (1980). *Çevreden Evrene Keman Eğitimi 1*, Dağarcık Yayınları, Ankara.
- Kalpakkı, Çevikoğlu (2005). *Tarihsel Süreç İçinde Klasik Türk Müziği*, Redaksiyon: Dr. Mehmet Kalpakkı, Timuçin Çevikoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Mert Matbaacılık.
- Kaptan, N. (1989). *Bilimsel Araştırma Gözlem ve Teknikleri*, Tek Işık Anonim Şt., Ankara.
- Karasar , N. (1994). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Araştırma Eğitim Danışmanlık Ltd, Ankara.
- Karasar, N. (1999). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Ankara, Nobel Yayınları
- Lavignac, A. (1939). *Musiki Terbiyesi*, Çev: Abdülhalik Derker, Kanaat Kitabevi, İstanbul.
- Nota, (1933). *Haftalık Musiki Mecmuası (sayı 1-8,13)*, Numune Matbaası, İstanbul.
- Önsan, A. (1951). *Türk Musikisi Dergisi*, Sayı: 39, Türk Musikisi Dergisi ve Yayınevi, İstanbul.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Say, A. (2002). *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Şensoy, H. (1999). *Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Keman Eğitimi Üzerine*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tarman, S. (2006). *Müzik Eğitiminin Temelleri*, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.
- Tebiş, C. (2002). *Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Keman Öğretiminin Müzik Öğretmenlerinin Görüşlerine Dayalı Olarak Müzik Öğretmenliği Formasyonu Açısından Değerlendirilmesi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Tezcan, M. (1997). *Türk Kişiliği ve Kültür-Kişilik İlişkileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Tyler, W.R. (1950). *Basic Principles Of Curriculum And Instruction*, Chicogo.
- Uçan, A. (1994). *İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi- Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Uçan, A. (1999). *Türk Müzik (Eğitimi) Tarihi Ders Notları*, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü, Ankara.
- Uçan, A. (2000). *Türk Müzik Kültürü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Yağışan, N. (2008). *Keman Çalmanın Biyomekanik Analizi*, Eğitim Kitapevi Yayınları, Konya.
- YÖK (2006). *Türkiye Cumhuriyeti Yüksek Öğretim Mevzuatı*, Yalın Yayıncılık, İstanbul.

EKLER



Ali Ufki notasıyla yazılmış örnek eser

(Tarihsel Süreç İçerisinde Klasik Türk Müziği adlı kitaptan alınmıştır)



Kantemiroğlu notasıyla yazılmış örnek eser

(Tarihsel Süreç İçerisinde Klasik Türk Müziği adlı kitaptan alınmıştır)



Sine Kemanı
(Tarihsel Süreç İçerisinde Klasik Türk Müziği adlı kitaptan alınmıştır)



J.E. Liotord, 1737-1742 yılları arasında yaptığı resim “Keman Çalan Türk Musikicileri”(Aksoy, 2003:105).

Ref. Beyden

NOTA

MUSİKİ MECMUASI

Nº 2 1 MAYIS 1933

Sahibi: MILDAN NİAZI — Umumi Neşriyat Müdürü: Dr. SALÂHADDİN



Tanburi Şadiye Hanım

“TÜRK TOPLUMUNUN TEMEL DEĞERLERİNİN KLASİK TÜRK MÜZİĞİNİN SÖYLEYİŞ/SESLENDİRİLİŞ ÜSLUBUNA YANSIMALARI”

Öğr. Öğr. Yıldırım AKTAŞ

yldrmaktas@gmail.com

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Yrd. Doç. Dr. Emel Funda TÜRKMEN

latife1947@hotmail.com

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ÖZET

Klasik Türk müziği yüzlerce yıllık birikimiyle, belirgin bir söyleyiş üslubuna ulaşmış bir müzik olmakla birlikte, üzerinde yapılması gereken pek çok araştırma da bulunmaktadır. Özellikle seslendiriliş üslubunun bilimsel temellere dayalı çalışmalarla desteklenerek çalışılması, birçok konunun açığa kavuşturulması gerekmektedir. Bu çalışmaların öncesinde ise, Türk toplumunun toplumsal ve kültürel değerlerinin Klasik Türk müziğinin seslendiriliş üslubuna nasıl yansıdığı araştırılarak, felsefi temellerinin ortaya konması gereklidir. Bu araştırma, böylesi bir amaç doğrultusunda, Türk toplumunun davranışlarını etkileyen değerler nelerdir? Türk toplumunun kültürel değerlerini oluşturan öğeler nelerdir? Bu değerler sözlü müziğe nasıl yansımıştır? Bu temel değerler Klasik Türk müziğini seslendiren sanatçıların davranışlarına nasıl yansımıştır? Bu temel değerlerin sanatçıların seslendiriliş/söyleyiş üslubuna yansımaları nasıl olmuştur? Gibi sorulara cevap aramak üzere yapılmış, betimleyici bir çalışmadır. Araştırmadan, toplumun oluşturduğu temel değerlerin, sanatçıların davranış biçimlerinin ve Klasik Türk müziğini seslendiriliş üsluplarına oldukça büyük oranda yansıdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Temel değerler, söyleyiş, seslendiriliş üslupları

GİRİŞ

İnsan yaşamı, davranışlarıyla şekillenmekte, davranışları ise kutsal bulduğu ilkeler çerçevesinde, ya da çevresi tarafından yetiştirilirken kutsallık atfedilen eylem ve tavırların kazandırılmasıyla biçimlenmektedir. Bir toplumda doğru olduğu düşünülen fikir-inanış-davranış vb. pek çok kavram bir başka toplumda kabul görmediği gibi yanlış olarak da nitelendirilebilir. Pascal, “Pirenelerin öbür yanında (İspanya’da) doğru olan, bu yanında (Fransa’da) yanlıştır”(Uysal;2003: 55) sözüyle, bu gerçeği oldukça güzel ve kısa bir söylemle dile getirmiştir.

Değerler konusu tartışılması güç bir konu olmakla birlikte, çeşitli kaynaklarda kişiye ve gruba yararlı, kişi ve gruplar için istenilir, Kişi ve gruplarca beğenilen her şeyin değere sahip olduğu belirtilmektedir.(Fitcher,2002:148)

Sosyolojik açıdan, kişinin, grubun veya toplumun, davranış örneklerinin amaçlarının ve diğer sosyo-kültürel şeylerin önemini ölçmeye yarayan ölçütler olarak

betimlenmektedir.(Tezcan,1997:119)Aynı zamanda paylaşılan, ciddiye alınan, coşkuyla karşılanan duygu içerikli ölçütler olarak nitelendirilebilirler ve toplum içerisinde genel onama ve anlaşmaya dayanırlar.Değer kavramı genel olarak kültür kavramıyla birlikte ele alınır. Çünkü, “kültür bir toplumun tavırlarını, inançlarını ve değerlerini gösterir” ve “kültürel açıdan değerler, toplumun nasıl davrandığını, hissettiğini ve düşündüğünü anlamamıza yardım eder”(Silah,2000:319).Yani kültürün önemli bir unsurunu değerler oluşturur. Yine de değer kavramının yeterince açıklığa kavuştuğunu söylemek, hele sınıflamalar konusunda hem fikir olduğunu görmek henüz mümkün olamamıştır. Değerlerin çeşitli özellikleri vardır: Kalıcıdır, bilişsel, duyuşsal ve davranışsal öğelere sahiptirler, inanç ve davranış biçimi olarak bir tercih niteliği taşırlar ve bireyler ve toplum tarafından tercih edilirler.

Toplum, ortak kültürel değerlere sahip insanların bir organizasyonu ve insan ürünü olarak, bir yandan toplumu oluşturan bireyleri karakterize ederken öte yandan toplumun kişiliğini şekillendirmektedir.(Silah,2000:319) Buna göre, müzikte de toplumun ortak kültürü ve kişiliği kendine göre bir durum oluşturmakta, toplumun beğenileri doğrultusunda gelişen bireysel müzik beğenileri aynı zamanda toplumun müzikal beğenilerinin de topluma görelilik olma sonucunu doğurmaktadır. Bu karşılıklı etkileşim öylesine güçlüdür ki, çalınan çalgılardan, ezgilerin yapısına, form yapısından söyleme çalma, seslendirme biçimlerine kadar müziğin her boyutunda hissedilir ve toplumun karakterini ortaya koyan bir yapı sergiler. Örneğin, aynı kökten geldiği bilinen toplumların (Macar ve Türk ezgilerinde rastlanmıştır), müziklerinde rastlanan benzer öğeler bu beğenilerin ve ortak kültürün bir yansıması olarak kabul edilebilir.“Her ne kadar toplumsal değişim ve gelişimler yaşansa da toplumları oluşturan bireylerin ortak özelliklerinden kaynaklanan bir aynılık ve değişmemezlik, öz kimliklerini yitirmeden yaşama uyum sağlama isteği her toplumda var olan bir durumdur ve bunu karakter sözcüğüyle açıklamanın daha uygun olduğu düşünülmektedir.” (Türkmen,2010:53-68) Bartok’un Türkiye’deki derleme çalışmalarında erkek çocuğunun söylediği türküde Macar havalarına benzeyen ezgiler duyması, kaydettikleri doksan ezgiden yirmisinde eski Macar ezgileriyle çarpıcı bir benzerlik bulunduğunu keşfetmesi (Çev:Aksoy, 91:244) bu eskiye dayalı ortak kültürün bir sonucudur.

Bir Toplumun Temel Değerlerini Oluşturan Kavramlar

Atatürk’ün 1923 yılında yapmış olduğu bir konuşmada, “her milletin kendine mahsus an’anesi,kendine mahsus âdâdı (adetleri), kendine göre milli hususiyetleri vardır.Hiçbir millet aynen diğer bir milletin mukallidi(taklitçisi) olmamalıdır.Çünkü böyle bir millet ne taklit ettiği milletin aynı olabilir, ne de kendi milliyeti dahilinde kalabilir.Bunun neticesi şüphesiz ki hüsrandır.(Mahrumiyet acısıdır.)”der.(Beşiroğlu vd.,2010:61)

Değerler, bütün kültür ve topluma anlam ve önem veren ölçütler (Tezcan 1997:120) olarak, en önemlisinden en önemsizine kadar toplumdaki davranışları etkileme gücüne sahiptirler. Değer kavramının etkili olup olmadığı tartışmayı gerektirmese de, ne boyutlara vardığının bilinmesinin önemli olduğu görüldüğünden, kavram üzerinde yapılan sınıflamalar, değer kavramına olan yaklaşımlara bağlı olarak çeşitli biçimlerde ele alınmıştır. Çeşitli açılardan ve farklı disiplinlerin bakış açılarıyla ele alınan değer kavramına ilişkin yapılan sınıflamalardan biri, yüksek/alçak, maddi/manevi, sabit/değişken (felsefi açıdan) biçiminde ele alırken; psikologlar, bireysel açıdan gizli ve açık değerler; sosyal açıdan ise, estetik, bilişsel ve ahlaki boyutlarıyla ele almışlardır.(Silah,2000:335)

Değerler sistemi için yapılan sınıflamalardan birinde,

1. Evrensel Kültür Değerleri

2. Toplumsal Kültür Değerleri

- a)Ekonomik,
- b)Politik,
- c)Sosyal,
- d)Kültürel(Etik ve din)

3. Grupsal Kültür Değerleri

4. Ontolojik(varlık bilim) Kültür Değerleri olarak sınıflandırılmış, bir başka sınıflama ise; a)Dil, b)Din, c)Tarih, d)Aile, e)Vatanseverlik, f)Ahlak, g)Yardımseverlik, h)Saygı, Sevgi,Hürmet, ı)Ağırbaşlılık, i)Konukseverlik olarak sıralanmıştır.(Erkan,1988:20)

Burada sıralanan değerler Türk toplumunun davranışlarını asırlardır etkilediği düşünülen değerler olarak müzik beğenileri üzerinde de etkisi olduğu düşünülen kavramlardır.Türk toplumunun temel değerleri, kendisini kültürel değerlerinde, dil, edebiyat, mimari, resim, müzik vb. dallarında belirgin biçimde göstermiş, özellikle dinin kutsal saydığı kavramlar bir değer olarak kültürümüzde hemen yerini almıştır. Osmanlı dönemi müziğinde, saraydaki müzik adamlarının özellikle Mevlevi dergâhı etrafında toplandıklarına ve sarayda icra edilen müziğin beste ve yorumcularının din adamları arasından daha fazla çıkıyor olduklarına dikkat edildiğinde, dini değerlerin bu müziği oldukça derinden etkilediği sonucuna ulaşmak ve bunu dile getirmek son derece doğaldır.

Türk toplumu, İslam dini ile tanıştığında, içerdiği değerlerin neler olduğunu bilmek ve kendi geleneklerine, öteden beri var olan ve bırakamayacağını düşündüğü geleneklerine ters gelen kurallarının olup olmadığını sorup öğrenmiş, Türk karakterine uygun bir din olduğunu öğrendikten sonra bu dini büyük topluluklar halinde kabul etmeye başlamıştır. Burada belirtmek gerekir ki Türk kültürü zaten var olan değerlerini İslam'ın değerleriyle pekiştirmiş, kültürel değerlerine ve bunun bir uzantısı olarak sanatsal ürünlerine bu değerleri yansıtmıştır.

Türk Müziğinin Tarihsel Gelişimi

Türk Müziği, Türk Müzik kültürüne dayanmaktadır. Uygarlıkların beşiği kabul edilen Orta Asya'dan başlayan büyük Türk göçü, bu müzik kültürünü, ritmini yeni yerleşim bölgelerine doğal olarak taşımıştır. Ancak zaman içinde bölgesel kültürlerden de etkilenecek gelişim göstermiştir. Bu gelişim. Farabî (870-XII.950), İbnû sînâ (980-VI.1037), Safiüddîn Urmevî (1224-VII.1274) gibi Türk bilgin ve müzik teorisyenleri tarafından ortaya konmuş, bunu izleyen dönemlerde yetişmiş Türk Müziği bilgin ve bestecileri elinde de teorik yapıda, formda, melodide, ritimde yeni oluşumlar ve zenginlik sağlamıştır. Bu oluşumlar altı süreçte gözlenebilir.

1. Başlangıcından Maragalı Abdülkadir'e (1360-1435) kadar uzanan hazırlayıcı dönem.
2. Maragalı Abdülkadir'den İtrî'ye(1435-1712) kadar uzanan ilk klasik dönem.
3. İtrî'den Dede Efendi'ye(1712-1778) kadar uzanan son klasik dönem.
4. Dede Efendi'den Zekâî Dede'ye (1778-1825) uzanan neoklasik dönem.
5. Zekâî Dede'den Hüseyin Sadeddin Arel'e(1825-1955) kadar uzanan romantik dönem.
6. Hüseyin Sadeddin Arel ile başlayıp halen devam etmekte olan reform dönemi (1955-Günümüze kadar olan süreçtir. (Çakar,2004:1)

Türk Toplumunun Ekonomik Değerlerinin Türk Müziğinin Seslendiriliş Üsluplarına Yansıması

Türk toplumunda müzik sanatının, Osmanlılarda ekonomik açıdan bir değer olarak görüldüğünü söylemek güçtür. Nitekim müzik yoluyla yaşamını sürdürenlerin sayısı oldukça azdır ve çoğu müzikten başka işlerle de meşguldür(imamlık, müezzinlik, din adamlığı gibi).

Türk Aile Yapısının Söyleyiş Üslubuna Yansımaları

Aile kavramı, Türk toplumunun temel değerlerindendir. Türk toplumunda günümüze doğru gelindiğinde her ne kadar artık geniş aile yapısı çözülerek, çekirdek aile yapısına dönüşse de, değişmeyecek olan bir yapı vardır ki, o da evlenmemiş çocukların ebeveynlerle yaşaması olgusudur. Ne kadar küçülürse küçülsün, Türk aile yapısındaki gelenekler, kuşakları birbirine bağlamada yeni olanakları beraberinde getirmekte, ayrı evlerde yaşasalar da birbirleriyle olan iletişimlerinde bağların kopmamasını sağlamakta, bu da toplumsal değerlerin geçerliliğini kuşaklar boyunca taşımaya yardımcı olmaktadır. Bu durum, müzik sanatının hala yeterince yaygınlaşmamış olmasıyla açıklanabileceği gibi, koroların yaygınlaşmamış olması ve şarkı söylemek yerine dinlemeyi tercih eden bir toplum yapısının görülmesi biçiminde açıklanabilir.

Türk Kültüründe Müziğin Yeri Ve Önemi

Türk müziğinin kendine has milli bir romantizmi vardır. Türk insanı maddi dünyasındaki; bitmeyen sevdalarının, vefasız sevgilinin, dünyalara bedel bir çift gözün, acı-tatlı sözün, heyecanlarını ve maceralarını din dışı müzikle yaşamıştır. Manevi dünyasında ise; Yaradan ile o'nun Resulünün sevgisiyle dolan duygularını da dini müzikle dile getirmiştir. Yüzyıllardan beri geleneklerine ve inançlarına Türk toplumu için doğduğunda kulağına okunan ezandan, öldüğünde verilen salâya kadar müzik. Hayatın ayrılmaz bir parçası ve gönül lisanı olmuştur. (Şen, 1998:4)

Türk müziği, kültürel açıdan, taşıyıcı bir nitelik taşımaktadır. Türk Müzik kültürü kısaca, Türklerin müziksel yaşam biçimi demektir. Bu bakımdan Türk Müzik kültürü, Türklerin kendi kendileriyle, birbirleriyle ve çevreleriyle müziksel etkileşimlerinin örgütlenik ve birikik süreci ve ürünü olarak tanımlanabilir. Türk Müzik kültürü kendine özgü bir evrendir. Türklerin müzik evreni denilince Türklerin müziksel gerçekliğinin tümü anlaşılır. Kendine özgü bir bütün olan Türk Müzik evreni, genellikle Türk kültür evreni'nin merkezinde ve bu merkezin odağında yer alır.(Uçan, 2000:9)

Türk Müziğinin Estetik Kimliğinin Dayandığı Temeller

Klasik Türk müziğinin genel yapısı dikkate alındığında, hemen her eserin “usül, güfte ve melodi” yönünden bir uygunluk ve üçlü bir kaynaşmanın bulunması gerektiği belirtilmektedir. Usüller, eserlerin akılda kalıcılığını ve müzikal hafızanın gelişimini sağlarken, melodi ve güfte bu alt yapı üzerine örülen bir doku gibi nitelendirilebilir.

Ezgisel yönden incelendiğinde, Türk müziğini oluşturan ezgilerin son derece ince bir zevki yansıttıkları ve düşünce ürünü oldukları kolayca anlaşılabilmektedir. Melodik zenginlik makamların işleniş biçimleri Türk müziğinin karakter oluşumunda ve stil özelliklerinin gelişiminde etkili olmuş, köklerinin çok eskilere dayanması, müziğe değer veren bir silsile içerisinde (saray ve çevresi, dergâhlar vb.) gelişimini sürdürmüş olması içerdiği kuramsal yapının sağlam temellere dayandığının göstergesidir.

Güfte yapıları açısından bakıldığında ise, çok köklü ve ince bir anlatım gücüne sahip bir dilin olanaklarından faydalandığı açıkça görülür. En ince duyguları, en zarif sözcüklerle ve çok değişik biçimlerde ifade edebilme gücü pek az dilde mevcuttur. Türk dilinin ezgiselliği ve hiç bu dili bilmeyenlerin bile bir müzik eserini dinlermişçesine zevk almaları dilin müziğe olan yatkınlığını anlatmaya yetmektedir. Örneğin: Abdülhak Şinasi Hisar “Türkçenin İnceliği” başlıklı yazısında Halid Ziya ve Hamdullah Suphi’nin Paris’te birbirlerine rastlamaları üzerine konuşmalarını uzun bir süre dinleyen bir Fransız’ın yanlarına gelerek, kendisinin dillerin musikisiyle ilgilendiğini ve hangi dili konuşmakta olduklarını sormuş, sonrasında ise kulağa çok hoş geldiğini ve ne denli eski bir millet olduklarını, bir dilin böylesi ahenkli ve musikili inceliğe ermek için uzun zaman sarf etmiş olacağını belirttiğini yazmıştır. (Şen,2003:303) Yine bir başka örnek, dört dil bilen ve bir dili de anlaşıp kadar konuşabilen bir dil uzmanının anlattıklarıdır. İngiliz, Fransız ve Gürcü bir aileden gelen bu hanım, Gürcistan’da tanıştığı eski eşiyle Türkiye’deki akrabalarını ziyarete gelişlerinde ilk kez duyduğu Türk dilinin müzikal estetiğine hayran olduğunu ve bu dili mutlaka öğrenmesi gerektiğini düşündüğünü bizzat kendisi dile getirmiştir.(Darina Kwatcze,Odaklanmış Görüşme:2010)

Türk Müziğinin Toplumsal Değeri

Sanat ve toplum arasındaki etkileşim daima çift yönlüdür. Bunu, Berker(1985:887-905) “Sanat, topluma yöneldiği oranda yaşama gücü, toplum da sanata yöneldiği oranda gelişme gücü kazanır.” Sözleriyle dile getirmektedir. (Beşiroğlu vd.,2010:23)

Türk kültürünün önemli bir taşıyıcısı niteliğindeki Türk müziği, binlerce yıllık bir birikimi temsil etmenin çok ötesinde, toplumsal karakterini de ortaya koyan, kendine has özellikleri olan, her ne kadar yazılı olarak ifade edilmekte ve bazı yönlerinin yeterince tanıtılmadığı görülsede bir sistemi olan yapıya sahiptir. İşte özellikle yapılan araştırmaların, bazı dallarında fazlasıyla yüzeysel olduğu görülmekte, seslendiriş üslubunu oluşturan felsefi yapısı ve dayandığı değerlerin neler olduğu araştırmayı gerekli kılmıştır.

Türk Müziğinde Dini ve Ahlaki Değerlerin Önemi

Türk tarihinin derinliklerine inildiğinde, müziğin Türk toplumunun yaşamında ve örgütlenmesinde yine çok önemli bir rol üstlendiği, tarihsel süreç içerisinde hem askeri alanda, hem din alanında müziğe oldukça büyük önem verildiği, halk kültürünün gelişiminde ve etkileşiminde müziğin çok önemli bir yere sahip olduğu artık herkesin hemfikir olduğu konular haline geldiği belirtilmektedir.(Kapan,Türkmen,2010)

Müziğin, bireylerin duygularını ifade etmedeki gücü dikkate alındığında, doğal olarak yaratıcısına olan sevgisini dile getirirken müzikten yararlanmasının kaçınılmaz olduğu,bu durumun, İslam dininin ses güzelliğine ayrı bir önem vermesi ile kendini gösterdiği ve “Kur’an-ı Kerim’i güzel sesle okumanın” dinin bir gereği olarak görüldüğü,bazı tarikatların ve özellikle Mevlevilerin müziğe verdikleri önemin, oldukça ciddi bir dini müziğin gelişmesini sağladığı, bu alana hizmet eden pek çok değerli müzik adamının(besteci,ses ve saz sanatçısı vb.) yetiştiğinin görüldüğü belirtilmektedir. Müziğin dinle ilgili alanlarda önemli işlevleri vardır; bu işlevler dinin gereklerini yerine getiren bireylerin, ilahiler yoluyla sadece tinsel ihtiyaçlarını gidermek biçiminde kendini göstermekle kalmamakta, yapılan ibadetin değer kazanmasında da önemli bir görev üstlenmektedir. Ayrıca, ayet ve duaların ezberlenmesine de yardımcı olmaktadır.(Kapan,Türkmen2010) Bu durum tek taraflı bir etkileşim değildir. Dindışı alanlar da dinin etkisinden nasibini almakta, şarkıların, eserlerin

seslendiriliş üsluplarına yansımaktadır. Bu durum dini eserlerin seslendiriliş üslubunun ve tavrının dindışı eserlerin seslendirilmesinde de görülmesine neden olmaktadır.

Bu araştırma, Türk toplumunun değerli bulduğu, kültürel yapısını şekillendiren tutumlarının, kültürel değerlerinin Türk müziğinin seslendiriliş özelliklerine nasıl yansıdığını anlamak üzere yapılmış olup; toplumsal değerlerin Türk müziğinin seslendiriliş üslubuna yansımalarına yönelik yazılmış bir yazı, makale ya da kaynak bulunmaması, neredeyse hiç seslendiriliş üslubunun ele alınmamış olması, ele alanlarca da çok yüzeysel bir biçimde değinilmiş olması nedenlerinden dolayı oldukça büyük önem taşımaktadır.

Araştırmada, “Türk toplumunun temel değerlerinin klasik Türk müziğinin söyleyiş/seslendiriliş üslubuna yansımaları nasıldır?” sorusuna, Türk toplumunun davranışlarını etkileyen değerler nelerdir? Türk toplumunun kültürel değerlerini oluşturan öğeler nelerdir? Bu değerler sözlü müziğe nasıl yansımıştır? Bu temel değerler Klasik Türk müziğini seslendiren sanatçıların davranışlarına nasıl yansımıştır?, Bu temel değerlerin sanatçıların seslendiriliş/söyleyiş üslubuna yansımaları nasıl olmuştur? Alt problemlerinin yardımıyla cevap aranmıştır.

Araştırma, öncelikle belgesel tarama yöntemlerine bağlı kalınarak yürütülmüştür. Belgesel tarama yöntemlerine bağlı kalmanın gereği, Türk müziğinin çok eski bir geçmişe sahip olması ve temel değerlerinin tarihsel kaynaklardan elde edilecek bulgularla ortaya konacak olmasındandır. Geçmişe ait seslendirilmiş eserlerin tarihi en eski cumhuriyetin ilk yıllarına kadar ulaşabilmekte, bununla birlikte daha eski kayıtlara ulaşılammış olması, seslendiriliş üslubu hakkında sadece yazılı kaynaklardan bilgi edinmeyi zorunlu kılmıştır. Bu araştırmanın, seslendiriliş üslubunu yakından tanıyan ve meşk silsilesi içerisinde yetişmiş ses sanatçılarının vereceği bilgiler doğrultusunda yenilenmesi araştırmaya çok daha büyük bir değer ve tarihsel belge niteliği kazandıracaktır. Bu amaçla hazırlanan görüşme soruları sanatçılara uygulanmak istenmiş fakat zaman yetersizliği ve bazı araştırmacının kontrolü dışında gelişen nedenlerle, bu araştırmaya dâhil edilememiş, ses sanatçılarının bu konudaki görüşlerinin bir başka araştırmaya konu edilmesine karar verilmiştir.

Yukarıda belirtilen nedenlerle araştırma belgesel tarama yöntemleri ile sınırlandırılmış, Türk müziğini yorumlayan bazı sanatçılar hakkında yapılan eleştirilerin, Türk müziğinin seslendiriliş üslubunu ortaya koymada yeterli veri sağlayacağı varsayılmış, bu yapılan ön çalışmanın başka araştırmalara da başlangıç olması umulmuştur.

YÖNTEM

Araştırma, betimsel araştırma yöntemlerine dayalı olarak yürütülmüş olmasının yanı sıra, özellikle değer kavramının söyleyiş üslubuna olan etkilerinin ele alınması nedeniyle epistemolojik (bilginin doğasını temel özelliklerini, bilginin temel olarak neden meydana geldiğini inceleyen bilimdalı) bir yaklaşımı içermektedir. Ayrıca çeşitli eleştiri yazılarından elde edilen bilgiler, yalnız konuya gösterilen kişisel yaklaşımların tespit edilmesini sağlamamış, daha önce ele alınmamış bir boyuttan konunun ele alınarak çalışılması sağlanmıştır. Araştırma, değerler sistemi içerisinde yer alan kültürel değerler açısından ele alınmış, bu kültürel değerler evreninde yer alan ve müziği etkilediği düşünülen değer kavramları örneklem olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın problemi, “Türk Toplumunun Temel Değerleri Klasik Türk Müziğinin Söyleyiş/Seslendiriliş Üslubuna Nasıl Yansımıştır?” biçiminde belirlenmiş, alt problemleri ise; Türk toplumunun davranışlarını etkileyen değerler nelerdir? Türk toplumunun kültürel

değerlerini oluşturan öğeler nelerdir? Bu değerler sözlü müziğe nasıl yansımıştır? Bu temel değerler Klasik Türk müziğini seslendiren sanatçıların davranışlarına nasıl yansımıştır?, Bu temel değerlerin sanatçıların seslendiriş/söyleyiş üslubuna yansımaları nasıl olmuştur? Sorularından oluşturulmuştur. Bulgular kısmında yukarıdaki sorulara cevap aranmaktadır.

BULGULAR

Yapılan betimsel araştırmalar ışığında, Türk toplumunun kültürel değerlerini oluşturan öğelerin, Türk dili, edebiyatı, İslam dini, Türk tarihi, Türk müziği ve mimarisinden oluştuğu tespit edilmiş, bu değerlerin yanı sıra aile kavramında müziğe olan yansımaları dikkate alınmış, değer kavramlarından müziğe etkisi olduğu düşünülen her birinin Türk müziğinin şekillenmesine ve seslendirilmesine nasıl yansıdığı belirlenmeye çalışılmıştır.

1. Türk dilinin estetik ve ezgisel yapısında kolaylıkla görülen biçimsel yapı, müzikal biçimlere de yansımıştır. Güftelerin içerdiği ifade gücü ve zenginliği, müzikal ifade gücünün de eklenmesiyle anlatım gücünde bir derinliğin oluşmasını sağlamıştır. Bu ifade derinliği ve ezgisel zenginliği, Türk kültürünün en önemli ögesi olan Türk dilinin bir yansıması olarak değerlendirmek mümkündür.

Popescu “Türk musikisinin kültürel anlamları” adlı kitabında, metinlerarası ilişki fikrini kuramsal yazılarda ortaya çıkan üstdili açıklayabilmek, metin modellerinin kurulması, yeniden üretilmesi ve dönüştürülmesi sürecinde gözlenen söylem donatımlarının etkileşimini ele alabilmek için araştırma aracı olarak kullandığını belirtmektedir. Kuramsal musiki yazılarının edebiyat alanıyla ilgili olmakla birlikte, yazıları bütün olarak değerlendirdiğinde yazılı sözlerle dile gelen bir musiki edebiyatı alanı oluştuğunu söylemektedir. Bütün bir yapının örgütlenişiyle ilgili tema donatımları (değerlerin ve fikirlerin yayılmasıyla ilgili) ve figür donatımlarının da (motiflerle ilgili) belirlenebileceğini düşünmektedir. (Popescu,1996:74) Tema donatımlarında sözü edilen değer ve fikirlerin şarkı sözleriyle yayıldığını düşündüğü söylenebilir. Özellikle sözlü müzikte, sözler müzikle birleşerek çok daha derin anlamlara kavuşmakta, insan ruhu üzerinde çok daha derin etkiler ve izler bırakmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Türk toplumunun kültürel değerlerinin sözlere yansıdığı, bu sözlerde yer eden değerlerin ise seslendirirken ruhsal yapının içerisine tamamen yerleştiği görülebilir.

2. Türk edebiyatı, özellikle şiirlerin aruz kalıplarına dayanan yapısı müziği en fazla etkileyen yapıdır. Gölbaş, aruz vezninin başlı başına bir musiki olduğunu vurgulamakta, Yahya Kemal’in şiirin bir nağme olduğunu belirttiğini kaydetmektedir. Bestekarların, kendi dillerini nağmelendiren sanatçılar olarak o dilin edebiyatını da benimseyecekleri düşüncesi ise oldukça çarpıcı bir gerçeği ortaya koymaktadır.(2003:289)

3. İslam dininin Türk müziğinin gelişimine olan etkileri ve katkıları oldukça büyük olmakla birlikte, dinin gerekleri doğrultusunda ya da kuralları gereğince hem dini müzik alanında hem din dışı alanlarda verilen eserler dikkate alındığında, Türk müziğinin gerek oluşumunda, bestelenişinde, gerekse icra biçimlerinde dinsel etkilerin oldukça yoğun olduğu görülebilir. Bu etkiler, besteleniş biçimleri açısından, sözlü müziğin daha fazla gelişmiş olmasıyla, saz müziğinin Cumhuriyetin hemen öncesinde ve cumhuriyet döneminde daha fazla önem kazanmasıyla kendini göstermektedir. Eserlerin söz yapılarına yansıması ise, anlatılacak şeylerin apaçık bir şekilde değil de, daha ince bir ifade tarzıyla anlatımının gerçekleştirilmesi biçiminde yansımıştır. Benzetmeler yoluyla yapılan ifadelendirmelerde, sözcüklerin zihinde oluşturacağı hayal, son derece üstü kapalı diyebileceğimiz, sanatsal

ifadelerle buluşarak yer alırken, çirkin ve açık saçık ifadelere yer verilmemiştir. Bu durum seslendiriliş üslubuna yüz kaslarına, ifadesine çok belirgin olmamakla birlikte hafif bir utangaç tavır olarak yansımaktadır. Kadın sesinin haram sayılması, dini müzik icralarında kadın seslerinin yer almamasına neden olmuş, kadın seslerinin müzik icraları sınırlı mekânlarda ev toplantıları, aile ortamları gibi yerlerle sınırlı kalmıştır. Kadın seslerinin sınırlı bir şekilde yer alması, daha çok erkek seslerinin kullanılıyor olması, üretilen müziğin erkek sesleri ekseninde oluşmasına neden olmuştur. Bu durum seslendirme üslubuna, kadın seslerinin zaman zaman çeşitli sıkıntılar yaşamaları, seslerini yükseltmeden, bağırmadan, vakur bir tavır içerisinde, iyi bir artikülasyonla, sözcüklerin anlaşılabilirliğine zarar vermeden ince sesleri vermeleri gereğini ortaya çıkarmıştır.

Türk müziğinde üslup "...bir eseri güftesine uygun bir ifade tarzı ile,bestelendiği makamın özelliklerine uygun olarak, usul ve formunu bozmadan ve de bestekârın estetik anlayışına saygılı kalma kaydı ile kendi estetik anlayışını da katarak icra etmek" olarak tanımlanmaktadır.(Beşiroğlu,1997:137) Kur'an kıratına hakim olan hafız tavrının dini müzikte hakim tavır olması(Beşiroğlu,1997:137), zaman içerisinde, dini müzik bestecilerinin diğer formlarda da eser üretiyor olmaları, dindışı müziğin seslendiriliş üslubunu da etkilemiştir.

"Klasik musiki hanendelerimiz, hem çeyrek sesleri sıhhatle gösterebilmek ve hem de tizlerden ses kazanmak endişesiyle, sesin şiddet kabiliyetinden fedakârlık yaparak rahat ve muti "baş sesi"ni "göğüs sesi"ne tercih ederler... Çünkü erkek saz takımlarına kadın hanendeler iştirak edemezdi. Fakat hanendelerimizin kullandığı hususi bir nevi "baş sesi"nin her zaman ve tam manasıyla garbın "Voix de tete" dediği bir şey olmadığını da bu münasebetle işaretleyelim. Şarkın baş sesinde alelekser garbın "nasonnement,nasillement" dediği bir nevi burundan söylemek tarzı da karışık bulunur."(Gazimihal(2006:220) Burada burnundan söylemek denilen şey tam bir nazal ses olmaktan ziyade, Kur'an okuma üslubundan kaynaklanan bir durumdur. İşte burada dine ait unsurların seslendiriliş üslubuna etkileri ortaya çıkmaktadır.

Türk toplumunda çeşitli toplum katlarının olduğunu belirttiği sözlerine Berker'in, her toplum katında aynı musiki sisteminin değişik üsluplarda, değişik ifadelerde görülebildiğini, sarayda, aynı sistem içerisinde, Türk musikisinin kâr, beste, şarkı, semai biçiminde çıktığını, dinsel çevrelerde tekkelerde âyin, na't, durak şeklinde çıktığını, kırsal bölgelerde ise, türkû, uzun hava, bozlak vs. biçimlerinde çıktığını, sınır boylarında serhat türkûleri, orduda ise, mehter musikisi şeklinde ortaya çıktığını belirttiği, nerede Türk varsa,toplum katı ne olursa olsun orada Türk musikisi var dediği kaydedilmiştir. (Beşiroğlu vd.,2010:131) Genel olarak Türk müziği hakkında yazılan yazılar incelendiğinde burada olduğu gibi, Türk musikisinin varlığından söz edilmekle birlikte, seslendiriliş üslubunun nasıl olduğu kayda geçirilmemiştir.Yine de yukarıda belirtilen her türe ait bir seslendiriliş geleneği vardır ki bu bir üslup biçiminde ele alınmalıdır.

Berker, bir sanatçının konser eleştirilerinde, yorumcuyu, sesinin cinsi, hançere hâkimiyeti, çene elastikiyeti, eseri ifade ve şahsiyet kazandırma gücü, telaffuz, esere nüfuzu ve olgunlaştırması, sahne tavrı (vakur ve sevimli),titiz ve disiplinli bir çalışma sürecinden geçmiş olması ve refakat heyeti ile anlaşması yönlerinden ele almış, beğenilerini sıralamış, beğenmediği bir yönünü de, "hançere hakimiyetini göstermek için arada bir yaptığı gırtlak oyunları" gibi ifadelerle ortaya koymuştur.

Yine Berker, bir başka eleştiri yazısında bir başka ses sanatçısı için, sesinin cinsi nefis bir mezzo soprano, kadife gibi yumuşak, su gibi akıcı, alacasız, köşesiz, renkli ve tesirli bir ses ifadelerini kullanmaktadır. Nefesinin ve hançeresinin müsait olduğunu söylerken rahat ve huzur verici bir okuyuş tarzı olduğundan söz etmektedir. Eserlere nüfuz kabiliyetini tecrübesizliğine vermektedir. (Beşiroğlu vd.,2010:181)

Berker bir başka eleştiri yazısında, solist olma özelliklerini, Allah'ın lütfu iyi bir ses,iyibir hançere,müsait bir nefes,dinleyene doğru taşabilen bir his, sempatik bir fiziksel yapı, eserlerin karakterine girebilme,anlayabilme ve anlatabilme kabiliyetinin bulunması gerektiğinden söz etmektedir. (Beşiroğlu vd.,2010:185)

“Türk tarihinin en eski zamanlarından beri, dini inançları hep musikiyle irtibatlı görüyoruz. Hele İslamiyet'in kabulü, özellikle de Osmanlı İmparatorluğu zamanında bunun çok daha ön plana çıktığı görülmektedir. Zira imparatorluğun yönetim biçimi ve toplumun yaşayışına bağlı olarak; dinin önemi ve dini kuralların önceliği, bu hususun varlığının sebepleri olmuştur. Böylece, Türk musikisinin gerek musiki tekniği, gerekse estetiği yönünden de dinden etkilendiği ortaya çıkar.”(Şen,2003,44)

Türk musikisi ifade edilirken, söz sahibi müzik adamlarının söyledikleri ve ısrarla belirttikleri husus, Türk müziğinin“hanende musikisi” olduğudur. Türk müziğinin ana unsurunu insan sesinin oluşturduğu belirtilmekte, bunun uzun bir süre erkek sesi olarak algılandığı ve bu yönde geliştiği bildirilmektedir. Kadın sesinin dini müzikte ibadethaneler dışında ve din dışı alanda yer almasının ise daha yakın tarihlerde gerçekleştiği belirtilmektedir. Müziğin seslendirilmesinde özellikle aranan Allah vergisi güzel sestir.

4. Türk tarihi çok eski bir geçmişe sahip olması yönüyle, çok büyükbir kültürel birikime sahiptir. Bu açıdan bakıldığında oldukça derin kökleri ve birikimi sanatını da etkilemiş, ayrıca şu ya da bu şekilde karşılaştığı her milletle kültürel alış-verişte bulunmuştur.

5. Türk mimarisi genel olarak bakıldığında yaşam alanlarında küçük mekanları tercih eden bir üslup göstermektedir. Bunun müziğe yansması ise, seslendirilen eserlerin oda müziği olması biçimindedir. Örneğin, Türk müziğinin çok gür sesli bir söyleyiş gerektirmemesi ve yumuşak bir üslup gerektirmesi bunun bir yansması olarak görülebilir.

6. Türk Aile Yapısının Söyleyiş Üslubuna Yansımaları incelendiğinde, aile kavramının Türk toplumunun temel değerlerinden olduğu görülür. Türk toplumunda günümüze doğru gelindiğinde her ne kadar artık geniş aile yapısı çözülerek, çekirdek aile yapısına dönüşse de, değişmeyecek olan bir yapı vardır ki, o da evlenmemiş çocukların ebeveynlerle yaşaması olgusudur. Ne kadar küçülürse küçülsün, Türk aile yapısındaki gelenekler, kuşakları birbirine bağlamada yeni olanakları beraberinde getirmekte, ayrı evlerde yaşasalar da birbirleriyle olan iletişimlerinde bağların kopmamasını sağlamakta, bu da toplumsal değerlerin geçerliliğini kuşaklar boyunca taşımaya yardımcı olmaktadır. Bu durum, müzik sanatının hala yeterince yaygınlaşmamış olmasıyla açıklanabileceği gibi, koroların yaygınlaşmamış olması ve şarkı söylemek yerine dinlemeyi tercih eden bir toplum yapısının görülmesi biçiminde açıklanabilir.

7. Geçmişten günümüze ekonomik değerlerin söyleyiş üsluplarına etkisi incelendiğinde arada çok büyük farkların görüleceğini söylemek zor değildir. Türk sanat müziğinin geleneksel söyleyiş üslubu oluşurken maddi değerlerin ön planda olmayışı, hatta

hiç maddi değerlere önem verilmeyişi üslubu etkilerken, günümüzde tamamen maddi bir boyut ve kazanç kapısı haline gelen müzik piyasası maddi çıkarlara göre hareket etmektedir. Türk müziğinin oluşum-gelişim evrelerinde dinsel, ahlaki, toplumsal ve estetik değerler dikkate alınırken, günümüzde, giderek artan oranda bir ekonomik değere sahip olan müzik ve bağlantılı olarak Türk müziği ciddi bir pazar oluşturarak, pek çok insanın geçimini sağlayan bir sektör olmuştur. Geniş kitleleri etkilediği görülen bu pazarın, söyleyiş üsluplarını doğrudan etkilemesi de kaçınılmazdır. Çünkü artık toplumun beğenileri temel değer olarak alınmakta, beğenilerin getireceği maddi kazançlar seslendirme sanatçılarının üsluplarını belirlemektedir. Seslendiriş üsluplarında ise, ciddi bir eğitim ya da ses güzelliği, kişisel tavırdan ziyade görüntü güzelliğiyle öne çıkan unsurlar eserlerin gelişigüzel yorumlanması neticesini doğurmaktadır. Eserlerin seslendirilmesinde, eserlerin özellikleri, anlatım biçimleri ve yorumlarında dikkate alınması gereken hususlar önem taşımamaktadır. Herkes istediği şekilde şarkı söyleyebilir, yeter ki halk beğensin ve satın alsın yaklaşımı hâkimdir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Türk müziğinin genel seslendiriş üslubu belge ve eski kaynaklara dayalı olarak incelenmek istendiğinde yeterli veri ve kaynağa ulaşılamadığı görülmüş, yazılı kaynaklarda, özellikle hanende adı verilen ses sanatçılarının eserleri nasıl bir üslupla seslendirdiklerine dair kesin ve aydınlığa kavuşturucu bir açıklamaya rastlanmamıştır.

Türk dili, edebiyatı, tarihi ve mimarisinin seslendirme üslubunu oldukça derinden etkilediği görülmüş, en fazla etkileyen kültürel değerlerin ise dini değerler olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Sonuç olarak, “Türk Müziği, çok çeşitli ritim ve usullere sahip, makamsal, akıcı nağmelerle süslü bir ezgisel yapının; zarif, felsefi, ince bir zevk ve düşünce süzgecinden geçmiş güftelerle birleşerek derin bir anlatım gücüne kavuşmasıyla oluşturulan eserlerin, müzikal özelliklerini sunmaya odaklanmış bir yorumcunun, ses güzelliğini, yumuşaklık, temiz entonasyon, gösteriştan uzak bir sadelikle gerçekleştirilen yorum olarak nitelendirilebilecek bir yaklaşıma sahip olması beklenen bir söyleyiş/seslendiriş üslubuna sahiptir. Bu seslendiriş üslubu, damağın oldukça açık tutulduğu batı müziğindeki gibi bir seslendiriş üslubu olmamakla birlikte, seslendirmelerde genel olarak seslerin rahat bir şekilde üretilmesini sağlayan kafa sesi hakimdir. Ses gürlüğünde, oda müziği olması nedeniyle kulağı rahatsız etmeyecek bir yükseklikte olması tercih edilmektedir.”

Bu araştırma ile ortaya konmaya çalışılan Türk müziği seslendiriş üslubu, bilimsel ve teknolojik araçların ve çalışmaların yardımıyla ele alınarak, özellikle seslendiren sanatçıların da görüşüne başvurularak tanımlanmalı, Türk müziğinin seslendiriş üslubu tam bir tanımlamaya ve bununla birlikte kavramsal yapısının da tespitini gerektirmektedir. Bu nedenle yeni araştırma ve çalışmaların yapılmasına ışıktutması umulmaktadır.

KAYNAKÇA

Uysal, Enver. Yrd. Doç.Dr.(2003). “Değerler Üzerine Bazı Düşünceler Ve Bir Erdem Tasnifi Denemesi: İnsani Erdemler-İnsani Erdemler”Uludağ Üniv. İlahiyat Fak. Cilt:12,Sayı:1.Bursa.

Beşiroğlu, Ş.vd.(2010)Prof.Ercüment Berker ve Yazıları. İstanbul: İTÜ TMDK Yay.

Şen, Hasan Oral.(2003)Sadettin Kaynak. Ankara: Müzik Dairesi Başkanlığı Yay.

Behar,Cem.(2006)Aşk Olmadan Meşk Olmaz.(3.baskı)İstanbul:Yapı Kredi Yay.

- Beşiroğlu,Ş.(1998). “Türk musikisinde Üslup ve Tavrı Açısından Meşk.” Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu 1997, Yayına Haz:Gökten Ay.Ankara:Kültür Bakanlığı Yay.
- Gazimihal, M.R.(2006)Çev:Prof.Mehmet Salih Ergen,Ahmet Şahin Ak.Anadolu Türküleri Ve Musiki İstikbalimiz.İstanbul:Ötüken Yay.
- Kapan,E., Türkmen E.F. (2010) “Din Adamlarının Aldıkları Müzik Eğitiminin Mesleki Yaşamlarına Olan Etkileri Açısından Değerlendirilmesi” 9.Müzik Eğitimi Sempozyumu, Yayınlanmamış Bildiri, İstanbul: Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fak.
- Uçan, Ali. (2000). “Türk Müzik Kültürü” Ankara: Müzik Ans. Yay.
- Çakar, Ş. (2004). “Türk Müziği Teorisi ve makamlar” Ankara: Milli Eğitim Bak. Yay.
- Şen, Hasan Oral. (1998). Alaeddin Yavaşca Ankara: Müzik Dairesi Başkanlığı Yay.
- Aslantürk, Prof Zeki,Dr. M.Tayfun Amman.(2000) Sosyoloji, Kavramlar, Süreçler, Teoriler. İstanbul: Kaknüs Yay.
- Doğan,İsmail(1998)Sosyoloji.İstanbul:Sistem Yay.
- Erkan,Prof.Dr.Hüsnü,Yrd.Doç.Dr.Canar Erkan.(1998)Kültür Politikamızda Yeni Boyutlar.Ankara:KültürBak.
- Fitcher,Joseph(2002)Çev:Prof.Dr.Nilgün Çelebi.Sosyoloji Nedir? Ankara:Anı Yay.
- Kafesoğlu,Prof.Dr.İbrahim.(1997)Türk Milli Kültürü.İstanbul:Ötüken Yay.
- Kaplan,Prof.Dr.Mehmet(1977) Türk Milletinin Kültürel Değerleri.İstanbul:Milli Eğitim Basımevi.
- Kongar,Emre(1981) Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği.İstanbul:Remzi Kitabevi.
- Silah,Mehmet.(2000)Sosyal Psikoloji.Ankara:Gazi Kitabevi.
- Tezcan,Prof.Dr.Mahmut.(1997)Türk Kişiliği ve Kültür Kişilik İlişkileri.Ankara:Kültür Bak. Yay.
- Bartok,B.(1991) Küçük Asya’dan Türk Halk Musikisi. Çev: Aksoy,B. İstanbul: Pan Yay.
- Popescu-Judet E.(1996) Türk Musiki Kültürünün Anlamları. Çev: Aksoy,B. İstanbul: Pan Yay.
- Berker,E.(1985)
- Türkmen,E.(2010) Halk Müziğindeki Değişimler Ve Halk Müziği Eğitimine Etkileri. Kuramsal Eğitimbilim e dergi, 3 (2), 53-68, A.K.Ü.

“TÜRK TOPLUMUNDAKİ MODERNLEŞME SÜRECİNİN TÜRK MÜZİĞİ EDEBİYATINA ETKİSİ”

Okt. Yunus Emre UĞUR

yunusemre_ugur@hotmail.com

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ÖZET

Bu çalışma, Türk toplumunun siyasal, sosyal, kültürel, hayatında önemli değişikliklere yol açan modernleşme olgusunun başlangıcından Cumhuriyet dönemine kadar Klâsik Türk Mûsikîsi’nde ve buna bağlı olarak Klâsik Türk Mûsikîsi Edebiyatına yaptığı etkileri incelemek amacı ile yapılmıştır.

Klasik Türk Mûsikîsi, Türk Sanat Müziği, vb. olarak adlandırılan müzik türünün TRT repertuarlarında bulunan eserlerinin çok büyükçe bir kısmı sözlü eserlerden oluşmaktadır. Bununla birlikte Türk Müziği’nde var olan değişimin yalnızca melodik ve ritmik yapıdan ibaret olmayıp, aynı zamanda güftelerin de bu değişime etki ettiği düşünülmektedir. Bu doğrultuda, seçilen güfteler içerik, şekil, dil, üslup ve ahenk yönünden incelenmiş ve böylelikle önceki dönemlerde yazılan güfteler ile mukayese edilerek meydana gelen değişim olgusu ortaya konulmaya çalışılmıştır

Anahtar Kelimeler: Modernleşme, Değişim, Edebiyat, Müzik

2. GİRİŞ

Modernlik yada modernleşme, çağın gereksinimleri doğrultusunda geleneksel dünyanın ve yaşam biçimlerinin teknolojik açıdan gelişmesi, ayrıca siyâsi, ekonomi, askerî, sosyal ve kültürel yaşam sahalarında kendisini gösteren ve oluşturduğu etkilerle diğer toplumları da etkileyen küresel bir dönüşüm hareketidir diyebiliriz.

Mümtaz’er Türköne modernleşme kavramını şu şekilde değerlendiriyor:

“Modernlik, Batı’nın inşa ettiği, farklı mecralarda akan bir çok ırmağın birleştiği noktada şekillenen ve dünyayı bir kaldıraç gibi bütünüyle değiştiren bir tarih dönemini ifade etmektedir. Siyasal alanda demokrasiyi, kültürel alanda insan-merkezli bir dünya tasavvurunu, bilimsel alanda sınırsız bir akıl egemenliğini ve ekonomik alanda sanayi devrimi ile kitlesel üretimi gerçekleştiren Batı, modernlik adı verilen bu sahip oldukları ile dünyayı egemenliği altına aldı. Batının her alanda ortaya çıkan bu tartışılmaz üstünlüğü öylesine güçlü bir rüzgar estirdi ve dünyayı bütünüyle etki menziline aldı ki, Batı dışında kalan toplumlar hızla değişmeye başladılar. Batı dışı toplumların, Modernliğin etkisi altında hızla değişmesine modernleşme diyoruz.” (Türköne, 2006:9)

Savaşçı bir toplum olarak tarih sahnesinde ön plana çıkan Türkler XVII. ortalarına doğru bu özelliklerini Batı medeniyetleri karşısında yavaş yavaş kaybetmeye başladılar. Bu durum ilerleyen dönemlerde toprak ve otorite kaybı olarak kendisini göstermeye başladı. Asıl itibarıyla askeri sahada var olan teknik ve teçhizat eksiklikleri askeri alanda bir reform yapma ihtiyacının ortaya çıktığı düşüncesi o dönemlerde belirginleşmiştir. Murat Belge bu konuyu şöyle değerlendirmektedir; ; “Osmanlı aydınlarının ve devlet adamlarının özellikle kültürel anlamda geleneksel kimliklerini, ahlak değerlerini korumak istedikleri, Batılılaşmayı maddî hayat ve teknolojiyle sınırlı tutmaya çalıştıkları görülür” (Belge, 1983: 38).

İlk olarak III. Selim'in yapmaya çalıştığı bu reform hareketleri, ortaya çıkan ayaklanma sonucu III. Selim'in katledilmesi ile kesintiye uğrasa da Sultan II. Mahmud ile birlikte kesin bir kararlılıkla gerçekleştirilmiştir. Bu dönem de Yeniçeri Ocağının kapatılıp onun yerine "Nizam-ı Cedid" ordusunun kurulması askeri sahada yapılan reformların en önemli aşaması olarak değerlendirilebilir. Mümtaz Turhan *Kültür Değişimleri* isimli kitabında şöyle değerlendiriyor;

"II. Mahmud zamanı, bütün garplılaşma tarihinde tamamıyla ayrı ve yeni bir devrin başlangıcıdır. Bu itibarla kültür değişimlerine ait devirler arasında hususi bir ehemmiyeti ve mevkii vardır. Zira bu devirde vukua gelen yenilikler, beliren içtimâî temayüller, tazyik ve tesirler, müteakip devirler üzerinde müessir olmak suretiyle müstakbel değişimlerin çığını açmış, istikâmetini tayin etmiştir. Binaenaleyh bu devir, zamanımıza kadar devam edip gelen mecbûri veya güdümlü dediğimiz değişimlerin başlangıcı olmuştur." (Turhan, 1987: 160)

Askeri sahada bu değişimler yapılırken sosyal yaşantıda da yansımaları görülmektedir. Bu dönemde ilk kez nüfus sayımının yapılması, kentlerde görev yapmak üzere bir polis teşkilatının kurulma çabalarının başlatılması, devlet teşkilatında yapılan düzenlemeler doğrultusunda "Vezirlik" makamının kaldırılması ve Osmanlı tarihinde ilk kez bir buharlı geminin faaliyete başlaması var olan değişimin sosyal yaşantıya yansımalarına örnek verilebilir. Fakat toplumun bir kısmı bu değişim sürecini benimserken, önemli bir bölümü de tamamıyla reddetmiş ve tepki olarak II. Mahmud'a "Gavur Padişah" lakabını takmışlardır.

Yakın tarihimizin değişim yolculuğunun ikinci önemli durağı ise Tanzimat devridir(1839-1876). Değişim fikrinin filizlenmesi ve uygulamalarına başlanmasından bu zamana neredeyse bir asır geçmiş, Osmanlı devleti askerî manada yaptığı modernleşme hareketlerini, hukukî sahada da uygulamaya geçirerek muasır bir devlet teşkilatlanmasına doğru ilerlemeye karar vermiştir. Bu konuya yoğunlaşılmasının sebebi, devletin içinde bulunduğu ortamı ve çöküşünü engelleyebilmek için eksikliğin devlet işleyişindeki yanlışlıklar olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır (Mardin, 1985: 1698-1701). II. Mahmud döneminde Hariciye Nezareti bünyesinde Paris ve Londra'ya gönderilen Reşit Paşa, Hünkârı Tanzimat'a ait ıslahat çalışmaları konusunda ikna edememiş, fakat Sultan II. Mahmud'un ölümünden sonra yerine geçen Sultan Abdülmecid'e kabul ettirmeyi başarmıştır.

Bu süreçte ortaya çıkan fikirleri ve bunların yansımalarını Turhan şu şekilde değerlendiriyor:

"İçtimai bünyenin teşkilat ve müesseselerin asırlarca hüküm süren zihniyetin, itiyat ve teamüllerin, devlet adamlarının büyük bir ekseriyeti karşısında Tanzimat ıslahatının hemen muvaffak olamaması gayet tabiiydi Bundan başka Tanzimat hareketi, siyasi kaçınılmaz bir tedbir, günün ihtiyaçlarından doğan bir zaruret telakki edilse bile yine içtimâî realite ile uyuşmaması ve tabîki imkansız hükümler ihtiva etmesi bakımından da esasen daha başlangıçtan muvaffakiyetsizliğe mahkumdu. Zira o, ne bazı haklarından mahrum kalmasını icab ettiren hükümdârı, ne bir çok imtiyazlarını kaybedeceklerinden korkan devlet adamlarını, ne büsbütün sefalet ve ıstıraplarına rağmen hâla kendilerini dinen üstün addeden Müslüman ahâliyi, ve ne de müsâvatı artık çoktan beridir kabul etmek isteyen gayri Müslim tebaayı memnun etmişti. Bu itibarla Tanzimat, taraftarlarının zannettiği gibi, Osmanlı Devletini, içinde çürpindiği güçlüklerden, gailelerden kurtaracak ilk makul tedbir değildi." (Turhan, 1987: 173)

Reşit paşa'nın bu açtığı yolda ilerleyen, hatta Hürriyet hususunda onu bile geride bırakan bir yeni akım başlamıştı. Namık Kemal, Ziya Paşa ve Ali Suavi gibi yeni neslin yetişecek büyük adamlarının da içinde bulunduğu bu akım, mevcut kötü idareye karşı ciddi bir muhalefet olarak ve Ali, Fuat ve Mithat Paşa gibi önemli devlet adamlarının da önemli desteğiyle günden güne geliyordu (Berkas, 1975: 77). Fakat bu hareketlerden de ciddi bir

sonuç alınmayınca, 1876 yılında bir ayaklanma sonucu Sultan Abdülaziz tahttan indirilerek yerine, meşrutiyet rejimini kabul etmeyi vaat eden II. Abdülhamit tahta çıkmıştı.

“Bu devir gerçekte resmi ve siyasi bir takım oluşumların çabaları altında ve bunların bir göstergesi olarak ilan edilen fermanların gölgesinde geçmiş olsa da, başta edebiyat olmak üzere diğer sosyal ve sanatsal sahalarda kendisini göstermiştir. II. Mahmud döneminde açılan mektepler geliştirilmiş, açılması düşünülen Darülmâarif, Kız Rüştîyeleri, Orman ve Ziraat Mektebi, Telgraf Mektebi, Lisan Mektebi, Mekteb-i Tıbbiye Mülkiye, Eczacı Mektebi, Kaptan ve Çarkçı Mektebi ve Darümuallimatın Kız Sanayi Mekteplerinin açılması da yine bu dönemde yapılmıştır.

Eğitim sahasında yapılan bu çabaların büyük bir kısmı plansızlık ve programsızlıktan dolayı istenilen hedeflere ulaşılamamasıyla sonuçlanmıştır. Diğer yandan ticarete ortaya konan yeni hükümler neticesinde Müslüman olmayan halk, bu konuda ciddi söz sahibi olurken savaşlardan ve sıkıntılardan bunalmış olan Müslüman tebaa, giderek iktisâdî hayattaki etkinliğini yitirmeye başladığı söylenebilir.” (Uğur, 2008: 5)

Sultan II. Abdülhamit’in 1876 yılında tahta çıkmasıyla Meşrutiyet idaresinin kurulacağı fikirleri ortaya çıktıysa da, aradan geçen kısa bir süreden sonra Meşrutiyet Taraftarları olan Mithat Paşa, Namık Kemal ve Ziya Paşa’yı İstanbul’dan uzaklaştırmıştır. Böylece Sultan, Meşrutiyet taraftarlığını azaltmak için 1877 yılında Dolmabahçe Sarayında, büyük bir katılım ve kutlamalarla Mebûsan Meclisi’ni toplamış, fakat aradan geçen bir yıl süresince burada yapılan münakaşaların amacını aşmasından dolayı ve o dönemde cereyan eden Osmanlı-Rus harbini bahane göstererek Meclisi Mebûsan kapatılmıştır. (Kuran, 1945:16-17) Böylece II. Abdülhamit tarihte eşine az rastlanacak ve otuz yıl sürecek olan bir istibdat devrini başlatmıştır.

İstibdat devri ortaya çıkan kültür değişimleri bakımından daha az bilginin elde edildiği bir zaman dilimi olmuştur. O dönemin aşırı baskıcı koşulları bu durumun sebebi olarak gösterilebilir. Bu dönemde ortaya çıkan bir diğer önemli husus da modernleşmenin devlet iradesinden çıkıp çeşitli yerli ve yabancı cemiyetlerin etkileri altına girmesi hadisesidir. Örneğin tren, tramvay, vapur ve hava gazı gibi gündelik ihtiyaçlar, bazı kişi yada kişiler tarafından ithal edilir hale gelmiştir. Ayrıca yabancı devletlerin Müslüman olmayan azınlıklara (Ermeniler ve Rumlar), çeşitli fonlarla desteklemek suretiyle, Galata Bankaları gibi kurumlar oluşturuluyor ve bu bankalar devlete borç para veriliyordu. Verilen bu paraların faizleri ise Türk halkının cebinden çıkıyordu(Berkes, 1975: 36). Böylelikle değişim olgusu bu dönemde devlet tarafından dayatılan bir unsur olmaktan çıkarak, bir nevi halkın kendi serbest iradesine bırakılmıştır.

“Meşrutiyetin ikinci defa 1908 yılında ilanı ile başlayan ve 1923 yılında Cumhuriyet rejiminin ilanı ile sona eren bu devir araştırmamızın modernleşme başlığı altında inceleyeceğimiz son kısmını teşkil eder. 1908 yılında İttihat ve Terakki cemiyetinin teşviki ve yönlendirmesiyle ortaya çıkan bir ayaklanma İstibdat idaresini devirmeye muvaffak olmuştur. Asıl maksadıyla meşrutiyeti tesis etmek için siyasi sahada cereyan eden bu hareketin gündelik yaşantıda da önemli yansımaları ortaya çıkmıştır. O döneme kadar eşine pek rastlanılmayan düşüncede ve fikirde milli mukavemeti arttıran, milliyetçiliğin gelişmesine yol açan ve başta edebiyat ve fikir sahaları olmak üzere bir çok dalda milli bir düşünce anlayışı ortaya çıkmıştır. Yaşanılan değişimler ve dönüşümlerin daha sağlıklı olarak analiz edilebilmesi için bu dönemin ortaya çıkarttığı düşünce akımları ve sonuçları önem teşkil etmektedir.” (Uğur, 2008: 7)

Ayrıca Türklerin İslamiyet’i kabulünden sonraki sosyal yaşantıdaki yeri bu dönemde bir kez daha değişmiştir. Artık kadınlar eskiden olduğu gibi kafes arkasında yaşamlarını sürdüren birer varlık olmanın dışında sosyal hayatta da kendilerine daha aktif roller bulabiliyorlardı. Bu konu hakkında Tarık Zafer Tunaya şöyle görüş bildirmektedir:

“Çeşitli alanlarda eğitim veren yüksek meslek okullarının açılması ve kızların orta, lise ve yüksek tahsile iştirak etmelerinin sağlanmasıdır. Bundan önceki dönemlerde kadınlar sadece ebe ve hastabakıcı daha sonrada muallim olarak gündelik yaşantıda çalışırken artık memuriyet makamlarında da özellikle askere giden erkeklerin yerine yer almaya başlamışlar, çarşaf ve peçeleri kalkarak kıyafetleri daha çok elbiseye benzemeye başlamıştır. Bu kadının toplum içerisindeki ve buna bağlı olarak devlet kademesindeki mevki bakımından önem teşkil eden bir hadisedir.” (Tunaya, 1960: 141)

Artık gündelik yaşantıda ortaya çıkan fikir, düşünce ve hareketler Batının tesirleri altında yer bulmakta ve toplumun aydın kesimini oluşturan kişilerin büyük bir kısmı da bu düşünceleri benimseyerek olaylara bakmaktaydılar. İmparatorluğun I. Dünya savaşından malubiyetle çıkılmasından sonra, ülkeyi çok daha zor durumlara düşürecek antlaşmaların imzalanması ve halkın çektiği sıkıntının hat safaya ulaşmasının sonucu olarak Mustafa Kemal gibi bir askerin önderliğinde Milli bir Kurtuluş ve Bağımsızlık mücadelesine girilecektir. Fakat asıl değişim Türk halkının hiçbir fedakarlıktan kaçınmayarak giriştiği bu mücadele sonucunda kazanılan büyük zaferden sonra Cumhuriyetin ilan edilmesiyle ve ardından Türk halkının tarihinde hiç yaşamadığı bir dönüşüm ve değişim projesinin uygulamaya konmasıyla devam edecektir.

2.YÖNTEM

Araştırma; Tarama modelini esas almaktadır. “Tarama(Survey) modelleri, geçmişte veya hali hazır mevcut olan bir durumu (olay, kişi, nesne) kendi şartları içinde olduğu gibi tanımlamayı amaçlayan araştırma modelleridir. (Cebeci,2010;14)

Bu doğrultuda “Modernleşme Öncesi Dönem” ve “Modernleşme Dönemi” olarak iki başlık altında incelenmiştir. “Modernleşme Öncesi Dönem”den üç güfte şairinin ve “Modernleşme Dönemi”nden ise yirmi güfte şairinin rasgele seçilmiş on güftesi 4 ana başlık ve bunların çeşitli alt başlıkları altında incelenmiş ve ortaya çıkan değişimler tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu başlıklar ve alt başlıkları şu şekildedir:

İÇERİK	ŞEKİL
Konu İzlek (Tema) Düşünce Olay Varlık Duygu Görüntü	Nazım Şekilleri Görüntüye Dayalı Şekil Denemeleri Hacim Bakımından Şekil

DİL VE ÜSLÛP	ÂHENGİ SAĞLAYAN UNSURLAR
Dil Sapmaları Konuşma Dili Cümle Dilde Tasarruf Yolları Üslûp	Dil Sapmaları Kafiye Örgüsü Ses Tekrarları Kelime Tekrarları İfade Tekrarları Mısra Tekrarları Ses Dalgalanması (Vezin)

(Uğur, 2008: 23-29)

Seçilen güfte şairlerinin listesi şu şekildedir:

Modernleşme Öncesi	Modernleşme Dönemi
Şeyh Galip 1757-1799 Enderûni Vasıf 1759-1824	Ziya Paşa 1825-1880 Mehmet Sadi Bey 1839-1902

Leyla Hanım	1800-1848	Recaizade Mahmut Ekrem Bey	1847-1914
		Leyla Saz	1850-1936
		Mustafa Reşit Bey	1860-1936
		Ahmet Rasim Bey	1865-1932
		Yahya Kemal Beyatlı	1884-1958
		Vecdi Bingöl	1888-1973
		Orhan Seyfi Orhon	1890-1972
		Şükufe Nihal	1896-1973
		Nahit Hilmi Özeren	1897-1951
		Fâruk Nafiz Çamlıbel	1898-1973
		Mahmut Nedim Güntel	1901-1975
		Mustafa Nafiz Irmak	1904-1975
		Hikmet Münir Ebcioğlu	1907-1985
		Behçet Kemal Çağlar	1908-1969
		Fuat Edip Baskı	1912-1974
		Halil Soyuer	1921-...
		Ümit Yaşar Oğuzcan	1926-1984

3. BULGULAR VE YORUM

Modernleşme döneminin başlangıcından, Cumhuriyet döneminin başlangıcına kadar olan süre zarfında en çok güftesi bestelenen 20 güfte şairinin toplam 193 güftesi incelenmiş ve şu sonuçlara varılmıştır.

Güftelerin İçerik Yönünden Değişimi

İncelenen güfteler konu olarak kadın-erkek ilişkisi, insan-dünya ilişkisi ve insan-tabiat ilişkisi başlıkları altında toplanmıştır. Elde edilen bulgular doğrultusunda incelenen güftelerin 128 tanesi “kadın-erkek ilişkisini”, 59 tanesi “insan-dünya ilişkisini” ve 6 tanesi de “insan-tabiat ilişkisini” konu edinmiştir. Fakat modernleşme öncesi yada son klasik dönem olarak adlandırabileceğimiz Şeyh Galip, Enderûn-i Vasıf ve Leyla Hanım’da incelenen toplam 25 adet güfte “kadın-erkek” ilişkisi başlığında 19 güfteye, “insan-dünya” ilişkisi başlığında da 6 güfteye rastlanırken “insan-tabiat ilişkisini” konu eden bir güfteye rastlanmamıştır.

İçerik kapsamında incelenen güftelerin İzlekleri(tema) de şu şekilde farklılık göstermektedir. İncelenen 131 güfte aşk, 11 güfte özlem, 6 güfte dünya görüşü, 7 güfte dünya hayatı, 7 güfte ayrılık, 3 güfte ölüm, 5 güfte kahramanlık, 6 güfte vatan sevgisi, 2 güfte evlat sevgisi, 1 güfte mûsikî, 4 güfte tasavvuf, 1 güfte hayvan sevgisi, 1 güfte insan sevgisi, 3 güfte çocuk sevgisi, 1 güfte yaşama sevinci, 3 güfte yalnızlık ve 1 güfte de tabiat sevgisini ele almıştır. Temalar incelenirken modern dönem öncesi şairlerinin kendilerinde sadece aşk, dünya görüşü ve dünya hayatı temalarını seçtiğini görüyoruz. Bu durum bize genel olarak klasik dönemde ki temaların çok geniş bir yelpazede yer almadığının bir göstergesi olabilir. İzleklerin incelenmesinde ortaya çıkan bir diğer nokta ise Şeyh Galip’ten sonra sözleri dîni mûsikî formlarına uyabilecek bir güftenin yazılmadığı gözlemlenmiştir. Dîni mûsikî formunun Klasik Türk mûsikîsinde fazlaca kullanılan bir form türü olduğu dikkate alınırsa modernleşme döneminden sonra, bu forma eskisi kadar ilgi duyulmadığını söyleyebiliriz. Tanzimat hareketlerinden sonra değişim gösteren bir çok şey gibi edebiyatta da dolayısıyla güftelerde de değişim gözlemlenmiştir. Araştırmamızda daha önceki dönemlerde yer alan güftelerde hemen hemen hiç karşılaşılmayan özgürlük, adalet, bağımsızlık gibi “çağdaş batılı değerler”in bu değişimler sonucunda güftelerde yer almaya başladıkları saptanmıştır. Ayrıca Türk ulusu’nun girdiği büyük kurtuluş mücadelesi de o dönemin güfte şairlerini de etkilemiş, dolayısıyla onlarda yazdıkları şiirlerinde “kahramanlık, vatan sevgisi” temalarını başta Yahya Kemal Beyatlı olmak üzere sıklıkla kullanmışlardır.

İçerik yönünden incelenen güftelerde “düşünce” başlığı altında 16 tane hikemi şiir, 2 tane doğacı şiir, 2 adet mistik şiir ve 1 tanede ideolojik şiir olduğu gözlemlenmiştir. İncelenen 193 güftenin hiç birinde “Olay” başlığında bir bulguya rastlanmamıştır. Güfteler “varlık” açısından değerlendirildiğinde 17 güfteye varlığa materyalist bir açıdan yaklaşıırken, 14 güfteye ise tecelli açısından yaklaşıldığı tespit edilmiştir. Güfteler “duygu” başlığında incelendiğinde, şiirlerin çok büyük bir kısmının “İyimser duygular”la yazıldığı ve konusu kadın-erkek ilişkisi, teması da aşk olan güftelerin büyük bir kısmının duygusunun “romantik aşk” olduğu gözlemlenmiştir. Ayrıntılı olarak söylemek gerekirse “iyimser duygular” alt başlığında 95 güfte romantik aşk, 36 güfte hasret, 17 güfte yaşama sevinci, 7 güfte yüceltilmiş aşk, 6 güfte ümit, 2 güfte yüzeysel aşk, 4 güfte ilâhi aşk, 6 güfte acıma duygusu ve 5 güfte de diğer iyimser duyguları işlemiştir. “şehevî ihtiras” duygusuna Ümit Yaşar Oğuzcan’ın bir güftesinde rastlanmıştır. “Kötümser duygular” başlığıyla 12 güfteye çeşitli alt unsurlara rastlanmıştır. Güfteler “Görüntü” yönünden incelendiğinde ise 178 güfte soyut görüntü’nün alt başlığında yer alan İmgesel görüntü kullanılarak kaleme alındığı görülür. Ayrıca Klasik Türk edebiyatında sıklıkla kullanılan “mazmunlar” anlayışının, eski canlılığı olmamakla birlikte çeşitli güftelerde kullanıldığı, fakat günümüze doğru gelindikçe sıradanlaşıp çeşitliliğinin azaldığı dikkat çekmiştir. Soyut görüntü altında 3 güfteye simgesel görüntü, 2 güfteye ise ilkörnekle kullanılmıştır. İncelenen güftelerde “öznel görüntü” alt başlığında 9 güfteye resimsel görüntü kullanılmıştır. Araştırmamızda sadece 2 güfteye nesnel görüntünün kullanıldığını gözlemliyoruz.

İçerik yönünden araştırmamızda gözlemlediğimiz bir başka nokta ise kadının toplumdaki yerinde yaşanan değişimdir. İncelenen güftelerin büyük bir kısmında Klasik dönem Türk edebiyatında “kadın” olgusu, şairlerin hayal güçlerinde canlandırdıkları, aşık oldukları ve ıstırap çektikleri bir imge iken, modernleşme döneminden sonra hayal gücünden çok beşeri vasıflarıyla ön planda ve toplum içerisinde olan bir varlık olarak karşımıza çıkıyor. Dolayısıyla modernleşme dönemi şairleri kadını, kendi dönemlerinden önceki şairler gibi kafes arkasından aşık olunabilecek bir varlık olarak değil; toplum içerisinde aşık olunabilecek bir güzellik olarak görmüşlerdir.

Güftelerin Şekil Yönünden Değişimi

Seçilen güftelerin şekil yönünden incelenmesinde en dikkat çeken özellik hiçbir güfte şairinin “görüntüye dayalı şekil denemeleri”nde bulunmamasıdır. İncelenen 193 güftenin 128 tanesiyle şarkı nazım türü en çok rağbet gösterilen türdür. Bu türün çok kullanılmasına sebep olarak Hacı Arif Bey ile çokça kullanılmaya başlanan “Şarkı” mûsikîsi formunun, diğer büyük mûsikî formları karşısında üstünlüğü ele almasından kaynaklandığı söylenebilir. Çünkü Şarkı nazım biçimi sadece bestelenmek için yazılan bir edebiyat nazım türüdür. Araştırmada Yahya Kemal Beyatlı’nın bu türde hiçbir güftesinin bulunmadığı dikkat çekici bir noktadır. Güfte şairleri tarafından kullanılan diğer nazım şekilleri 8 güfteye gazel, 7 güfteye mesnevi, 7 güfteye müseddes, 13 güfteye muhammes, 9 güfteye murabba, 4 güfteye türkû, 1 güfteye müstezad, 2 güfteye terkb-i bend, 1 güfteye mütekerrir muhammes, 1 güfteye müsebbâ, 1 güfteye ilâhi, 2 güfteye koşma ve 8 güfteye de serbest nazım biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Güftelerin Dil ve Üslûp Yönünden Değişimi

Güftelerin dil ve üslûp yönünden de incelenmiş ve çeşitli sonuçlar elde edilmiştir. İncelenen 193 güftenin sadece üç tanesinde dil sapmasına rastlanmıştır. Bunlar Ziya Paşa’nın bir güftesinde “Ünsüz Düşmesi” ve Mahmut Nedim Güntel’in bir şiirinde de “ünlü düşmesi”

olarak karşımıza çıkmıştır. Bu şiirlerde dil sapmalarının olmayışı bestekarların dil yönünden sağlam metinler tercih etmelerinin bir sonucudur. İncelenen güftelerin 26 tanesinde konuşma dili unsurlarının olduğu gözlemlenmiştir. Güfteler cümle yapısı olarak da incelenmiş 137 güfte “nesre özgü cümle” kullanıldığı tespit edilirken, 56 güfte de ise “ulanti cümle” kullanıldığı görülmüştür. İncelenen güftelerin hiçbirinde dilde tasarruf yollarına gidilmediği gözlemlenmiştir.

Şairlerin yazdıkları güftelerde farklı farklı üslûplar kullanmış oldukları gözlenmiştir. İncelenen güftelerin 88 tanesinde kullanılan lirik üslûp, üslûp türlerinde en başı çeken türdür. Güftelerde kullanılan diğer üslûp türleri sırasıyla 56 güfteye yakarış üslûbu, 15 güfteye hitabet üslûbu, 14 güfteye tasviri üslûp, 7 güfteye iç konuşma üslûbu, 7 güfteye övgü üslûbu, 2 güfteye izlenimci üslûp, 2 güfteye konuşma üslûbu, 1 güfteye karşılıklı konuşma üslûbu ve 1 güfteye de soyutlama üslûbu kullanılmıştır. Güfte şairleri Klasik dönemde coşkun ve heyecan dolu bir üslûp kullanırlarken, modernleşme ve sonrası dönemlerinde biraz daha içe kapanık ve daha karamsar bir üslûp benimsedikleri görülür.

Güftelerin Ahengi Sağlayan Unsurlar Yönünden Değişimi

Seçilen güftelerin ahengi sağlayan unsurlar yönünden incelenmesinde elde edilen bulgular şu şekildedir. İncelenen bütün güftelerde ses tekrarları (kafiye ve redif) kullanılmıştır. 74 güfteye ise kelime tekrarlarına yer verilirken 13 güfteye ise ifade tekrarlarına rastlanmıştır. Şarkı mûsikî formu ve nazım türünün artmasıyla birlikte, bu nazım türünün önemli unsurlarından bir tanesi olan mısra tekrarı (nakarat) kullanımı da artış göstermiştir. İncelediğimiz güftelerin 87 tanesinde nakarat unsurunun kullanıldığını gözlemliyoruz.

Güftelerde ahengi sağlayan unsurlardaki en önemli değişimin ses dalgalanmalarında (vezinlerde) olduğunu açıkça söyleyebiliriz. Modernleşme olgusunun ortaya çıkardığı ve Batı’dan gelen edebi türlerden etkilenilmesiyle beraber bazı şairler klasik vezin olan aruz vezni ile yazmayı terk ederek hece vezni ile yazmayı tercih ettiler. Hatta bu hadise edebiyat dünyamızda “Beş Hececiler” ismiyle bir akımın doğmasına da yol açmıştır. İncelediğimiz güftelerin arasında beş hececilerden önemli isimler de yer almaktadır. Fakat beste yapılan şiirlerinde göze çarpan bir durum ise, bestelenen güftelerin tamamının hece ölçüsüyle kaleme alınmayıp, aruz vezninde yazdıkları eserlerinde bestelendiği görülmektedir. Hatta o dönemin önemli şairlerinden olan Yahya Kemal Beyatlı hece vezniyle yazmayı reddederek yeni Türk aruzunun en önemli örneklerini kazandırmış, bu örneklerde çeşitli bestekarlar tarafından bestelenmiştir. Yahya Kemal Beyatlı’nın incelenen güftelerinin hiç birinde hece vezni yada serbest vezne rastlanmamıştır. Fakat günümüze doğru gelindikçe aruz vezninin kullanımı giderek azalmıştır. Araştırmamız da incelenen güftelerden 125 tanesi aruz vezni ile, 59 tanesi ise hece vezniyle yazılırken, 9 güfteye serbest vezinle kalem alınmıştır.

Güfteler incelenirken bir bestekâr-güftekâr ilişkisinin ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Bir çok bestekârın eser bestelemek için belli güfte şairlerinin sözlerinden sıklıkla faydalandıkları görülmüştür. Yahya Kemal Beyatlı’nın bu güne kadar bestelenen ve TRT arşivlerinde yer alan 45 tane güftesinin 16 tanesi Bestekâr Münir Nurettin Selçuk’a aittir. Elimizde 98 tane güftesi olan Vecdi Bingöl’de çok verimli bir güfte şairidir. Şairin güftelerinden 68 tanesi sadece Hafız Saadettin Kaynak tarafından bestelenmiştir. Vecdi Bingöl güftelerinde Türk halk kültürü motiflerine sıklıkla yer veren bir şair olmuştur. Saadettin Kaynak ise bu güfteleri Halk müziği motifleriyle süsleyerek bestelemiş ve böylelikle halkın mûsikî seviyesini yükseltmiştir. Ayrıca modernleşmenin önemli sonuçlarından birine Vecdi Bingöl’ün sözlerinin yazdığı ve Saadettin Kaynak’ın da bestelerini

yaptığı film müziklerinde rastlıyoruz. Çalışmamızda şaire ayrılan bölümde detaylı olarak işlenen bu konu film müziklerinin o dönem insanı üzerinde yaptığı etkiyi bir parça olsun anlamaya yeterli olacağını düşünüyoruz. Bestekâr-Güftekâr ilişkisine vereceğimiz son örnek ise Nahit Hilmi Özeren-Rakım Erkutlu ilişkisidir. Elimizde 37 güftesi bulunan Nahit Hilmi Özeren'in 17 güftesi bestekâr Rakım Erkutlu tarafından bestelenmiştir.

KAYNAKÇA

- Belge, Murat. 1983, *Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Berkes, Niyazi. 1975, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Doğu-Batı Yayınları, İstanbul.
- Berkes, Niyazi. 1975, *Türk Düşününde Batı Sorunu*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Cebeci, S. 2010, *Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri*, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Kuran,ERCÜMENT. 1994, *Türkiyenin Batılılaşması ve Millî Meseleler*, Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, Ankara.
- Mardin, Şerif. 1985, *Tanzimat ve Aydınlar, Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, 1, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Tunaya, Tarık Zafer. 1960, *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri*, Yedigün Matbaası, İstanbul.
- Turhan, Mümtaz. 1987, *Kültür Değişmeleri*, Bayrak Yayıncılık, İstanbul.
- Türküne, Mümtaz'er. 2006, *Türk Modernleşmesi*, Lotus Yayınevi, Ankara.
- Uğur, Yunus Emre. 2008, *Başlangıçtan Cumhuriyete Türk Modernleşmesinin Türk Mûsikîsi Edebiyatına Etkisi*, Yüksek Lisan Tezi, Afyon.

“GÜNÜMÜZ KONYA’SINDA MÜZİK EĞİTİMİ VE MÜZİK KURUMLARI”

Yusuf AKBULUT

yakbulut49@hotmail.com

Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

ÖZET

Bir topluma ulus olma hakkını veren en önemli, belki de tek sosyolojik olgu kültürdür. Kültür, kısaca bir toplumun sahip olduğu maddi ve manevi değerler bütünü olarak tanımlanabilir. Kültürü oluşturan ana öğelerin başında müzik gelir.

Anadolu Türk tarihinde başkentlik yapmış Konya, her zaman bilim, sanat ve kültür merkezi olmuştur. Bu özellikleri müziksel alanda çok daha belirgindir. Klasik Türk müziğinin gelişmesinde Mevlevihanelerin ve Mevlevî müziğinin büyük katkıları olmuştur. Konya, Türk halk müziği geleneğinde ise başlı başına bir ekoldür.

Müzik, Cumhuriyet Dönemi Konya’ında da önemli bir kültürel unsur olarak varlığını devam ettirmiştir.

Günümüz Konya’ında ise müzik, sosyal hayatın hemen hemen bütün safhalarında karşımıza çıkmaktadır. Bu sosyolojik realite, müziğin eğitilip öğretilmesinden saz yapımcılığına kadar bütün alanlarda kurumsallaşmasını gerekli kılmıştır. Bugün Konya’da gerek yerel, gerek ulusal ve gerekse uluslar arası pek çok etkinlikler gerçekleştiren müzik kurumları vardır.

Anahtar kelimeler: Kurumsallaşma, kültür, toplum

1.GİRİŞ

Bir topluma ulus olma hakkını veren en önemli, belki de tek sosyolojik olgu kültürdür. Kültür, kısaca bir toplumun sahip olduğu maddi ve manevi değerler bütünü olarak tanımlanabilir. Kültürü oluşturan ana öğelerin başında müzik gelir.

Anadolu Türk tarihinde başkentlik yapmış Konya, her zaman bilim, sanat ve kültür merkezi olmuştur. Bu özellikleri müziksel alanda çok daha belirgindir. Klasik Türk müziğinin gelişmesinde Mevlevihanelerin ve Mevlevî müziğinin büyük katkıları olmuştur. Mevlevîlerin zikri olan sema, mutlaka musiki eşliğinde yapıldığından, Mevlevihanelerde teorik ve pratik musiki eğitimi yaptırılmış, nazariyat kitapları ve muhtelif nota mecmuaları tertip edilerek, eserlerin gelecek nesillere aktarılması da sağlanmıştır.

“Musiki sanatımız üzerinde Mevlevîliğin tesiri o kadar büyüktür ki, “Türk Klâsik Müziği Mevlevîhânelerde gelişmiştir” denebilir. Bu yüzden Türk Musikisi’nin büyük bestekârlarının çoğu Mevlevîhânelerden yetişmiş kimseler, hatta çile çıkarmış “dede”lerdir. Buhûrîzâde Mustafa Efendi (İtrî), Hammâmîzâde İsmâil Dede-Efendi, Sultan III. Selîm Han, Zekâî Dede, Hacı Fâik Bey, Neyzen Salih Dede, Hüseyin Fahreddin Dede, Neyzen Emin

Dede, Rauf Yektâ Bey, Ahmet Avni Konuk hemen sayılabilen Mevlevî bestecilerdendir.” (Çevikoğlu, 2005).

“Bunun yanında, nağme zenginliği, ritmik kalıplarının çarpıcılığı, icrâ edilişlerindeki düzen (makam veya ayak sırası gözetme) aranağmeleri, eşlik sazlarının ses rengi zenginliği ve kaşığıyla Konya türküleri, Türk halk müziği edebiyatı içerisinde başlı başına bir ekoldür”(Akbulut, 1999).

Müzik, Cumhuriyet dönemi Konya’ında da önemli bir kültürel unsur olarak varlığını devam ettirmiştir. Günümüz Konya’ında ise müzik, sosyal hayatın hemen hemen bütün safhalarında karşımıza çıkmaktadır. Bu sosyolojik realite, müziğin eğitilip öğretilmesinden saz yapıcılığına kadar bütün alanlarda kurumsallaşmasını gerekli kılmıştır.

Bugün Konya’da gerek yerel, gerek ulusal ve gerekse uluslar arası pek çok etkinlikler gerçekleştiren müzik kurumları vardır.

Bu kurumlar şunlardır:

1. MÜZİK EĞİTİMİ KURUMLARI

1.1. Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü, 1987-1988 akademik güz yarıyılı başında Selçuk Üniversitesi Meram kampüsü içindeki Eğitim Fakültesi’nin bir barakasında üniversitede görev yapan müzik okutmanları ile akademik hayatına başlamıştır. Kısa bir süre sonra Bölüm, İstasyon Caddesi’nde bulunan Devlet Demiryolları Sendikası binasına taşınmıştır. Zamanın üniversite rektörü sayın Prof. Dr. Halil Cin’in özel gayret ve destekleriyle Meram Kampüsü içersinde İlahiyat Fakültesi’ne ait (YÖK 1982’de kurulmadan önce İlahiyat Fakültesi’nin adı Yüksek İslam Enstitüsü idi) müstakil bir bina (Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı Yüksek İslam Enstitüsü yatılı öğrencilerinin kullandıkları yatakhane) yeniden tadilattan geçmiş ve Bölüm,1990-1991 akademik güz yarıyılıının sonunda bu yeni binasına taşınmış, ilk mezunlarını da burada vermiştir. YÖK ve Dünya Bankası tarafından gerçekleştirilen MEGEP (Milli Eğitimi Geliştirme Projesi) kapsamında 1998 yılında Müzik Bölümü anabilim dalı düzeyine indirilmiş ve Müzik Eğitimi Anabilim Dalı adı altında Resim-iş Eğitimi Anabilim Dalı ile Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Başkanlığı’na bağlanmıştır. Hayır sever iş adamı Ahmet Keleşoğlu, Milli Eğitim Bakanlığı’ndan kalma binaları yıktırılmış ve devasa bir fakülte binası yaptırmıştır.Müzik Eğitim Anabilim Dalı Aralık 2009 da bu yeni binada kendisine tahsis edilen mekana taşınmıştır.Fakültenin adı “Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi” olmuştur.

Yeni fakülte binası içinde Müzik Eğitimi Anabilim Dalı için ayrılan fiziki mekânın dağılımı şu şekildedir:

Kullanım Amacı	Sayısı
Öğr. Elemanı Odası	23
Bireysel Derslikler	16
Etüt Odası	12
Dershane	7
Atölye	1
Depo	2

Tablo 1:Müzik Eğitimi Anabilim Dalı’ndaki Fiziki Mekânların Dağılımı

Her sene özel yetenek sınavı ile 40 öğrenci alan müzik eğitimi programının öncelikli amacı müzik öğretmeni yetiştirmektir. Bunun yanı sıra ses ve çalgı icrasında üstün performans gösteren öğrenciler opera, orkestra, devlet koroları, konservatuarlar, güzel sanatlar fakülteleri, eğitim fakültesi güzel sanatlar bölümleri gibi kurumlarda sanatçı veya öğretim elemanı olarak görev alabilmektedir.

Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'na ait 24 konsol piyano, bir tanesi bölümde diğeri de konser salonunda olmak üzere 2 adet kuyruklu piyano bulunmaktadır. Ayrıca çalgı alma imkânı olmayan öğrencilerin kullanması için yeterli sayıda diğer çalgılar da (keman, viyola, viyolonsel, yan flüt, bağlama, ud ve kanun) mevcuttur.

Yukarıda bahsedildiği üzere, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'ndan mezun olan müzik öğretmeni adayları, yeterli düzeyde bilgi ve becerilere sahip olarak meslek hayatlarına atılmaktadır. Bu mezunlar devlet okullarının yanı sıra özel okullarda da görev alabilmektedir. Bunun dışında, belli bir başarı seviyesi yakalayarak mezun olan öğrenciler yönetmeliklerin ön gördüğü yasal şartları yerine getirmek şartıyla aynı anabilim dalı veya aynı alanı kapsayan farklı müzik programlarında önce yüksek lisans ve daha sonra da doktora programına başvurabilmektedir. Öte yandan yine özel olarak kurulmuş müzik dershanelerinde öğretmenlik yapabilmektedir. Ayrıca programda okumakta olan öğrenciler, lisans derslerini yürütürken gerek uygulama sahası oluşturmak gerekse maddi açıdan kazanç sağlamak amacıyla kentte bulunan çeşitli mekânlarda çalmakta ve kaliteli şekilde müzik yapmaktadır.

Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, hemen her sene gerçekleştirdiği etkinliklerle dinleyici olarak gelen insanlara müziğin farklı dallarında örnekler sunmaktadırlar. Sadece ana bilim dalı olarak değil, öğrencilerinin ya da öğretim elemanlarının katıldığı diğer organizasyonlarla da çeşitli etkinlikler düzenlenmektedir. Öğretim elemanlarından ve öğrencilerinden oluşan bu aile, tüm bu aktiviteler sayesinde Konya'da müzik ve sanat kültürünün gelişmesine katkı sağlamaktadır.

Sınırlı sayıda öğretim elemanı ile akademik hayatına başlayan Müzik Eğitim Anabilim Dalı, geçen zaman içerisinde aşağıda tabloda gösterilen kadro zenginliğine ulaşmıştır:

Unvanı	Sayısı
Profesör	2
Doçent	2
Yardımcı Doçent	8
Öğretim Görevlisi	10
Araştırma Görevlisi	5

Tablo 2: Müzik Eğitim Anabilim Dalı Akademik Kadro Durumu

2.2 Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı

Eski adıyla Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuvarı 16.03.1991 tarihinde kurulmuştur. 1993 yılında Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı ve Geleneksel Türk Müziği Bölümleri, 1994 yılında da Opera Anasanat Dalı akademik hayatına başlamıştır. İlk

mezunlarını ise 1997 yılında vermiştir. Günümüze kadar bu bölümleri bitiren 300'ün üzerindeki mezun, şu anda Türkiye'nin çeşitli yerlerinde, müzik ve sahne sanatları alanlarında sanatçı ve öğretim elemanı olarak ile görev yapmaktadır.

Selçuk Üniversitesi bünyesinde, 9700 m2 kapalı, 12800 m2 açık olmak üzere toplam 22500 m2'lik alan üzerine Sabancı Vakfı tarafından yaptırılan konservatuar binası, 2 Kasım 2007 tarihinde açılmıştır. Büyüklüğü, mimarisi ve modern yapısıyla Türkiye'nin sayılı binalarından birine sahip olan Konservatuarda; içinde orkestra çukuru bulunan ve her türlü modern ses ve görüntü cihazlarıyla donatılmış 500 kişilik konser ve gösteri salonu, 110 kişilik küçük salon, 3 adet dans ve akrobasi salonu, 2 adet çalışma stüdyosu, 5 adet sahne dersliği bulunan derslik ve salonlar ile bireysel derslerin ve çalışmaların yapılabileceği 120 adet çalışma odası, amfi tiyatro, kütüphane, bilgisayar dersliği, sinevizyon odası, makyaj dersliği, kayıt stüdyosu, saz yapım atölyesi, dekor atölyesi ile kostüm ve dekor depoları vb. her türlü ihtiyaca cevap verebilecek mekânlar mevcuttur. Konservatuarda, öğretim elemanı ve öğrencilerin yararlanabileceği yeteri kadar piyano ile Türk müziği sazı (kanun, ud, tambur, lavta, kemençe, ney, kudüm, bendir, daire vb.) mevcuttur.

Konservatuarda, lisans ve yüksek lisans eğitimi verilebilen Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro ve Opera Anasanat Dalları ile Geleneksel Türk Müziği Bölümü Türk Sanat Müziği Anasanat Dalı aktif haldedir.

2006 yılında Geleneksel Türk Müziği Bölümü'nde Türk Halk Müziği ve Türk Halk Oyunları Anasanat Dalları, 2007 yılında, özellikle Konservatuar İlköğretim Okulu'ndan başlamak üzere, içerisinde öncelikle Yaylı Çalgılar ve Piyano-Gitar Anasanat Dalları'nın bulunduğu Müzik Bölümü de açılmıştır. Bu yeni bölüm ve anasanat dalları, gerekli öğretmen ve öğretim elemanları sağlandığında aktif duruma gelebilecektir.

Konservatuar, aşağıda belirtilen kadro ile akademik hayatına devam etmektedir:

Unvanı	Sayısı
Profesör	3
Yardımcı Doçent	6
Öğretim Görevlisi	16
Araştırma Görevlisi	1
Okutman	1

Tablo 3: S.Ü. Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Akademik Kadro Durumu

Konservatuarda eğitim-öğretim gören öğrenci sayıları ise şöyledir:

Bölümü	Sayısı
Türk Sanat Müziği	57
Tiyatro	45
Opera-Şan	23

Tablo 4: S.Ü. Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Öğrenci Sayıları

Konservatuarın öğrencileri ve öğretim elemanları, eğitim-öğretim dışında, yurt içi ve dışı bilimsel ve sanatsal etkinliklerde de yer almaktadır.

2.3.Konya Çimento Güzel Sanatlar Ve Spor Lisesi

Milli Eğitim Bakanlığı Orta Öğretim Genel Müdürlüğünün 10.08.2000 tarih ve 379/8823 sayılı emirleri ile ilk kez 2000–2001 Eğitim Öğretim yılı başında öğretime açılmıştır. 9, 10, 11 ve 12. sınıflar mevcut olup, müzik ve resim dallarında eğitim verilmektedir. Okul her yıl ilköğretim okullarından mezun olan öğrencilerden yönetmeliğin öngördüğü şartları taşıyan öğrenciler arasından yetenek sınavıyla öğrenci almaktadır. Binası Konya Çimento A.Ş. tarafından yaptırılarak Milli Eğitim Bakanlığı'na hibe edilmiştir. Şu anda okula tahsis edilen binada eğitim ve öğretimi sürdürmekte olup, bina 9 derslik,1 çok amaçlı salonu, bir öğretmenler odası, 1 fen laboratuvarı ve kitaplık, 1 bilgisayar laboratuvarı 20 adet bireysel çalgı odası, 1 resim bölüm şefi odası, 1 müzik bölüm şefi odası ve 5 resim atölye olarak eğitim ve öğretim sürdürülmektedir.

Konya Çimento Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi'nde kadrolu 18 müzik öğretmeni görev yapmaktadır. Bölümde 2 dijital, 11 konsol olmak üzere toplam 13 piyano bulunmaktadır. Halen 103 öğrenci bu kurumda eğitim ve öğretime devam etmektedir.

Okulun Misyonu: Bütün öğrencileri sanat eğitimi ile soyut duygu ve düşüncelerini somuta dönüştürebilmelerini ve var olmayan yeni biçimler, yeni ilişkiler ortaya çıkarabilmelerini; okulun Konya'da bir sanat, kültür ve eğitim merkezi durumuna gelmesini, bu alanda ilimizin ve ülkemizin sanatsal gelişimine katkıda bulunmasını ve çağın değişen ve gelişen ihtiyaçlarına cevap verebilecek beceriler kazanmalarını sağlamak amaçlanmaktadır.

Okulun Vizyonu: Sanatsal gelişimiyle, teknik ve felsefi gelişimi eşdeğer durumda olan, yeniliklere açık, yaratıcı ve üretken, yöntemli çalışan, sürekli olarak gelişen veyenilenen sanatı yaşayan ve yapan, sanat eserlerini tanıyan ve yorumlayan, yabancı dil bilen, maddi ve manevi bakımdan donatılmış, özel yetenek gerektiren yüksek öğretim programlarına etkin olarak hazırlanan, çağdaş, demokratik ve laik bireyler yetiştirmektir.

Konya Çimento Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi, yaptığı müziksel etkinliklerle Konya'da müziğin sevilmesine, müzik kültürünün gelişmesine ve yaygınlaşmasına önemli katkılar sağlamaktadır.

Konuyu daha da somutlaştırmak için 2009–2010 eğitim-öğretim yılında Konya Çimento Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi'nin gerçekleştirdiği aşağıdaki müziksel etkinlikleri belirtmek yerinde olacaktır:

- 13.11.2009 tarihinde İstanbul eğitim gezisi (Müzik yarışması ve sergi).
- 10.12.2009 tarihinde 9 ve 12 müzik sınıfları ile Mevlana Kültür Merkezi'ndeki "Yollarda Avrupa Kültür Haftası" konserine katılım.
- 26.12.2009 tarihinde müzik bölümü ile Ankara-opera programı.
- 30.12.2009 tarihinde Piyano-Şan konseri dinletisi
- 05.01.2010 tarihinde okulun konser salonunda 9–10-12 Müzik sınıfları keman dinletisi.
- 16.03.2010 tarihinde okulun konser salonunda 12. sınıf piyano dinletisi

- 30.03.2010 tarihinde okulun konser salonunda 11.sınıf keman dinletisi.
- 5–6 Nisan 2010 tarihlerinde İzmir Işılay Saygın G. S. S. L. nin düzenlediği “Solo Bağlama Yarışması”na katılım.
- 29 Nisan–3 Mayıs 2010 tarihleri arasında İzmir Işılay Saygın G. S. S. L.’ nin düzenlediği “Piyano Festivali”ne katılım.
- 07.05.2010 tarihinde Mevlana Kültür Merkezi’nde T. S. M. konseri.
- 26.05.2010 tarihinde Antalya G. S. S. L. nin düzenlediği “Piyano Festivali”ne katılım.
- 26.05.2010 tarihinde okulun konser salonunda keman dinletisi.
- 26–27-28 Mayıs 2010 tarihlerinde Şanlıurfa G. S. S. L. nin düzenlediği “Ulusal Kültür Sanat Şenliği”ne katılım.
- 10.06.2010 tarihinde okulun konser salonunda piyano dinletisi.
- 15.06.2010 tarihinde okulun konser salonunda 10-Müzik sınıfı çalgı dinletisi.
- “Armoni” adlı okul dergisinin 3.sayısı çıktı.

3. MÜZİK KURUMLARI

3.1.Konya Hava Savunma Okulu Ve Eğitim Merkezi Bölge Bandosu

3.1.1. Bandonun Müziksel İşlevleri

Bando faaliyetlerinin amacı, birlik, kurum ve karargâhlarda icra edilen etkinliklerde TSK. Personeline coşku ve moral vererek disiplinin tesisine destek vermek, halka açık etkinliklerde disiplinli ve görkemli yapısı ile TSK vizyon ve misyonuna uygun, sanat değeri yüksek müzik etkinlikleri icra etmek ve bu icraatlarla “Ordu – Millet” bütünleşmesine katkı sağlamaktır. Bando faaliyetlerini aşağıda belirtilen başlıklar altında sıralayabiliriz:

3.1.1.1.Askeri Törenler

- Bayrak ve sancak törenleri,
- Karşılama törenleri,
- Cenaze törenleri,
- Diploma törenleri,
- Yemin törenleri,
- Görev devir – teslim törenleri.

3.1.1.2.Anma Günü Törenleri

- Ulusal ve milli bayram törenleri,
- Anma törenleri,
- Kurtuluş günü törenleri.

3.1.1.3. Müzikal Etkinlikler

- Personel ve ailelerine konserler,
- Milli bayramlar, kurtuluş ve anma günleri halk konserleri,
- Sivil kurum ve kuruluşlarla müşterek konserler,
- Huzurevlerinde konserler,
- MEB’na bağlı ilk ve orta öğretim okulları bayrak töreni ve konserler.

3.1.2. Bandonun Yönetim ve Çalgı Kadrosu

Bandonun 1 şef ve 1 şef yardımcısı olmak üzere 2 kişilik yönetim kadrosu vardır.

Bandodaki çalgı sayıları ise aşağıda görüldüğü gibidir.

Çalgı	İcracı Sayısı
Flüt	2
Obua	2
Fagot	1
Mi b klarnet	8
Si b klarnet	1
Alto saksafon	2
Tenor saksafon	3
Bariton saksafon	1
Korno	2
Kornet	1
Büğü	1
Trompet	3
Trombon	4
Bariton	3
Küçük bas	1
Büyük bas	3
Ritim grubu	2

Tablo 5: Hava Savunma Okulu ve Eğitim Merkezi Bölge Bando Komutanlığı Bandosu
Çalgı Kadrosu

3.2. T.C. Kültür Bakanlığı Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu

3.2.1. Topluluğun Kuruluşu ve Amacı:

Topluluk, Kültür Bakanlığı bünyesinde 1990 yılında Türk Tasavvuf Müziği'ni en üst seviyede icra etmek, araştırmak ve tanıtmak amacıyla kurulmuştur. Her yıl Konya' da kutlanan Hz. Mevlana'yı anma haftasındaki programları ifa etmekle beraber, yurt genelinde birçok il ve ilçe etkinliklerde tasavvuf müziğinden örnekler sunmakta ve sema ayinini icra etmektedir.

3.2.2.İdari Yapı ve Sanatçı Personel Durumu

Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu idare olarak topluluk müdürü, sanat yönetmeni, sanat yönetmen yardımcısı, sanat kurulu, idari büro ve sanatçı personelden oluşmaktadır.

Topluluğun sanatçı personel durumu ise şöyledir:

Branş	Sayısı
Ney	5
Tambur	2
Kanun	2
Ud	1
Kudüm	1
Halile	1
Viyolonsel	1

Kemençe	2
Ritim	1
Ses	11

Tablo 6: . T.C. Kültür Bakanlığı Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu Sanatçı Kadrosu

3.2.3. Topluluğun Faaliyet Gösterdiği Mekân

Topluluk daha önce Kültür Müdürlüğü arkasında bulunan eski bir binada faaliyet gösteriyordu. Dar ve eski olan bu binada yeteri kadar verim alınamıyordu. Yeni bir bina arayışına girildi. Bu sıralarda tamamlanan Mevlana Kültür Merkezi'nden yer temini için girişimlerde bulunuldu. Görüşmeler sonrasında bu merkezin bir bölümü Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu'na tahsis edildi. Topluluk, şu anda bu modern bir binada, modern çalışma ve dinlenme odalarında görevini icra etmektedir. Mevlana Kültür Merkezi'nde bulunan topluluğa ait bölümün tefrişatı devlet bütçesine dokunulmadan, tamamen ikili ilişkiler ve koronun imkanlarıyla gerçekleştirilmiştir. İdari personelin, sanat kurulunun kullandığı masa ve sandalyeler ile sanatçıların soyunma dolapları tamamen yenilenmiştir.

3.2.4. Koronun Faaliyetleri

3.2.4.1. Mevlana Anma Törenleri

Topluluk, daha önceleri 10–17 Aralık tarihleri arasında Hz. Mevlana'yı Anma Törenleri'nde, Sema Programı icra ederken, geçtiğimiz yıl süre uzatılmış ve 1–17 Aralık tarihleri arasında Sema Programı icra etmiştir.

3.2.4.2. Sema Programları

Büyükşehir Belediyesi ile ortaklaşa olarak hazırlanan program gereği, her ayın son Perşembesi Mevlana Kültür Merkezi'nde program yapılırken; 2007 yılının UNESCO tarafından Mevlana Yılı ilan edilmesi sebebiyle, 2007 yılında her Cumartesi Sema Programı yapılması planlanmıştır ve her ay içerisinde yapılan dört programdan ikisi Topluluk tarafından icra gerçekleştirilmiştir.

3.2.4.3. Yurtiçi programlar

Diğer şehirlerden Genel Müdürlüğe gelen talepler, Sanat Kurulu'nca değerlendirilmekte ve diğer programlarla çakışma ve çalışmaları engellememesi durumunda, yurtiçi programlar yapılmaktadır. Bu güne kadar ülkemiz içerisindeki birçok şehirde sema programı icra edilmiştir.

3.2.4.4. Yurtdışı programları

Yurtdışından Genel Müdürlüğe gelen talepler de Sanat Kurulu'nca değerlendirilmekte ve aynı şekilde diğer programları ve çalışmaları engellemediği takdirde değerlendirilmekte, yurtdışında da programlar icra edilmektedir.

Bu güne kadar; A.B.D., Avustralya, Hindistan, Pakistan, Kıbrıs, Mısır, Fas, İngiltere, Fransa, İspanya, Danimarka, Almanya, Belçika, Hollanda, İsviçre, Polonya, İsveç, Rusya, Bosna Hersek, Suriye gibi birçok ülkelerde sayısız konser ve sema ayini icra ederek, millî kültürün dünyaya tanıtımında önemli bir misyon üstlenmiştir.

3.2.4.5. Özel Programlar

Konya'ya ziyaret eden devlet büyükleri ile diğer ülkelerden gelen misafirler için, Genel Müdürlüğün bilgisi dahilinde özel programlar icra edilmektedir. Bu güne kadar birçok devlet büyüğüne sema programı icra edilerek Türk kültürü tanıtılmıştır.

3.2.4.6. Kayıt çalışmaları

Çalışmaları kayıt altına almak, gelecek nesillere aktarmak ve şehri ziyaret edemeyen insanlara ulaşmasını sağlamak amacıyla, 5 adet DVD formatında eser hazırlanarak, dağıtılmaktadır.

3.2.4.7. Ses kayıt stüdyosu

Topluluğun kuruluş amacına uygun olarak yapılacak sesli yayınların profesyonel ortamda kaydının yapılabilmesi için “topluluk çalışma salonu”, “ses kayıt stüdyosu” haline getirilmiştir. Stüdyonun oluşumu tamamen Topluluğun imkânlarıyla gerçekleştirilmiş olup, Bakanlığın bütçesi kullanılmamıştır. Stüdyoda tam bir ses yalıtımı ve son sistem kayıt cihazları bulunmaktadır.

3.3 Konya Belediyeleri Bünyesinde Faaliyet Gösteren Müzik Kurumları

3.3.1 Konya Büyükşehir Belediyesi Müzik Kurumları

3.3.1.1 Mehter Takımı

Amacı Türk milletinin tarihten gelen kültür zenginliğini günümüzde muhafaza etmek ve halkın hizmetine en iyi şekilde sunmaktır.

Konya Büyükşehir Belediyesi'ne bağlı bir mehter takımı bulunmaktadır. Çalışmalarına düzenli olarak devam eden bu takım Konya için özel olan günlerde ve gösterilerde Konya'nın görkemli geçmişinin bir tablosu olarak boy göstermektedir. Büyükşehir belediyesi mehtere bu önemi vermekle Türk'lerin geçmişine verdiği değeri göstermektedir.

3.3.1.2. Belediye Bandosu

Sayıları 25 ile 30 arasında değişen icracılardan oluşan ve devamlı çalışmalar yapan, Konya müzik hayatında önemli bir topluluktur. Çoğu elemanı mehter takımında da görev yapmaktadır. Konya'da yapılan bütün resmi bayramlarda ve törenlerde bando ihtiyacını bu topluluk karşılamaktadır.

3.3.1.3 Ko-Mek Kursları

Konya'da var olan insan gücü potansiyelinin niteliğini artırmak, daha kaliteli hizmet verilmesini sağlamak, bireylerin kendilerini yenilemelerine fırsat vermek, insanımızı pasif tüketici olmak yerine aktif üretici yapmak; şehir genelinde eğitim, gelir dağılımı ve coğrafi özellikler nedeniyle oluşan sosyal doku farklılıklarını sosyal bir kaynaşma havasında eriterek farklılıkların kent mozağini oluşturduğu bilinci vermek, geleneksel el sanatlarını dünden bugüne bugünden yarına sağlıklı bir şekilde aktarmak ve ekonomisine ve aile bütçelerine katkıda bulunmak amaçları ile Basın Yayın ve Halkla İlişkiler Dairesi bünyesinde Komek kurulduğu günden bu yana sağlıklı bir gelişme göstererek şu anda 16 kurs merkezinde 78 branşta nitelikli 50 öğretmeniyle yılda 8000 kursiyere eğitim vermektedir. Komek'e 16 ile 50 yaş arası her vatandaş kayıt yaptırabilir.

Komek kapsamında gruplar halinde enstrüman ve koro dersleri verilmektedir.

3.3.2 Konya Selçuklu Belediyesi Müzik Kurumları

3.3.2.1. Çocuk Korosu Ve Çalgı Kurs Merkezi

İç işleri Bakanlığı Konya'yı "Çocuk Dostu İl" kapsamına almıştır. Bu kapsama alınan 7 ilden birisi olan Konya'nın "Çocuk Dostu İl" olmasında Selçuklu Belediyesi'nin çocuklara yönelik çalışmaları etkili olmuştur. Selçuklu Belediyesi'nin çocuklara yönelik çalışmalarını Selçuklu Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü yürütmektedir.

- Selçuklu Belediyesi'ne ait kurulmuş bir çocuk korusu vardır.
 - SELMEK (Selçuklu Meslek Edindirme Kursları)
- SELMEK tarafından açılan müzik kurslarına özellikle gençler azımsanmayacak bir ilgi göstermektedir.

Bu ilgi aşağıdaki verilen rakamlarda da görülebilir:

2006 (K. Sayısı)	2007 (K. sayısı)	2008 (K. sayısı)	2009 (K. sayısı)	2010 (K. sayısı)
Ney	-	-	20	33
Bağlama	-	-	19	20
Gitar	-	-	15	20
Keman	-	-	11	--

Tablo 7: SELMEK'in açtığı kurslara devam eden öğrenci sayılarının yıllara göre dağılımı.

3.3.3 Meram Belediyesi Müzik Kurumları

3.3.3.1.Kültür Ve Sosyal İşler Müdürlüğü Kültür Merkezi

- Meram Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü'nce Alavardı Mahallesi Sivaslı Ali Kemal Caddesi No: 48/A adresinde "Güzel Sanatlar ve Kültür Merkezi" açılmış olup Konya halkına diksiyon, çinçilik, resim, hüsnü-hat ebru, spor, bağlama, gitar ve ney kursları verilmektedir. Kurslar halen devam etmektedir.
- Müdürlük her yıl "Meram Şenlikleri" ve "Mahalle Şenlikleri" olarak yaz şenlikleri düzenlemekte, bu şenlikler yerel ve ulusal sanatçılar çağırarak halkla dayanışma geceleri sağlamakta, tiyatro ve müzik ziyafeti vermektedir.
- Zaman zaman ilköğretim okullarına farklı,(Çocuk Meclisi aracılığıyla Eğitim ve Kültürel faaliyetler, tiyatro gösterileri ve müzik etkinlikleri vs.) ortaöğretim okullarına farklı ve halka farklı (Konevi Tiyatro Topluluğu'nun hazırlayıp sunduğu tiyatro oyunları ve konferanslar, paneller, seminerler vs.) programlar sunulmaktadır.
- Kadın, Gençlik ve Çocuk Meclisi'nin Meram bölgesinde yaşayan tüm kadınlara, gençlere ve çocuklara hitap etmesine rağmen genelde gelir ve eğitim düzeyi yetersiz kadınların daha çok ilgisini çekmekte bu anlamda yardım için müracaatlarda bulunmaktadır Meclisler her ay kendi alanına hitap edecek şekilde tiyatro, konferans, konser vs. etkinliklerinin düzenlenmesinin sağlanması ve bu tür örnekleri çoğaltılabilir. Çocuk Meclisimiz bünyesinde çocuk sema grubu oluşturularak programlarda semazen grubu gösteriler yapması sağlanmaktadır.

Aşağıdaki rakamlara göre Meram Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü'nün açmış olduğu müzik kurslarına da yoğun bir ilginin olduğu söylenebilir.

Çalgı	Kursiyer Sayısı
Gitar	104

Bağlama	76
Ney	175

Tablo 8: Meram Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü'nün Açmış Olduğu Müzik Kurslarına Devam Eden Kursiyer Sayıları

3.3.4 Konya Musiki Derneği

3.3.4.1. Konya Mûsikî Derneği'nin Kuruluşu Ve Gelişimi

Konya'da Musiki Derneği, 1950'li yıllardan sonra üç defa kurulmuş, fakat hiçbirisi uzun ömürlü olmayarak kapanmıştır.

Dernek, son olarak 1984 yılında Konya Musiki Derneği adıyla dördüncü defa yeniden kurulmuş olup, varlığını ve çalışmalarını hâlen başarıyla sürdürmektedir. Konya Musiki Derneği, Türk Musikisine gönül vermiş ve tamamen amatör olan bir grup mûsikî sevdalısı tarafından kurulmuştur.

Derneğin çalışma yeri ise, o yıllardan bu zamana kadar hep sıkıntılı olmuştur. Derneğin ilk çalışma yeri, Alâeddin Nikâh Salonu'nun alt salonu olmuştur. Daha sonra, her sene Valiliğe yapılan müracaatlarla “İl Halk Kütüphanesi Kitaplığı” veya çeşitli okullar, çalışma yeri olarak Derneğe tahsis edilmiştir. O yıllarda Konya Valisi Kemal Katıtaş, musikiye çok meraklı olması sebebiyle, Konya Musiki Derneği'ne destek olmuştur. Vali Kemal Katıtaş, Derneğin kalıcı bir çalışma yeri olması için söz vermiş, ancak ömrü buna kâfi gelmemiştir. Bugün ise Dernek çalışmalarına, İnşaat Mühendisleri Odası Konya Şubesi binasının beşinci katında yer alan salonda devam edilmektedir.

3.3.4.2. Konya Musiki Derneği'nin Çalışma Düzeni

Gayesi tamamen Türk musikisi ve dolayısıyla Türk kültürüne hizmet etmek olan Dernek Korosu'nda öğretim üyesi, öğretmen, memur, işçi, emekli, esnaf, ev hanımı ve öğrenci gibi çeşitli kesimlerden ve her yaştan meydana gelen üyeler yer almaktadır. Dernek önceleri prensip olarak çarşamba, cuma, cumartesi olmak üzere haftada üç gün çalışırdı. Daha sonra, uzunca bir süre cumartesi ve pazar olmak üzere hafta sonu iki gün çalışıldı. Bir süredir ise sadece pazar günleri öğleden sonra çalışılmaktadır.

İlk dönemlerden itibaren makam seçiminde önemli bir kıstas bulunmaktaydı. Bu kıstas, çok bilinen makamların yanı sıra az bilinen ve üzerinde fazlaca durulmamış makamların ve eserlerin icrâsını içeriyordu. Çünkü Derneğin amacı, hem öğrenmek hem de öğretmektir. Bu kıstas, bugün de aynı ve hatta artan bir titizlikle sürdürülmektedir. Repertuardaki bu kıstas, önceleri var olan Repertuar Seçici Kurulu (Şef ve Dernekte musikiye daha ileri düzeyde vâkıf olan birkaç kişi) tarafından, fikir alışverişi yapılarak oluşturulmuştur. Zâten Derneğin tüzük defterine de şöyle yazılmıştı: “Gâyemiz Türk musikisini hem öğrenmek, hem de öğretip sevdirmektir”. Bu yüzden yapılan çalışmaları lâyıkıyla yürütmek, Konya Musiki Derneği için son derece önemli olmuştur. Onun için de çalışmalara klasik Türk musikisiyle başlanmıştır. Konsere yönelik olan bu çalışmalar, iki bölümden oluşmaktaydı. Birinci bölümde; tespit edilen bir makam doğrultusunda klasik takım geçiliyordu. İkinci bölümde ise solo eserlere yer veriliyordu. Bu arada çeşitli imkânsızlıklar ve zor şartlar altında sadece kendi maddî tasarruf ve gayretleri ile ayakta kalmaya çalışan Dernek; hicaz, rast, hüseyinî, karcıgar, sabâ, bestenigâr, kürdili hicazkâr, bayâti, ferahnâk, uşşak, muhayyer gibi Türk musikisinde hepsi birbirinden değerli makamlarda repertuar çalışmaları yaparak, senelik konserler vermiş ve

hatta bazı ilçelerde ve komşu illerde de verdiği konserlerle, bu çalışmalarını sunma fırsatını bulmuştur (Kaltakçı, 2008).

3.3.5 Konya Mistik Müzik Festivali

Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü tarafından, dünyanın çeşitli yerlerindeki mistik müzikleri tanıtmayı ve müziğin etkili gücü sayesinde dinler arası iletişimi en üst seviyede sağlamayı amaçlayan Konya Uluslararası Mistik Müzik Festivali, 2004 yılından beri her yıl düzenli bir şekilde yapılmaktadır.

2004–2007 yılları arasında yapılan ilk dört Festival, her yıl Aralık ayında yapılan Hz. Mevlana'nın Vuslat Yıldönümü Etkinlikleri içerisinde yer alırken, 2005 yılından itibaren Eylül ayında yapılan Hz. Mevlana'nın Doğum Yıldönümü Etkinlikleri çerçevesinde düzenlenmektedir.

Dünyanın bu alandaki en saygın festivalleri arasında gösterilen Konya Uluslararası Mistik Müzik Festivali'ne bu güne kadar ABD, Almanya, Altay, Azerbaycan, Bangladeş, Bosna-Hersek, Endonezya, Fas, Fransa, Güney Kore, Gürcistan, Hindistan, İngiltere, İran, İspanya, Kazakistan, Kosova, Mali, Mısır, Moğolistan, Özbekistan, Pakistan, Rusya, Senegal, Sudan, Tayvan, Tunus, Tuva, Yunanistan ve Türkiye'den 58 seçkin topluluk katılmıştır.

Hz. Mevlana'nın tüm insanlığı hiç sorgulamadan kucaklayan sınırsız sevgisinden hareketle gerçekleştirilen Festival'e bu yıl Gine, Fas, Hindistan, ABD, Tacikistan, Tibet, Kırgızistan, İran ve Türkiye'den sanatçı gruplarının katılımıyla 22- 30 Eylül 2011 tarihlerinde 8. si düzenlenecektir.

3.3.6 Konya Halk Eğitim Merkezleri

3.3.6.1 Selçuklu Halk Eğitim Merkezi: Gruplar halinde haftada 1 saat olmak üzere gitar ve keman dersleri verilmektedir.

3.3.6.2 Meram Halk Eğitim Merkezi: Gruplar Halinde haftada 1 saat olmak üzere gitar ve bağlama dersleri ve Türk sanat müziği dersleri verilmektedir.

3.3.6.3 Karatay Halk Eğitim Merkezi: Gruplar halinde keman, bağlama ve gitar dersleri verilmektedir. Ayrıca kurmuş oldukları bir koroları vardır.

3.3.7 Diğer Müzik Kurumları

Yukarda detaylıca vermeye çalıştığımız resmi müzik eğitimi ve müzik kurumları dışında çok önemli görevler ifa eden özel müzik kurumları da vardır.

Bu kurumların sayısının da aşağıdaki rakamlara bakılarak azımsanmayacak sayıda olduğu söylenebilir:

Müzik Kurumları	Sayısı
Özel Müzik Dershanesi	15
Çalgı Yapımcısı (luthier)	16

Tablo 7: Resmi Müzik Kurumları Dışındaki Diğer Müzik Kurumları

Bunların yanında resmi veya özel başlı başına bir müzik kurumu olmamasında rağmen sıklıkla müzik yayını yaparak Konya’da müziksel kültürün gelişmesine katkıda bulunan 5 özel tv kanalı ve 16 özel radyo vardır.

4.SONUÇ

Halen Konya’da ikisi devlet, ikisi vakıf olmak üzere dört üniversite vardır. Yeni üniversitelerin açılması yönünde de girişimlerin olduğu bir gerçektir. Mevcut ve açılacak olan her üniversite kesinlikle bir kültür ve sanat kurumuna, dolayısıyla bir müzik kurumuna sahip olacak demektir. Bu da Konya’daki müzik kurumlarının çoğalmasına, etkinliklerinin artmasına, müzikte kültürlenme ve kültürleşme süreçlerinin çok daha derin, çok daha anlamlı boyutlar kazanmasına sebep olacaktır.

Mahmut Ragıp Gazimihal, 64 yıl önce: “Bursa ve İzmir için düşünmekte olduğu gibi Konya’da da orta kuvvette müzik tahsili veren bir müzik teknikumu kurulamaz mı? Öyle bir müzik evi ki, hem orta kuvvette koro ve orkestra elemanları yetiştirebilsin, hem de küçüklerle iyi müzik dersleri vermek suretiyle aileler arasında damla damla iyi müzik kültürünü aşılansın; küçük istidatların en eşsiz ve en enerjikleri kolayla seçilebilerek böylelerinin sonradan yüksek konservatuarlara gönderilmelerine ve mesleğe güvenle kazandırılmalarına imkan hasıl olsun. Kısaca, Konya’ya ilk ciddi beraberlik çalışmalarını da kazandıracak arayıcı ve hazırlayıcı bir sanat ocağı. Bu düşüncenin hiçbir mübalağalı yanı yoktur, rüya görmüyorum; zaman şartlarını ve her şeyi düşünerek konuşuyorum.” demiştir (Gazimihal, 1947).

Baştan beri tanıtmaya çalıştığımız günümüz ve geleceğin Konya’sındaki müzik eğitimi ve müzik kurumlarının Mahmut Ragıp Gazimihal’in düşündüğü ve dilediği sayıların çok çok ötesinde olduğu veya olacağı inkar edilemeyecek bir gerçektir.

KAYNAKÇA

Akbulut, Yusuf, 1999, ” *Konya Türkülerinin Notaya Alınmasında Karşılaşılan Güçlükler ve Konya Türkülerinin Doğru Olarak Notaya Alınması*”, T.C. Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Milli Mücadeleden Günümüze Konya. (1915–1965). Cilt:1, sf:347-351.

Çevikoğlu, Timuçin, 2005, “*Semâ Töreni ve Mevlevî Âyinleri*”, Mostar Dergisi, Sayı:7, Mostar Yayıncılık, Şan Ofset, İstanbul. sf: 66-70.

Gazimihal, Mahmut Ragıp, 1947, *Konya’da Musiki*, C.H.P Halkevleri Yayınları Milli Kültür Araştırmaları:11, Ankara. sf:110.

Kaltakçı, Yaşar, 2008, “*Dünden Bugüne Musikimiz ve Konya*” Yeni İpek Yolu Konya Ticaret Odası Dergisi, KONYA KİTABI XI Özel Sayı, Konya sf: 205-213