

SEMPOZYUM TAKVİMİ

Bildiri Özetlerinin Son Gönderimi	22 Mart 2013
Kabul Edilen Özetlerin İlan Tarihi	19 Nisan 2013
Katılım Ücretlerinin Son Gönderim Tarihi	10 Mayıs 2013
Sempozyum Programı İlan Tarihi	24 Mayıs 2013
Sempozyum Tarihi	6-7-8 Haziran 2013

THE SYMPOSIUM SCHEDULE

Deadline for Abstract Submission	March 22th / 2013
Declaration of Accepted Abstracts	April 19rd / 2013
Deadline for the Payment of Participation Fees	May 10th / 2013
Announcement of the Symposium Program	May 24th / 2013
Symposium Date	June 06th-08th 2013

sponsorlarımız
dolen a.ş.
İnşaat Malzemeleri Taahhüt San. Tic. A.Ş.



İletişim : cadar@aku.edu.tr www.hisas.org.tr

Kütahya Valiliği, Kütahya Belediye Başkanlığı, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Kütahya Güzel Sanatlar Derneği, Kütahya Ticaret ve Sanayi Odası İşbirliğiyle



4. ULUSLARARASI HISARLI AHMET SEMPOZYUMU



"Kütahya Güzel Sanatlar Derneği"

MÜZİK NEREYE GİDİYOR?

6 - 8 HAZİRAN 2013
Dumlupınar Üniversitesi / Kütahya

Yayına Hazırlayan

TAM METİN KİTABI

Yrd. Doç. Dr. Çağhan ADAR

www.hisas.org.tr



ÇATIK MADENCİLİK HAFRİYAT ve
TAAHHÜT TİC. LTD. ŞTİ.



IV. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU

“Kütahya Güzel Sanatlar Derneği”

6-7-8 Haziran 2013

“Müzik Nereye Gidiyor?”

SEMPOZYUM TAM METİN KİTABI

Yayına Hazırlayan

Yrd. Doç. Çağhan ADAR

Kapak Tasarım

Ekspres Matbaası

Ekspres Gazetecilik ve Mad. Ltd. Şti

Menderes Bul. Ata Apt. Zemin Kat

Kütahya

ARG Matbaacılık

Tel.: 0 272 212 23 63 Afyonkarahisar

Eylül 2013

Sempozyumun Amaç ve Kapsamı

MÜZİK NEREYE GİDİYOR?

20.Yüzyılın ilk çeyreğinde Debussy, Stravivsky ve Schönberg'in yapıtlarını dinleyen insanların ilk tepkileri müziğin bittiği ve yüzlerce yıllık birikimin yerini kakofoni ve karmaşanın aldığı yönündeydi. Aslında sözü edilen “yeni müziğin” 1300’lerin *Ars Nova* ya da 1600’lerin *Nuove Musiche*’sinden bir farkı olmaması gerekiyordu; adı geçen bu besteciler tıpkı Palestrina ya da Beethoven gibi doğmaları gerektiği zamanda dünyaya gelmişlerdi ve doğal olarak müzikleri de yaşadıkları anı yansıtmaktaydı. Webern, yeni müziğin ne olduğunu soranlara müziğin asırlar boyu gelişimini incelemelerini ve bunu yaparlarsa yeni müziğin ne olduğunu anlayacaklarını söylüyordu. Klasik müziğin öldüğü yönündeki savların sahibi oldukça fazla. İngiltere’de 2000 yılında düzenlenmeye başlayan “The Classical Brit Awards”, amacını klasik müzik seslendiricilerini desteklemek ve ülkedeki klasik müzik CD satışlarının artırılması olarak açıklar. İşin endüstriyel boyutunun gerek bu tür ödüller gerek karşımıza çıkan yeni müzik türleri-ya da mutantları- ve gerekse yeni sanatçı ve dinleyici profiliyle doruğa çıktığı net bir şekilde görülmekte. Bu tür tartışmaların yalnızca klasik müzikte yapıldığını söylemek yanlış tüm türler, özellikle ülkemizdeki müzik türleri için de aynı tartışmalar güncelliğini koruyor. Endüstrinin değer ve pratikleri çoğu zaman eleştiri konusu olmuş, aşağılanmış ve saldırılmıştır. Bunun alternatifi “yüksek kültür” olur. Endüstri gerçekten kendisiyle savaşılmaması gereken bir alan mıdır, kültür endüstrisi bu kavganın neresindedir ve müzik nereye yol almaktadır? Webern’e mi kulak vermeli yoksa müdahale edemeyeceğimiz bir durumu anlamaya ve kabullenmeye mi çalışmalıyız? İyi mi kötü mü yoksa yalnızca bir evrim mi?

Teması önceki yıl “Değişen Toplumda Kültürlenme ve Kültürleşme”, geçtiğimiz yıl ise “Müzik Algısı” olan Hisarlı Ahmet Sempozyumları insana odaklıydı. Bu yılın teması ise yine insan ve toplum odaklı olsa da endüstriyel boyutlara ağırlık vermek sempozyumun amaçlarındandır.

Sempozyumun alt başlıkları şöyle:

- 1.*Müziğin Endüstriyel Boyutları*
- 2.*Müzik Endüstrisi Nereye Gidiyor?*
- 3.*Kültür Endüstrisine Yeni Bakışlar*
- 4.*Sanatın Popülerleştirilmesi, Popüler Olanın Sanatlaştırılması*
- 5.*Popüler Müzik Pratikleri; Endüstriyel Ve Endüstri Dışı Boyutlar*
6. *Müziği İzlemek; TV Müzik Kanalları Ve Vidoeklip Fenomeni*
7. *Müzikte Kitle Eğitime Eleştirel Bakış*
- 8.21. *Yüzyılda Amatör-Genel Ve Profesyonel Müzik Eğitimi Nereye Gidiyor*
9. *Popüler Kültür Ve Müzik Eğitimi*
10. *Yeni Bir Türk Müziği Mi?*
11. *Klasik Müziğin Günümüz Türkiye’sindeki Konumu; Seslendiriciler, Besteciler, Konserler, Tartışmalar.*
12. *Devlet Ve Müzik*
13. *AB Sürecinde Kültür Politikaları*
- 14.*Seslendirme Kurumlarının Geleceği*

WHERE IS MUSIC HEADING FOR?

The first reactions of those who listened to the works of Debussy, Stravinsky and Schonberg during the first quarter of the 20th century was that music was over and that centuries old accumulation was replaced with cacophony and chaos. In fact, the so called “new music” wasn’t supposed to be different from *Ars Nova* of 1300s or *Nuove Musiche* of 1600s; the abovementioned composers, just like Palestrina or Beethoven, were born just when they were meant to be and, naturally, their music reflected those times. Webern told those who asked what the new music was that they should review the development of music through centuries to grasp what the new music was. Many claim that classical music died. “The Classical Brit Awards”, starting in England in 2000, revealed that its aim was to support classical music performers and to boost classical music CD sales throughout the country. The industrial dimension of music peaked not only through such awards and new music types, or mutants, but also through new artist and audience profiles. It is wrong to say that such debates are only in classical music; the same debates are valid in all music types, including those in our country. The values and practices of industry have been a matter of debate, despised and attacked. Its alternative is “high culture”. Is industry really a domain to be fought against; in what part of this fight is culture industry and where is music heading for? Should we listen to Webern or try to understand and accept a situation that we cannot interfere? Is it good or bad or just an evolution?

With its theme the previous year “Acculturation in a Changing Society”, and last year “Music Perception”, the Hısrılı Ahmet Symposiums have always been human oriented. This year’s theme is also human and society oriented, but industrial dimensions are emphasized.

Subtitles of the Symposium:

- 1- Industrial dimensions of music*
- 2- Where is music industry heading for?*
- 3- New perspectives on culture industry*
- 4- Popularization of arts, Making what is popular into arts*
- 5- Popular music Practices; Industrial and non-industry dimensions*
- 6- Watching music; TV music channels and video clip phenomena*
- 7- Critical view on mass education in music*
- 8- Where is amateur, general and professional music education heading for in the 21st century?*
- 9- Popular culture and music education*
- 10- A new kind of Turkish music?*
- 11- The place of classical music in modern Turkey; vocalists, composers, concerts, debates.*
- 12- State and music*
- 13- Culture policies in EU process*
- 14- The future of Performance Institutions*

SUNUŞ

Binlerce yıllık geçmişinde çok zengin; tarihi, kültürel ve sanatsal mirasa sahip olan Kütahya, gerek cumhuriyet öncesi, gerekse cumhuriyet sonrası dönemde Türk Müziğine kazandırdığı sanatçıları ile ön plana çıkmıştır.

Milli kültürümüzün önemli yapı taşlarından olan milli müziğimiz; Türk Halk Müziği alanında, ülke sanatına damga vuran, Kütahya Türkülerini TRT repertuarı başta olmak üzere Türk halk müziği arşivlerine kazandıran Hisarlı Ahmet, bu sanatçılarımızın başında gelmektedir.

Gelenek ve göreneklerimizin gelecek nesillere aktarılması için bir öğretmen gibi çaba sarf eden Hisarlı Ahmet, vefat ettiği 1984 senesine kadar türküleri ile Kütahya'nın adını dünyaya duyurmuştur.

Önceki yıllarda “Değişen Toplumda Kültürlenme ve Kültürleşme”, “Müziği Algılamak” gibi temalarıyla ulusal ve uluslararası kapsamda düzenlenen Hisarlı Ahmet ve Kütahya Türküleri Sempozyumları, Kütahya'mızın sahip olduğu derin sanat potansiyelinin açığa çıkarılmasında önemli bir misyonu yerine getirmişlerdir.

Müzik Nereye Gidiyor? temalı 4. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumuna katkılarından dolayı başta Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkan ve Yönetim Kurulu Üyeleri olmak üzere, sempozyumda bildiri sunan tüm katılımcılara, destekleyen kurum ve kuruluşlara, emeği geçen herkese şükranlarımı sunuyorum.

Şerif YILMAZ

Kütahya Valisi

SUNUŞ

Günümüz dünyasında ve gelecek yıllarda kültürün önemi artarak, kültür egemenliği daha belirgin hale gelmeye başlayacaktır. Yüzyıllar boyunca birçok kültüre başkentlik yapmış olan Anadolu bu kültür yarışlarında önemli bir yer alacaktır.

Anadolu'nun birbirinden önemli kültürel değerlere sahip olan şehirlerinden birisi olan Kütahya birçok kültürel değeri ve müziği ile ön plana çıkmaktadır. Kütahya müzik kültürünün ve Türk Halk müziğinin en önemli yapı taşlarından birisi olan Hisarlı Ahmet yapıtlarıyla bu kültürün en önemli temsilcilerinden birisi olmuştur.

Geçmişine sahip çıkmayanın geleceği olamaz. Bu topraklarda yaşamış, ulusal ve uluslar arası düzeyde tarih yazan, memleketimiz için hizmet eden; sanatçısına, bilim adamına, akademisyenine sahip çıkmak biz yerel yöneticilerin asli görevidir. Ahde vefayı göstermek gelecek nesillere yön verecektir, moral verecektir.

Hisarlı Ahmet ismiyle ilk kez 2009 yılında yapılan ve 13 bildirinin sunulduğu sempozyum, günümüzde uluslararası bir nitelik kazanmış ve bu yıl dördüncüsü düzenlenen “Müzik Nereye Gidiyor?” temalı sempozyuma ulusal ve uluslararası alanda 105 bilim insanı katılarak bildirilerini sunmuşlardır. Sempozyumda akademik anlam dışında halk ile bütünleşmek amacıyla uluslararası alanda ün yapmış sanatçıların oluşturduğu toplulukların vermiş olduğu 14 konser düzenlenmiştir.

Müzik Nereye Gidiyor? temalı 4. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumuna katkılarından dolayı başta Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkan ve Yönetim Kurulu Üyeleri olmak üzere, diğer paydaş kurumlar, sempozyum düzenleme kurulu, sempozyumda bildiri sunan tüm katılımcılara ve emeği geçen herkese şükranlarımı sunuyorum.

Mustafa İÇA

Kütahya Belediye Başkanı

SUNUŞ

Derneklerin; ihtiyaçlar doğrultusunda bölgesel, ulusal ve uluslar arası projeler üretme görev ve sorumlulukları vardır. Kütahya Güzel Sanatlar Derneği, halkla bütünleşen, gerçekleştirdiği kültürel, bilimsel ve sanatsal faaliyetler ile başta Kütahya'mız olmak üzere ülkemizin ve milletimizin kültürel değerlerini korumak ve gelecek kuşaklara aktarmak öncelikli amaçları arasında yer alan, ülkemizin seçkin ve örnek alınan derneklerindendir.

Derneğimizin bilimsel ve sanatsal faaliyetleri Kütahya'mızın sosyal, kültürel, toplumsal, ekonomik ve en önemlisi eğitimsel gelişim ve değişimine önemli katkılar sağlamaktadır.

Bu etkinliklerin en önemli paydaşları hiç kuşkusuz Kültür Bakanlığımız, Valiliğimiz, Belediyemiz, niversitelerimiz ve İl Milli Eğitim Mdrlğmzdir. Hisarlı Ahmet sempozyumlarının sürdürülebilir olmasında en önemli etken Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarının değerli akademisyenleridir. Sponsorlarımızın katkısı sempozyuma ayrıca g vermektedir. Sempozyumda emeği geçen herkese canı gönülden teşekkür eder, sempozyumu kesintisiz ülke müzik kültürüne hizmet etmesini dilerim.

Akil GR

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkanı

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

KATILIMCI	BİLDİRİ BAŞLIĞI	Sayfa no.
1. A.Hande ORHAN&Özlem ÖMÜR	“Türkiye’de 2000 Sonrası Senfoni Orkestrası Repertuarlarında Çağdaş Müzik”	10
2. Abdullah UZ	1988’den 2011’e Üniversiteye Giren Öğrencilerin Müziksel Toplumsallaşma Eğilimlerine Göre Türkiye’de Müzik Nereye? (Akdeniz Bölgesi Örneği)	20
3. Alev SEZER&Tunç ALKIN&Şeniz DURU	“Piyanişter Örneğinde Müzisyenlerdeki Performans Anksiyetesi”	30
4. Ali ÖZDEK	Müzikte Kitle Eğitime Eleştirel Bir Bakış: Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Örneği	39
5. Aşlı GALİOĞLU&Fırat KUTLUK&Yasemin ATA	“Tonal Ve Atonal Akorlara Beyin Yanıtlılığı: Bir Eeg Çalışması”	48
6. Aykut ÇEREZCİOĞLU	““F91w” Örneğinde Indie Müzik Pratikleri”	57
7. Ayten KAPLAN	“Unkapanı İmç Plâk Şirketlerinin Kültür Endüstrisindeki Yeri”	64
8. Bahar SARİBOĞA&Çiler AKINCI	“19. Yüzyıldan Günümüze Yunan Mitolojisinin Flüt Müziğine Yansımaları Ve Örnekleri”	73
9. BarbarosBOZKIR	“Müziksel Kimlik : Sound”	80
10. Bensu KİTİRCİ	“Eğitimcilerin Gözünden Gelişen Teknolojinin Konservatuvarlardaki Müzik Eğitime Ve Eğitimcilerin Çalışma Hayatlarına Etkisi”	93
11. Berkant GENÇKAL	“Christopher Small – İcra Ve Dinleme Anlamları Kapsamındaki Müzikleme”	98
12. Birsan Yağmur KELEŞ	Konservatuvarlardaki Müzik Eğitiminde Eşitlik Ve Eşitsizlik Üzerine Eğitimi Ve Öğrenci Görüşleri”	104
13. Burcu AVCI	“Müzik Eğitiminde Popüler Kültürün Yeri”	109
14. Burcu ÖZER&İzzet YÜCETOKER	“Müzik Eğitimi Öğrencilerinin Klasik Batı Müziği Bilgilerinin Değerlendirilmesi”	117
15. Cenk GÜRAY&Arif DEMİR	“Bir Algı Değişimi: Devletin Geleneksel Müzikler Üzerinden Anadolu’daki Kültürel Renklerle Yakınlaşması”	127
16. Ceylan ENGİN KANIYOLU&Fırat KUTLUK	“Popüler Müzikte Din Teması : “Yeşil Pop””	132
17. Cihan IŞIKHAN	“Müzik Endüstrisinde Yeni Yönelimler: Müzik Sorgulama Sistemleri”	139
18. Çağhan ADAR	“Siyasi Partilerin Ab Sürecinde Ki Sanat Politikaları Üzerine Bir İnceleme”	146
19. Çağhan ADAR	“Değişen Toplumda Halveti Şabani Bireylerin Müzik Alguları Üzerine Bir İnceleme”	157
20. Çiğdem BALOĞLU	“Bürokrasi Ve Demokrasi Bağlamında Müzik “Kurallar – Kurlsızlıklar””	170
21. Çiler AKINCI&Ezgi Sözer	“Dünya Flüt Sanatında J.P.Rampal Fenomeni”	180
22. Deniz AYDAR	“Kültür Endüstrisine Yeni Bakışlar”	185
23. Dolunay AKGÜL BARIŞ&Öznur ÖZTOSUN ÇAYDERE	“Cumhuriyetten Günümüze Ortaokul / İlköğretim Iı. Kademe Müzik Öğretim Programlarında Çalgı Eğitimi Uygulamaları”	191
24. Dolunay Akgül BARIŞ&Ahmet Serkan ECE&Müjde Sarısözen DOĞAN	“Amatör Müzik Eğitiminin Sergilenmesinde Bir Çalışma Örneği: Genç Müzisyenler Şenliği”	200
25. Duygu SÖKEZOĞLU	“Beden Perküsyonu Çalışmalarının Ritimsel Algı, Yaratıcılık Ve Motivasyonaetkileri”	208
26. Eda İNCELER&Erel Elif TÜRKÇÜ	“Müzik Videolarında Erotizm: Hadise Ve “Biz Buradayız””	219
27. Emel ÖRGÜN	“Popüler Kültür Ve Geleneksel Halk Ezgilerimiz”	225
28. Emrah KAYA	Doğu Karadeniz Halk Türkülerinin Ezgi Ve Usul Yönünden İncelenmesi	233

29. Emre DÜZENLİ&Mehmet YÜKSEL&Cenk GÜRAY	“Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinde Ses Merkezlerine Dayalı Bir Ezgisel Analiz Modeli”	249
30. Ercan KILKIL	“Müzik Öğretmenliği Programlarında Geleneksel Türk Halk Müziği’ne Ve Gelenegin Aktarılmasına Eleştirel Bakış”	257
31. Erel E. TÜRKÇÜ	“Reklam Cıngıllarındaki Star Olgusunun, Hedef Kitleye Ulaşmadaki Etkisi: Murat Boz Özelinde Paraf Reklam Kampanyası Örneği”	260
32. Eser Öykü DEDE	“Yirmi Birinci Yüzyılda Türkiye’de Evrensel Sanat Müziği Eğitime Eleştirel Bir Bakış”	267
33. Esin de THORPE MILLARD	“Türkiye’de, Kültür Alanında, Ab Sürecindeki Özelleştirmeler- -Müzik Etkinliklerinin Sahipliğinde Ve Finansmanında, Borusan Aş.’nin Öncülüğü”	272
34. Feyzan Göher VURAL&Timur VURAL	“Büyük Uygur Devletinde Toplumsal Müzik Algısı”	278
35. Gamze KÖPRÜLÜ	“Türk Müsiki Kültürünün Belirleyici Unsurlarından Usûl Ve Geleneksel Müsikinizde Usûl Vuruşlarının Yozlaştırılması”	286
36. Gökhan HAMZAÇEBİ	“Giresun Havalisinde Müzik Formlarının Geleneksel Danslar Üzerine Etkileri”	293
37. Gökhan Tarıman CENİKOĞLU	“KÜTAHYA TÜRKÜLERİ Ve İSLÂMOĞLU ZEYBEĞİ”	302
38. Gökhan YALÇIN	20. Yüzyıldan 21. Yüzyıla Türkçe Batı Müziği Terminolojisi Nereye Gidiyor?	308
39. Gözde GÜRÜN&Türev BERKİ&Aydm BERKİ	“Müzik Analizinde Matematik Temelli Yaklaşımlar: Kromatik Sistem”	316
40. Hakan DURAN	“Türkiye’de Mevcut Müzik Teknolojileri Eğitiminin Sektörel Ve Akademik Alanlarda Oluşturacağı Beyin Göçü Sorunu”	323
41. Hakan SARAÇ	“Hegemonya Bağlamında Emo Scene”	337
42. Hicret Tevhide ÇÖL	“Çağdaş Çoksesli Türk Müziği Eserlerinin Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Konser Programlarındaki Yeri Ve Cso Sanatçılarının Görüşleri”	346
43. İdris Ersan KÜÇÜK	“Popüler Kültürün Giresun Halk Oyunları Müziklerine Etkisi”	353
44. İhsan KOLU AÇIK&Nesrin KULA	Kültür Endüstrisi Ve Sanat İlişkisi: Sinema Sanatının Endüstrileşmesi	360
45. İlayda DUBAZ	“Müzik Öğretmeni Adaylarının Müzik Öğretmenliği Mesleğine Yönelik Tutumlarının İncelenmesi”	374
46. Kadir GÜLER	“Ârifî Ve Pesendî’nin Şiirlerine Göre Kütahya Müzik Terminolojisi Üzerine Değerlendirmeler”	382
47. Köksal APAYDINLI&Serca n ÖZKELEŞ	“Türkiye’de Cumhuriyet Döneminden Günümüze Sanat Eğitiminde Müzik Okuryazarlığı”	387
48. Marzena Maria KIZILAY	“Müzik Dünyasında Endüstri’nin Gücü”	400
49. Mehmet Emin GÖKTEPE	“Müziğin Alanlararası Bir Çalışması: Standart/Ölçünlü Türkiye Türkçesinin Ritmik/Dizemsel Yapısı”	409
50. Mehmet YÜKSEL	“Schenker Analizi: Yeni Boyutlara Doğru”	418
51. Merve GÜLDOĞAN	“Melezlik Bağlamında Arabesk Rap”	433
52. Mustafa APAYDIN&Emel Funda TÜRKMEN	“Çocuk Korolarının Seseleştirme Başarımlarındaki Değişim Ve Dönüşümler”	439
53. Mustafa USLU	“Seseleştirme Kurumlarının Geleceği Bağlamında Düzenli Çalışan Müzik Topluluklarına Bakış Açısı”	450
54. Nevin ŞAHİN-MALKOÇ	“Eteklerden Dökülen Nağmeler: Değişen Mevleviliğin Müzikleri”	460
55. Nilgün SAZAK	“Anadolu Edvar Geleneginde Ses Kavramına Ve Ses Eğitime Verilen Yer”	465
56. Onur SÖNMEZ	“İzmir Rock Scene’de Otantistenin Yeniden İnşası”	471
57. Onur TOPOĞLU	“Müzik Öğretmeni Adaylarının Müzik Dinleme	478

	<i>Alışkanlıklarının İncelenmesi”</i>	
58. Orhan BABA	<i>“Kültürlerarası Bir Etkileşim: Finlandiya Askeri Bando Tarihinde Türk İzleri”</i>	486
59. Özlem ÖZDEMİR	<i>“Türkiye’de Cumhuriyet’ten Günümüze Sanat Eğitimi Veren Kurumların Müzik Alanında Açılan Bölümlerle Gelişiminin İncelenmesi”</i>	496
60. Özlem YILDIRIM	<i>“Popüler Kültür Ve Müzik Eğitimi”</i>	503
61. Öznur DOĞAN	<i>“Alevi Müzik Uyanışı Bağlamında Cem Ayini Ve Semahlar: Narlıdere Cemevi Örnek Olayı”</i>	514
62. Rauf KERİMOV	<i>“Bir Öneri: Çalgı Sınıflandırma Modeli”</i>	523
63. Safiye YAĞCI	<i>“Bilimsel Ve Sanatsal Etkinliklerin Kültürel Gelişim Ve Değişime Etkisi (Afyonkarahisar Örneği)”</i>	532
64. Serkan ÖZÇİFCİ& Mehmet YÜKSEL	<i>“Müzik Analizinde Matematiksel Yaklaşımlar: Altın Oran”</i>	540
65. Sevgi TAŞ	<i>“İnternet Ortamında Keman Eğitimi”</i>	546
66. Sezgi Sevi KIRAN	<i>Türk Müzik Endüstrisinde “Popüler” Ve “Arabesk” Kavramları</i>	555
67. Sezin ALICI&Çiler AKINCI	<i>“Paris Konservatuvarı Ve Morceaux Impose Geleneginin Flüt Sanatının Gelişim Ve Repertuarına Katkısı”</i>	561
68. Sonat COŞKUNER	<i>“Soundpainting Ve Müzik Eğitiminde Kullanılabilirliği”</i>	570
69. Sühan İRDEN	<i>“Müzikte Kitle Eğitimine Eleştirel Bakış; Şedd-I Arabân (Şedarabân) Makamı”</i>	580
70. Şehrinaz GÜNDÜZ	<i>“Klarnetin Türk Müziği’nde Kullanımının Değerlendirilmesi”</i>	593
71. Tarkan ERKAN	<i>“Stüdyo Müzik Endüstrisinin, Halk Oyunları Müzik Kültürüne Katkıları”</i>	601
72. Timur VURAL&Feyzan Göher VURAL	<i>“Sınıf Öğretmenliği A.B.D. Öğrencilerinin Müziksel Beğenileri: Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Örneği”</i>	608
73. Timur VURAL&Feyzan Göher VURAL	<i>“Son Beş Yıl İçinde Tamamlanan Müzik Konulu Doktora Ve Sanatta Yeterlilik Tezleri”</i>	616
74. Tolga TEM	<i>“Değişimi Öğrenmek, Öğrenmeyi Değiştirmek”</i>	624
75. Türev BERKİ&Eylem Önder BAŞARIR	<i>“Müzik Alanında Hacettepe Üniversitesi Adresli Lisansüstü Tezlere Analitik Bakış”</i>	631
76. Uğur TÜRKMEN&Filiz YILDIZ	<i>Makamsal Dizilerde Yazılmış Ezgilerin Kuramsal-Uygulamalı Analizi</i>	641
77. Yasemin ATA	<i>“Heavy Metal’de ‘Olumsuz’ Unsurlar Ve İzlerkitleye İlişkin Kalıpyargılar”</i>	651
78. Yunus Emre UĞUR	<i>“Kültür Endüstrisinin Yeni Fenomeni Radyo Seymen Örneği”</i>	657
79. Yusuf BENLİ	<i>“Popüler Kültür-İdeolojik Ve Muhalif Sanat”</i>	668
80. Zafer KURTASLAN&H.Hakan OKAY&H.Serdar ÇAKIRER&Burcu ÖZER	<i>“Müzik Öğretmen Adaylarının Bireysel Çalgılarına Yönelik Genel Kültür Düzeylerinin Bireysel Çalgı Akademik Başarı Puanlarına Göre Değerlendirilmesi”</i>	670

“TÜRKİYE’DE 2000 SONRASI SENFONİ ORKESTRASI REPERTUARLARINDA ÇAĞDAŞ MÜZİK”

Öğr.Gör.Dr. A.Hande ORHAN

Doç.Dr. Özlem ÖMÜR

Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ÖZET

Besteci Felix Mendelssohn’un 1829 yılında Aziz Matta Pasyonu’nu seslendirmesi yalnızca Johann Sebastian Bach’ın unutuluşunun sonunu değil, konser programlarında bir değişimin de başlangıcını beraberinde getirir. O güne değin genelde yeni yazılmış çağdaş yapıtların oluşturduğu programlara geçmişin yapıtları da girmeye başlar. Geçmişin müzik kültürüne duyulmaya başlanan bir merakın sonucu olan bu değişim, günümüzde konser programlarını, 1829 yılı öncesi konser programlarından çok başka bir noktaya getirir. Öyle ki çoksesli müzik geleneği yeni yeni oluşmakta olan ülkemizde de günümüzün yapıtlarını rutin konser programlarında görmek sürpriz olmaktadır. Çağdaş müziği tanıtmaya amaçlı özel konserler ya da festivaller dışında senfoni orkestralarının rutin programlarında pek de görülmez günümüz bestecilerinin yapıtları.

Bu durum toplumun günümüz sanatıyla ilişki kuramama sorununu da destekler. İçinde yaşadığımız çağda çoksesli müziğin nasıl bir noktaya geldiği konusu ancak kişisel çabalarla irdelenmeye çalışılmaktadır. Bu durum elbette çağının tanığı olan pek çok sanatçı için de zorlayıcıdır. Ancak, gerçek sanat yapıtlarının zaman ve uzamdan bağımsız olduğu bilinse de içinde yaşadığımız çağın müziğinden habersiz olmak bir dinleyici için kuşkusuz kayıptır. Her ne kadar çağdaş müziğe ulaşma olanakları günümüz teknolojisiyle mümkünse de profesyonel müzik insanları da en az toplumun diğer kesimleri kadar yoksunlukla karşı karşıyadırlar.

Çalışmada, 2000-2012 yılları arasında Türkiye’deki senfoni orkestralarının konser programlarında 1950 sonrası müziğin yer alma oranı ve yapıt çeşitliliği irdelenerek bu alandaki boşluk ortaya konmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş müzik, senfoni orkestraları, Türkiye

CONTEMPORARY MUSIC IN THE SYMPHONY ORCHESTRAS OF TURKEY SINCE 2000

ABSTRACT

The performance of Saint Mattheus Passion under the baton of composer Felix Mendelssohn in 1829, marked not only the end of the era that Johann Sebastian Bach was forgotten, but also the beginning of a change of the concert programs. Until that date, the concert programs were consisted of newly composed contemporary works, but since then, the compositions of the past were also given place. As a result of the interest in the music culture of the past, this change brings today’s concert programs to a very different point from the concert programs before the year 1829. In our country where the polyphonic music tradition is newly developed, it has been a surprise to see a contemporary composition of today in a routine concert program, just as it was a surprise to see a composition of the past in a routine concert program before 1829. Except the concerts or festivals that aim introducing

contemporary music, the works of today's composers are not seen very often in the routine concert programs of symphony orchestras.

This situation also sustains the problem of having an accurate relation between the society and today's understanding of art. The subject how polyphonic music has transformed in the era we live in has been explored only by individual efforts. This situation is also difficult for the artists who have witnessed their time. Yet, even if it is known that real art works are free from time and space, being unaware of contemporary music is certainly a loss for the audience. Even though the possibilities of reaching contemporary music are higher thanks to the new technology, even professional musicians encounter inadequacy of information as much as the other parts of the society.

In this study, the performance rates and diversity of music in the programs of Turkish Symphony Orchestras will be analyzed between the years of 2000-2012 in terms of occurrence of the music written after 1950, which will lead us to comprehend the inadequacy in this field.

Key Words: Contemporary music, symphony orchestras, Turkey

GİRİŞ

Besteci Felix Mendelssohn'un 1829 yılında Aziz Matta Pasyonu'nu konser programına alması yalnızca Johann Sebastian Bach'ın unutulmasının sonunu getirmez, konser programlarında bir değişimin başlangıcını da hazırlar. O güne değin genelde yeni yazılmış çağdaş yapıtların oluşturduğu programlara geçmişin yapıtları da girmeye başlar. Geçmişin müzik kültürüne duyulmaya başlanan bir merakın sonucu olan bu değişim, günümüzde konser programlarını, 1829 yılı öncesi konser programlarından çok başka bir noktaya getirir. Öyle ki çoksesli müzik geleneği yeni yeni oluşmakta olan ülkemizde günümüzün çağdaş yapıtlarını orkestraların rutin konser programlarında görmek sürpriz olmaktadır.

Çağdaş müziği tanıtmaya amaçlı özel konserler ya da festivaller dışında pek de görülmez günümüz bestecilerinin yapıtları. Bu etkinliklerin ele alınan zaman dilimi içinde en önemlisi Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi tarafından üç yıldır düzenlenmekte olan "Bilkent Yeni Müzik Günleri" olarak görülebilir. Kendi Kompozisyon Bölümü öğrencilerinin yapıtlarını seslendirmek hedefini de taşıyan bu etkinliklerde yalnızca Kâmrân İnce, Onur Türkmen, Murat Yakın, Gökçe Altay, Mehmet Can Özer, Yiğit Özatalay, Mahir Çetiz gibi Türk bestecilerinin yapıtlarına değil, Alfred Schnittke, Henry Cowell, Karlheinz Stockhausen, Toru Takemitsu, George Crumb gibi çağdaş müziğin büyük bestecilerine de yer verilir¹. Ayrıca çağdaş müzik üzerine pek çok seminer de etkinlikler kapsamında yer alır.

2012 Mayıs ayında ikincisi düzenlenen Bilkent Yeni Müzik Günleri'nin tanıtımında şu ifadeler dikkati çeker:

Bilkent Yeni Müzik Günleri'yle biz, klasik müziğin yaşayan bir sanat olduğunu göstermek istiyoruz. Genelde daha çok bir müze işlevi gören ve varolan müziği koruma amacı güden orkestraların dışladığı son 100 senenin daha ilerici müziklerini müzikseverlerle buluşturmayı amaçlıyoruz. (...) Biz çağdaş konser müziğinin bir yüksek sınıf eğlencesi değil fakat işitsel ve tınısal bir deneyim

¹<http://www.musikidergisi.net/?p=1813> 25.05.2013,

<http://bilkentcomposition.wordpress.com/2012/05/23/bilkent-yeni-muzik-gunleri/> 25.05.2013

olduğu anlayışıyla yola çıkıyor ve Bilkent Yeni Müzik Günleri'yle de dinleyiciye konser müziğinin bu başka yönünü sunmayı amaçlıyoruz.²

Etkinliğin günümüz çoksesli müzik sanatıyla dinleyici-izleyici arasında yıkılan köprüleri yeniden kurma amacı taşıması önem taşır. Orkestra programlarında çağdaş müziğe yeterince yer verilmemesinin ortaya çıkardığı boşluğu eldeki olanaklar çerçevesinde doldurma çabası olarak bu etkinliklerin ortaya çıkması, aynı zamanda, bu yazının kaleme alınma amacını da destekler.

Konser programlarında çağdaş yapıtlara yeterince yer verilmemesinin toplumun günümüz sanatıyla ilişki kuramama sorununu desteklediği düşünülmektedir. İçinde yaşadığımız çağda çoksesli müziğin nasıl bir noktaya geldiği konusu ancak kişisel çabalarla irdelenmeye çalışılmaktadır. Bu durum elbette çağının tanığı olan pek çok sanatçı için de zorlayıcıdır. Ancak, gerçek sanat yapıtlarının zaman ve uzamdan bağımsız olduğu bilinse de içinde yaşadığımız çağın müziğinden habersiz olmak bir dinleyici için kuşkusuz kayıptır. Her ne kadar çağdaş müziğe ulaşma olanakları günümüz teknolojisiyle mümkünse de profesyonel müzik insanları da en az toplumun diğer kesimleri kadar yoksunlukla karşı karşıyadırlar.

Benzer biçimde bu yoksunluk - yüksek oranda Türk bestecilere yer verilmemesi bağlamında - gerek sanal ortamda gerekse sürekli yayınlarda ele alınır, tartışılır. Çalışma, aynı zamanda, bu tartışmaların dayandığı “çağdaş müziğe orkestralarda yeterince yer verilmediği” çıkarımına bilimsel bir temel oluşturma amacı da taşımaktadır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Yapılan araştırma, tarama modelinde yapılmış betimsel bir araştırmadır. Çalışma ile 2000-2012 yılları arasındaki on iki yıllık süreçte, Türkiye'deki senfonik orkestraların 1950 sonrası yazılmış eserlere ne ölçüde yer verdikleri saptanmaya çalışılmıştır.

Verilerin Toplanması

Verilerin toplanması sürecinde, öncelikle, Türkiye'de etkin ve düzenli olarak konser faaliyetlerini sürdüren senfonik orkestralar belirlenmiş ve bu orkestralarla birebir temasa geçilerek, 2000-2012 yılları arasındaki konser programları temin edilmeye çalışılmıştır. Tespit edilen 13 orkestradan 8'inin yıllık konser programlarına ulaşılmıştır. Bu aşamada, yalnızca iki orkestranın 2000 yılından bugüne tüm program arşivini eksiksiz olarak koruduğu dikkat çekmiştir. Diğer orkestralarda ise, çeşitli nedenlerle bazı yılların programlarının ya hazırlanmadığı ya da arşivlenmediği için kaybolduğu yönünde bilgiler edinilmiştir.

Ulaşılan veriler tek tek incelenerek, konser sezonlarında toplam kaç eserin çalındığı ve bu yapıtların kaçının 1950 sonrası yazılmış olduğu saptanarak tablolastırılmıştır. Tablolarda ayrıca bu yapıtların kaçının yabancı, kaçının Türk yapıtı olduğuna da yer verilmiştir. Çalışmada orkestraların, periyodik konserler dışında çağdaş yapıtlara yer verdikleri konserler “özel konser” (bayramlar, yeni yıl, bestecilerin doğum/ölüm günleri,vb..) ibaresi ile ifade edilmiştir.

Özellikle son yıllardaki genç Türk bestecilerinin yapıtlarını seslendirmeye yönelik eğilim, seslendirilen çağdaş yapıt sayısını ciddi oranda artırmıştır. Genç bestecilerin yapıtları ister istemez çağdaş yapıt olduğu için, aslında orkestralar, bu yapıtları seslendirdiklerinde istem dışı olarak çağdaş eserlere yer vermiş olmaktadırlar. Bu nedenle Türk bestecilerin yapıtları bu çalışmada ayrıca belirtilmiştir.

²<http://bilkentcomposition.wordpress.com/2012/05/23/bilkent-yeni-muzik-gunleri/>

Verilerin dökümü sırasında, orkestraların, programda değişiklik yapmış olabilecekleri düşünülmüş, ancak bu durumun takibinin mümkün olmaması nedeniyle, bu ihtimal sayıtlılar arasında yer almamıştır.

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, konser programlarına ulaşılabilen senfonik orkestraların, hangi konser sezonunda toplam kaç yapıt seslendirdiklerine ve bu yapıtların kaçının 1950 yılı sonrası yazılmış yapıt olduğuna ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

Orkestra	Yıllar	Seslendirilen Toplam Eser Sayısı	Seslendirilen 1950 Sonrası Yazılmış Eser Sayısı	
			Yabancı	Türk
Antalya Devlet Senfoni Orkestrası	2000-2001	52	2	1
	2001-2002	62	10(6özel ³)	6(2 özel)
	2002-2003	55	3(2 özel)	3(2 özel)
	2003-2004	50	2(4 özel)	9(4 özel)
	2004-2005	70	6	7(3 özel)
	2005-2006	65	8(3 özel)	4 (1özel)
	2006-2007	93	5	18 (11özel)
	2007-2008	77	2	9 özel
	2008-2009	85	2 (1özel)	2 (1özel)
	2009-2010	64	5	4(3 özel)
	2010-2011	59	6	6(4 özel)
	2011-2012	47	2	YOK
TOPLAM		779	53	69

³ Bu yapıtlar Cumhuriyet Bayramı, Yılbaşı gibi günlerdeki özel konserlerde seslendirilmiştir.

Orkestra	Yıllar	Seslendirilen Toplam Eser Sayısı	Seslendirilen 1950 Sonrası Yazılmış Eser Sayısı	
			Yabancı	Türk
Bilkent Senfoni Orkestrası	2000-2001	Ulaşılamadı	Ulaşılamadı	Ulaşılamadı
	2001-2002	92	7	8
	2002-2003	100	4	2
	2003-2004	81	8 (3özel)	9 (8özel)
	2004-2005	105	3	8 (7özel)
	2005-2006	121	3	13 (8 özel)
	2006-2007	90	11 (1 özel)	5 (1 özel)
	2007-2008	117	11 (3 özel)	5 (5 özel)
	2008-2009	130	2	6 (2özel)
	2009-2010	104	10(4özel)	3 (1özel)
	2010-2011	100	3 (2 özel)	20 (14 özel)
	2011-2012	95	11(7özel)	6 (4özel)
TOPLAM		1135	73	85

Orkestra	Yıllar	Seslendirilen Toplam Eser Sayısı	Seslendirilen 1950 Sonrası Yazılmış Eser Sayısı	
			Yabancı	Türk
Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası	2000-2001	Ulaşılamadı	Ulaşılamadı	Ulaşılamadı
	2001-2002	21	3	4
	2002-2003	Ulaşılamadı	Ulaşılamadı	Ulaşılamadı
	2003-2004	16	1	4 (2özel)

	2004-2005	Ulaşılamadı	Ulaşılamadı	Ulaşılamadı
	2005-2006	Ulaşılamadı	Ulaşılamadı	Ulaşılamadı
	2006-2007	20	5	3 (1 özel)
	2007-2008	23	3	3
	2008-2009	Ulaşılamadı	Ulaşılamadı	Ulaşılamadı
	2009-2010	20	1	2
	2010-2011	39	YOK	YOK
	2011-2012	37	4	3
TOPLAM		176	17	19

Orkestra	Yıllar	Seslendirilen Toplam Eser Sayısı	Seslendirilen 1950 Sonrası Yazılmış Eser Sayısı	
			Yabancı	Türk
Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası	2000-2001	90	2	9
	2001-2002	101	3	5
	2002-2003	84	9 (1 özel)	1
	2003-2004	78	3	8
	2004-2005	80	6	13 (5 özel)
	2005-2006	98	1	14(1 özel)
	2006-2007	100	1	13 (12 özel)
	2007-2008	77	18 (10 özel)	5 (3 özel)
	2008-2009	82	5	24 (4 özel)
	2009-2010	81	2 (1 özel)	8 (4 özel)
	2010-2011	71	5 (1 özel)	11 (5 özel)

	2011-2012	83	10 (2 özel)	13 (6 özel)
TOPLAM		1025	65	124

Orkestra	Yıllar	Seslendirilen Toplam Eser Sayısı	Seslendirilen 1950 Sonrası Yazılmış Eser Sayısı	
			Yabancı	Türk
Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası	2000-2001	96	8	5
	2001-2002	Ulaşılamadı		
	2002-2003	69	6	2
	2003-2004	58	2	3
	2004-2005	67	3	8
	2005-2006	79	2	13
	2006-2007	Ulaşılamadı		
	2007-2008	Ulaşılamadı		
	2008-2009	93	3	8
	2009-2010	65	4	5
	2010-2011	70	4	7
	2011-2012	84	15	9
TOPLAM		681	47	60

Orkestra	Yıllar	Seslendirilen Toplam Eser Sayısı	Seslendirilen 1950 Sonrası Yazılmış Eser Sayısı	
			Yabancı	Türk
	2000-2001	Henüz kurulmamış		
	2001-2002	Henüz kurulmamış		
	2002-2003	Henüz kurulmamış		

Eskişehir Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası⁴	2003-2004	Henüz kurulmamış		
	2004-2005	Ulaşılamadı	Ulaşılamadı	Ulaşılamadı
	2005-2006	70	4	5
	2006-2007	Ulaşılamadı	Ulaşılamadı	Ulaşılamadı
	2007-2008	75	7 (4'ü özel)	13 (7 özel)
	2008-2009	73	12	9 (2'si özel)
	2009-2010	85	4	18
	2010-2011	Ulaşılamadı	Ulaşılamadı	Ulaşılamadı
	2011-2012	Ulaşılamadı	Ulaşılamadı	Ulaşılamadı
TOPLAM		303	27	45

Orkestra	Yıllar	Seslendirilen Toplam Eser Sayısı	Seslendirilen 1950 Sonrası Yazılmış Eser Sayısı	
			Yabancı	Türk
Hacettepe Akademik Senfoni Orkestrası⁵	2000-2001	Henüz kurulmamış		
	2001-2002	Henüz kurulmamış		
	2002-2003	16	3 özel	1
	2003-2004	35	5	
	2004-2005	30	1	10(7özel)
	2005-2006	26	YOK	5 (2özel)
	2006-2007	39	3	7
	2007-2008	44	YOK	8
	2008-2009	16	3	1
	2009-2010	24	1	10 (1 özel)
	2010-2011	38	2	8 (7özel)

⁴ Orkestra 2004 yılında kurulmuştur.

⁵ Orkestra 2002 yılında kurulmuştur. Ancak yıllar içindeki konser programlarının tümüne ulaşılammıştır.

	2011-2012	Program içeriği belirtilmemiş		
TOPLAM		268	18	50

Orkestra	Yıllar	Seslendirilen Toplam Eser Sayısı ⁶	Seslendirilen 1950 Sonrası Yazılmış Eser Sayısı	
			Yabancı	Türk
İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası	2000-2001		2	5
	2001-2002		8	1
	2002-2003		8	YOK
	2003-2004		4	4
	2004-2005		7	9
	2005-2006		4	YOK
	2006-2007		5	8
	2007-2008		5	6
	2008-2009		1	2
	2009-2010		1	11
	2010-2011		YOK	YOK
	2011-2012		3	2
TOPLAM		Ulaşılamadı	48	48

SONUÇ ve ÖNERİLER

2000 sonrasında senfonik orkestraların konser programlarında 1950 sonrası yazılmış yapıtların hangi ölçüde yer aldığı üzerine bir veri yaratma amacıyla gerçekleştirilen çalışmada elde edilen sonuçlar şu şekilde özetlenebilir:

1. Eldeki verilere göre 2000-2012 yılları arasında söz konusu orkestralar, toplam 4367 yapıt seslendirmişlerdir. Bu yapıtların 348'i yabancı, 500'ü Türk olmak üzere 848'i 1950 yılı sonrasında yazılmış yapıtlardır. Her ne kadar çalınan yapıtların neler olduğu konusunda sayısal olarak bir değerlendirilme yapılmamış olsa da, araştırma sırasında, genelde aynı yapıtların çalındığı dikkati çekmiştir. Bu nokta da göz önüne alındığında gerçekte

⁶ İDSO'nun arşiv sistemi nedeniyle yıl içinde seslendirilen yapıt sayılarının toplamına ulaşılammıştır. Özel konserler de düzenli olarak belirtilmediği için çalışmada bu bilgilere de yer verilememiştir.

seslendirilmiş olan yapıt çeşitliliğinin daha az olduğu görülmektedir. Bazı orkestralarda çalınan Türk eser sayısının giderek arttığı da dikkati çeken bir başka noktadır.

2. Orkestraların, seslendirdikleri çağdaş yapıtların yıllara göre sayılarına bakıldığında, yıllar arasında belli bir tutarlılık olmadığı ve belli bir oranın izlenmemiş olduğu dikkati çeker. Çalışmanın amacı, orkestraları eleştirmek olmamakla birlikte, tespit edilen sonuç, bu konuda orkestraların izledikleri belirli bir politika olmadığını da ortaya koymaktadır. Bu noktada orkestraların yıllık programları belirlenirken hangi ölçütlerle seçim yapıldığı önem taşır. Kişisel beğenilerin ve dinleme alışkanlıklarının bu ölçütler arasındaki yeri merak konusudur.

3. Araştırma sırasında senfonik orkestraların arşivleme konusunda sıkıntı yaşadıkları dikkati çekmiştir. Çoğu orkestranın yıllık programlarının düzenli olarak hazırlanmadığı, saklanmadığı ya da kaybolduğuna dair edinilen bilgiler, bu konuda yeterli özenin gösterilemediği sonucunu doğurmaktadır.

Araştırmada elde edilen sonuçlar kapsamında belirlenen öneriler şunlardır:

1. Orkestra programlarında çağdaş müziğe belli bir sistem dahilinde yer verilmesinin gerektiği düşünülmektedir. İzleyici/dinleyiciyi konser salonlarına çekmek, çoksesli müzikle buluşturmak adına programlarda popüler yaklaşımlara gidildiği kadar, çağdaş müzik dinleyicilerine ya da çağdaş müzik kültürünü tanıtmaya yönelik seçkin eserlere yer vermeye de gidilmelidir.

2. Orkestraların hangi çağdaş bestecilere, ne oranda yer verdikleri belirlenerek, eser sayısının ve çeşitliliğinin artırılmasına yönelik, bu araştırmanın devamı niteliğinde yeni bir araştırma gerçekleştirilebilir.

3. Araştırmanın temelini oluşturan verilerin (orkestraların yıllık programları) tamamına ulaşamama neticesinde ifade edilebilecek en önemli şey, kültürel belleğin bir parçası olan bu arşivlerin tutulması ve değerlendirilmesi gerekliliğinin göz ardı edilmemesidir. Bu gereklilik, orkestraların, bünyelerinde, konuya ilişkin destek alabilecekleri bir müzikolog kadrosuna yer vermelerinin sağlıklı olabileceği düşüncesini akla getirmektedir.

KAYNAKÇA

Antalya Devlet Senfoni Orkestrası 2001-2012 yılları arası program kitapçıkları

Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası 2001-2002, 2003-2004, 2006-2008, 2009-2012 yılları arası program kitapçıkları

Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası 2000-2012 yılları arası program kitapçıkları

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası 2001-2006, 2008-2012 yılları arası program kitapçıkları

ERGÜL, Eren, “Hacettepe Senfoni Orkestrası Konser Broşürlerinin İncelenmesi”, **Lisans Bitirme Projesi**, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, Ankara, 2012.

Eskişehir Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası 2005-2006, 2007-2008, 2008-2009, 2009-2010 yılları arası program kitapçıkları

<http://www.bso.bilkent.edu.tr/konserler/arsiv.php> 05.04.2013

<http://www.musikidergisi.net/?p=1813>

25.05.2013,

<http://bilkentcomposition.wordpress.com/2012/05/23/bilkent-yeni-muzik-gunleri/> 25.05.2013

1988'DEN 2011'E ÜNİVERSİTEYE GİREN ÖĞRENCİLERİN MÜZİKSEL TOPLUMSALLAŞMA EĞİLİMLERİNE GÖRE TÜRKİYE'DE MÜZİK NEREYE?

(Akdeniz Bölgesi Örneği)

Abdullah UZ

Akdeniz Üniversitesi

ÖZET

2011'de düzenlenen II. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda, 1988 ve 1999'un verilerini içeren bir bildiri sunulmuştur. 1990'lar yoğun olmak üzere son yılların etkilerini/gelişmelerini ve gelişmenin yönünü ortaya koyacağı düşünüldüğü, araştırma 2011'de yinelenmiştir; 2013 Dördüncü Sempozyum'un temasına uygun olması nedeniyle konunun bildiriye dönüştürülmesine karar verilmiştir.

1990'lar dünyada ve Türkiye'de küreselleşmenin yaygınlaştığı, etkinliğini artırdığı; Türkiye'de kitle iletişim araçlarının büyük gelişmeler gösterdiği bir dönemdir. Dönemin özelliklerinin, bu dönemde çocukluğunu yaşamış, toplumsal bakış/duyuş çerçevesi oluşmuş 2011'de üniversiteye giren öğrencilere yoğun biçimde yansımaları beklenir. Bu gençlerin toplumsallaşmalarına, önemli siyasal, ekonomik değişmelerin olduğu 2000'li yılların etkisi de kaçınılmazdır. Öğrencilerin aileleri de araştırma kapsamına alındığından, esasen 1970'li yıllardan, hatta 1960'lardan başlayarak son yıllara gelişmenin müziksel toplumsallaşmaya yansıma eğilimlerini gözlemenin mümkün olduğu söylenebilir.

2000'li yıllar, Türkiye'nin küreselleşme ile daha yoğun entegre olduğu; kültürel statükonun yumuşadığı, kültürel hiyerarşinin önemsizleştiği, postmodernizmin de etkili olduğu bir dönemdir. Bu yıllarda, kırsal kesimin ve tarımla uğraşan kesimin nüfusu azalmış; kent nüfusu büyük ölçüde artmıştır. Bu gelişmelerin müziksel toplumsallaşma açısından önemli yansımaları olacağı açıktır.

1988'den 2011'e müzik türleri genel bir eğilim olarak, etkileşmişler, liberalleşmişler, ticarileşmişlerdir. Popüler müzik türleri çeşitlenmiş ve daha yaygınlaşmışlardır. Bilgisayar/İnternet hem coğrafi olarak hem de yaşamın bütün alanlarında yaygınlaşmış ve etkinleşmiştir. Bu durumun, müziksel toplumsallaşmada çocukluk döneminde oluşan toplumsal bakış/duyuş çerçevesinin önemini bile azalttığı söylenebilir.

Araştırma bulgularından yola çıkılarak, uzun olmayan gelecekte, Türkiye'de kentliliğin daha da basat olacağı; popüler müziklerin yayılacağı, çeşitleneceği; diğer türlerin giderek daha fazla popülerleşme eğilimi gösterecekleri; pazar ve kitle iletişim araçlarının etkilerinin okula göre giderek artacağı; en çok da bilgisayar ve İnternet'in etkisinin artacağı söylenebilir. Değişimin/gelişimin düz bir çizgiyi izleyeceği söylenemeyeceğinden, uzun gelecekte aynı eğilimin süreceğini öne sürmek zordur.

Anahtar Kelime: Müziksel Toplumsallaşma, Toplumsal Bakış Çerçevesi, Müzik Türleri

**THE FUTURE OF MUSIC IN TURKEY ACCORDING TO THE MUSICAL
SOCIALIZATION TRENDS OF STUDENTS WHO ENTERED UNIVERSITY
BETWEEN 1988 AND 2011**

(Mediterranean Region Of Anatolia As An Example)

ABSTRACT

A paper which was about musical socialization including the data of 1988 and 1999 presented at II. International Hisarlı Ahmet Symposium in 2011. The research was renewed thus it was thought that it would put forth the direction of the development and the effects of recent years and it was decided to transform the subject to conference paper because of convenience for the theme of the Symposium.

1990s was the period in which the globalization became widespread, increased the effectiveness in Turkey and in the world; major advances in mass media emerged in Turkey.

2000s was the period in which Turkey was integrated with globalization intensively; cultural status quo relented, cultural hierarchy came down, in addition post modernism became effective.

The population of Countryside and people who work with agriculture decreased; the population of cities increased in those years. Computer/Internet became widespread and effective both as geographical and in all areas of life. It can be concluded that this situation reduced the importance of the framework of impression that occurred in childhood in musical socialization. It is obvious that the reflections of these changes can be seen in terms of musical globalization among the students who entered in university in 2011.

According to the research findings, it can be said that popular music will become widespread increasing its variety among university students in Turkish youth; the other types will demonstrate an increasing trend in popularization; the effects of mass media will increase gradually according to the school and mostly the effects of Internet and computer will increase. It is difficult to say that the same tendency will continue in remote future because it is difficult to say that development/transformation will follow the straight line.

Keywords: Musical Socialization, Framework of the Social Perspective/Impression, Genres of Music

GİRİŞ

Bireyin insana özgü niteliklerin bir bölümünü oluşturan müzikle ilgili kültürel özelliklerinin 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 (duygu), görüş, davranış, tutum ve değerlerinin gelişmesi sürecidir biçiminde tanımlanabilir. (Ergil, 1980) Bu süreçte bireyin etkileştiği çevre aile, arkadaşlık grupları, kitle iletişim araçları, okul gibi öğelerdir. O nedenle gençlerin müziksel davranışlarını anlayabilmek ve başarılı bir eğitim için önceki yıllardaki müziksel toplumsallaşma süreçlerini bu öğeler açısından incelemek yerinde olacaktır.

Bu temelden yola çıkılarak, 1988’de müziksel toplumsallaşma sürecini çözümlemeye yönelik bir araştırma yapılmış; araştırma, 1990’lı yıllarda Türkiye’deki hızlı değişimin sonuçlarını ve gelişimin yönünü ortaya koyabilmek için 1999’da yinelenmiştir. 1990’lı yılların etkisini daha iyi görebilmek ve sonraki yılların da etkisini gözlemleyebilmek, 30-40 yıllık değişimin yönünü kestirebilmek için 2011’de bir kez daha yinelenmiştir.

Bir başka deyişle bu araştırmalar, Türkiye gençliğinin, 1980 öncesi, 1980-1990 arası, 1990-2000 arası ve 2000'den günümüze farklı müziksel toplumsallaşma süreçlerinden geçtiği düşüncesine dayanmaktadır. Özellikle 1990 ile 2000 arası dünyadaki gelişmelerin de yansısıyla Türkiye'de önemli değişimlerin olduğu bir dönemdir.

Türkiye'de 1990'larda, (önceki yılların devletçi ağırlıklı ekonomisinden farklılaşarak) özel sektör büyük gelişme göstermiş; ekonomik sınırlar kaybolmaya yüz tutmuş ve ekonomi giderek küreselleşme süreci ile entegre olmuştur. Kitle iletişim araçlarında özel sektörün payı artmış, TV kanalı sayısı çoğalmış ve uydu yayınları izlenmeye başlanmıştır. 1990'ların sonlarında bilgisayar ve Internet yaygınlaşmaya, bunlarla ilgili ve bağlı teknolojik gelişmeler Türkiye'ye girmeye başlamıştır.

2000'ler, 1990'ların gelişme eğiliminin sürdüğü, Türkiye'nin küreselleşme süreci ile daha yoğun entegre olduğu; kültürel statükonun yumuşadığı, kültürel hiyerarşinin önemsizleştiği, postmodernizmin de etkili olduğu bir dönemdir.

Bu dönemde enflasyon düşmüş, paradan sıfırlar atılmıştır. Dünyada yoğun olarak ve Türkiye'de "teğet geçen" krizler yaşanmıştır. Türkiye'de tarım dışı istihdam artmış; tarımda istihdam dolayısıyla köyde oturanların nüfusu düşmüştür. (1980'lerde tarımın toplam istihdam içindeki payı % 50'lerde iken 2010'da % 24'e düşmüştür.) (Gürses, 2010) Bu durum, kentin yapısını değiştirmiştir. Kamu işletmeciliğinin terkedilerek özelleştirmelere ağırlık verilmesi, bazı üretim alanlarında yurt dışı ile rekabet edebilir duruma gelinmesi, süreci hızlandıran gelişmelerdir. Bu arada yurt dışı ile entegrasyon ve dışa bağımlılık daha da artmıştır. (Uluğbay)

Türkiye'de AKP iktidarı döneme damgasını vurmuştur. Din ve muhafazakarlığın etkinliği artmış; laiklik gerilemiştir.

Bilgisayar/Internet büyük gelişmeler göstermiş; hem coğrafi olarak hem de yaşamın bütün alanlarında yaygınlaşmış ve etkinleşmiştir. Son olarak bilgisayar/Internet telefona da entegre olunca, bütün günlük yaşamımıza egemen olmuştur. 1990'larda Internet'in özgürlük alanı yarattığı düşünülürken, 2000'lerde Internet genel özellikleriyle hem pazarın ögesi, hem de denetim altına alınmak bir yana denetim aracı haline gelmiştir. Son yıllarda sosyal medya çok etkili, önemli, henüz tam denetlenemeyen bir kitle iletişim yolu olmuştur. Bu durumun, müziksel toplumsallaşmada çocukluk döneminde oluşan toplumsal bakış/duyuş çerçevesinin önemini bile azalttığı söylenebilir. (Sosyal medya olgusunun 2011 araştırmasına henüz fazla yansımaları beklenmez.)

Değişmeler, müzik alanında önemli gelişmelere neden olmuştur.

Bilgisayar/Internet Unkapanı'nın tahtını, tekeli sarımsı. Şimdilik bilgisayar/Internet'in müzik açısından yeterince denetlenemediği; belirli düzeyde özgürlük alanı yarattığı söylenebilir. Ancak bu durumun bir geçiş süreci olduğu, yeni dengelerin oluşmasıyla yeniden denetimin sağlanabileceği düşünülebilir.

Bu süreçle Türkiye'de müzik endüstrisi gelişmiş; müzik, "pazar"ın önemli bir ögesi haline gelmiştir. Türk insanı dünyadaki hemen hemen bütün müzik türleriyle tanışmış, onlarla etkileşmiştir. Böylece Türkiye'deki müzik türleri giderek poplaşmış ya da pop versiyonları oluşmuştur. Özellikle değişime açık olan gençlik, popüler müziklerden en çok etkilenen, değişimi en iyi yansıtan kesimdir.

Bu gelişmelerin üç ayrı yılda yapılan araştırmalarda, öğrenci özelliklerine ve onların müziksel toplumsallaşmalarına yansımaları beklenir.

YÖNTEM

Çalışmanın dayanağını oluşturan anket, 1988, 1999 yıllarında Akdeniz Üniversitesi Tıp Fakültesi (TIP), Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Meslek Yüksekokulu (MEYO) ve Sınıf Öğretmenliği (BSÖ) 1. Sınıf öğrencilerine uygulanmış; 2011’de aynı okullara uygulanmak istenmiş; ancak engelleme üzerine Burdur yerine Akdeniz Üniversitesi Sınıf Öğretmenliği Anabilim Dalı (ASÖ) öğrencilerine uygulanmak zorunda kalınmıştır. (Metinde ikisi birlikte SÖ kısaltmasıyla kullanılmıştır.) Bu durumun araştırmayı zayıflatacağı söylenebilir.

2011’de düzenlenen II. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu’nda, 1988 ve 1999’un verilerini içeren “Türkiye’de 1988-1999 Arası Toplumsal Değişimin Üniversite Öğrencilerinin Müziksel Toplumsallaşmalarına Yansıma Eğilimleri” konulu bildiri sunulmuştu. 1990’lar yoğun olmak üzere son yılların etkilerini/gelişmelerini ve gelişmenin yönünü ortaya koyacağı düşünüldükçe, araştırma 2011’de yinelenmiş; 2013 Dördüncü Sempozyum’un temasına uygun olması nedeniyle konunun bildiriye dönüştürülmesine karar verilmiştir.

Araştırmayla, öğrencilerin aileleri ile ilgili veriler de araştırma kapsamına alındığından, esasen 1970’li yıllardan, hatta 1960’lardan başlayarak son yıllara gelişmenin müziksel toplumsallaşmaya yansıma eğilimlerini gözlemleninin mümkün olduğu söylenebilir.

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

Çalışma, ilk araştırmada öğrencilerce doldurulan anketlerin toplam 259’unun, ikinci araştırma 327’sinin, üçüncü araştırma 292’sinin verilerine dayandırılmıştır.

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)

Türk Pop Müziği (TPM) (2011)

Türk Rock Müziği (TRM) (2011)

Hafif Batı müziği (HBM)

Yabancı Pop Müzik (YPM) (2011)

Elektronik (EM) (2011)

R&B Rhythm and Blues (RB) (2011)

Hip hop&rap (HHR) (2011)

Rock ve Metal (RM) (2011)

Arabesk müzik (ARB)

Klasik Batı müziği (KBM)

Özgün Müzik (ÖM)

Araştırma yıllarına göre türlerin adları, Türkiye’de müzik türlerinin gelişimini de yansıtmaktadır. 1988’de hafif/popüler müzik Türkiye’de henüz fazla gelişmemiştir; “ithal/montaj” denilebilecek düzeydedir; o nedenle adı Türkçe Sözlü Hafif Müziktir. Bu türün adı 1999’da artık Türk Hafif Müziği’dir. 1988’de ve 1999’da yabancı kaynaklı hafif/popüler müziklerin adı tektir: Hafif Batı Müziği. 2011’de ise paragraf girintili olarak gösterilen alt türler çeşitlenmiş, yaygınlaşmıştır. Esasen yabancı-Türk ayrımının fazla bir anlamı kalmamış; küreselleşmeyle entegrasyon içinde dağarcığında “yabancı” türlerin olduğu icracılar ortaya çıkmıştır.

Bu araştırma, bazı sınırlılıklar yüzünden çok iddialı değildir; ancak toplumsallaşma sürecindeki eğilimi göstermesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

BULGULAR VE YORUMLAR

Üç ayrı yılda (1988, 1999, 2011) uygulanan anketin verilerinden oluşturulan frekanslar ve yüzdelere karşılaştırılarak bulgular elde edilmiştir. Tablolar, sayfa sayısı sınırı ve üç araştırmanın verilerini kapsadıklarından bazılarının sayfaya sığmamaları nedeniyle bildiriden çıkarılmışlardır.

Veriler işlenirken, TPM ve TRM yerelliklerinin öne çıkması nedeniyle ve önceki yıllardaki HTM ve TSHM ile karşılaştırabilmek için birleştirilmişlerdir. YPM, EM, RB, HHR, RM hem ayrı ayrı sayıca göz önüne alınamayacak kadar düşük olduklarından hem de 1999’un HBM’si ile karşılaştırabilmek için birleştirilmişlerdir. Ayrıca Türkçe uzantıları da olmakla birlikte “yabancı popüler müzikler” kategorisinde birleştirilmeleri doğru bulunmuştur.

Genel olarak, öğrencilerin hoşlandıkları müzik türleriyle ilgili verilere göre, 1988’lerin hafif müzik olarak adlandırılan “popüler” müzikler toplam % 18 iken, 1999’da % 36’ya çıkmış; 2011’de popüler müzikler, özellikle yabancı müziklerin uzantıları çeşitlenmiş ve diğer türlerin tümüne yaklaşılarak, toplam % 45,4’ü bulmuştur. Kaldı ki diğer türlerin de önemli bölümünün popüler müziklerin kapsamında değerlendirilebilecek biçimde değişime uğradıkları, otantik olmadıkları söylenebilir. Bu bulgulara göre, popüler müziklerin 1980’lerden 2011’e oran olarak artıkları ve başta küreselleşme olmak üzere, 1990’larda yoğunlaşan gelişmelerin sonucu özellikle yabancı müziklerin uzantılarının çeşitlendiği; değişimin bu doğrultuda süreceği, sonraki yıllarda oranın ve çeşitlerin artacağı söylenebilir. (2011’deki popüler müzik türleri konusundaki katkısı için Doç. Dr. Gökmen Özmenteş’e teşekkürler.)

HM’de düşüş beklentisine karşın 1999’da artış (% 17’den % 23’e) olması şaşırtıcı gibi görünmektedir; oysa HM artık büyük ölçüde otantikliğinden uzaklaşmış; hafif/popüler müziğin uzantısı haline gelmiştir. Ayrıca bu konuda, 1999’daki öğrencilerin, lisans öncesi öğretimlerinde, HM’nin desteklediği 1980’lerin öğretim programlarıyla toplumsallaşmış olmalarının ve kırsal kültürün izlerinin silinmediği aile, mahalle ortamlarında toplumsallaşmalarının etkisi olabilir. 1990’ların ve 2000’lerin küreselleşme süreci ile entegre olmuş Türkiye’de toplumsallaşmış öğrencilerin üniversiteye girmeleri sonucu beklendiği gibi 2011’de HM daha da düşmüştür. ARB 1987’de % 20 iken, 1999’daki % 6’lık düşük düzeyini 2011’de % 7 ile sürdürmüştür. Bu sonuçta ağırlıklı olarak, popüler müziklerin, diğer müzikleri gerileterek yükselmesine neden olan toplumsal değişimin etkili olduğu; diğer yandan bu değişimin etkisiyle ARB’nin poplaştığı, popun arabeskleştiği söylenebilir. Ayrıca ARB’yi besleyen eğitim düzeyinin düşüklüğü, müzik öğrenimi almamış olma, büyük şehirde yetişmemiş olma vb. diğer toplumsal değişimler de etkili olmuş olabilir.

TSM'de araştırma yıllarında düzenli bir düşüş gözlenmektedir (Sırasıyla % 22, 9, 6). TSM'nin, -büyük bir olasılıkla öğretim programlarında, TRT'de ve uygulamada ciddi biçimde desteklendiğinden- 1988'de oranı yüksektir. KTM dikkate alınmayacak kadar küçük sayılardadır. Çünkü pazara pek uygun olmayan bu türlerin 1990'ların, 2000'lerin ortamlarında varlığını sürdürmeleri güçtür. Bu dönemde, müziksel toplumsallaşmada pazar ve kitle iletişim araçları artık okuldan daha etkilidir. Ancak HM, ARB, TSM türlerinin toplumsallaşma sürecinden tümenden kopması da beklenmez; özellikle AKP politikaları bunların az da olsa yayılmasına yol açmış olabilir.

Yerleşim yerleriyle ilgili olarak, 2011 öncesi araştırmalarda doğum yeri sorulmuş; ancak nüfus hareketliliğinin yoğunlaşması bu soruyu anlamsızlaştırmış; yerine 2011'de ailenin oturduğu yer seçeneği konmuştur. Ayrıca yönetsel yapı yerine, yerleşim yeri büyüklüğünü ifade eden seçenekler sorulmuştur. (Örneğin il yerine kent). HM'den hoşlananlar, doğal olarak doğum yeri/oturulan yer köy olanlarda az da olsa genel yüzdenin üzerindedir: 1988'de doğum yeri köy olanlar genel % 67, HM'den hoşlananlar % 71'dir. Bu sayılar 1999'da 14'e karşılık 19; 2011'de köyde oturanlar 17 iken HM'den hoşlananlar 30'dur. Görüleceği gibi köyde oturanlarda HM oran olarak giderek artmıştır. Türk hafif/popüler müziklerinde bu oran 1988'de düşük iken (% 67 genele karşılık % 57), 1999'da eşitlenmekte, 2011'de biraz yükselmektedir (17 genele karşılık 21). Yabancı hafif/ popüler müziklerde köy bağlantılıların oranı genel olarak düşüktür ve önce çok düşükken, giderek yükselmektedir.(1988:0, 1999:3, 2011:12). ARB 1988'de çok yüksek iken (% 67 genele karşılık % 81); sonraki yıllarda genel oranın altında kalmaktadır. ÖM oranı düşüktür.

İlçe merkezi/kasabalarda dikkate değer bir değişim görünmemektedir.

Genel gelişmeye koşut olarak, öğrencilerde kentlilik oranının giderek arttığı gözlenmektedir (1988:29, 1999:49, 2011:69). Kentlilerde HM oranı 1988'de düşük iken (% 29 genel orana karşılık % 39), 1999'da hemen hemen eşitlenmiş (49'a 47), 2011'de artmıştır (69'a karşılık 77). Bu durum belki de köyden kente göçün hızlanmasıyla açıklanabilir. Kentlerdeki nüfus artışının ve kentlilerin HM'den hoşlananların oranlarındaki artışın (en azından yakın gelecekte) süreceği söylenebilir. Kentlilerdeki Türk hafif müziklerinde 1988'deki yükseklik (29 genel orana karşılık 39) sonra yerini az da olsa düşüşe bırakmaktadır. Kentlerde asıl dikkat çekici olan yabancı hafif/popüler müziklerdeki oranın yüksekliğidir. 1988'de bu tür çok az olduğu için dikkate alınmazken, 1999'da 49 kentli oranına karşılık 75'le oldukça yüksektir. 2011'de fark azalmakla birlikte gene de yüksektir (69'a 76). 2011'de büyükşehirdeki oran daha dikkat çekicidir: Büyükşehirlilerin oranı 30 iken bu tür müziklerden hoşlananların oranı 42'dir. Büyükşehirler değişimden, küreselleşmeden en çok ve hızlı etkilenen yerleşim yerleridir. Genel olarak köyden büyükhşire doğru yabancı popüler müzikten hoşlananların oranı artmaktadır. Büyükşehirlerin büyümelerini sürdürmeleri ve yabancı popüler müziklerin daha da yaygınlaşması beklenen bir durumdur.

Diğer dikkati çeken bir durum, ARB oranının kentlerde giderek artmasıdır. ARB, 2011'de kentlerin nüfus oranına yaklaşmıştır. Özellikle büyükşehirlerde ARB oranı oldukça yüksektir (30 genele karşılık 43). Bu durum, sosyologların dediği gibi çarpık kentleşmenin ürünü olabilir. ÖM kent oranlarına yakındır.

Cinsiyeti temel alan verilere göre, 2011'de HM erkeklerde artmıştır (% 67 genel orana karşılık % 82 HM oranı). Bu oran kadınlarda % 33'e karşılık % 18'dir. TSM'de de benzer oranlar vardır. Popüler müziklerde yıllara göre erkeklerde düşüşten kadınlarda yükselişten söz edilebilir. ÖM için de aynı eğilim geçerlidir. Bu yönelimin, hızlı değişimin başlangıcı sayılabilecek 1988'lilerde kız çocukların değişmeye açık ailelerce okutulmasından; daha sonra bu ayrımın giderek kalkmasından kaynaklandığı söylenebilir. HH&R ve ARB, belirgin biçimde erkek müziği olarak görünmektedir.

Örneklemleri oluşturan okulları temel alan verilere göre, 2011’de HM’de bütün okullarda özellikle TIP’ta düşüş gözlenmektedir. Bu durum, son dönemi etkileyen değişmelerin doğal sonucu olarak yorumlanabilir. TIP’taki durum, daha önce kırsal kültürün sürdüğü çevrede toplumsallaşan TIP öğrencilerinin 2011’de artık kent kültüründe toplumsallaşmış olmalarıyla açıklanabilir. HM, SÖ’de diğer okullara göre hep yüksektir: 1988, %17 genele karşılık % 25 SÖ; 1999, 23’e 34; 2011, 12’ye 21. Bu durum, SÖ’lere çoğunlukla Öğretmen Lisesi mezunlarının girmesi (Öğretmen Liselerindeki yatılılık, programlarında HM’nin desteklenmesi nedeniyle bu okullarda HM’ye yönelik yoğun müziksel toplumsallaşma olması), öğretmenliğin kırsal kesimin ilgisini çeken bir meslek olması ile açıklanabilir.

2011’de MEYO’da TPM yüksek (% 18), TRM düşüktür (% 7); TIP’ta dağılım terstir (% 12 TPM, % 18 TRM). (Bu durum TRM’de küreselleşme etkisinin yüksekliğiyle açıklanabilir.) Yabancı popüler müziklerde TIP büyük farkla öndedir (SÖ 2, MEYO 14, TIP 30). YPM, HR ASÖ’de yoktur. Bu durum, SÖ’lü öğrencilerin çoğunlukla kırsal kökenli, TIP’lıların kent, özellikle büyükşehir kökenli oluşlarıyla açıklanabilir. Bir çeşit yerli kültür ürünü olan ARB’de genel bir düşme eğilimi görünmekle birlikte beklendiği gibi ARB müzik eğitimi görmeyen ve çoğunlukla kasabada oturan MEYO’lu öğrencilerde yüksektir (Örneğin 2011’de SÖ 1, TIP 3, MEYO 15’tir). Özgün müzik 2011’de SÖ’de artmış görünmektedir (diğer yıllar 4 iken 2011’de 15’e çıkmıştır).

TSM’de bütün okullarda düzenli bir düşüş gözlenmektedir. KTM dikkate alınmayacak kadar küçük sayılardadır. Çünkü pazara pek uygun olmayan bu türlerin 1990’ların, 2000’lerin ortamlarında varlığını sürdürmeleri güçtür. Arkasında “pazar” olan kitle iletişim araçları artık okuldan daha etkilidir.

Bütün yıllarda ARB, öğrencilerince üniversite öncesinde müzik eğitiminin çok az alınabildiği MEYO’da yüksekliğini sürdürmektedir. (2011’de ARB, ASÖ ve TIP’ta toplam % 4 iken MEYO’da % 15’tir.)

Okullarda son yıllardaki değişimin, küreselleşmenin etkisinin artacağını, giderek eğilimlerin benzeşeceğini gösterdiği söylenebilir.

Lise düzeyinde öğrenim görülen okulları temel alan verilere göre, Kız Meslek Lisesi, İmam-Hatip Lisesi, Ticaret Lisesi mezunlarının sayısı çok düşük olduğundan listeden çıkarılmışlardır. Bu durum, üniversiteye girişte ilgili alanlara avantaj sağlayan puanlama sistemi ve bu okullara sosyo-ekonomik düzey yelpazesinin en düşük tarafındaki öğrencilerin girmesiyle açıklanabilir. AKP iktidarının yaptığı değişiklikler nedeniyle gelecekte İmam-Hatip Liselerinin ciddi oranda artması beklenir.

Müzik derslerinin olmadığı Endüstri Meslek Lisesi’nde diğer müzik türlerindeki genel orana yakın oranlara karşılık, ARB her yılda çok yüksek (% 20, 23, 21 genel oranlara karşılık, % 33, 45,43) olmuştur. ÖM’de de 2011’de ciddi düşüş (% 21 genel oranlara karşılık % 8) görülmektedir.

Genel oranla karşılaştırıldığında Liselerde HM (% 54, 36, 22 genel orana karşılık, % 56, 47, 28) ve ARB oranının (54 genele karşılık 37, 36’ya karşılık 36, 22’ye karşılık 33) giderek arttığı yabancı popüler müziklerin düştüğü (2011’de % 6) görülmektedir. Bu durum, Liselerin sonraki yıllarda statüsü yüksek lise türlerine giremeyen, sosyo-ekonomik düzeyi düşük öğrencileri almasından, Liselerde müzik eğitiminin gerilemesinden kaynaklanabilir. (Anadolu Liselerinin sayıları çoğaltılmış; Liselere, diğer liselere giremeyenler kaydolmuşlardır.) Bu durum oranlarda da görülmektedir: Liselerden örneklemleri oluşturan okullara girenler 1988’de % 54 iken bu 1999’da 36’ya, 2011’de 22’ye düşmektedir.

Birleştirilen 2011 yılı TRM ve TPM ile ilgili veriler ayrı ayrı ele alındıklarında, Endüstri Meslek Lisesi ve Lise mezunu öğrencilerin TRM’ye göre TPM’den daha çok

hoşlandıkları görülmektedir. Endüstri Meslek Lisesi mezunları % 29 ve % 11, Lise mezunları % 25 ve % 14. Bu durum, bu okullara göreli olarak düşük puanlı, değişime daha az açık öğrencilerin girmelerinden kaynaklanabilir. Yüksek puanla girilen Anadolu Lisesi, Öğretmen Lisesi ve Fen Lisesi'nde bu müzik türleriyle ilgili oranların ters oluşu da bu liselerdeki öğrencilerin ağırlıklı olarak kent kökenli ve değişime daha açık oluşlarıyla açıklanabilir.

Gene aynı nedenle, 2011'de Liselerde yabancı popüler müziklerin oranının düştüğü, HM oranının yükseldiği söylenebilir.

Bu kez doğrudan müzik beğenilerinin oluşmasında kimin/neyin etkili olduğu sorulmuştur. Bununla ilgili bulgular diğer bulguları ve denenceleri destekler yöndedir. 1988 araştırmasında henüz toplumun yaşamında olmayan bilgisayar bulunmamaktadır. MP3, MP4 2011 yılında eklenmiş; bilgisayar bu seçenektan çıkarılarak, Bilgisayar/İnternet seçeneğiyle 2011'de ayrı seçenek olarak yer almıştır.

Türler açısından ele alındığında ailenin etkisi HM'de (% 8, 19, 23) ve ÖM'de (1999 % 8, 2011 % 16) artmıştır. Diğer türlerde ailenin etkisi ya çok azdır ya da yoktur. Arkadaşların etkisi HM için 2011'de oldukça düşmüş (%3), ARB'de (% 33), ÖM'de (% 28) artmıştır. Okulun (öğretmenin) etkisi bütün türlerde ya çok düşüktür ya da yoktur. Televizyon ve radyonun etkisi hemen hemen bütün türlerde 1999'da artmış; 2011'de düşmüştür. 1990'larda pazar bu iki aracı kullanarak çok etkili olmuş; 2011'de bilgisayar/İnternet (% 17) ve diğer araçların etkisi artmıştır.

Genel olarak, arkasında “pazar” olan kitle iletişim araçlarının etkisi artmıştır. En etkili iletişim, toplumsallaşma, davranış değiştirme kurumu olması gereken okulun etkisinin azalışının üzerinde düşünülmelidir. Gelecekte, kitle iletişim araçlarının özellikle bilgisayar/İnternet'in eğitimde yerinin büyüyeceği; klasik öğretmen-öğrenci ilişkisinin değişebileceği söylenebilir.

Müziksel toplumsallaşma sürecini daha iyi aydınlatacağı düşünülerek, müdahale edilmediği, kendi akışı içinde yaşamını sürdürdüğü için, kitle iletişim araçları değişkenlerinin etkisini en çok yansıtan türlerden biri olarak, anne-babanın, ARB'den hoşlanma durumları ayrıca ele alınmıştır. Bu verilere göre, çocuklarının tersine babalarda 2011'de göz önüne alınabilecek düzeyde ARB'den hoşlanan vardır. Annelerde artış düşüktür. Bu durum, 2011 girişlilerin babalarının, çocukluklarında ARB'li ortamda toplumsallaşmış olmalarıyla açıklanabilir. Bilindiği gibi toplumsallaşmada müziksel toplumsal bakış çerçevesinin olduğu çocukluk dönemi çok önemlidir.

Müzik eğitimi-öğretimi ile ilgili verilerle ilgili bazı bulgular: 2011'de ASÖ'lu öğrencilerin %19'u okulda derslerde müzik öğretimi görmemiştir. Bu oran diğerlerine göre düşüklüğü, önemli bölümünün müzik eğitiminin önemsendiği Öğretmen Liselerinden gelmeleriyle açıklanabilir. Bu oran MEYO'da % 50 ile yaklaşık aynen sürmekte; fakat ters bir gelişmeyle TIP'ta (% 32) artmaktadır. Bu durum, 1999-2011 döneminde müzik derslerinin gerilediğini göstermektedir ve bunun, AKP hükümetlerinin müzik alanındaki uygulamalarının doğal sonucu olduğu söylenebilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Günümüzde müzik alanında pazar ekonomisi ve küreselleşme vazgeçilmez, kaçınılmaz, dikkate alınması gereken olgulardır. Bu olgular, gencin müziksel kimliğini biçimlendiren müziksel toplumsallaşmada, toplumsallaşma etmenleri aracılığıyla doğrudan ya da dolaylı olarak oldukça etkilidir. Küreselleşme öncelikle ve yoğun olarak kentte etkili

olmuştur. 2011'e doğru kentleşmenin ve kentte oturan öğrenci sayısının artması, bulgulara küreselleşmenin yansımalarını artırmıştır.

1988'den 2011'e müzik türleri genel bir eğilim olarak, birbirleriyle etkileşmişler, liberalleşmişler, ticarileşmişlerdir. Popüler müzik türleri çeşitlenmiş ve daha yaygınlaşmışlar, popüler müzikler dışındaki müzikler popüler müziklerin etkisi altında kalmışlardır. Nicel olarak yetersizliğine karşın 1988'deki araştırmada çok etkili görünen müzik eğitimi, sonraki araştırmalarda etkisini büyük ölçüde yitirmiş görünmektedir. Sonraki yıllarda arkasında "pazar" olan etkili, yaygın kitle iletişim araçları (televizyon, mp3/mp4 vb. bilgisayar/Internet) etkilerini giderek artırarak, hafif/popüler müziklerin yaygınlaşmasına yol açmışlardır.

Araştırma bulgularından yola çıkılarak, uzun olmayan gelecekte, Türkiye'de kentliliğin daha da başat olacağı (artık kentte yaşayan anne baba ve çocuklar çoğunlukla kentte toplumsallaşmış olacaklardır); (müziksel toplumsallaşma etkilerinin göstergesi olarak) popüler müziklerin, özellikle yabancı popüler müziklerin ve Türkiye'deki uzantılarının giderek yayılacağı, çeşitleneceği; diğer türlerin giderek daha fazla popülerleşme eğilimi gösterecekleri; pazar ve kitle iletişim araçlarının, en çok da bilgisayar ve İnternetin müziksel toplumsallaşmadaki etkilerinin okula, aileye göre daha da artacağı söylenebilir. Gerileyen müzik türlerinin düşük oranda da olsa yaşamlarını sürdürmeleri, kaybolmamaları, belki değişime uğramaları beklenir. Eğitim sistemindeki yeni düzenlemelerin sürmesi durumunda üniversitedeki öğrenci yapısında, müziksel toplumsallaşmadaki eğilimlerde değişimler olması olasıdır. Küreselleşmenin etkisinin bu etkiyi sınırlandıracağı söylenebilir. Okul ve cinsiyet temelindeki eğilimlerin giderek benzeşmesi beklenebilir. Değişimin/gelişimin düz bir çizgiyi izleyeceği söylenemeyeceğinden, uzun gelecekte aynı eğilimin süreceğini öne sürmek zordur.

KAYNAKÇA

- Alkan, Türker, Doğu Ergil, Siyaset Psikolojisi. Ankara: Turhan Kitabevi, 1980.
- Armağan, İbrahim. Sanat Toplumbilimi, Demokrasi Kültürüne Giriş. İzmir: İleri Kitabevi. 1992.
- 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)
- Gürses, U., "Türkiye'nin On Yıl Bilançosu", Radikal Gazetesi, 4.01.2010.
- King, D. A. (Der.), Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.
- Kongar, Emre. "Haberleşme İşlemi ve Etkili Haberleşmenin Koşulları". Hacettepe Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi. I(1)Mart 1969, s.5-32.
- Kuyumcu, Y., "2000-2010 Türkiye Ekonomisinde Değişim". <http://yusufkuyumcu.files.wordpress.com/2012/02/2000-2010-turkiye2.pdf> (Erişim: Mart.2013)
- 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.

Uluğbay, H., “2001-2010 Dönemi Ekonomik Gelişmeler ve Dışa Bağımlılık” http://www.ulugbay.com/blog_hikmet/?p=139 (Erişim: Mart.2013)

Uz, Abdullah. “Müzik Eğitimi Sosyolojisine Bir Adım”. Bursa: Uludağ Üniversitesi, 1999. Yayınlanmamış çalışma.

“PIYANİSTLER ÖRNEĞİNDE MÜZİSYENLERDEKİ PERFORMANS ANKSİYETESİ”

Alev SEZER

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Piyano ASD.

alev.kafadar@deu.edu.tr

Tunç ALKIN

Dokuz Eylül Üniversitesi Tıp Fakültesi, Psikiyatri AD.

tunc.alkin@deu.edu.tr

Şeniz DURU

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Piyano ASD.

senizduru@gmail.com

ÖZET

Pek çok müzisyen performans sırasında anksiyete yaşar. Anksiyetenin boyutu yüksek düzeylerde ise, müzisyenlerin sahnedeki performansı olumsuz etkilenebilir ve hatta mesleği bırakma noktasına dek götürebilir. Yurtdışında müzik performansı anksiyetesi’ni ölçmek için pek çok ölçek geliştirilmiştir, fakat bu konuyla ilgili Türkçe ölçek bulunmamaktadır. Bu çalışmanın amacı M. S. Osborne ve D. T. Kenny (2005) tarafından geliştirilen Gençler İçin Müzik Performansı Anksiyetesi Envanteri’nin piyano öğrencileri ve kontrol gruplarında geçerlik ve güvenilirlik çalışmalarının yapılmasıdır.

Bu çalışma, 72 piyano öğrencisi ve 37 kontrol grubu öğrencisi olan toplam 109 kişinin oluşturduğu bir örnekleme yapılmıştır. Araştırmaya katılan tüm katılımcılara sosyodemografik veri formu, Gençler için Müzik Performansı Anksiyetesi Envanteri’nin Türkçe uyarlaması (MPAE-G), Durumluk-Sürekli Kaygı Envanteri (DSKE), Liebowitz Sosyal Kaygı Ölçeği (LSKÖ) uygulanmıştır.

Geçerlik çalışmalarında ölçeğin, piyano öğrencileri grubu ile kontrol grubunu ayırt ettiği gösterilmiştir. Ölçeğin, LSKÖ’nin hem sosyal kaygı alt ölçeği ve kaçınma alt ölçekleri, hem de LSKÖ ölçeği toplam puanı ile güçlü ve istatistiksel olarak anlamlı korelasyonlar gösterdiği bulunmuştur. MPAE-G’nin yüksek bir iç tutarlılık gösterdiği (Cronbach alfa katsayısı= 0.78), yani, envanterdeki soruların kendi içinde ve ölçek bütünü içinde uyumlu ve birbirini tamamlar nitelikte olduğu görülmektedir. Bulgularımız MPAE-G’nin geçerli ve güvenilir olduğunu göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Anksiyete – Performans – Müzisyen

“PIANISTS AS AN EXAMPLE FOR PERFORMANCE ANXIETY IN MUSICIANS”

ABSTRACT

Most musicians may experience anxiety during a performance. A high level of anxiety could have a negative impact on the performance of a musician on stage. Furthermore, it could reach to a point where the musician would prefer to quit his/her job. In most countries, many scales were developed to measure the level of music performance anxiety, however there is a lack of a Turkish scale on this topic. The aim of the present study is adapting Music Performance Anxiety Inventory for Adolescents into Turkish and investigate the validity and

reliability of MPAAI-A developed by M. S. Osborne and D. T. Kenny in 2005 in piano students and control groups.

This study was carried out in 109 subjects consisting of 72 piano students and a control group of 37 individuals. All subjects included in the study were given a sociodemographic form, Music Performance Anxiety Inventory for Adolescents (MPAAI-A), State-Trait Anxiety Inventory (STAI) and Liebowitz Social Anxiety Scale (LSAS).

The validity analysis revealed that the scale differentiates the piano students from the control group. Turkish version of MPAAI showed strong and statistically significant correlations with the total score of LSAS and also the scores of social anxiety and avoidance subscales of LSAS. It was also found that MPAAI has a high internal consistency (Cronbach α coefficient= 0.78), which means that all items in the inventory are compatible and complementary internally as a part of the scale. Results showed that MPAAI-A scale is a valid and reliable instrument.

Keywords: Anxiety – Performance – Musician

1.GİRİŞ / PERFORMANS ANKSİYETESİ

Performans, kişinin akıl, duygu ve davranış düzeyinde daha önceden kazanmış olduklarının, belli bir durum ve belli bir zaman kesitinde, eylemsel olarak ortaya konulan şeklidir. İnsanın performansının en iyi olduğu durum, onun o alanda var olan potansiyelinin tümünü eyleme dönüştürebildiği durumdur. Ancak, çeşitli iç ve dış etkenler nedeniyle kişilerin gerçek potansiyelinin performansa dönüşmesi zaman zaman güçleşir. Bu etkenlerden biri de yüksekanksiyetedyüzeyleridir.

Anksiyete, kişinin tehdit/tehlike potansiyeli içeren bir uyararla karşı karşıya kaldığında yaşadığı, bedensel, duygusal ve zihinsel değişimlerle kendini gösteren bir uyarılmışlık durumudur.

Normal düzeydeki bir anksiyete kişiye, istek duyma, karar alma, alınan kararlar doğrultusunda enerji üretme ve bu enerjiyi kullanarak performansını yükseltme açısından yardımcı olur. Hiç anksiyete yaşamadığımız durumlarda ise, yapılacak olan işi elden geldiğince iyi yapmak için içimizde bir istek oluşmadığından sonuç genellikle olumsuz olur. Aşırı anksiyete, iyi odaklanamamaktan oluşan dikkat dağınıklarına, sinirliliğe, bellek hatalarına, genel bir huzursuzluk durumuna, bedensel gerginliğe ve bunların sonucunda sahneye/konsere çıkmaktan korkmaya neden olabilir.

Psikiyatride, temel belirtisinin patolojik düzeyde anksiyete olan bir grup rahatsızlık “anksiyete bozuklukları” olarak tanımlanır (American Psychiatric Association, 2000).

Bu rahatsızlıklardan Sosyal fobi ya da sosyal anksiyete bozukluğu olarak adlandırılan sahnede yaşanan performans anksiyetesi ile yakından ilişkilidir.

“Sosyal fobi, sosyal ortamlarda ya da performans gösterilmesi gereken durumlarda bireyin, başkaları tarafından aşağılanacağına veya utanılacak biçimde davranacağına ilişkin belirgin ve inatçı bir korku duymasıdır” (American Psychiatric Association, 2000). Sosyal anksiyete bozukluğu olan kişiler sınava girme gibi, başkalarının değerlendirecekleri durumlardan da korkarlar.

Yapılan çalışmalarda müzik performans anksiyetesi ile toplumda en yaygın bozukluklardan biri olan sosyal anksiyete arasında güçlü bir ilişki olduğu ortaya çıkmıştır (Alfano, Beidel, Turner, 2002; Lewinsohn, Gotlib, Lewinsohn, Steeley, Allen, 1998).

Pek çok insan sahnedeysen az da olsa bir korku yaşar. Bu; refleksleri keskinleştirir, odaklanmayı sağlar ve insana muhteşem bir şey yapmak üzere olduğunu hatırlatır. Performans, seyirci karşısında, sosyal bir ortamda gerçekleşir (Fehm, Schmidt, 2006; 98), bu yüzden yaşanan anksiyete de eğer aşırı ise bir tür sosyal anksiyete bozukluğudur. Literatürde “sınırlı tip sosyal anksiyete bozukluğu” olarak da adlandırılır.

Performans anksiyetesi profesyonel müzisyenler, amatör müzisyenler ve müzik bölümlerinde okuyan öğrenciler arasında görülebilen bir durumdur.

Salmon (1999)’a göre, en çok kullanılan tanım olan “müzik performansı anksiyetesi”, kişinin müzikal yeteneğine, eğitimine ve hazırlanma derecesine bakmaksızın, seyirci karşısında performans yeteneklerinin gerçek değer kaybı hakkında var olan endişe deneyimi olarak karşımıza çıkmaktadır (Fehm, Schmidt, 2006; 99).

Londra’da 2212 profesyonel orkestra sanatçısı arasında yapılan bir ankette %16’sı performans anksiyetesinin kendileri için ciddi bir problem olduğunu belirtmiştir (Fishbein, Middlestadt, Ottati, Straus ve Ellis, 1988).

Sık olması ve meslekte ilerlemeyi engellediği için müzik performans anksiyetesinin saptanması ve ölçülebilmesi uygun müdahalelerin zamanında yapılması açısından önem taşımaktadır. Ancak müzik performans anksiyetesinin varlığını ve şiddetini değerlendiren ölçek sayısı azdır. Daha da önemlisi hiç birinin Türkçe’ye uyarlaması yapılmamıştır.

2.MATERYAL VE METOTLAR

2.1.Amaç

Türkçe müzik performansı ölçeği bulunmamasından dolayı, M. S. Osborne ve D. T. Kenny tarafından (2005) geliştirilen “**Music Performance Anxiety Inventory for Adolescents**” adlı ölçeğin geçerlik güvenirliğini yapıp Türkçeye kazandırılması ve Türkiye’deki konservatuvarların piyano bölümünde okuyan 18-23 yaş arası öğrenciler ile aynı yaş grubunda olup sahnede performans göstermeyen öğrenciler arasında müzik performansı anksiyetesi düzeylerinde bir farklılık olup olmadığını araştırmak amaçlanmıştır.

2.2.Gereç ve Yöntem

Ölçek, M. S. Osborne ve D. T. Kenny tarafından geliştirilmiş olup 15 maddeden (soru) oluşmaktadır. Söz konusu ölçek, 12-19 yaş arasındaki genç müzisyenler için kişilerin kendi doldurduğu bir MPA ölçeği geliştirmek üzere hazırlanmıştır. Bu ölçek, hem ciddi MPA geliştirme riski altında olan lise öğrencileri için temel taramalar yapabilmek hem de tedavi sonuçlarıyla ilgili çalışmalar için pre-post (önce-sonra) müdahale ölçeği olarak kullanılabilecek kısa, güvenilir ve geçerli bir aracın oluşturulmasıyla, bu yaş grubundaki MPA araştırmalarına kolaylık sağlamak amacıyla hazırlanmıştır (Osborne ve Kenny, 2005; 725-751).

Ölçek iyi derece İngilizce bilen üç kişi tarafından Türkçeye “**Gençler için Müzik Performansı Anksiyetesi Envanteri**” (MPAE-G) ismiyle çevrilmiştir. Ölçeğin ilk Türkçe versiyonunda toplam 15 madde bulunmaktadır.

2.3.Çalışma Deseni

Çalışmaya Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Bilkent Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Mimar Sinan Güzel Sanatları Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı piyano bölümlerinde okuyan, 18-23 yaş arası toplam 99 öğrenci alındı. Bunlardan 72 öğrenci anketi doldurarak yanıtladı. Kontrol grubu Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğrenim gören, aynı yaş grubunda sahnede performans göstermeyen 40 öğrenciden oluşturuldu. Bunlardan 37 öğrencinin anketi kullanıldı. Çalışmamızda piyano öğrencileri grubu ve kontrol grubu olmak üzere toplam 109 kişiye ait bulgular değerlendirildi.

Her katılımcıya sosyodemografik veri formu, Gençler İçin Müzik Performansı Anksiyetesi Envanteri, Durumluk Sürekli Kaygı Envanteri, Liebowitz Sosyal Kaygı Ölçeği verildi.

Veriler ölçeğin Türkçe versiyonunun geçerli ve güvenilir olup olmadığını gösteren istatistiksel analizlere tabi tutuldu.

2.4.Bulgular

2.4.1.Sosyodemografik Veriler

Ankete katılanlar 28'i (% 38.89) erkek ve 44'ü (% 61.11) kadın toplam 72 piyano öğrencisinden oluşmaktaydı.

- Piyano grubunun ortalama yaşı 19.69 ± 1.83 olup, 18 ila 23 arasında değişmekteydi.
- Piyano grubunun ortalama eğitim yılı 14.26 ± 1.43 olup, 12 ila 16 arasında değişmekteydi.
- Piyano grubunun ortalama piyano çalışma yılı 9.75 ± 2.68 olup, 4 ila 18 arasında değişmekteydi.
- Piyano grubunun ortalama konsere çıkma yılı 7.92 ± 2.44 olup, 2 ila 14 arasında değişmekteydi. Katılımcıların çoğu 6-10 yıllık bir konser tecrübesine sahipti.

Olumsuz yönde bir korelasyon gösteren ve toplam puanla korelasyonu düşük olan, 10'uncu ve 12.'ci soruların çıkartılmasının anketin güvenilirliğini daha da arttıracığı düşünüldü. Türkçe çevirileri çalışmayan sorular çıkarıldıktan sonra anketin bu haliyle homojen bir yapıya sahip olduğunu ve yüksek derecede güvenilir bir anket olduğunu göstermektedir.

MPAE-G'nin, Liebowitz Sosyal Kaygı Ölçeği'nin hem alt ölçekleri (sosyal kaygı alt ölçeği, $p < 0.001$; kaçınma alt ölçeği, $p = 0.001$) hem de ölçek toplam puanı ile ($p < 0.001$) güçlü ve istatistiksel olarak anlamlı korelasyonlar gösterdiğini açığa çıkarmıştır. Bu Türkçe ölçeğin geçerliliğini desteklemektedir.

2.5.Gruplar Arası Karşılaştırmalar

Tablo 1. Bağımsız Gruplar Arası T-Testi İle Grupların Ölçek Puan Ortalamalarının Karşılaştırılması (Ort. : ortalamaları).

		Sayı	Ortalama puanlar	Standard Sapma	T	df	p	%95 güven aralığı (en alt- en üst)
MPAE-G toplam puanı ort.	Piyano	72	28.43	12.33	-	107	0.000**	19.37 - -

	öğrencileri	37	42.57	14.39	5.350			8.89
	Kontrol grubu							
Liebowitz kaygı alt ölçek puan ort.	Piyano öğrencileri	72	13.76	8.59	- 3.362	107	0.001**	9.91 - - 2.56
	Kontrol grubu	37	20.00	10.20				
Liebowitz kaçınma alt ölçek puan ort.	Piyano öğrencileri	72	12.03	7.24	- 1.883	107	0.062	6.32 - 0.16
	Kontrol grubu	37	15.11	9.54				
Liebowitz Sosyal Kaygı Ölçeği toplam puan ort.	Piyano öğrencileri	72	25.79	14.89	- 2.826	107	0.006**	15.85 - 2.78
	Kontrol grubu	37	35.11	18.75				
DSKE durumluk kaygı toplam puan ort.	Piyano öğrencileri	72	40.14	4.70	- 1.100	107	0.274	3.09 – 0.,88
	Kontrol grubu	37	41.24	5.45				
DSKE sürekli kaygı toplam puan ort.	Piyano öğrencileri	72	44.13	4.83	- 2.454	107	0.016*	4.71 - - 0.50
	Kontrol grubu	37	46.73	5.97				

* < p 0.05, ** < p 0.01

3.TARTIŞMA

Bir başka toplumda ve yabancı bir dilde geliştirilmiş olan ölçme-değerlendirme gereçlerinin Türkçeye uyarlanarak kullanılmasında, mutlaka ölçeklerin geçerlik ve güvenilirlik çalışmasının yapılması gerekmektedir. Ancak ve ancak, bu işlemler yapılarak bir

ölçeğin psikometrik özelliklerinin belirlenmesinden sonra o ölçek başka bir kültürde kullanılabilir.

3.1. Geçerlik Ölçümleri

Bir ölçüm aracının ölçülmek istenilen özelliği tam ve doğru bir şekilde yapabilmesine geçerlik denir. Ölçülen özelliğin farklı yapıları tanımlamaması ve istenilen noktaları öne çıkarabilmesi gerekir.

Bu bulgularımıza göre MPAE-G hem daha önce güvenilir ve geçerli olan ölçeklerle aynı boyutları (anksiyete, sosyal anksiyete, performans anksiyetesi) ölçtüğünü, hem de piyano öğrencileri ile kontrol grubu arasında puan farklılığını saptayabildiğini (Piyano öğrencileri grubu = 28.43 ± 12.33 , kontrol grubu = 42.57 ± 14.37 , $P < 0.001$) gördük. Yani, MPAE-G'nin geçerliliği mevcuttur.

3.2. Güvenilirlik Ölçümleri

Bir ölçeğin güvenilirliği ölçülen özelliğin değişmemesi ve ölçümlerin tekrarlandığı durumlarda da bu kararlılığın gösterilmesi durumu olarak tanımlanabilir.

Bizim çalışmamızda, 15 maddelik MPAE-G'nin Türkçe versiyonunun iç tutarlılık kat sayısı 0.78 olarak saptanmıştır. Bu sonuç anketin güvenilirliğinin yüksek olduğunu göstermektedir. Yani envanterdeki soruların kendi içinde ve ölçek bütünü içinde uyumlu ve birbirini tamamlar nitelikte olduğunu göstermektedir.

İç tutarlılık değerlendirme yöntemlerinden bir diğeri “madde ile toplam” ya da “madde ile boyut” arasındaki korelasyon katsayılarının incelenmesi yöntemi uygulandığında 10. ve 12. maddelerin atılmasıyla ölçeğin 13 maddeli versiyonunun güvenilirliği daha da artmıştır.

3.3. Gruplar Arası Karşılaştırmalar (tablo 3)

MPAE-G'den elde edilen verilere bakıldığında kontrol grubunun müzikle ilgili anksiyete düzeylerinin (ortalama 42.57 puan), piyano öğrencileri grubundan (ortalama 28.43 puan) anlamlı bir şekilde ($p < 0.001$) daha yüksek olduğunu görmekteyiz. Kontrol grubu sorgulandıklarında bir müzik performansını, piyano öğrencilerine kıyasla, daha anksiyete uyarıcı bir durum olarak algılamışlardır.

Kontrol grubunun sosyal kaygı puanı (kontrol grubu = 20.00; piyano grubu: 13.76, $p = 0.001$), sosyal kaçınma puanı (kontrol grubu = 12.03; piyano grubu: 15.11, $p = 0.062$) ve ölçek toplam puanları (kontrol grubu = 35.11; piyano grubu: 25.79, $p = 0.006$) daha yüksektir.

Bu sonuçlar kontrol grubunun müzikal performansa yönelik anksiyeteleri dışında da, daha yaygın bir sosyal anksiyeteye sahip olduklarını göstermektedir. Ancak kaçınmalarının şiddeti az olup, piyano öğrencileri grubuna yakın olduğunu söyleyebiliriz. Yani, sosyal anksiyetesi olan ama bunu davranışlarına yansıtmayan (kaçınma davranışları az) bir kontrol grubu mevcuttur.

Müzik bölümü öğrencilerinin uzun süredir sahne performansı deneyimine sahip olması (konsere çıkma yılı ortalaması = 7.92 ± 2.44 yıldır) bir diğer önemli etken olabilir. Sosyal anksiyete bozukluğunun tedavisinde en sık kullanılan tedavi yöntemi “yaşayarak alıştırma” ve “kaçınma davranışlarının engellemesi” teknikleridir. Başka deyişle, sosyal anksiyetesi olan hastalar anksiyete yaşadıkları ve mümkün oldukça kaçındıkları durumlarla yüzleşmeleri için desteklenir. Bu konuda gerçek hayatta deneyecekleri ev ödevleri düzenlenir. Yeterli sayıda alıştırma ile anksiyete azalmaktadır. Neredeyse 8 yıldır sahne performansı sergileyen bu piyano öğrencisi grubunda performans anksiyetesinin “zaman içinde” azalmış olması olasıdır.

4.SONUÇ

Müzişyenlere özgü performans anksiyetesiyle ilgili çalışmalar son yıllarda dünyanın pek çok yerinde yaygınlaşmıştır. Sahnede deneyimlenen anksiyete düzeyini saptayabilmek için pek çok ölçek geliştirilmiştir.

Sonuç olarak çalışmadan elde ettiğimiz veriler gençlerde MPAA-G'nin müzik performansı anksiyetesini değerlendirmek için geçerli ve güvenilir bir ölçüm aracı olduğunu göstermiştir. Bu araştırma ile Türkçeye bir ölçek kazandırılmıştır.

EKLER

EK 1. Music Performance Anxiety Inventory – Adolescent (MPAI-A)

What I think about music and performing (MPAI-A). Please think about music in general and your major instrument and answer the questions by circling the number, which describes how you feel.

	Not at all		About half the time			All of the time	
1 Before I perform, I get butterflies in my stomach	0	1	2	3	4	5	6
2 I often worry about my ability to perform	0	1	2	3	4	5	6
3 I would rather play on my own, than in front of other people	0	1	2	3	4	5	6
4 Before I perform, I tremble or shake	0	1	2	3	4	5	6
5 When I perform in front of an audience, I am afraid of making mistakes							
6 When I perform in front of an audience, my heart beats very fast	0	1	2	3	4	5	6
7 When I perform in front of an audience, I find it hard to concentrate on my music	0	1	2	3	4	5	6
8 If I make a mistake during a performance I usually panic	0	1	2	3	4	5	6
9 When I perform in front of an audience I get sweaty hands	0	1	2	3	4	5	6
10 When I finish performing, I usually feel happy with my performance	0	1	2	3	4	5	6
11 I try to avoid playing on my own at a school concert	0	1	2	3	4	5	6
12 Just before I perform, I feel nervous	0	1	2	3	4	5	6

13 I worry that my parents or teacher might not like my performance	0	1	2	3	4	5	6
14 I would rather play in a group or ensemble, than on my own	0	1	2	3	4	5	6
15 My muscles feel tense when I perform	0	1	2	3	4	5	6

M. S. Osborne and D. T. Kenny
(2001)

EK 2. Gençler İçin Müzik Performansı Anksiyetesi Envanteri

Adınız (yazmanız zorunlu değildir):

Yaşınız:

Cinsiyetiniz: Kız ☐ Erkek ☐

Hangi sınıftasınız?:

Kaç yıldır piyano çalıyorsunuz?:

Kaç yıldır konserlere katılıyorsunuz?:

Müzik ve performans hakkında düşündüklerim

Lütfen genel olarak müziği ve enstrümanınızı düşünerek, sizi en yakın tanımlayan numaraları yuvarlak içine alarak soruları cevaplandırın.

Hiçbir zaman: 0

Zamanın yaklaşık yarısında: 3

Her zaman: 6

1 - Performansından önce mideme kramplar girer.	0	1	2	3	4	5	6
2 - Sıklıkla performans kabiliyetim hakkında endişe duyarım.	0	1	2	3	4	5	6
3 - Başka insanların önünde çalmaktansa kendi başıma çalmayı tercih ederim.	0	1	2	3	4	5	6
4 - Performansımın öncesinde ürperir ya da titrerim.	0	1	2	3	4	5	6
5 - Dinleyici karşısında çalarken hata yapmaktan korkarım.	0	1	2	3	4	5	6
6 - Dinleyici karşısında çalarken kalbim çok hızlı çarpar.	0	1	2	3	4	5	6
7 - Dinleyici karşısında çalarken müziğime konsantre olmakta zorlanırım.	0	1	2	3	4	5	6
8 - Performansım sırasında hata yaparsam genellikle paniğe kapılırım.	0	1	2	3	4	5	6
9 - Dinleyici karşısında çalarken ellerim terler.	0	1	2	3	4	5	6
10 - Okul konserlerinde kendi başıma çalmaktan kaçınmaya çalışırım.	0	1	2	3	4	5	6
11 - Ebeveynlerimin ya da öğretmenimin performansından hoşlanmayacağından endişelenirim.	0	1	2	3	4	5	6
12 - Tek başıma çalmaktansa bir grup içinde ya da oda müziği grubu içinde çalmayı tercih ederim.	0	1	2	3	4	5	6

KAYNAKLAR

ALFANO, C.A., D.C. Beidel, S.M. Turner; “Cognition in Childhood Anxiety: Conceptual, Methodological and Developmental Issues”, Clinical Psychology Review, 22, 2002, 1209–1238 S.

Anksiyete Bozuklukları, Ed: Raşit TÜKEL, Tunç ALKIN, Türkiye Psikiyatri Birliği Yayınları, Ankara, 2006, 611 S.

BRODSKY, W.; “Music Performance Anxiety Reconceptualised: A Critique Of Current Research Practices and Findings”, Medical Problems of Performing Artists, 11, 1996, 88-98 S.

CRASKE, M., K. Craig; “Musical-Performance Anxiety: The Three-Systems Model and Self-Efficacy Theory”, Behavior Research and Therapy, 22, 1984, 267-280S.

-Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, American Psychiatric Association, 4th Edition, Text Revision, 2000, Washington DC, 943 S.

FEHM,L., K.Schmidt; “Performance Anxiety in Gifted Adolescent Musicians”, Anxiety Disorders, 2006 (20), 98-109 S.

OSBORNE, M.S., D.T. Kenny; “Development and validation of a music performance anxiety inventory for gifted adolescent musicians”, Anxiety Disorders, 19, 2005, 725-751 S.

SMOLLER, J.W., E.Gerdner-Schuster, M. Misiaszek; Çev: Neşe Cengizçetin, “Anksiyete Genetiği: Genom DSM’yi Tanır mı?”, Depression and Anxiety, 25, 2007, 368-377 S.

SPIELBERGER, C.D., R.H. Gorsuch, R.L., Lushene R.E.; Manuel for State-Trait Anxiety Inventory, Consulting Psychologist Press, 1970, California.

WESNER R.B., R.Jr.Noyes, T.L.Davis; “The Occurence of Performance Anxiety Among Musicians”, Journal of Affective Disorders, 18 (3), 1990, 177-185 S.

**MÜZİKTE KİTLE EĞİTİMİNE ELEŞTİREL BİR BAKIŞ: ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ MÜZİK BÖLÜMÜ ÖRNEĞİ**

Arş. Gör. Ali ÖZDEK

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

ÖZET

Ülkemizde profesyonel müzik eğitimi; konservatuarlar, Eğitim Fakültelerine bağlı Müzik Eğitimi Anabilim dalları ve Güzel Sanatlar Fakültelerine bağlı müzik ile ilgili bölümler dahilinde yürütülmektedir. Birbirinden farklı misyonlara sahip bu kurumlardaki müzik eğitimi, çağdaş eğitim standartlarıyla uyumlu hale dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Bu süreç içerisinde eğitimsel faaliyetlerle ilgili yaşanan aksaklıkların kaynağı, kurumun kendi eğitim programı veya eğitmen yaklaşımları dahilinde olabileceği gibi, eğitim almakta olan öğrencilere ait kitlesel bir sorun olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bu sorunları mercek altına almayı amaçlayan bu araştırma, çalışma sahasını Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi müzik bölümüyle çerçevlendirmiştir. Ayrıca araştırma, bu bölümde kitlesel eleştireye yönelik verileri, öğrenci perspektifinden değerlendirmeyi amaçlamıştır. Bu amaçla, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü'nde öğrenim görmekte olan öğrencilere görüşme(mülakat) formu hazırlanmış, elde edilen veriler söylem analizi yapılarak değerlendirmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik eğitimi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Öğrenci.

**A CRITICAL VIEW TO MASS EDUCATION IN MUSIC: THE SAMPLE OF
ERCIYES UNIVERSITY FINE ARTS FACULTY DEPARTMENT OF MUSIC**

Research Asistant Ali ÖZDEK

Erciyes University, Fine Arts Faculty, Department of Music

ABSTRACT

In our country professional music education has been conducted through conservatories, Divisions of Music Teaching and departments of music at Fine Arts Faculties. Those institutions having different missions have been trying to bring music education to the modern standards of education. In this process, the root of the troubles relating to educational activities may be education program of the institutions or lecturers' approaches. However, those troubles may also appear as a mass problem concerning to students. This study aiming to focus on those troubles has limited its field of study with Erciyes University Fine Arts Faculty Department of Music. In addition the research aims to evaluate the data relating to mass criticism from the students' perspective. In accordance with this aim, consulting forms have been prepared for the students of the Department of Music at Fine Arts Faculty and the data gotten from these forms have been evaluated through the method of discourse analysis.

Key Words: Music Teaching, Fine Arts Faculty, Student

1. GİRİŞ

1.1 Problem Durumu

Ülkemizde üniversitelere bağlı olarak lisans düzeyindeki müzik eğitimi, Konservatuarlar, Güzel Sanatlar Fakülteleri ve Eğitim Fakültelerine bağlı müzik ile ilgili birimler tarafından yürütülmektedir. Birbirinden farklı misyon ve vizyona sahip bu eğitim kurumlarının her birine ait eğitimsel yaklaşımların kendi içerisinde de farklılaşabildiği söylenebilir.

Müzik eğitime yönelik bu farklı yaklaşımların tüm eğitim kurumları için geçerli olduğunu belirtmek veya genele vurmak ne kadar gereksizse, bu yaklaşımların sabit bir çerçeveye oturtulduğunu söylemek ve ayrışmaları göz ardı etmek de bir o kadar güçtür. Bu güçlük içerisinde müzik eğitimi veren kurumlarla ilgili yapılacak tüm kritiklerin objektif bir bakış açısına sahip olması gerekliliği en önemli husustur. Kritiklerin öz ve objektif bir değerlendirmesi için ise esnekleştirilmiş müzik eğitim modellerinin oluşturulması gerekmektedir. Modelleşmeyi zorunlu kılan bu süreç içerisinde, yalnızca kurumsal kimliğe yönelik hedefler değil, sosyal, kültürel ve sosyokültürel dinamiklerin de baz alınması gerektiği düşünülmektedir. Çünkü Her insanın kendine has, bireysel ve içinde yer aldığı insan toplulukları ile paylaştığı sosyal kültürü vardır. Kültür, gerek birey gerekse bir insan grubu açısından maddi ve manevi bazı öğeleri kapsar. Kültür, insanlar tarafından oluşturulan her şeyi ifade eder. Eğitimle ilgili bütün uygulamaların temelinde bir insan anlayışı ve felsefesi ile tasarlanan bir toplum projesi vardır. İnsanlar, içinde yer aldığı farklı sosyal ve kültürel çevrelere göre farklı eğitimyasantıları, farklı alışkanlıklar, değer ve tutumlar kazanırlar (Sisman, 2008:6).

Her ne kadar müzik eğitimi veren kurumları birbirinden bağımsız olarak kritik etmek bir hayli güç olsa da, bu konuyla ilgili ortak paydaların da yer aldığı önemli bir çözüm platformunun oluşturulabileceği şüphesizdir. Bu platform içerisinde çözüm veya çözüm önerileri olarak ortaya konacak iddaların büyük bir bölümü, müzik eğitimi alan öğrencilerle ilgilidir. Öğrenciler her ne kadar müzik eğitimi ile ilgili alana ait sorunların önemli bir bölümünü teşkil etse de, çözüm ile ilgili politikaların uygulayıcısı olarak kendilerini görmemek gerekmektedir.

Çünkü, “Bireyleri ve toplumları biçimlendirme, yönlendirme, değiştirme, geliştirme ve yetkinleştirmede en etkili süreçlerin başında eğitim gelir. Çağdas eğitim, bilim, sanat ve teknik olarak adlandırılan üç genel konu alanını belli bir felsefi bütünlük içinde kapsayan bir çerçevede düzenleyip gerçekleştirmeye çalışır” (Uçan: 2005). Bu bakımdan eğitim gibi hassas bir konu alanı içerisine ait sorunların çözüm politikalarını uzmanlar, eğitim bilimciler ve öğretmenler üretmelidir. Bu bağlamda ancak; öğrencilerden aldıkları eğitimle ilgili geri dönütler alınıp, bu dönütlerden bilim ve sanat eğitimine çarpıcı yönde katkı sağlayabilecek olanlar süreç içerisine dahil edilebilir. Konu çerçevesine ait merkezin bu sarmal içerisinde yer aldığı araştırma, müzik eğitimi veren kurumlardan birisi olan Güzel Sanatlar Fakültelerinin müzik ile ilgili bölümlerinden bir örneği kritik etmeyi hedef almıştır. Bu hedef doğrultusunda araştırmanın problem cümlesi aşağıdaki biçimde oluşturulmuştur.

1.2 Problem Cümlesi

“Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik bölümünde eğitim görmekte olan öğrencilerin, almış oldukları müzik eğitime yönelik değerlendirmeleri ne yöndedir?”

1.3 Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, Müzik ve Çalgı anasanat dalı 4. sınıf öğrencileriyle sınırlıdır.

1.3 Araştırmanın Amacı

Araştırma, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümünde eğitim görmekte olan öğrencilerin, almış oldukları müzik eğitimi yine onların penceresinden kritiktik etmeyi amaçlamıştır.

1.4 Araştırmanın Önemi

- ❖ Araştırma, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümünde verilen müzik eğitiminin kritik edilmesi bakımından önemlidir.
- ❖ Araştırma, ülkemiz geneline ait müzik eğitimi sorunlarını dile getirmesi bakımından önemlidir.
- ❖ Araştırma, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi müzik Bölümünde verilen müzik eğitimi öğrenci perspektifiyle yansıması bakımından önemlidir.

1.5 Araştırmanın Yöntemi

Araştırma için gerekli olan veriler, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümünde eğitim görmekte olan 4. Sınıf öğrencilerine uygulanan 6 soruluk yarı yapılandırılmış görüşme(mülakat) formu yoluyla elde edilmiştir. Bu veriler, söylem analizi yöntemiyle derlenmiş, akabinde sonuç ve öneriler bölümüne geçilmiştir.

2. BULGULAR VE YORUM

2.1 Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümüne Ait Bulgu ve Yorumlar

2.1.1 Müzik Bölümüne Özel Yetenek Sınavıyla Kabul Edilen Öğrenci Sayıları

Müzik Anasanat Dalı	Çalgı Anasanat Dalı
20	5

Müzik bölümü çatısı altında Müzik ve Çalgı anasanat dallarına ayrışan bu kuruma her yıl 20 müziğe 5' te çalgı anasanat dalına olmak üzere toplamda 25 öğrenci kabul edilmektedir.

2.1.2 Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin Vizyonu

“Güzel Sanatlar Fakültesi” nin vizyonu; Güzel sanatlar ve tasarım alanında yaratıcı faaliyetleri, topluma hizmeti, eğitim ve araştırmalarıyla ulusal ve uluslararası düzeyde saygın ve tercih edilen bir dünya üniversitesi olma hedefine paralel olarak, dünya standartlarında eğitim veren bir kurum olmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda;

❖ Bilimsel saygınlığı ve yaratıcı faaliyetleri ile bilim, güzel sanatlar ve tasarım alanında ulusal ve uluslararası düzeyde tanınan;

❖ Özgün düşünce ve çalışmaları ile kendi sahasında önder bireyler yetiştiren ve bu bireyleri bünyesinde barındıran; güzel sanatlar ve tasarımın toplum yaşamındaki yerinin pekiştirilmesi amacıyla çeşitli yayınları, TV programlarını, gezici sergileri, atölye çalışmalarını düzenli olarak gerçekleştirebilen;

❖ Eğitimcilerin eğitiminin sürdürüldüğü programları uygulayan; bilişim teknolojilerine sahip, öğrencilerin kendi potansiyellerini ortaya koyabildiği ve yaratıcılıklarının desteklendiği, öğrenci merkezli, ulusal çıkar ve değerlerin bilinç ve sorumluluğunda üstün nitelikli eğitim veren;

- ❖ Katılım, şeffaflık ve ölçülebilirlik odaklı kurumsallaşmasını geliştirebilen;
- ❖ Toplumun hızlı gelişim ve değişim sürecinde, iletişim araçları ile halka hizmet ve yaşam boyu eğitim hedeflerini yayarak etkili rol alabilen;
- ❖ Paydaşları ile karşılıklı etkileşim içinde, dönüte dayalı istekler doğrultusunda değişime açık altyapıya sahip;
- ❖ Tüm alanlarda etkin ve üretime dönük işbirlikleri yaparak kendi kaynaklarını yaratabilen ve ulusal kurumların en çok başvurduğu araştırma-geliştirme ve danışmanlık hizmetlerini sunan;

❖ Evrensel akademik ve etik değerlerden ödün vermeyen bir yönetim anlayışının benimsendiği; öğretim üyelerinin araştırma geliştirme, yaratıcı çalışmalarını kolaylaştıracak ve disiplinler arası çalışmalarla sanata katkılarını arttıracak ortamların oluşturulmasını sağlayan;

❖ Uluslararası öğrenci ve öğretim üyesi değişimlerini gerçekleştirebilen;

❖ Mensubu olmakla gurur duyulan bir fakülte olmaktır.”

(http://guzelsanat.erciyes.edu.tr/fakulte_tanitim.ASP).

2.1.3 Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Sanatlar Fakültesinin Misyonu

“Güzel sanatlar ve tasarımın çeşitli alanlarına özgün yaratılarla katkıda bulunabilecek sanatçı ve tasarımcılar yetiştirmek; çeşitli yayınlar, projeler ve etkinlikler ile toplumu sanat ve tasarım açısından eğitmek, güzel sanatlar ve tasarımın yaşamın içinde yer almasına, bu yolla yaratıcı değerlerin toplum yaşamında çoğalmasına katkıda bulunmaktadır.

Ayrıca fakültemiz ulusal ve uluslararası düzeyde; araştırmacı, sorgulayıcı, çözümleyici düşünce yapısında, değişen dünya koşulları içerisinde güzel sanatlar ve tasarım alanında topluma liderlik yapabilecek, insanî değerlere saygılı, alanında özgün sanatsal eser ve bilgi üreten, bunları paylaşarak toplumun günlük hayatıyla kaynaştıran, yaşam boyu eğitim ve gelişme sürecine katkıda bulunan bireyler yetiştirmeyi; sanat aracılığıyla kültürel farklılıkları, düşünce ve keşfetme yoluyla da artistik zekanın değerinin anlaşılmasını sağlamayı hedeflemektedir” (http://guzelsanat.erciyes.edu.tr/fakulte_tanitim.ASP).

2.2 Görüşme Yapılan Öğrencilerin Kişisel Bilgilerine Yönelik Bulgular

2.2.1 Cinsiyet Bilgileri

BAY	F	%
	10	55,55
BAYAN	8	44,44
TOPLAM	18	100

Görüşme yapılan öğrencilerin 10'u bay, 8'i bayandır.

2.2.2 Yaş Bilgileri

YAŞ ARALIKLARI	F	%
18-21 Yaş Arası	8	4 4,44
21- 25 Yaş Arası	1 0	5 5,55
TOPLAM	1 8	1 00

Görüşme yapılan öğrencilerin 10'u 21-25 yaş, 8'i 18-21 yaş arasını oluşturmaktadır.

2.3 Görüşme Formu Yoluyla Elde Edilen Bulgular

Bu kurumda verilen müzik eğitimin pragmatik yönleriyle ilgili söylemlerin müfredat programındaki opsiyonel yapıdan kaynaklandığı söylenebilir. Nitekim, müfredat programında Türk müziği ile ilgili olan teorik ve uygulamalı derslerin ikinci sınıftan itibaren gerek zorunlu gerekse seçmeli olarak eğitime entegrasyonundan söz etmek mümkündür. Eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi anabilim dallarından ve henüz tam olarak ortak bir müfredat kimliğini belirlememiş Güzel Sanatlar Fakültelerinin müzik ile ilgili bölümlerinden farklı olan bu kuruma ait olumlu yönlerin öğrencilerce sıklıkla dile getirildiği söylenebilir. “Üniversitemizde müfredatta bize en uygun olarak Türk müziği derslerinin verilmesi bizi olumlu yönde etkiliyor. Alanımız Türk müziği olduğu için bu tür derslerde sıkıntı çekmiyoruz.” veya “Kullanılan müfredat öğrenciyi geliştirmeye yöneliktir bu yönleri sayesinde icra teknikleri artmaktadır.”

Yine bu kurumla ilgili olarak çalgı eğitim programında haftalık ders saatinin yeterliliği ve muhteviyat bakımından opsiyonelliği, gerek müzik gerekse çalgı anasanat dalı öğrencileri tarafından sıklıkla dile getirilmiştir. Bu konuyla ilgili olarak öğrencilerin “Çalgı eğitiminin müfredatının faydalı olduğunu düşünüyorum.” söylemini sıklıkla dile getirdiği tespit edilmiştir.

Müfredat programındaki opsiyonel zenginliğe vurgu yapan söylemlerin yanı sıra müfredat programının öğrencilerin eğitimlerine barnışlaşma veya uzmanlaşma anlamında olumsuz etkiler yarattığını belirten söylemlerde mevcuttur.

“Aslında iki seçenekde geçerli benim için. Nedeni de hem faydalı hem faydasız. Branşlaşma olmalıydı bence. Bütün dersleri görmek yerine alan dersini görmemiz daha faydalı olabilirdi. Çünkü hepsinden yarım yarım birşeyler öğreniyoruz tam anlamıyla öğrenemiyoruz. Diğer türlü düşünürsek te tek birşey değil baya birşey öğrenmiş oluyoruz yarım da olsa.”

Yine benzer bir temayı işleyen benzer bir söylem de;

“Alan dışı aldığımız ders sayısı çok fazla. Bizlere bu anlamda çok büyük sıkıntılar çıkarıyor. Batı müziği dersleri ve sözel dersler zorunlu olarak veriliyor. Sevmediğimiz için sevmeye de gayret göstermiyoruz. Çünkü alan dışı olan çok fazla ders sayımız var. Bütün başarısızlığın sonucu bu. Türk müziğinde belki de virtüöz olabilecek kişiler Batı müziği dersleri yüzünden etkileşimde ve zor durumda kalıyor.

Zorunlu olması da öğrenci psikolojisini büyük anlamda kalıcı etkiler bırakarak bozuyor.”

Seviye tespitinden yoksun bir eğitim verildiğini kasteden söylemler de araştırma bulguları arasında yer almaktadır. Öğrencilerin bu söylemlerinin temelinde Türkiye genelinde belirgin bir hale dönüşmüş olan özel yetenek sınavlarına başvuru sayısı düşüşünün yattığını söyleyebilir. Bu düşüş, zaten sınırlı başvuru sayının içerisinde nitelikli öğrencilerin azlığına ve dolayısıyla homojen niteliğe sahip öğrenci seçimine ters etki yaratmaktadır. Bunun yanı sıra YÖK’ün tüm üniversitelerde müzik ve sanatla ilgili programları bilinçsiz bir biçimde açmaya çalışmasının ileri de daha da niteliksiz öğrenci seçimlerine ve akabinde nitelikli öğrencilerin yetişememesine büyük etkiler yaratacağı düşünülebilir. Bu konuyla ilgili söylemlerden birisi şu biçimdedir. “Bulunmamaktadır. Çünkü verilen eğitimin yetersiz olduğu, kişiye göre seviye tespitinin yapılmaması kişileri sazlarından uzak tutuyor , bu yüzden eğitim seviyesi düşüyor.”

Yine bu kuruma özgü ders veya dersler üzerinden kendi kişisel görüşlerini yansıtan öğrenciler de bulunmaktadır. “Gereksiz dersler vardır. Örneğin 4 yıl süren koro dersi fazlasıyla gereksiz ve faydasızdır. Veya aranjman dersi. Evet ders gereklidir ancak hocanın ders işleyiş yöntemi ve ders materyalleri ve müfredatı fazlasıyla eksiktir. Bu da dersi ister istemez faydasız kılmaktadır.”

Bu kurumda farklı ekoller çerçevesinde eğitim alan öğretmenlerin eğitim kurumuna olan yansımaları öğrenciler tarafından çeşitli biçimde dile getirilmiştir. “Solfej derslerinin 3. sınıfta başka hocaya devredilmesi ve aldığım eğitimin müfredat dışı olması fayda görmeme engel olmaktadır. Mesela, 3. sınıftan sonra solfej eğitimimiz durmuştur.”

Buraya kadar yansıtılan genel eğilimin aksine, müfredata eklenebilecek ders sayısı ve çeşitliliğiyle ilgili farklı görüş ve önerilerde bulunan öğrenciler de görülmektedir. “Evet kesinlikle katılıyorum. Müfredata eklenebilecek ders sayısı o kadar fazlaki! Öğrencilerin alanlara uzmanlık gösterebilmesi adına zorunlu olması gereken birçok ders var. Diğer üniversitelerde verilen derslerden örnekle yola çıkılarak Batı veya Türk müziği alanında olan öğrenciler için büyük anlam taşıyan dersler olabilir.”

Müfredat programının açılımı net biçimde ifade eden, müziğin sosyal ve bilimsel yönlerini tema alan derslerin de bu kurumun eğitim sistemine eklenilebilirliğini vurgulayan söylemler de yer almıştır. “Makamsal dikte ve solfej eğitimi eklenmeli, müzikoloji ve müzik sosyolojisi eklenmeli, çalgı eğitimlerinde toplu icra 2. sınıftan itibaren olmalı,ingilizce dersleri kesinlikle 4 yıl olmalı.”

Hatta, müziği kullanan ya da müzikle dolaylı olarak ilgisi olan diğer sanat dallarıyla ilgili eğitim verilmesi hususuna değinen öğrenciler de yer almıştır. “Müzikal dersi olabilir. Diksiyon hatta tiyatro olabilir.”

Müzik eğitimi veren bu kurumdaki öğretmenler konservatuar, eğitim fakültesi müzik öğretmenliği ve görev yaptıkları kurum mezunlarından oluşmaktadır. Bu kurumların farklı misyonlara sahip olması öğrencilerin model alma biçimi konusunda farklı söylemlerin oluşturmaya neden olmuştur.

“Örneğin sınavlar konser salonunda konser seklinde yapılabilir. Bu şekilde öğrenci hem solist ruhunu geliştirmiş hem de konser heyecanını yasayarak heyecanını atmış olur.”

Öğrencilerin, genel anlamda eğitim aldıkları kurumla ilgili bilinçli seçimler yaptığını düşünmek mümkünse de, bu konuda fikir sahibi olmadan, okulla ilgili deneyimini tamamladıktan sonra tecrübe kazanabileceğine inanan öğrenciler de mevcuttur.

“Şuan fikir sahibiyim. Okula girdiğimde açıkçası okulun ne şekilde öğrenci yetiştirdiğini bilmiyordum. Herşeyi okula geldikten sorarak öğrendim. Müzik okumak için girmiştım. Okulla ilgili başka bir amacım ve gayem yoktu. Okula girdikten sonra herşey şekillendi ve müziğin çok farklı olduğunu anladım. Değerlendirmeye gelince söyleyebileceğim çok şey yok. Çünkü okulumuzda Türk müziği geri plana atıldığı için, hakkında yorum yapabileceğimiz ve bilgi verebileceğimiz eleştirebileceğimiz konuyu 4. sınıf olmamıza rağmen bilmiyoruz.”

Bunun yanı sıra;“ Hayır sadık kalarak seçmedim çünkü gereksiz olan vizyon var.” “Hayır. Tamamen zorunluluktan seçtim.” gibi söylemler de mevcuttur.

Kuruma ait misyona yönelik tutumun, kozmopolit yapının bir sonucu olarak şekillendiğini söylemek mümkündür. Bununla ilgili olarak;

“Bence çok geride her açıdan. Azeri hocaların olması bu okulun eğitiminin tam olduğu anlamına gelmez ki bir çok insan Azeri hocaları duyunca seviyenin yüksek olacağını düşünüyor. Ama benim içi kesinlikle öyle değil. Eğitimcilik yoksa muhteşem bilgi veya enstruman icrası hiç birşeye yaramaz. Mecburiyetten seçtim. Aile yüzünden.”

Kurumun kendisine ait misyonu iyi bir şekilde eğitime eklemlenememesinden sıkıntı duyan öğrenciler de görüşlerini sıklıkla dile getirmiştir. “Dediğim gibi yetersiz görüyorum her açıdan. Çok eksikim olduğunu düşünüyorum. Bu yüzden kendi çabalarımla devam ettireceğim. Hatta başka bir üniversitede eğitim göreceğim.”

Müzik eğitimi veren bu kurumda eğitim vermekte olan öğretim elemanlarının farklı ekol veya anlayışa sahip müzik eğitimi veren kurumlardan mezun olmalarının pragmatik yönlerini betimleyen öğrencilerin de yer aldığını görülebilir.

“Okulumuzda farklı şehirlerden ve farklı ülkelerden gelen hocalarımız mevcut.Girdikleri derslere göre adığımız eğitimler de buna etki etmektedir. Çünkü değişik kültürleri onların sayesinde görüyoruz ve sevebiliyoruz. Örneğin doğulu bir hocamızdan barak havası ya da Azeri bir hocamızdan Azeri türküleri öğrenmek hepimize katkı sağlıyor ve onlarla derste ya da ders dışında sohbetlerimizde dahi farklı kültürlerin bir araya gelerek nasıl etkileşimde olduğunu ve etkileşimin güzelliklerini görebiliyoruz. Bu yüzden biraz şanslıyız.”

Bu kurumda görev yapmakta olan öğretmenlerin farklı eğitim anlayışlarını bireysel ve özel hususlarla da betimleyen öğrenci görüşleri de mevcuttur. Bunlardan birisi şu şekildedir.

“2. sınıfa kadar aldığım piyano eğitiminde teknik hatalarla karşılaştım ve bu teknik hatalar neticesinde bileklerimde rahatsızlık oluştu. 3. sınıfta piyano hocam değişince teknik hatalarım kısmen düzeldi ve müziği anlayarak öğrenmeye başladım. Eserini çaldığım bestecisi hakkında ve dönem özellikleri hakkında bilgi almaya başladım. Yorumlama tekniği kazandım.”

Öğrencilerin ülkemizin diğer müzik eğitimi veren kurumları hakkında yeterince bilgi ve dolayısıyla fikir sahibi olması beklenemez. Bu nedenle öğrencilerin “Hayır düşünmüyorum.” veya “Fikrim yok” gibi konuları tema alan görüşler eğiliminde olması beklenen bir durumdur. Bunun ötesinde öğrencilerin yapacakların değerlendirmelerin her ne kadar subjektif tarafları da olduğu düşünülse de; “En göze çarpan tarafı müfredatta Batı müziği derslerinin yoğunluğu. Her üniversitede olduğu gibi bizim üniversitemizde de bu büyük bir sorun, en azından eğitimciler açısından sorun teşkil etmesede öğrenciler için kabus olabiliyor.” gibi söylemlere rastlanılmaktadır.

Yine müfredatta yer alan bazı derslerin zorunluluğu veya farklı ekol ve anlayışa sahip müzik eğitimi veren kurumlardan mezun olan ve bu yönde eğitim veren öğretim elemanlarının vermiş oldukları eğitim çerçevesinde de bazı değerlendirmelerden bahsetmek

mümkündür.

“Örnek verecek olursak; Batı müziği armoni dersi çoğu üniversitede öğrencilere sorun teşkil ediyor. Piyano zorunlu olduğu ve öğrencilerden bir virtüöz gibi çalması istendiğinden dolayı öğrenciler derslerde gerçekten sorun yaşıyor. Zaman ve ders yükü sıkıntılarından dolayı da vakit ayırması zor oluyor. Bu da başarısızlığın ve ders devamlığının olması açısından büyük sorunlar yaşıyor. Halbuki öğrenciler isteklerine göre ders alabilseler gelecekte ses getirebilecek sanatçılar olabilecekleri de gün gibi ortadadır.”

“Ülkemizde sanat (müzik) eğitiminin çocuk yaşta başlaması gerektiğini düşünüyorum. Maalesef ülkemizde buna önem verilmiyor. Ülkemizde müzik eğitimi veren birçok özel kurum bulunmaktadır. Bu kurumlarda çalışan müzik eğitimcilerinin müzik eğitimi almadan çalgı dersleri vermeleri eğitim alan öğrencilere zarar vermektedir. Bu kurumların denetlenmemesi bu hataların sıklığını artırmaktadır. Müzik eğitimi veren fakülte ve liselerde ise müzik eğitimi vermede yetersiz hocalar olduğunu düşünüyorum ve bu hocaların hak etmeden bu eğitim kurumlarına geldiğini düşünüyorum. Ayrıca Güzel Sanatlar Liselerinde verilen eğitimin yeresiz olduğunu düşünüyorum.”

Bu kurumum müfredat bakımından her ne kadar hem batı hemde ülkemize özgü müzikal kaynakların çeşitliliğine önem veren bir yapıyla biçimlendirildiğini söylemek mümkünse de bu müfredatın fonksiyonel biçimde kullanılabilirliği ile ilgili söylemlere de rastlamak mümkündür. Bunlardan birisi;

“Yeterli olmadığı ortadadır. Çünkü müfredat dışına çıkılmama sorunu var. Öğrenciler kitaptan zaten istediği araştırmayı yapabiliyor. En önemlisi ders işlenirken müfredata bağlı kalınarak gerçeğe yakın bilgilerin aktarılması. Örneğin yabancı bir bestecinin 5 yaşında orkestra yönettiği doğrultusundaki bilgiler bizim için önemli değil. Kendi kültürümüzde geçmişte ne olmuş ve ileride ne olmalı bunu öğrenmeliyiz. Ders kitapları birbirine bağlantılı ve öğrenebileceğimiz sadece şunlar; Mozart ne yapmış kim ne çalmış besteci ne bestelemiş. Biz bu şekilde eğitim görüyoruz, gerekte olması gereken ise 500 yıl sonra müzikal anlamda ülke ve dünyada bizim müziğimizin ve bizim bestecilerimizin kitaplarının okunması ve müfredata girmesini sağlamaktır.

“Batı müziği kaynaklarını eğitim açısından yeterli buluyorum ve Batı müziği kaynakları sayı olarak çok fazla olduğu için tercih yapma şansının olduğunu düşünüyorum. Ülkemize özgü kaynakların ise yerli sayıda olmadığını, sebebinin ise yeterli sayıda çalışma yapılamadığından kaynaklandığını düşünüyorum.”

3. SONUÇ VE ÖNERİLER

3.1 Sonuç

- ❖ Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümüne ait müfredat programının opsiyonel yapısıyla ilgili olarak, kimi öğrenci eğitim niteliğini artırdığını, kimi öğrenci de branslaşmaya ters etkisi olduğunu düşünmektedir.
- ❖ Öğrencilerden bir bölümü eğitim aldıkları kurumla ilgili olarak bilinçli seçim yaptığını, diğer bölümü ise yeterince bilinçli olmadığını iddaa etmektedir.
- ❖ Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümünde görev yapmakta olan öğretim elemanlarının farklı ekol ve eğitim anlayışına sahip kurumlardan mezun olması, öğrencilerin kurum eğitimiyle ilgili söylemlerinin oldukça farklılaşmasına neden olmuştur.

3.2 Öneriler

- ❖ Ülkemiz üniversiteleri Güzel Sanatlar Fakültelerine bağlı müzik ile ilgili bölümleri ortak müfredat programları ve eğitim modelleri oluşturma süreci içerisine girmelidir.
- ❖ Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü de bu ekollaşmanın bir parçası olarak düşünüldüğünde, bu kurumun gerek öğretim elemanı gerekse müfredat içeriği bakımından süreçle ilgili gerekli adımları atması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- WEB_1. ERCİYES G.S.F's web site.
http://guzelsanat.erciyes.edu.tr/fakulte_tanitim.ASP.
- Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi*. Ankara: Evrensel Müzikevi.
- Şişman, M. (2008). *Eğitim Bilimine Giriş*. Ankara: Pegem Akademi.

“TONAL VE ATONAL AKORLARA BEYİN YANITLILIĞI: BİR EEG ÇALIŞMASI”

Ash GALİOĞLU

Dokuz Eylül Üniversitesi

asl4ster@gmail.com

Fırat KUTLUK

Dokuz Eylül Üniversitesi

Yasemin ATA

Dokuz Eylül Üniversitesi

ÖZET

Algıyı oluşturan faktörler içinde; psikolojik durum, yaşanmışlıklar, yaşanılan yerin coğrafi-ekonomik-siyasal yapısı ve dolayısıyla oluşan kültürel bellek şeması, toplumsal bağlamdaki pratiklerin içerdiği yapı taşlarıyla sentezlenebilir. Bir müzik yapıtında kendi toplumsal bağlamını çözümlemeye yaptığımız gibi sesler bütünlüğünün olası kodlanmış algı dayanağının da toplumsal bağlamını ortaya çıkarmamız gerekir. Nitekim “cross culture” tabanlı bilişsel müzikoloji çalışmalarında farklı toplumların müzik edimi ve dinleme alışkanlıkları veya fonem-fonetik araştırma verileri, karşılaştırılan kültürün müziklerindeki ilgi ve dikkat durumlarını da ortaya koyabilmektedir. Müzik dinleme pratiğinin deneyimlenerek toplanan birikimleri beyinde depolanır. Seslerin üst üste ve/veya yan yana dizilimleri tınısal-ritmik-melodik yapıda ve sese ait fiziksel uyarılarla birleştiğinde beğeniye yönelik kodlara sahip olabilir. Sorun, bunun beynin hangi bölgesinde olduğu ve sürece ilişkin nasıl bir aktivasyon şeması çizdiği. Müziği dinlerken beynin verdiği tepkiler, beyin bölümlerinin karmaşık ilişkilerinin-etkileşimlerinin kısaca beyin aktivasyonlarının, belli bir düşünce ve imgelemin dayandığı anlam ve değerler dizgesini çözümlemek üzere bilim insanları çalışmalarını son 20 yıldır geliştirmiştir.

Müzikte tonal ve atonal yapılar özellikle batı sanat müziği form tabanına oturmaktadır. Sesin temel bileşenlerinden tını-perde-frekans ve sürenin beyinde yarattığı etkiler; armonik veya ezgisel çözümlemelere dayalı uyumlu - uyumsuz ses birlikteliklerinde beynin yanıtılığı araştırılmaktadır. Bu çalışmada amaçlanan, batı sanat müziğinde uyumlu ve uyumsuz olarak kabul edilen müziğin (akor grupları-ezgi-ses) beyinde yarattığı etkiyi incelemektir. 60 katılımcı üzerinde EEG çekimleriyle yapılması planlanan ve müzikbilim, biyofizik ve istatistik disiplinlerinden araştırmacıların yer aldığı proje, literatürde “duygu” kavramı tabanına oturan ve beğenme-beğenmeme yanıtılığındaki beyin aktivasyonunun ölçülebilir tutarlılığını aramayı hedeflemektedir.

Bu bildiride, özellikle son on yılda dünyada yapılan az sayıdaki çalışmada elde edilen sonuçlara değinilecek ve çalışmamızın detayları hakkında bilgi verilecektir.

Anahtar Sözcükler: Beyin yanıtılığı, tonal ve atonal akorlar, EEG

***“THE BRAIN RESPONSIVENESS TO THE TONAL AND ATONAL CHORDS:
AN EEG STUDY”***

Aslı GALİOĞLU

Dokuz Eylül University

asl4ster@gmail.com

Fırat KUTLUK

Dokuz Eylül University

Yasemin ATA

Dokuz Eylül University

ABSTRACT

Among the factors constituting the perception, the psychological state, experiences, the geographic-economic-politic structure of the context of living place and the cultural memory which derives from these stated conditions, scheme can be synthesised by using the constituents of social practices. In a music composition – as we do in analysing its social context – we should reveal the possible coded perception base in the sound integrity of the composition’s social context. As a matter of fact, in the “cross culture” based cognitive musicology studies, the music performance of different societies and their listening habits or the data of the phoneme-phonetic studies can exhibit the interest and attention status of the compared culture’s musics. The cumulation of the ‘music listening practices’ which is gathered by experiencing, is stored in the brain. In the tone-rhythm-melody structure and in combination to the physical stimuli, the paradigmatic and/or harmonic sequencing of the sounds may have codes of liking/admiration. The problem is that in which location of the brain it happens and how an activation scheme it draws. In order to analyse the responses which the brain gives while listening to a music, the brain activations which means the complex interaction-relation of brain localisations and the meaning-value system which depends on to a specific thinking and imagery, the scientists have improved their studies in the last two decades.

The tonal and atonal structures particularly suits to the form base of west art music. In studies, the effects of the tone-pitch-frequency, which are the basic components of the music; on brain, and in harmonic or melodic compatible-incompatible sound associations the responsiveness of brain is analysed. In this study it is aimed to examine the effects of the music which is accepted as compatible-incompatible music (chord groups-melody-sound) in west art music, in brain. This project, which is planned to pursue on 60 participants by using their EEGs and in which there are researchers of different disciplines such as musicology, biophysics and statistics take part in, aim to search the quantifiable consistency of brain activation of appreciation-disapproval responsiveness in the “emotion” basis.

In this paper, the results of the rare studies which were made in the past decade will be referred and the details of our study will be presented.

Key words: Brain responsibility, tonal and atonal chords, EEG

Bilişsel Müzikoloji Çalışmaları -İnterdisipliner yaklaşım

Dikkat, algı, düşünme, öğrenme, bellek, tanımlama, hatırlama, hissetme, karar verme, problem çözme, muhakeme, değerlendirmeye kavramsallaştırma bilişsel süreç gerektirir. Bloom Taksonomisine göre değerlendirme ve karar verme en üst düzey bilişsel alandır. Bu bilişsel sürece ilişkin beyin dinamikleri analizleri, beynin komplike bir sistemle çalıştığını göstermektedir ve nöroloji, radyoloji, biyofizik, müzikoloji, etnomüzikoloji, psikoloji, psikofizyoloji gibi farklı disiplinlerin bir arada çalışma gerekliliğini ortaya koyar. Müzik etkilerinin bilişsel süreçte nasıl-ne zaman-ne şekilde ve beynin hangi bölgesinde gerçekleştiği soruları müzik psikolojisinin *cognitive musicology* (bilişsel müzikoloji) alanına kaymasına sebep olur. “Neuromusicology” veya “cognitive neuroscience of music” isimleriyle de bilinen bu yeni disiplin, katılımcı profilleri ve araştırma konularına göre Biomusicology - Music therapy ve Psychoacoustic alanlarından ayrılır. Bilişsel Müzikolojide ilk çalışmalar psikologlar tarafından yapılır. Literatür bağlamında müziğin bilişsel nörobilimi neşe, hüzn, korku, mutluluk, heyecan, nefret, beğeni, beklenti vb. duygu durumlarının beyindeki yapısal ve fonksiyonel yanıtılığı temeline oturur. Modelleme; tonalite algısı, tempo ve ritim algısı, tını algısı, perde ve aralık algısı (uyum-uyumsuzluk, beğeni-beklenti vs.) çeşitliliğiyle belirtilen konu ve amaçlarla sıkça kombine edilmiştir. Sağlıklı bireylerle yapılan çalışmalarda katılımcıların müziksel algı-bellek-dikkat-performans odaklı tepkileri, yapısal-duygusal-beklentisel cevap bağlantılı yorumlanır. Müzik araştırmalarında ulaşılan sonuçlar, yöntem farklılığının yanı sıra aranan yanıtlar ve bağlamlar bakımından çeşitlilik göstermektedir. Müzisyen ve müzisyen olmayan bireylerin beyinlerindeki yapısal ve fonksiyonel farklılıklar, müzik dinleme ya da performansı anında oluşan beyindeki farklı topografik haritaları çözümüleme çalışmaları yurtdışında halen devam etmektedir.. Müziğin beyinde yarattığı fonksiyonel süreçler fMRI, PET, EEG, MEG gibi farklı beyin görüntüleme teknikleriyle sistematize edilmeye çalışılmaktadır. Beyin görüntüleme yöntemlerinin her birinin birbirine kıyasla artı ve eksi yönleri bulunsu da; çalışmamızda EEG tekniğini seçmemizin nedeni, araştırma sırasında elde edilecek bulgularla tonal ve atonal akorların beynin elektriksel aktivitesi üzerine olan etkisi konusunda güncel bilgilerin literatüre kazandırılmasıdır.

Kuramsal Dayanak

Literatür incelendiğinde sağlıklı bireylerde tonalite üzerine yapılan çalışmaların ortak özelliği olarak temel bir kuramsal dayanağa yerleştiği tespit edilmiştir. Meyer 1956 yılında diatonik seslere gönderme yaparak merkeze tek bir ses yerleştirir; tonik. Tüm seslerin tonikle bağlantılı olduğunu, ne kadar melodik dönüşümler yapsa da toniğe eğilimli olduğunu söyler. Üçüncü (mediant) ve beşinci (dominant) derecelerin ikincil önemini dile getirir de; diatonik ve kromatik olarak tüm sesler toniğe yönelir (Krumhansl ve Keil, 1982). Meyer’in savunduğu **tek ton hâkimiyeti** ilkesi, Bharucha-Krumhansl-Kessler gibi bilim insanlarının 80’li yıllardaki tartışmalarıyla yerini **tonal kararlılık derecelerine** bırakır. O dönemde “hierarchy of stability” kavramına ağırlık verilir (Bigand, 1997; Krumhansl ve Keil 1982; Krumhansl ve Cuddy, 2010). Müziksel yapının oluşturduğu akor dereceleri ve kullanılan anahtar, hiyerarşiyi oluşturur. Buna göre müziksel bağlamda 12 kromatik ses içinde tonik, en güçlü sestir ama tek stabil ses değildir. Tonik en güçlü stabil sestir. İkinci stabil ses olan beşinci derecedeki dominantı, üçüncü derecedeki mediant izler. Arkasından daha az stabil diatonik sesler gelir ve en son diatonik olmayan sesler sıralamada yerini alır. Krumhansl’ın 1982’de çocuklar ve yetişkinler üzerine yaptığı hafıza temelli deneyinde tonal stabilite gerçekliği aranır (Krumhansl ve Keil, 1982). Deneyde kısa melodik ses dizilimleri verilir, içinde diatonik ve kromatik seslerin de bulunduğu melodilere 7 skalalı iyi-kötü averajında yazılı cevap istenir. Dizi bitişlerinde stabil hiyerarşisinde dikkati çeken fark; küçük yaştaki çocukların diatonik ve diatonik olmayan yapı ayrımını yapamadığı, melodi aşamalarında bu dereceli yapının öncelikle yetişkinlerde olduğu tespit edilir. Müziğin hiyerarşik olarak “*tonal*

geleneg r”, deneyimlenerek   ıkarımlanan üstü kapalı-gizli bir bilgidir. Tüm   ocuklar ve birçok yetişkin bu bilgiyi tanımlayamaz. “Hierarchy of stability” dildeki sintaks (s  zdizilimi) gibi bilinçsiz bir farkındalıkla gelişir. Deney sonucunda müzikteki yapının stabil ve organize olduğu desteklenir. Sesler arasındaki hiyerarşi ya  la öğrenilir.

1987 yılında Bharucha müziksel stabiletede anahtar değişkenliğine önem verir. Modelinde 12 kromatik ses, majör-minör akor ve bunların birbirleriyle bağlantılarıyla ili  şkili tonal hiyerarşi modelini savunur. Böylelikle tonalitenin artık kendi içindeki hiyerarşileri bilmek yetmez, ili  şkili olduğu tonalitelerin dereceleriyle de bağlantılı olduğunu gözetmek gerekir. Savunulan tek ton-tek ses-eşsiz kararlılık ve değişmezlik prensibi değişebilirlik-d  n  shebilirlik tanımlamasına ulaşmıştır.

Tüm çabalar aslında anlam ve işlevsellik özellikleri bakımından müzik kavramını tanımlama ama  ıdır: Müzik ne işe yarar, hangi duygular hangi müziklerle oluşur, tedavi etkisi var mıdır gibi sorular, öncül deneylerin psikiyatri ve psikoloji alanında ve sözel-gözlemsel-anket tipi yöntemlerle araştırılmasına sebep olur. Müziğin insan üzerinde yarattığı psikolojik etkileri bulmak üzerine   killenen yaklaşımlar ortak bir temelde birleşir: materyal olarak batı sanat müziğinin bileşenlerinin kullanımı (armoni-melodi – perde – akor).

EEG   zellikleri, Klasik Bandları, Osilasyonları

EEG 1929 yılında Hans Berger’in ilk olarak insan beyni üzerine yaptığı deneylerden sonra psikologlar tarafından kullanılmış bir beyin görüntüleme tekniğidir. Girişimsel olmayan (noninvasive) ve milisaniyeler üzerinden sonu  c vermesinin yanısıra çekim maliyetlerinin düşük olması da tercih nedenidir. Araştırma konulara göre MMN, Oddball, Omitted gibi farklı paradigmalarda uygulanabilir. Kafatasına yerleştirilen bone ve elektrodlar yardımıyla beyindeki mikrovolt düzeyindeki elektrik dalgaları, elektroensefalografiyle grafiksel bir yazılıma aktarılır. Elektrotlar beyni Temporal(T), Parietal(P), Frontal(F) ve Oksipital(O) dört ana bölümde görme prensibiyle ve numaralandırma sistemiyle yerleşir.İşitsel(müzik) uyarılara karşı beyinde oluşan elektriksel faaliyetlerinin görülebilmesi için başa takılan bonenin üzerindeki deliklere jel enjekte edilir, EEG verisinin alınmasında herhangi bir radyasyona veya zararlı bir eksojene maruz kalınmaz.

Yapılan ilk müzik araştırmaları EEG’nin klasik bandları olarak adlandırılan Delta, Theta, Alpha, Beta, ve Gamma dalgalarıyla yorumlanmıştır. 1975’te Micheal J. Wagner 30 müzisyen ve 30 müzisyen olmayan katılımcıyla EEG kullanarak yaptığı deneyi ile kalp atı  ı-terleme-tükürük salgısı-kas gerginliği-deri iletkenliğine bakılarak yapılan elektrofizyolojik verilere dayanan operant ve davranışsal psikoloji çalışmalarına bir farklılık getirir. Batı sanat müziği eserlerinden 2 dakikalık bölümler dinletir. Sadece T3-T4 ve merkezi elektroda bakarak, kortikal alanda merkezi nöral sistem aktivasyonu belirler. Müzik dinlerken müzisyenlerin olmayanlara göre alpha ritimlerinin daha fazla olduğu gözlenir (Wagner, 1975).2008 yılında Meksika’da psikologların yaptığı bir başka çalışmada ise müzik eğitimi almamış farklı cinsiyetlerdeki (7 kadın -7 erkek) alpha tutarlığına bakılmıştır (Flores-Gutierrez ve ark., 2009). Batı sanat müziğinde anket sonu   larına göre seçilen 3 eser mutluluk-korku gibi duygu durumlarıyla önceden etiketlenerek dinletilmiştir. Müzik duygu durum beyin cevapları ve 5 skalalı durumu tanımlama cevapları incelenmiş; hoşlanılan müziklerde her iki cins için sol anterior ve posterior bölgede; hoşlanılmayan müziklerde ise erkeklerde aktivasyon posterior midline sa   hemisferdeyken, kadınlarda çift taraflı (bilateral) kabul edilmiştir.

Günümüzde araştırmalar çoğunlukla ERP osilasyonlarıyla (olay ili  şkili uyarılma potansiyeli salınımları) yorumlanmaktadır. Buna göre beynin verdi  ı negatif(N) ve pozitif(P) elektrik sinyalleri 0-600ms zamanları içinde belirginleşir. N200 osilasyonu bazı bilim insanlarınca uyarının verildiğı ilk işitsel uyarılma potansiyeli olarak kabul edilmesine

rağmen; zaman dilimleri halen araştırılma konusu olması nedeniyle netlik kazanamamıştır. Bayazıt, 200-600ms. zaman aralığını karar verme,dikkat, karşılaştırma, tanımlama,fiziksel ayırlama, tanıma, sınıflama,hedef görevin yapılması,anlam farkının yakalama gibi bilişsel süreçlerin eşlik ettiği osilasyonlar olarak tanımlar (2009).

EEG Literatüründe Tonal ve Atonal Akorlarda Çıkan Bulgular

Farklı özelliklerde işitsel ses uyarılarının beyinde işleme mekanizmaları halen tam olarak aydınlatılabilmiş değildir. Bu bağlamda literatürde müziğin işitsel uyarı olarak farklı paradigmalarda kullanıldığı çalışmalardan elektrofizyolojik örnekleri incelendiğinde;1983 yılında Bharucha ve Krumhansl'ın "hierarchy of harmonic stability" mantığı üzerine oturan, yine batı sanat müziğinin tonalite kurallarıyla müziğe ait majör-minör kalıpları içinde beynin tonal müziğe verdiği tepki araştırılır.

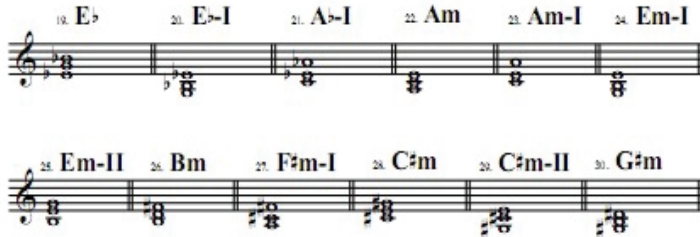
Koelsch ve Mulder piyano sonatlarının bitiş akorlarında sürpriz final örneği modellemesi yapar (2002). Koelsch, Schroger ve Gunter ise Napoliten akorların, süregiden armoni içinde uyumsuzluk yarattığı sonucunu sunar(2002). ERAN ve ELAN'ın sebebinin armoni kurallarını bilme ve eğitilmiş olma süreciyle bağlantılı olduğunu savunan Koelsch ve Frederici farklı paradigmalarda seçici dikkatin biliş tepkisindeki rolüne değinirler (2003). Müziğin armoni kuralları içinde belirlenen akorlara yönelik nörofizyolojik araştırmasında, beynin tanımlamada farklı estetik yargısında farklı sonuç verdiği savunulur. Sol hemisferin (F3) tanımlamada, sağ hemisferin ise beğenme durumunda daha çok aktive olduğunu gösterirler (Brattico ve ark.2003). Uyumlu ve uyumsuz olarak belirlenen perde ve çalgı tınısı farklılıklarının sonucu olarak amatör müzisyenlerde müzisyen olmayanlara göre daha büyük bir işitsel duyarlılık saptanır, ERAN yüksektir (Koelsch ve ark.2007). Leino, müzisyen olmayan katılımcılarla kadans çalışmasına örnek sunmuşlardır. Uyumlu-uyumsuz akorların yanı sıra ton-ıç(i-in-tune) ve ton-dışı(mistuned) kabul edilen seslerden oluşan akorlara da yer verilmiş, böylelikle müziksel yapı içinde perde (ses) önemine değinilmiş ve tonalite düzeninde kadans dizilişlerinin değişimi ile bağlantılı beyin yanıtlarının sonuçları araştırılmıştır (Leino ve ark.2007). Müzik armoni kuralları içinde uyumlu(consnant) ve uyumsuz(dissonant) ses birliktelikleri ile bellek ve duygu durum hipotezinin aksine dikkat kelimesi öne çıkarılmıştır (Passynkova ve ark.,2007). 2011 de ise Virtala ve arkadaşları ERP çalışmasında insan beyinde müziksel kategorizasyon içinde yer alan majör-minör tonal kombinasyonların işitsel kortekste kültürel öğrenme(enculturation) ile gerçekleştiğini savunurlar.

YIL	KATILIMCILAR	DENEY ÖZELLİKLERİ	BULGU- SONUÇ
1999-Koelsch ERP-MMN	Müzik eğitimi almamış kişiler	5 akor kadansı,	ERAN ve N5
2000-Koelsch ERP-MMN	Kemancılar ve Müzisyen Olmayan		N2b ve P3b
2001- Tervaniemi	10 prof. Müzisyen ve 10 Müzisyen Olmayan	Akorlardaki perde değişimleri	N2b ve P3b %80 M. %10 M.Olm
2002- Koelsch- Schmit-Kansok- ERP-MMN	18 usta- 18 amatör müzisyen- (9 kadın)	NAPOLİTEN akorlar- 5 akor diziliminde 3. Ve	ERAN ve N5 N2 ve P3 farkındalık

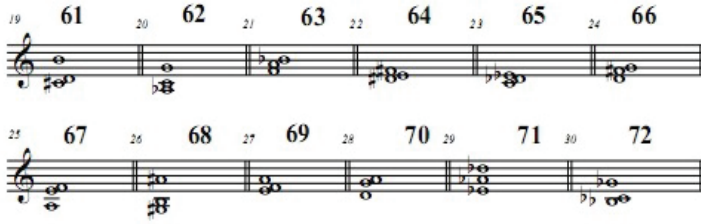
		5. Sırada olma durumu	%60dan %80'e ve M. fazla
2002- Koelsch, Schroger -Gunter	18 (9 kadın) Müziyen olmayan	Majör akorlar NAPOLİTEN akorlar	ERAN ve N5 - N2b-P3 N1 dikkat
2003- Koelsch ve Friederici	ERP çalışmalarında ERAN	"musical syntax" kavramı, çocuklarda	ERAN ve N5 N2b ve P3
2003- Brattico, Ter- ve ark. ERP	15 müz. Olmayan	5 akor dizilimi-	Tanımlama:SOL central Estetik: SAĞ hemisferde
2004 Passynkova fMRI + EEG	14 Müz. Olmayan fMRI ve 15 kişi EEG	THETA-1-THETA-2- ALPHA-1	INTER-HEMİSFERİK Akorlar -bilgisel transfer
2007-Koelsch ve ark.	20müz.Olm. (10 k) 16 M.olm- 8 amatör(12k) 18 M.olm. -6 amatör 10k)	5 akor dizilimi (DD) ve (ST)	ERAN ve N2b-P3 ERAN ve N5 -LPC
2007-Passynkova ve ark.	Müziyen olmayan 7 erkek- 8 kadın	4 sesli Majör ve minör akorlar- Uyumsuzu için bas yarım ton +	İTER HEMİSFERİK Duygusal algıda SAĞarmoniyiduygu dışı tanımlamada SOL

Son yirmi yıldır müzik psikologu Koelsch'in ve takibinde Brattico ve Tervaniemi'nin çalışmalarında çoğunlukla beş akor dizilimi kullanılır. Beyin yanıtılığı verileri karşılaştırıldığında ERAN, N2b-P3b, N5 bulguları karşımıza çıkar. Bu osilasyonlar dizilime karşı beyindeki elektriksel faaliyetlerin uyum-uyumsuzluk durumlarında verdiği tepkiler olarak açıklanır. Literatürdeki ERAN yanıtılığına karşın Passynkova yaptığı çalışmalarla duygusal algı ve duygu dışı tanımlamanın hemisferler arası ilişkisine dikkat çeker. Akorların duyumu bilgisel transfere dayanır ve algı durumunda interhemisferik yanıt farklı bir bulgu olarak karşımıza çıkar.

Tonal ve atonal akorlara beyin yanıtılığını araştırırken yaptığımız pilot çalışmada izlediğimiz metot; tonal ve atonal akor kurulum sistematğini yerleştirmek oldu. Batı sanat müziği armoni kurallarına dikkat ederek 12 ses üzerine triad (B3-K3 ses aralıkları) kurulumu yapıldı. Kök-1.çevrim ve 2.çevrim pozisyonlarıyla ulaştığımız 36 majör-36 minör toplamda 72 akor sayısını verdi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Teknolojisi ABD'ndaki uzmanlarla yapılan değerlendirme sonucu tonal akor sayısı 42'ye indirildi.

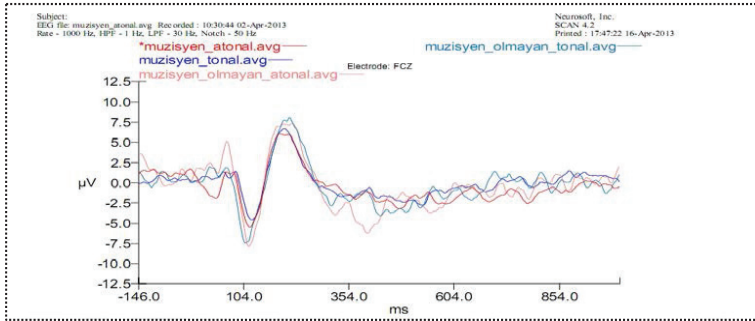


42 tonal akor karşılığında aynı ses aralığında, küçük üçlü-büyük üçlü kuralına uymayan, +4'li, -5'li, K2'li, B2'li ve 7'li aralıklardan oluşan 42 atonal akor hazırlandı.



Akorlar kayıt stüdyosunda dijital piyano ile canlı olarak çalınarak, MIDI verisi olarak kaydedildi. Ses süreleri ve vuruş güçleri eşitlendi. Concert Grand Stagehand, lid kapalı, oda efekti aktif, stereo tonda kaydedildi. 44.1 kHz 16 Bit örnekleme oranı ile wave dosyası olarak çıktı alındı. Toplamda 42+42 akor, EEG çekimlerini yaptığımız Dokuz Eylül Üniversitesi Tıp Fakültesi Biyofizik Anabilimdalı Laboratuvarlarında, 2 müzisyen ve 2 müzisyen olmayan üniversite araştırma görevlileri olan katılımcılara ses yalıtımlı odalarda oturur bir pozisyonda kulaklıktan dinletildi. Her biri 3000ms. süreli akorlar tonal ve atonal ayrı bölümler halinde ikiye kez randomize olarak verildi. Herhangi bir davranışsal veri kayıt edilmedi. Bölüm aralarında kişilerin duyu durumları görüşmelerle elde edildi.

Artifaktlar (göz kırpma, terleme-yutkunma-kassal hareketler vb) temizlendikten, filtrelendikten, avaraj ve grand avarajı alındıktan sonra çıkan verinin elektroensefalografik uyarın yanıtı aşağıda verilmiştir.



FCZ elektrodu örneğinde görüldüğü gibi N400 de belirgin fark yakalandı ama tonalite ve atonalite ayrımı için belirgin bir fark olmadığı görüldü. Herhangi bir ERP uygulanmadığı için spekülatif analiz ihtimaline karşı deney desenimizi değiştirmemiz gerektiğini düşündürdü, çünkü katılımcıların dikkat durumlarının deneydeki payı önemliydi ve hedef davranış yapılması analizi netleştirebilirdi. Bölümler arasının uzun ve takibi zorlaştırıyor olması nedeniyle bütünlüğü bozduğu fark edildi. Akor sürelerinin 3000ms.den 2000ms'ye çekilmesi; tonal ve atonal akorların daha küçük gruplar(örn. 8 akor ve rest) halinde kurallı bir dizilimle verilmesi ve davranışsal veri kaydı için hedef uyarın seçimi yapılmasına karar verildi. Tonalite ve atonalitenin armonik bir kurallar dizgesi içinde sadece notasyon bağlamında mı yer aldığı yoksa kültürel bir öğrenmeyle gelişen manipülatif değerlere dayalı mı olduğu sorusu henüz cevaplanmamıştır. Tonallık ve atonallık belki de sadece batı sanat müziği armonisine maruz kalmayla ilişkilidir. Yeni deney desenine göre planlanan çalışmalarımız ve EEG çekimlerimiz devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Bayazıt, O. (2009). Uyarın Parametrelerinin EEG'de Dinamik Etkileri, Doktora tezi. 10-29. İzmir.

Bharucha, J., & Krumhansl, C. (1983). The Presentation of Harmonic Structure in Music: Hierarchies of Stability as a Function of Context. *Cognition*(13),63-102.

Bigand, E. (1997). Perceiving Musical Stability: The Effect of Tonal Structure, Rhythm, and Musical Expertise. *Journal of Experimental Psychology:Human Perception and Performance Vol.23, No.3* , 808-822.

Brattico, E., Jacobsen, T., De Baene, W., Nakai, N., & Tervaniemi, M. (November 2003). Electrical Brain Responses to Descriptive versus Evaluative Judgments of Music. *Annals of the New York Academy of Sciences* (Volume 999, Issue 1), Pages: 155–157.

Flores-Gutierrez, E., Diaz, J.-L., Barrios, F. A., Guavera, M. A., Rio-Portilla, Y. d., & Corsi-Cabrera, M. (2009). Differential alpha coherence hemispheric patterns in men and women during pleasant and unpleasant musical emotions. *International Journal of Psychophysiology*, 71, 43-49 pp.

Koelsch, S., & Friederici, A. D. (2003). Toward The Neural Basis of Processing Structure in Music: Comparative Results of Different Neurophysiological Investigation Methods. *Annals New York Academy of Science* (999), 15-28.

Koelsch, S., Jentschke, S., Sammler, D., & Mietschen, D. (2007). Untangling syntactic and sensory processing: An ERP study of music perception. *Psychophysiology*, 44, 476–490,Blackwell Publishing Inc. Printed in the USA.

Koelsch, S., Schmidt, B.-H., & Kansok, J. (2002). Effects of musical expertise on the early right anterior negativity: An event-related brain potential study. *Psychophysiology*, 39, 657–663,Cambridge University Press. Printed in the USA.

Koelsch, S., Schroger, E., & Gunter, T. (2002). Music matters: Preattentive musicality of the human brain. *Psychophysiology*, 39, 38–48. Cambridge University Press. Printed in the USA.

Krumhansl, C. L., & Cudyy, L. L. (2010). *A Theory of Tonal Hierarchies in Music* (Vol. 36). (M. Jones, Ed.) New York: Springer Handbook of Auditory Research.

Krumhansl, C. L., & Keil, F. C. (1982). Acquisition of the hierarchy of tonal function in music. *Memory & Cognitive*, Vol.10 (3) , 243-251.

Leino, S., Brattico, E., Tervaniemi, M., & Vuust, P. (20 April 2007). Representation of harmony rules in the human brain: Further evidence from event-related potentials. *Brain Research*, Volume 1142 , Pages 169-177.

Meyer, L. B. (1957-Jun.). Meaning in Music and Information Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.15, No.4 , 412-424.

Muller, M., Hofel, L., Brattico, E., & Jacobsen, T. (2009). Electrophysiological Correlates of Aesthetic Music Processing Comparing Experts with Laypersons. *The Neuroscience and Music III: Disorders and Plasticity*, *Annals of the New York Academy of Sciences* , 1169: 355–358.

Passynkova, N. R., Sander, K., Schrottge, I., & Scheich, H. (June 13-17, 2004). Human auditory cortex fMRI activation and spatial organization of EEG coherence while listening to consonant and dissonant chords. *10th International Conference on Functional*

Mapping of the Human Brain (s. 2080-2081). Budapest, Hungary: NeuroImage, Volume 22, Supplement 1.

Passynkova, N., Neubauer, H., & Scheich, H. (22 January 2007). Spatial organization of EEG coherence during listening to consonant and dissonant chords. *Neuroscience Letters*, Volume 412, Issue 1, Pages 6-11.

Tervaniemi, M. (2001). Musical Sound Processing in the Human Brain Evidence from Electric and Magnetic Recordings. *Annals of the New York Academy of Sciences*, Cilt 930, Yayın 1, pp. 259 - 272.

Varlamov, A., Maslennikova, A., & Strelets, V. (July 2011). EEG correlates of musical harmony perception: Frontal theta increase is greater for consonant than for dissonant chords. *Neuroscience Letters*, Volume 500, Supplement, Pages e22-e23.

Virtala, P., Berg, V., Kivioja, M., Purhonen, J., Salmenkivi, M., Paavilainen, P., et al. (10 January 2011). The preattentive processing of major vs. minor chords in the human brain: An event-related potential study. *Neuroscience Letters*, Volume 487, Issue 3, Pages 406-410.

Virtala, P., Huotilainen, M., Putkinen, V., Makkonen, T., & Tervaniemi, M. (August 2012). Musical training facilitates the neural discrimination of major versus minor chords in 13-year-old children. *Psychophysiology*, Volume 49, Issue 8, Pages: 1125–1132.

Wagner, M. J. (1975, Spring). Effect of Music on Biofeedback on Alpha Brainwave Rhythms and Attentiveness. *Journal of Research in Music Education*, Vol23, No:1, 3-13 pp.

“F91W” ÖRNEĞİNDE INDIE MÜZİK PRATİKLERİ

Aykut ÇEREZCİOĞLU

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü

aykut.cerezcioglu@deu.edu.tr

ÖZET

Grupların ya da müzisyenlerin, kendi kayıtlarını kendilerinin yaptığı, müzik üretimi ve dağıtımına ilişkin organizasyonları kendi başlarına hallettikleri, birbirleriyle yardımlaşarak ortak çalışmalar yaptıkları (ya da içlerinden bir kişinin çalışmasını destekledikleri) ve hazırladıkları kayıtlı ürünlerin görsel tasarımlarını da kendi imkanlarıyla “kotardıkları” müziksel pratikler olarak Bağımsız Müzik (Indie music) pratikleri, 1970’lerin Punk akımının “kendin yap!” (do it yourself!) söyleminden ve uygulamalarından temellenir. Rock’n Roll’un müzik endüstrisine standartlaştırılmış uygulama biçimlerine karşıt bir tavır olarak kabul gören Punk Rock, sadece ses (sound), şarkı sözleri ve icra tarzı ile değil, müzik gruplarının iş yapma biçimi ve dinleyicilerle kurdukları ilişkileriyle de alışlagelmiş Rock’n Roll’dan farklı olur. Punk hareketinin bu farklılaşmasında ana itkiyi, Rock gruplarının bağlı oldukları büyük şirketlerin, kapitalist endüstrisinin parçası olarak kabul edilmeleri oluşturur. Kapitalizmin hiçbir unsuruna ihtiyaç duymaksızın kendi işlerini halledebileceklerine inanan Punklar, albüm yapmayı da tamamen kendi imkanlarıyla kotarabileceklerini düşünürler. Böylelikle bir albüm yapma süreci dahil olmak üzere, müzik yapmaya ve müzik işine (business) ilişkin tüm süreci, kendileri yapmayı tercih ederler. “Kendin yap!” mantığının da temelini oluşturan bu tercih, bugün bağımsız müzik ya da indie müzik olarak bilinen üretim ve dağıtım biçiminin de başlangıcı olur. Bağımsız müzik olarak adlandırılan pratik, tüm popüler müzik scenelerinde geçerli bir uygulama halini alır. Müzisyenler ve gruplar, bağımsız müzik pratiklerini kendi başlarına yaparken, imkanlarını bağımsız müzik yapan müzisyenlere tahsis eden kimi şirket ya da ‘kolektiviteler’in aracılık (mediation) işlevini de kullanabilirler.

Bu çalışma “F91W” adlı bağımsız müzik ‘kolektivitesi’ örneğinde, bağımsız müzik ya da “indie” müzik olarak bilinen müzik pratiklerini anlamayı amaçlar. Çalışma içerisinde öncelikle, bugün bağımsız müzik olarak bilinen müzik üretim ve dağıtım pratiği tarihsel süreç içerisinde ele alınacak, ardından da, artık ayrı bir müzik türü gibi algılanan bağımsız müziğin bugünkü anlamı anlaşılmaya çalışılacaktır. Çalışmanın örnek olayını oluşturacak olan F91W adlı kolektivite ise kendilerini bağımsız müzik yapan müzisyenler olarak tanımlayan grup ve müzisyenlerin, müziklerinin kayıt ve dağıtımını ile ilişki aracılık ilişkisi çerçevesinde değerlendirilecek ve F91W örneği üzerinden bağımsız müzik pratiği anlaşılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Bağımsız müzik, popüler müzik, aracılık, kültür endüstrisi.

“INDIE MUSIC PRACTICES IN F91W CASE”

ABSTRACT

Indie music practices, where bands or musicians make their own recordings, manage the music production and distribution related organizations by themselves, do collaborative works (or support a solo work among themselves) and design the visual material of their self produced recordings are based on 1970s’ Punk stream’s “do it yourself!” discourse and practice. Admitted as an attitude against the praxis standardized by the Rock’n Roll music industry, Punk Rock differs from conventional Rock’n Roll by not only sound, lyrics and performance but also music bands’ usage and communication with the audience. The main impulsion of this differentiation is the consideration of major (record) companies which Rock bands are signed to, as a part of the capitalist industry. Punks, needing no elements of

capitalism for managing their business, also believe and think that they can make records with their own means. For that matter, they prefer to manage all process making music and music business, including making a record. This choice, which is also the roots of the “do it yourself!” mentality, is the beginning of the production and distribution form, today known as independent music or indie music. Praxis known as indie music, becomes effective in all popular music scenes. Musicians and bands, while making their indie praxis by themselves, may use the mediating function of some companies or collectivities which allocate their means to indie musicians.

This study purposes to understand the music praxis known as independent music or indie music in independent music collectivity called “F91W”. Primarily, musical production and distribution praxis, today known as indie music will be discussed in historical continuum, following that, the meaning of indie music in today’s sense which is now accepted as a separate music genre will be strived to understand. With the case study, collectivity called “F91W”, the music and distribution praxis of the bands and musicians which define themselves as independent/indie musicians will be analysed in terms of mediating communication and with the help of F91W case indie music praxis will be tried to understand.

Keywords: Indie music, independent music, mediation, culture industry.

GİRİŞ

Grupların ya da müzisyenlerin, kendi kayıtlarını kendilerinin yaptığı, müzik üretimi ve dağıtımına ilişkin organizasyonları kendi başlarına hallettikleri, birbirleriyle yardımlaşarak ortak çalışmalar yaptıkları (ya da içlerinden bir kişinin çalışmasını destekledikleri) ve hazırladıkları kayıtlı ürünlerin görsel tasarımlarını da kendi imkanlarıyla “kotardıkları” müziksel pratikler olarak Bağımsız Müzik (Indie music) pratikleri, 1970’lerin Punk akımının “kendin yap!” (do it yourself!) söyleminden ve uygulamalarından temellenir. Kapitalizmin hiçbir unsuruna ihtiyaç duymaksızın kendi işlerini halledebileceklerine inanan Punklar, albüm yapmayı da tamamen kendi imkanlarıyla kotarabileceklerini düşünürler. Punk müzisyenleri, Rock müziğin dağıtımını sağlayan Büyük Plak Şirketlerini, müziği ticarileştirmekle suçlarlar, Rock müzikteki tek elleşmeyi ortadan kaldırmak için kendi “Bağımsız Şirketleri”yle plak dağıtımlarını yapar. Bu anlamda Punk akımı, müzik endüstrisinde Bağımsız (Indie) girişimlerin de başlangıcını oluşturur. Böylelikle bir albüm yapma süreci dahil olmak üzere, müzik yapmaya ve müzik işine (business) ilişkin tüm süreci, kendileri yapmayı seçerler (Rowe 1996: 73). Böylelikle bir albüm yapma süreci dahil olmak üzere, müzik yapmaya ve müzik işine (business) ilişkin tüm süreci, kendileri yapmayı tercih ederler. “Kendin yap!” mantığının da temelini oluşturan bu tercih, bugün bağımsız müzik ya da Indie müzik olarak bilinen üretim ve dağıtım biçiminin de başlangıcı olur. Bağımsız müzik olarak adlandırılan pratik, tüm popüler müzik scenelerinde geçerli bir uygulama halini alır.

Bu çalışma “F91W” adlı bağımsız müzik ‘kolektivitesi’ örneğinde, bağımsız müzik ya da “indie” müzik olarak bilinen müzik pratiklerini anlamayı amaçlar. Çalışma içerisinde öncelikle, bugün bağımsız müzik olarak bilinen müzik üretim ve dağıtım pratiği tarihsel süreç içerisinde ele alınacak, ardından da, artık ayrı bir müzik türü gibi algılanan bağımsız müziğin bugünkü anlamı anlaşılmaya çalışılacaktır. Çalışmanın örnek olayını oluşturacak olan F91W adlı kolektivite ise kendilerini bağımsız müzik yapan müzisyenler olarak tanımlayan grup ve müzisyenlerin, müziklerinin kayıt ve dağıtımı ile ilişki aracılık ilişkisi çerçevesinde değerlendirilecek ve F91W örneği üzerinden bağımsız müzik pratiği anlaşılmaya çalışılacaktır.

INDIE MÜZİK PRATİKLERİ

Indie müzik tanımlanırken tını dışı unsurlardan yola çıkıldığı özellikle de Indie'ye yüklenen anlamlar ve nosyonların belirleyici olduğu görülür. Akademik literatür de bu çerçevede şekillenir ve bu anlamlarla ilişkili tanımlar yaratır. Indie müzik üzerine yoğunlaşan literatür, tınısal olarak Indie müzikten çok Indie müziğe atfedilen değerlerden söz eder. Indie müzik pratiğinin temel belirleyicileri de, bu pratiğe atfedilen değerler olur.

1. Yaratıcı özerklik: Hesmondhag (1999) Indilerde anlaşıldığı üzere öncelikli nokta, Punk'tan gelen "kendin yap!" düsturudur. Böylelikle Büyük şirketler, müzik üretiminden uzak tutulur. Indie müzik grupları bu anlamda kendi istedikleri müziği yapan" bir görünümündedirler. Bu çerçevede Indiler çok takdir edilir çünkü asla "ana akım", "moda", "popüler" soundlara benzer işler çıkarmayacakları ve "özgün" kalacakları düşünülür. Ticari baskıdan gelen ticari yaratıcı özerklik, Indiler için önemli bir temadır (Hesmondhag 1999: 35). Bu anlamda Indie: "Rock müziğin kadim otantisite işaretleyicisi olan 'müzik yapmak ve para kazanmak' arasındaki romantik ayrım, "uygun" yere konumlanmış olur".

2. Değerli, Yenilikçi, Baskın Kültüre Karşı Direnişçi: Bannister (2006) ve Zuberi (2004) Indiler'in "ana akımın (mainstream) tüm baskılarından ve ticari kaygılarından muaf" olduğunu bunun için de "değerli, yenilikçi ve baskın kültüre direnişçi" olarak ele alındıklarını belirtirler. Zuberi'ye göre (2004), bu çalışmaların bağımsızlara olan ilgisinin konumu gereği müzik, değerli ve yenilikçi olarak gösterilir ve bu çalışmalar bağımsızların tarihsel, sosyal ve kültürel bağlamını basitleştirme ya da görmezden gelme eğilimindedir ve bağımsızları "baskın kültüre bir direniş" olarak özelleştirirler (Aktaran Bannister 2006: 77).

3. Saygınlık Değeri (Esteem Value): Brown ise (2012) Indie pratiklerinin, kendi seçkinciliğinde ve "saygınlık değeri" (esteem value) bağlamında ayrıştığını saptar. Yazara göre müzisyenlerin ve izler kitlenin Indie'ye verdiği saygınlık değeri, müziğe ilişkin belirleyici unsurdur. Burada belirleyici olan "takdir edilmedir" (Brown 2012: 520). Takdir edilme ise Indilerin "yaratıcılık süreçleri" ile ilişkilidir.

4. Yaratıcılık süreçleri: Tapscott ve Williams'a göre ise (2007) saygınlık değeri, Indiler'in yaratıcılık süreçleri aracılığıyla türer. Kendi işlerini kendileri yapıyor olmaları, tüm yaratım sürecinin kendi ellerinden çıkması, kendi ayakları üstünde durmaları takdir edilir. Saygınlık değeri; izler kitle, eleştirmenler, iş (bussines) pratiği içindeki diğer gruplar ve kolektiviteler üyeleri gibi pek çok farklı kaynaktan gelebilir (Aktaran Brown 2012: 520).

5. Indilerin Ortak Motivasyonları: Rogers (2008) Brizzie'li Indie müzisyenleri üzerine yaptığı çalışmadan hareketle Indilerin üç ortak motivasyonunu belirler. İlki, müzikten ticari beklenti olmadığı için "hobi" eğiliminin öne çıkmasıdır. İkinci olarak yazar, ana akım dışında kalan, farklı olan bir kolektivitelerin yarattığı "güçlü bir topluluk hissi"nin yarattığı güven duygusundan söz eder. Rogers son olarak, kendilerini Indie olarak tanımlayan bireylerin, bu yolla kendi "sosyal statü inşalarını ve bireysel tanımlamalarını pekiştirdiklerini" söyler (Aktaran Brown 2012: 524).

6. Katmanlı ve Hiyerarşik Yapı: Bannister (2006) bununla ilişkili biçimde "Indie'nin sadece kolektif bir şey olmadığını ayrıca katmanlı, hiyerarşik, sınırlı ve geleneksel" de olduğunu söyler. Yazara göre Indie kolektiviteler ya da şirketler sonuç itibarıyla, bunları kurmuş bireylerden ve bunlara eklenme çabasındaki diğer bireylerden oluşur. Kurucuların hiyerarşisinde, onların estetik ve politik söylemleriyle "sınırlı" biçimde gerçekleşir (Bannister 2006: 77- 78).

7. “Duygu, Standart Ve Pratikler Benzeği” (Pastiche): Dave Cool, “What is Indie” adlı belgesel çalışmasında; Indielerin sınırlılığı” konusunda önemli bir saptama yapar. Bir kolektivite içinde birlikte çalışan ve sürekli etkileşim halinde olan Indie sanatçıların, birbirlerinden etkilenecek bir “duygu, standart ve pratikler benzeği” (pastiche) oluşturduklarını söyler. Bu, sınırlılık argümanı da destekler. Tınsal belirleyici olmadığını literatür de söyler İnide müzisyenler ve Indie izler kitlesi de söyler.

F91W INDIE MÜZİK “KOLEKTİVİTESİ” ÖRNEĞİ

Indie müzik adıyla anılan ürünler başlangıçta Bağımsız plak şirketleri aracılığıyla ya da müzisyenler ve grupların kendi imkanlarıyla hazırladıkları “demo” örneklerin, yerel plak dükkanlarında izler kitleyle buluşturulmasıyla yayılır. Yerel plak dükkanları ya da diğer adıyla “distrolar”, hem bu tip örneklerle ulaşılabilen hem de farklı müziksel ürünlerle ilgili “muhabbet edilebilir” mekanlar olma özelliğiyle önem taşır. Ancak internetin devreye girmesiyle distroların işlevleri de önemli ölçüde internet sayfalarına devrolunur. Müziksel örneklerle ulaşım, İnide müzik sitelere kayarken, “muhabbet” ve ortak beğeniye sahip bireylerin birbirleriyle etkileşime geçip, birbirlerini yeni örneklerden haberdar etmeleri de “forum”larda devam eder. 2000’li yılların başından itibaren Indie müziklere yer veren ve Indie müzik siteleri olarak bilinen pek çok internet sitesi görülmeye başlanır. Bu sitelerden biri olan F91W, İzmir merkezli olarak 2007’de kurulur. Berk Çakmakçı, Doruk Güralp, Volkan Şenozan tarafından kurulan site, bir yandan Indie müzik yapan müzisyen ve grupların müziksel ürünlerini, bir yandan da “farklı denemeler” yapan görsel sanatçıların ürettiği görsel ürünleri izler kitle ile paylaşmayı amaçlar. Volkan Şenozan, kendisiyle yapılan görüşmede F91W’yu, bir “kolektif” olarak tanımlar. Şenozan, F91W kolektivitesinin kuruluş öyküsünü şöyle aktarır:

Volkan Şenozan: “2007 yılıydı, ben değil iki arkadaşım müzik yapıyordu kendi evlerinde. Ve İstanbul’dan Ankara’dan birkaç insan tanıdıkları işte internet üzerinden konuştukları, böyle bir, mesela ben görsel ürettiyordum onlar müzik ürettiyordu, hepimizin ürettiği bir şeyler vardı, arkadaşlık ve şey dedik; beraber bir şeyler yapalım. İlk başta amaç konserdi. Yaptığımız müzikleri odamızda birbirimize çalmaktansa insanlara çalım. Sonra İzmir’den insanlarla tanıştık ve bir kolektif oluşturalım, beraber çalışan insanlar topluluğu olsun, CD basalım, dağıtalım. İlk başta CD basmaya başladık. İşte CD’leri bilgisayarlarımızda basıp kapaklarını mesela, her kapak farklı olacak şekilde elimizde çizip ya da ‘stensiv’ (duvara yapılan spreyci boya) yapıp dağıttık” (Görüşme, 18. 01. 2013).

F91W kolektivitesinin amacı, bağımsız biçimde müzik yapan yani herhangi bir Büyük Şirket’e bağlı olmayan müzisyenlerin ürünlerini kaydedip, basmaktır. Yapılan kayıtlar CD, kaset ve kimi zaman disket olarak basılır. Kolektivite içine katılmış olan “çizerler” tarafından bu ürünlerin görselleri (kapak, resim, illüstrasyon vb.) üretilir ve böylelikle “albümler” ya da “demolar” hazırlanır. Yani ürünlerin hazırlanmasında kolektivitenin içinde yer alan bireyler, kendi becerilerinin iş gördüğü alanlarda katkıda bulunur. Bu anlamda kolektiviteyi oluşturan bireylerin öncelikle kurduğu bağlantılar, bu becerilere sahip ve üretim içinde olan arkadaşlarından oluşur. Önce herkes, bağlantılı olduğu, müziksel ya da görsel üretim içinde olan arkadaşlarıyla ya da arkadaşlarının arkadaşlarıyla ilişkilendirir. Kendi müziğini yapan ve F91W bünyesinde bir ürün çıkartmak isteyen müzisyenler, kolektivitenin üyelerince desteklenir. Müzisyenin talepleri doğrultusunda gerekli konularda yardım yapılır. “Ortaklaşa” çalışma, “yardımlaşma” ve “benzer estetik ürünler veren bireylerin bir araya gelerek bir şey yapması”, sıklıkla vurgulanır. Zaten amaç, bu yardımlaşma ortamını kurmaktır. Kolektiviteye ulaşan bireylerden de, kendi becerileri çerçevesinde katkı sağlamaları beklenir:

Volkan Şenozan: Bizim şöyle oluyor, ben Alican'la tanışıyorum, Alican bu işi severse içinde bulunmak isterse bana söylüyor, bu işin içine giriyor, arkadaşlar birbirleriyle tanışıyor belki birbirleriyle işler yapıyorlar; buradaki asıl amaç bu işin içine direkt bir ürünle girmek zorunda değil, bu işin içine girip, herhangi bir işe bir yerden dahil olup, bu insanlarla tanışıp beraber başka bir iş yapıp ya da kendi işini de daha sonra yapabilir yani; asıl olay kolektifin içine girip herhangi bir rol üstlendikten sonra o kişi, istediği herhangi bir rolü bir kez bile üstlenmiş olması yeterli, kendisi bir yolunu bulacak zaten. Müzikse müzik ya da kendisi bir röportaj yapmak istiyorsa bir röportaj, yani buradaki asıl amaç herkesin her şeyi yapabilmesiydi zaten (Görüşme, 18. 01. 2013).

F91W'nun kolektivitesinin genel görünümü, “ortaklaşa bir şeyler yapmaya çalışan arkadaşlar” izlenimi yaratır. F91W bünyesinde müzik yapmakta olan müzisyen Alican Öyke de, “arkadaşlık” ve “otaklaşa üretim” konularını farklı bir açıdan vurgular. Alican Öyke'ye göre kolektivitelyi oluşturan bireyler “...hemen hemen aynı estetik beğenileri olan insanlar, aynı kültürleri alt kültürleri takip eden ... (aynı) janra (müzik türü) içinde olmasa da birbiri hakkında fikri olan insanlar”dır (Görüşme, 18. 01. 2013). Yani kolektivitelyi oluşturan bireyler, ortak beğeniler ekseninde buluşan bir görünüm sergiler. Gerek arkadaşlık bağlarında gerekse ortaklaşa yapılan üretimlerde belirleyici olan bu ortak beğenilerdir. Alican Öyke'ye göre bu ortak beğeniler toplamı sadece müzikle de sınırlı değildir. Öyke, kolektivite içindeki herkesin, “bir sürü aynı albümü dinlemiş” ve “bir sürü aynı filmi izlemiş” olduğundan söz eder. Volkan Şenozan, ortak beğeniler çevresinde bir araya gelen bu bireylerin daha farklı şeyler denemeye başladıklarını ancak bu denemelerle ortaya çıkan müziksel ve görsel üretimlerinin de birbirlerini etkilediğini belirtir:

“... bir süre sonra insanların bu ortaklıktan ayrılışları, müzikal anlamda farklı şeyler denemeye başlaması, bunu diğerine göstermesi nasıl yaptığını, aynı şekilde görsel olarak farklı yeni şeylerden hoşlanılmaya başlanması ve bunun diğerlerini etkilemesi olarak, insanlar sürekli birbirleriyle iletişim halinde üretim yaptıkları için ben ürettiğimi insanlara göstermeden önce bu grup içerisindeki insanlara gösterdiğim için etkileşerek ve birbiriyle şey yaparak büyüyor... yani aynı olmasa bile uzun vadede döngüsel bir şekilde herkes birbirine benzeyen işleri birbirlerinden etkilenecek ilerleyen ortak bir estetiğimiz var” (Görüşme, 18. 01. 2013).

F91W için önemli bir konuyu da, “genişleme” oluşturur. Bunun için insanların kolektivitenin varlığından haberdar edilmesi gerekir. Bu amaçla da F91W, hem müzisyenlerini ve izler kitlesini bir araya getirmek hem de yeni insanlara kendilerini tanıtmak için geceler düzenler. “Event” adını verdikleri gecelerde bir mekanla (bar) anlaşılır ancak mekanı kapatmazlar. Yani o mekana o gece, müşteri olarak gelen ve kendilerinden haberdar olmayan bireylerin de orada olmasını isterler. Ancak İzmir gibi canlı müzik yapılan mekanlarda “cover” pratiğinin ön planda olduğu bir şehirde, yaptıkları eventlerin, çok da amacına ulaşmadığını belirtirler. Şenozan, kolektivitelyi genişletmek için işin içine görsel unsurların yani görsel üretimlerin katıldığından söz eder. Şenozan ayrıca kolektivite içindeki bireylerin sadece müzik ve görsel üretmediğini fanzin, bülten, kitap gibi ürünlerle de F91W etiketi altında üretimde bulunduklarını söyler. Kolektivite, müzisyenlerle yapılan röportajların yer aldığı fanzinler yayınlar, fanzin benzeri yöntemlerle yani fotokopi çoğaltım ve tel zımbayla tutturulmuş şiir kitapları bastıklarını söyler. Bu ürünler de F91W'nun duyulması için önemlidir. Ayrıca kolektivite üyeleri, kollektivitelerini duyurmak için yazar olarak yer aldıkları çeşitli bloglardan, blog takipçilerini haberdar ederler, myspace sayfasından duyurular yayınlarlar, bir yandan da ana akım medyada yer alan ve kendi söylemlerine yakın olan kimi yayın organlarıyla ilişkiye geçmeye çabalarlar. Örneğin Bant dergisiyle kurdukları ilişki kolektivite için önemlidir. Indie müzik yapan müzisyenlerin ürünlerine önem veren bir dergi

olan Bant, her yıl düzenlediği bir festivalde, bu müzisyenlerin ürünlerine yer verirken, Indie müzisyenlerinin seçkilerinden oluşan özel dosyalar da yayınladı.

“Genişleme” ile paralel giden ve Indie müziğin “bağımsız üretim”den sonra ikinci önemli belirleyicisi olan “bağımsız dağıtım”, F91W kolektivitelerinin yine kendi imkanlarıyla gerçekleştirdiği bir pratiği oluşturur. Kendi imkanlarıyla, ortaklaşa, yardımlaşma çerçevesinde ortaya çıkan ürünün dağıtım süreci de, alternatif yöntemlerle gerçekleşir. F91W, temelde bir internet sitesi olması özelliğiyle tabi ki ürünleri internet üzerinden müzik dosyası şeklinde paylaşır. Ancak bunun yanı sıra kolektivite üyeleri için, CD, plak, kaset gibi “fiziksel nesne” olarak adlandırdıkları müzik formatları çok değerlidir. Bu sebeple öncelikle, ürünlerin bu formatlardaki paylaşımının gerçekleşmesi amaçlanır. Kolektivite üyeleri, herhangi bir dağıtım ağına dahil olmadıklarından dağıtım konusunda “alternatif” yöntemler yaratırlar. Bu yöntemlerden en sık kullandıkları, kütüphaneler, posta kutuları ve çeşitli plak dükkanlarına ürünlerini bırakmak oluşturur:

Volkan Şenozan: “İşte CD’leri bilgisayarlarımızda basıp kapaklarını mesela, her kapak farklı olacak şekilde elimizde çizip ya da stensiv (duvara yapılan spreyci boya) yapıp dağıttık. Ne bileyim kütüphanelere gidip kitapların arasına bıraktık... CD’ler basıp bedava dağıttık ya da gizli yerlere koyduk falan ulaşsın diye. Mesela kütüphanelerde sevdiğimiz kitapların arasına bırakıyorduk okulda. Posta kutularına falan bırakıyorduk random binalara girip. Şey de önemli, siz müzik yapıyorsunuz bunu paylaşıyorsunuz internette, arkadaşlarınız dinliyor, yakın çevreye ulaşıyor ama rastgele birisine ulaşması farklı bir his” (Görüşme, 18. 01. 2013).

Dağıtım yöntemi olarak kendilerine has bu tip yöntemler yaratan kolektivite üyeleri ayrıca ürünlerini İzmir, İstanbul ve Ankara’daki belirli müzik mağazalarına da gönderir. F91W etiketli CD’ler Kadıköy’deki Kutu ve Deform, Ankara’daki Shades Plak ve İzmir’de yer alan 88 adlı müzik mağazalarında yer bulur. Müziksel ürünün fiziksel nesnesi olarak CD, Kaset gibi formatlar, kolektivite üyeleri için büyük değer taşır. Kendi dağıtım yöntemlerini kullanan, dağıtımı tamamen kendi imkanlarıyla kotaran ve Büyük Şirket bağlantısına geçmeyen F91W için, müzik endüstrisi, bireylere “zaten o bireylere ait olan bir şeyi satmaya çalışan, samimiyetsiz” bir organizasyondur:

Volkan Şenozan: “Kopyalama bir teknoloji ve bu teknoloji bulunduğu andan itibaren bir endüstri haline geldi ve bu endüstriye sahip olan bu güce sahip olan insanlar sürekli bunun üzerinde söz sahibi, kendi marjlarını kaybetmek istemiyorlar ve sürekli arttırmak istiyorlar. Ama mesela Nepstr’ın başına gelenleri biliyorsunuz. Teknolojiyi bulan endüstri değil. Teknolojiyi bulan ben ve sizsiniz. Yani biz teknolojiyi buluyoruz ve bir şeyi yaratıyoruz ve daha sonra endüstri gelip bu teknolojiye dayanarak kendisi kar yaratmaya çalışıyor. Yani bizim burada korsanı desteklememiz kelime anlamı olarak doğru değil. Olay şu: biz endüstrinin samimiyetine güvenmiyoruz. Ve çok yanlış hareket ettiğini ve samimi olmadığını düşünüyoruz. Yani onlara karşı bir duruş” (Görüşme, 18. 01. 2013).

Bu anlamda müziksel ürünlerin internet üzerinden paylaşılmasından çok CD, kaset gibi formatlarda paylaşılmasının değeri, Volkan Şenozan tarafından da vurgulanır:

“Geride bir şey bırakıyorduk bir belge var insanların odasında koyabildikleri... şeye de inanmıyorum artık insanların CD’yi alıp da player’a takıp dinlediğine inanmıyorum. Her şey bilgisayardan, mp3’den ve telefondan dönüyor. Ama bu (CD) işin işleyişiyle ilgili geride bıraktığın güzel bir şey. Fiziksel olması, elinde tutabilmen bence çok önemli” (Volkan Şenozan ile görüşme, 18. 01. 2013).

F91W için ortaya çıkarılan ürünlerin ticari bir dönüşü yoktur ve kolektivite üyelerinin bununla ilgili ticari beklentileri de yoktur. Şenozan, kolektivitelerin böyle bir beklentisi olmadığını için pek çok şeyi başlangıçta bedava yaptığını aktarır. Çok uzun süre partiler,

basılan fanzin, bülten, kitapçık ve kitaplar (yani yayınlar) bedava olarak dağıtılır. Ancak ardından bu “bedava” ulaşım ortadan kaldırılır. Çünkü Şenozan’a göre insanlar (yani kolektivite dışındakiler) bedava olan şeye yeterli değeri vermezler. F91W üyeleri için işin ticari yönü, gelen paradan çok giden paraya işaret eder:

Volkan Şenozan: “Ticari bir şeyi var. Yani bir getirisi ve götürüsü oluyor. Bu her insan için aynı değil. Her insanın üstlendiği rolle alakalı birazcık. Yani CD basıyoruz, bunun bir maddiyatı var bizden çıkan ama bunu üstlenişleri farklı. Birisi bazen bir kişi ben kendiminki kendim üstleniyorum diyor bazen bir kişi için hep beraber para topluyoruz ya da bazen kimde para varsa o yapıyor. Bir çıkış oluyor ama bundan gelen çok çok az oluyor genelde” (Görüşme, 18. 01. 2013).

F91W bünyesinde yer alan müzisyenler ve Volkan Şenozan gibi müzisyen olmayan üyeler, üniversite öğrencilerinden ya da üniversite mezunu olan ve müzik dışı mesleklerde yer alan bireylerden oluşur. Indie müzik pratiğinden para kazanmak gibi bir durum söz konusu olmadığı gibi bu müziklerden para kazanılacağı gibi bir beklenti de yoktur. Bu kolektivite içinde yer almak ve bu müzikleri üretiliyor olmak daha çok Indie müziğin değer ve saygınlık yönüyle ilişkilidir. F91W Indie müzik kolektiviteleri, birbirinden farklı müzik türlerine ait gruplardan oluşur. Rock müzik, Punk, Deneysel Rock gibi Rock üslupları kadar elektronik müzik üslupları da F91W bünyesinde yer alır. kolektivite üyeleri için Inide müzik, belirli ortak tınısal unsurlarla tanımlanabilir bir müzik türü olma özelliği göstermez. Bu daha çok bağımsız biçimde üretilen ve dağıtılan müziklerin genel adıdır.

SONUÇ

Grupların ve müzisyenlerin kendi üretimlerini ve dağıtımlarını kendileri yaptıkları bir müzik pratiğini işaret eden Indie müzik, tınısal karakteristiklerden çok pratiklere dayalı karakteristiklerle farklılaşır. Indie müzisyenler, kendilerini ana akımın ticari ilişkilerinden ayırarak otantikleştirir. İzler kitle için de durum aynıdır. Indie müzik, ticaretin işin içine dahil olmadığı, “özgün, yaratıcı, özgür, saygı değer” bir pratik olarak görülür. Tını dışı anlamlar öne çıkar.

Bir Indie müzik kolektiviteleri olan F91W üyeleri de kendilerini, bu anlamlar çevresinde tanımlar. Indie pratiklerin küresel uzlaşımlarına sadık kalır. Pek çok araştırmacı tarafından belirlenen Indie pratiğin anlamları (“Yaratıcı özerklik”, “Değerli, Yenilikçi, Baskın Kültüre Karşı Direnişçi”, “Saygınlık Değeri”, “Yaratıcılık süreçleri”, “İndielerin Ortak Motivasyonları”, “Katmanlı ve Hiyerarşik Yapı”, “Duygu, Standart Ve Pratikler Benzeği”) F91W kolektivitelerinin organizasyonunda ve pratiklerinde kendisini gösterir. Bu anlamlar ayrıca kolektivite kurucularının ve üyelerinin kendilerini tanımlamalarında da başvurdukları anahtar kavramları oluşturur.

KAYNAKÇA

Bannister, Matthew (2006). “Loaded”: Indie Guitar Rock, Canonism, White Masculinities. *Popular Music*, Vol. 25, No. 1, S. 77- 95.

Brown, Hugh (2012). “Valuing Independence: Esteem Value And Its Role In The Independent Music Scene”. *Popular Music And Society*, Vol. 35, No. 4, S. 519- 539.

Hesmondhalg, David (1999). “Indie: The Institutional Politics And Aesthetics Of A Popular Music Genre”. *Cultural Studies*, No. 13: 1, S. 34- 61.

Rowe, David (1996). *Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikaları*, (çev: Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

“UNKAPANI İMÇ PLÂK ŞİRKETLERİNİN KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNDEKİ YERİ”

Doç.Dr Ayten KAPLAN

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Geleneksel Türk Müzikleri Anasanat Dalı

aykap@hacettepe.edu.tr

ÖZET

Dünya 1960’lı yıllarda temelinde ekonomik bir olgu olan küreselleşme sürecine girmiştir. Etnolojik yaklaşımla küreselleşme; egemen ülkelerin güdümünde olan uluslarda gelenekseli/yerel’liği alt üst edebilecek bir kültür değişmesi ya da kültür değiştirme sürecidir. Bu sürecin en etkin aracı kitle iletişim araçlarıdır.

Kitle iletişim araçları kültür endüstrisine hizmet etmektedir. Kültür endüstrisi bireyde, kapitalizmin çıkarlarına hizmet edecek biçimde görsel, işitsel, yazınsal sanat alanları aracılığıyla beklentilere uygun kültür standartlaşması oluşturur. Kapitalizmin gelişmesi ile kültür ürünleri metalaşmış, sanatçının yarattığı sanat ürünleri pazara girmiş ve pazarda yarışmaya başlamıştır. Bir kültür unsuru olarak müzik de ister istemez bu pazarda yer almak durumundadır.

Müziğin daha geniş kitlelere yayılmasını ve kayıt altına alınarak tekrarlanabilmesini, teknoloji kolaylaştırmaktadır. Müzik kasetlerini, plâklarını, albümlerini geniş kitlelere yaygınlaştırma merkezi müzik sektörünün bir aracı olan İMÇ/Unkapanı’dır.

Bir durum saptama olan bu çalışmada, Türkiye’de müziğin nabzının attığı İMÇ’nin 30 yıllık yayın politikasını belirlemek amaçlanmıştır. Bu yayın politikasından yola çıkarak, Türkiye’nin küreselleşme ve kültür endüstrisinden etkilenme oranı hakkında veri elde etmeye çalışılmıştır. Verilere ulaşabilmek için tesadüfî örneklem tekniği kullanılmıştır. Örneklem grubu Muypap listesinde 133 adet üye, 6 adet koruma altında olan firma sıralamasından 10’ar adet gruplama ile belirlenmiştir. Veriler, şirketlerin ve firmaların web sitelerinden alınmıştır. Web siteleri bulunmayanlar, gruptan çıkarılmış ve listede yer alan bir sonraki firma/şirket grubu alınmıştır. Sitelerde var olan albüm bilgileri üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır. Veri analizinde türler ve yıllar tespit edilmiştir. Son 30 yılda türlerin dağılım grafikleri - genel ve 10’ar yıllık- çıkarılmıştır. İMÇ’nin küreselleşme ve kültür endüstrisinde aldığı yer hakkında dikkate değer verilere ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Küreselleşme, Kültür Endüstrisi

“THE STATUS OF İMÇ/UNKAPANI RECORDS COMPANİESIN CULTURE INDUSTRY”

Ayten KAPLAN

ABSTRACT

The world entered the process of globalization which is a phenomenon of economic on the basis in the 1960s. Ethnological approach to globalization is a process cultural change or changing the culture which may upset of traditional/ local in the nations are dominated by sovereign country. The most effective means of this process is mass communication medium.

The mass media has served to cultural industry. Cultural industry creates cultural standardization appropriate to expectations in manner to serve the interests of capitalism through the visual, auditory, literary fields. With the development of capitalism commodified cultural products, Works of art created by artists entered the market and started to compete in the market. Music also as a cultural element willy-nilly this must take place in the market. Technology makes it easy to be recording, repeating and spreading a wider audience

of music. IMC/Unkapanı is a means of music industry and a center of music cassetts, records, albums

In this study which is detection of condition aimed to determine 30 years of broadcasting policy of IMC that is the pulse of the music in Turkey. Based on the policy of this publication tried to obtain data on affected rate of Turkey by globalization and the cultural industry. A random sampling technique was used to access data. The samples was determined from company rankings which is from among 133 members of MuYap in the list and under protection 6 members by grouping with 10 pieces. The datas is taken from the websites of companies and firms.

Firms who doesn't have website issued from group and has been include in the following company in list. Assessments have been made through album information available in sites

Species and years were identified in data analysis. Range of graphics of species in the last 30 years was constituted through were collected numbers available companies in sample group. Graphics were constituted general and 10-years. Finally was gathered remarkable data about the status of IMC in globalization and the cultural industry.

Key Words: Music, Globalisation, Culture Industry

GİRİŞ

İMÇ İstanbul Manifaturacılar çarşısı adını taşısa da müzik kasetlerinin ve plâklarının merkezidir. Şarkıcı olmak, kaset çıkarmak, ünlü olmak, çok para kazanmak isteyenlerin sığınmaya çalıştıkları yerdir. 1990'lı yıllarda özel televizyon kanallarının artması, uzağı yakınlaştıran, görselleştiren Radyo ve kitle iletişim araçlarının oldukça etkin bir şekilde kullanılması, müziğe ilgisi olan bazı kişilerde, yeterli birikimi olmasa da sanatçı olunabileceği beklentisini oluşturmuştur. Bu beklenti, televizyon kanallarında düzenlenen “star” belirleme yarışmalarıyla desteklenmektedir. Başarılı seslendirmelerde, giyim-kuşam ve sahne performansı yetersizliğinin puan kaybına yol açtığı bu yarışmalarda görselliğin ön plâna geçtiği ve sanatın derinliğinin göz ardı edildiği ortadadır. Kitle iletişim araçlarının desteğiyle “ikon”lar belirlenmekte ve onlara benzeme isteği körüklenmektedir. Tarkan, Sibel Can, İbrahim Tatlıses, Arif Sağ, Musa Eroğlu, , Zeki Müren, Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur İMÇ’in belirlediği ikonlar dan bazılarıdır.

“Popüler ikon” kavramı, çalışmamıza ışık tutacaktır. Yunanca “eikon” kökünden gelen ikon sözcüğü, ‘eleştirilemez, tartışılmaz bir değer’ anlamının yanısıra bir saygı ve sadakatle bağlanılan şeyi de isimlendirir....Popüler ikonolojinin, seçkinler kültürünü yozlaştırıcı ve folk kültürünü yok edici etkileri söz konusudur ve bu, günümüzde hızlı iletişim çağı ile kitle iletişim araçları teknolojisinin etkisiyle gittikçe hızlanmaktadır. Sinemada, televizyonda, stadyumda, podyumda, ses dünyasında, basında üretilen, ikonlaştırılan kişiler ve onları simgeleyen çeşitli araç ve gereçlerin hepsi ikonolojinin ürünüdür. Bütün bunların altında görülmeyen bir ikona ticareti ve ikona endüstrisi vardır.”(B.Şahin & T.Poyraz & P.Öktem & A.Şimşek: 2003, 5) Bazı medyatik kişilere, tanındıkları alanların dışında ürün verdirilmeye başlanması bir ikon ticaretidir. Ünlü sunucuların/ talk show’cuların, film yıldızlarının ses sanatçısı olması -ya da tam tersi – ikon’larla kitleyi avuçlama çabasıdır.

Sanatın metalaştığı sanayi toplumunda sanatsal ürünler, saklanmak yerine tüketilip atılmak durumundadır. Artık sanat üretiminde, kitlesel üretim ve buna bağlı olarak teknoloji ön plana çıkmakta, yaratıcılık gibi olgular ikincil olmaktadır.(H.Arendt.1961:48) Özellikle eğlence endüstrisinin gelişmesine bağlı olarak sanatsal ürünler, kitle tarafından diğer ürünler gibi tüketilmeye başlamıştır. Sanatsal üretim alanında da rasyonel bir iş bölümü, uzmanlaşma

ve üretim eylemlerinin hiyerarşik koordinasyonu ön plâna çıkacaktır. Bu gelişme birçokları için estetik ve yaratıcılık özelliklerinin ikincil kılınıp, bürokratik bir sürecin sanatsal üretim alanına egemen olması anlamına gelmektedir.(L. Coser, 1965: 324) Bu açıdan bakıldığında, postmodern yaklaşım kendini hissettirmektedir.

1960'lı yıllardan sonra modernizme tepki olarak pop-art hızla ilerlemiş ve Modernizmin estetik değerlerinin içinde en önemli olan seçkinciliğe ve özgüncülüğe karşı çıkmıştır. Günlük yaşamdaki sıradan her şey, pop-art'ın konusu olabilmektedir. Postmodern sanatçılara göre, modern sanatın geleceğe dönük olma anlayışı bir zorlama oluşturur. Sanat geçmişe dönerek, geçmişi yansıtarak toplumsal belleğe çağrıda bulunabilmelidir.(G.Şaylan. 2002:95)Günümüzde bunun yansımalarının azınsanmayacak sayıda olduğunu görüyoruz. Nostalji albümleri, halk müziği'nin pop müziği ya da yeni bir müzik tarzında seslendirilmesi, fantezi tarzın (arabesk, şarkı, halk müziği karışımı) oluşması. Burada artık amaç, ürünün niteliği değil, star'larla kültür endüstrisi içinde varlığını koruma çabasıdır.

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

Kültür endüstrisi, eleştirel kuramcılarının, kitle iletişim araçlarını nitelemekte kullandığı bir kavramdır. Frankfurt Okulu tarafından geliştirilmiştir. Frankfurt Okulu düşünürlerine göre, kültür endüstrisi ile bireyde, kapitalizmin çıkarlarına hizmet edecek biçimde görsel, işitsel, yazınsal sanat alanları aracılığıyla beklentilere uygun kültür standartlaşması oluşturulur. Bireylerde günlük yaşamın sorunlarından geçici uzaklaşma ve rahatlamayı sağlar. Bireyin toplumsal konumunu ve çıkarlarını algılamasını engeller.

Frankfurt Okulunun önde gelen temsilcilerinden Adorno'ya göre Kültür endüstrisinin ideolojisi öyle güçlüdür ki bilincin yerini itaatkârlık alır (Adorno, 2003). Kültür endüstrisinin bir ürünü olarak ortaya çıkan popüler kültürde amaç, yaratıcılık ve özgünlükten uzaktır. Ortaya koyulan eserler, yeni görünse de tekrardan ibarettir. Daha önce yapılmış eserlerin, insanların alışık olduğu imajlarda, kalıplarda yeniden paketlenmesi gibi bir şeydir. “Sorun yaratma” ya da “sorunsal”ı konu edinmekten uzaktır. Birey, modernleşme ve kentleşmenin yarattığı yorgunluk nedeniyle, kolay olanla mutlu olur, orada huzur bulur.

Kültür endüstrisi, seslerin görsel imgeleri çağrıştırmaya özelliğinden yararlanarak, video çekimleri ile çekiciliği artırma yollarını da kullanıp, tüketicileri kendine uyduracak biçimde ekonomik, yönetsel ve teknoloji sektörünün iç içe geçtiği bir sistem oluşturur.

1960'lardan sonra Frankfurt Okulu'nun “güdüp yönetme” kuramı gözden geçirilmeye başladı. F.Jameson'a göre Frankfurt Okulu'nun ‘güdüp yönetme’ kuramı, kitle kültürünü, salt bir ticari beyin yıkama, boş bir oyalanma ve her açıdan uluslar arası şirketler tarafından belirlenen bir “komplo” olarak tanımlar. İster yüksek kültür/modernizm ister kitle kültürü/ticari kültür olsun ikisi de toplumsal hayatımızın durumları hakkında en derin fantezilerimizi yansıtır. Bu fantezilerimiz, bir dürtü olarak çarpıtılmış, bastırılmış ya da bilinç altında yerleşmiş deneyimlerimiz olabilir. R.Dyer, kitle kültürünün aynı zamanda, gerçek ihtiyaçlara seslenerek, onlara estetik düzeyde çözüm getirerek ütöpik geleneği canlı tuttuğunu, ama bu ihtiyaçları yine kapitalist sistemin kendisinin karşılayabileceği sınırlarda tutarak güdüp yöneteceğini belirtiyor.(M.Özbek, 1991: 73-75)

KÜRESELLEŞME

Dünya 1960'lı yıllarda ortaya çıkan değişimlere dayalı siyasi sonuçları da beraberinde getiren küreselleşme sürecine girmiştir. Temelinde ekonomik bir olgu olan küreselleşme sosyologlar tarafından kültürel bir süreç olarak yorumlanmaktadır.

Tarihsel açıdan baktığımızda küreselleşme, bugünkü anlamıyla olmasa da bir süreç olarak eski çağlardan beri var. Neolitik ve daha sonraki dönemlerde ticaret, belirli

kaynakların, toprakların otlakların, av alanlarının ele geçirilmesi adına yapılan savaşlar, kentlere göçler sonucu, kültürel temasların artmasıyla etkileşim sonucu çeşitli yapı ve kurumlarda benzeşmeler başlamıştır.

Etnolojik yaklaşımla küreselleşme; egemen olan ülkelerin, kendi güdümünde olan gelenekselde/yerel’likte bir kültür değişmesi ya da kültür değiştirme sürecidir.

Dünya devletleri arasındaki iletişim ağının daha hızlı ve yaygın olması, ulusları ve kültürleri birbirine yaklaştırmıştır. Bilim, sanat, teknoloji ve ticaret uluslar arası uygulamalara dönüşmüştür. Sınırların genişlemesiyle, dünya insanları arasındaki kültürel sembollerin alışverişi hızlanmış, yerel-ulusal kültürde değişmelere yol açmıştır. Kültürel sembol etkileşimleri, küreselleşmenin hızını da artırmaktadır. İletişim ve bilgi teknolojilerinin gelişimiyle, medya bu süreci destekleyici bir rol üstlenmektedir. Küresel ilişkilerde en önemli sorun “kültürel homojenlik/bağdaşma” ve “kültürel heterojenlik/ayrışma” arasındaki gerilimdir. Etnik unsurların öne çıktığı kültürel ayrışmayla kültürel bağdaşmanın hızı engellenebilmektedir.(N.Yetim,2001:131-132)

Dünya kapitalist sistemin merkezini oluşturan devletlerin geliştirdiği küreselleşmenin, içinde, ulus-devletlerin ulusal kimlik olgusunu zedeleme ve bölme stratejisini barındırdığı söylenebilir. Milliyetçi unsurların ve duyguların körüklenmesi durumunda “bizlik duygusu” ortadan kaldırılarak ulus-devletlerin bütünlüğü ve kitlesel hareket gücü güçsüzleştirilebilir. Klâsik söylemde “dünyanın küçük bir köy” haline dönüşmesi olarak dile getirilen ‘küreselleşme’de etnik kimlikler, varlıklarını vurgulama gereksinimi duymaktadırlar.

Bu kuramsal çerçeve içinde Türkiye müzik kültürünün nabzının attığı Unkapanı müzik sektöründeki tabloya göz atarak, Türkiye’nin küreselleşme ve kültür endüstrisinden etkilenme oranı hakkında bilgi edinebiliriz. Durum tespitinden önce plâk şirketlerinin gelişim sürecine bakmakta yarar vardır.

PLÂK ŞİRKETLERİ VE MÜZİK KÜLTÜRÜNDEKİ YERİ

Müziğin iletişim kanalları, işitsel olmak durumundadır. Bunun daha geniş kitlelere yayılmasını ve kayıt altına alınarak tekrarlanabilmesini teknoloji kolaylaştırmaktadır.

İlk ses kaydı 1877’de Edison tarafından yapılmıştır. Bu aletin adı Fonograf’tır. Fonograf’ın geliştirilip gramafon ve plâk’ların oluşmasından sonra ticari anlamda işlevselliği 1889’lu yıllara rastlar. S.Z.Çavdaroglu’nun www.musikidergisi.net’te yer alan araştırma yazısındaki bilgilerde Türkiye’de yapılan ilk kayıtların Tantix isimli Alman teknisyen’in İstanbul’da Yeni Cami önündeki dükkanında yaptığı kayıtlar olduğu ifade ediliyor. Melih Duygulu ve Cemal Ünlü’nün araştırmalarında ise, Tantix’in hangi şirket adına İstanbul’a geldiği ve yaptığı kayıtların akibeti bilinmediği için, 1900’lerde The Gramophone and Typewrite and Sister Company firması tarafından gönderilen teknisyen W.Sinkler Derby’nin kayıtlarını “ilk İstanbul kayıtları” olarak kabul edilmesi gerektiği vurgulanıyor. Bu kayıtlarda, çeşitlilik gösteren Osmanlı kültür yapısının yansıtıldığı belirtiliyor.

İlk taş plâklarda çeşitli halk müziği(Arnavut, Laz, Çerkez, Kürt) kayıtları yapılmış; tasavvuf ve dinî müzik ise cumhuriyet döneminde kayıtlara girmeye başlamıştır. Kantolar, fanteziler, gazeller ve şarkılar daha sonraları Karagöz ve Meddah, Mevlevi Âyinleri ilk dönemde kaydedilen müzik türleridir. 1886 yılında “ Columbia” plâk şirketinin İstanbul’da “ Umumi Satış Merkezi” adıyla birim açmasıyla Gramofon İstanbul’da da kısa zamanda yaygınlaşmıştır. 1900 yılında The Gramophone Company Ltd. ticari plâklar yapmak üzere teknisyenler gönderir. 1905’de Beka isimli şirket, Türkçe ve Yunanca; 1906’da Odeon ve Lyrophon firması tarafından Türkçe, İspanyolca ve Yunanca kayıtlar yapar. Operet ve

kantolara ilgi bu dönemde başlamıştır. 1907’de Favorite, 1909’da Pathe plâk piyasasına girmiştir. Bu dönemde de meşrutiyetin coşkusunu Favorite firması plâklara marş’ları taşıyarak yansıtmıştır. Odeon firması da yayın politikasının içinde marşlara yer vermeye başlamıştır. Yine bu dönemde Kanto’lar plâk firmalarının gözdesi durumundadır. Bu tarihi akış içinde ilk Türk plâk fabrikasının kurulduğu yıllar 1911’li yıllardır.

Tanzimat’la birlikte çok sesli müzik ve operet kendini göstermeye başlamıştır. Batı tarzında örgütlenmiş ve eğitilmiş mızıkacı takımlarıyla plâklar yapılmıştır. “Leblebici Horhor” operetinin parçaları bir çok firma tarafından piyasaya sunulmuştur. Halk Müziği’nde “mani”, “semai”, “destan” söyleme geleneğinin, az sayıda da olsa plâklarda yer almaya başladığını görüyoruz. Bu dönemde İstanbul’da müzik sanatına yön verenler, Ermeni, Rum, Yahudi ve Çingene müzisyenleridir. Bu nedenle özellikle eğlence müziğinde kasap havası, sirto ve çiftetelli ragbet gören türler arasına girmiştir.

1926’da Türk Müziğinin resmen yasaklanmasıyla müzik zevkinin değişmesinin adımları atılmış oldu. 1926-1930 arası bir geçiş dönemi sayılabilir. Bu dönemde operetten fanteziye, gazelden şarkıya kadar pek çok müzik türünün kaydedilmesinin yanı sıra, Türkiye’de çalışan üretici firmaların ithal etiketleri “Alafranga”, “Rumca”, “Klâsik Müzik” plâklarıyla müzik beğenisine alternatifler sunulmuştur. Tango, çarliston gibi danslar da ilgi odağı olmuştur.

1930’lu yıllarda Odeon firması merkezi Londra’da bulunan EMI isimli şirketin Türkiye distribütörlüğünü üstlenir. Yine bu yıllarda toplu icra ses kayıtları yapılmaya başlamıştır. Darülfalimi Musiki Heyeti’nin doldurduğu plâklar müzik tarihimiz ve otantik icra yönünden çok büyük önem taşır. 1940’lardan sonra gazellere ilgi azalmıştır. Gazeller, “Sahibinin Sesi”, “Colombia” ve “Odeon” plâklarında 1960’lara kadar yerini korumuş daha sonra ise yavaş yavaş silikleşmiştir.

II.Dünya savaşı yıllarının (1939-1945) yarattığı ortamla milli duyarlılık, kültürel yapıda ağırlığını hissettirmeye başlamıştır. Bütün yurttan yaygınlaşmaya başlayan Radyo yayınlarından “Yurttan Sesler” bu duyarlılığı destekleyen ve taze tutan bir program olmuş; Münir Nurettin, Hafız Burhan başta olmak üzere pek çok sanatçı plâklara türkü okur olmuştur. Batılılaşma yaklaşımının egemen olduğu bu dönemin gözde müzik türü Halk Müziği olmuştur. Bir yanda halkın sesini çağdaş yorumla halka ulaştırmaya çalışan, diğer yanda halk müziği unsurlarını birebir plâk ve radyolar aracılığıyla bütün yurda iletmeye çalışan, iki uygulama birbirine koşut olarak yerini almıştır. Sanat musikisi sanatçı ve bestecileri de daha geniş kitlelerde yer alabilmek için, türkü tarzındaki örneklerle plâklarında yer vermeye başlamışlardır. Türkü tarzı besteler yapmışlardır. En önemli temsilcisi Sadettin Kaynak’tır.

Yirminci Yüzyılın ikinci yarısında dünyadaki siyasi, ekonomik ve teknolojik gelişmelerle, dünyaya açılım başlamasıyla başta caz olmak üzere yeni yeni müzik türleri, müzik kültürümüzü etkilemeye başlamıştır. Radyolar tutarlı çizgiyi korumaya çalışsa da piyasa ve plâk repertuarları dünya’ya açılımdaki hızını korumuştur. Gelenekselin önüne geçen bu müzik türlerinin daha çok gençlere yönelik olması dikkate değerdir. Küreselleşmenin filizlenmeye başladığı yıllarda hedef kitle olarak seçilen gençleri gelenekselden, kendi öz değerlerinden uzaklaştırma çabası olarak değerlendirilebilir. Kendi kültürel birikimini korumak isteyen ama aynı zamanda Batı pop müziğinin etkisinde kalan bu arayış döneminde kültürleri kaynaştırmaya çalışan “Anadolu Pop” akımı ortaya çıkmıştır. 1970’li yıllarda müzik yaşamına gazino ve kasetçilik girmiştir. O yıllarda gurbetçilerin getirdikleri “teyp”lerle müzik piyasasında “kasetçilik” etkinleşti. Bunu takip eden yıllarda çarpık kentleşmenin de tetiklediği “Arabesk” olgusu müzik kültürüne dikkate değer bir oranda damga vurdu. Aşıklar plâk piyasasında hatırı sayılır varlık göstermeye başladı.

Küreselleşmenin sunduğu “dünya kültürü” tablosunda kendi kimliği ile varolma çabaları kendini göstermeye başladı. 1979’da Compact Disk (CD) üretimi başladı. Televizyonun toplum yaşamına yaygın bir şekilde girmesiyle gazino etkinliğini kaybetti. Görsellikle desteklenen dünya ve ülke müzik sunumları müzik kültüründe değişimi hızlandırdı. Müzik sektöründe 21.yüzyılda plâk, kaset, walkman ve CD piyasası etkinliğini kaybedip yerini, bilgisayar ve internetin sunduğu olanaklara bırakacak gibi görünüyor.

Plâk şirketlerinin tarihsel süreci bize, kültürel değişimin yayınlara yön verdiğini düşündürmektedir.

İMÇ’DE KENDİNE YER BULABİLEN MÜZİK TÜRLERİ

Durum saptamaya yönelik bu araştırmada Evreni, MUYAP üyesi Müzik Yapım ve Plâk Şirketleri oluşturmaktadır. Örneklem grubu seçimi, tesadüfi örneklem tekniği ile MUYAP listesinde 133 adet üye, koruma altında olan 6 adet firma sıralamasından 10’ar adet gruplama ile belirlenmiştir. Veriler, şirketlerin ve firmaların web sitelerinden alınmıştır. Web siteleri bulunmayanlar, grubtan çıkarılmış ve listede yer alan bir sonraki firma/şirket gruba alınmıştır. Sitelerde var olan albüm bilgileri üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır. Yukarıda açıklanan teknikle belirlenen örneklem grubu: Seyhan Müzik, Kalan Müzik, Ferdifon, Tempa, Uzelli, Arma, Deka, Pozitif, Türküola, Elenor, Özdiyar, DFM, Jet, Özdemir Müzik.

Veri analizinde türler ve yıllar tespit edilmiştir. 1980-2010 yıllarında türlerin dağılım grafikleri, örneklem grubundaki şirket/firmalarda yer alan sayıları toplanarak genel ve 10’ar yıllık grafikler çıkarılmıştır.

Bu 30 yıllık dönemde: Pop/Rock/Caz , Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, Arabesk, Etnik Müzik, Dini/Tasavvuf/Sufi, Rap-Hip-Hap, Enstrumantal, Film/dizi/şiiir/tiyatro, Oyun Havaları, Klâsik/Çağdaş Müzik, Çocuk Şarkıları, Dünya Müziği, Fantezi, Özgün, Kanto/Tango/Eski Popüler, Protest Müzik albümleri yer almaktadır.

İlk 5 sırayı Pop/Rock/Caz müziği, Halk Müziği, Arabesk, Sanat Müziği, Etnik Müzik, oluşturmakta; onları Enstrumantal, Film/dizi/şiiir/ tiyatro, Oyun Havaları, Dini/Tasavvuf/Sufi, Fantezi, Rap-Hip-Hap, Klâsik/Çağdaş Müzik, Çocuk Şarkıları, Protest, Özgün Müzik izlemektedir.

Etnik Müzik yapımlarında yer alanlar: Balkan, Roman, Kürt, İspanyol, İbrani, Azerbaycan, Kurmanci, Arap, Zazaki, Çerkez, Laz, Ermeni, Gürcü, Çeçen, Rum müziklerinden örneklerdir. Çeşitlerin fazlalığı yerel milliyetçilik olgusunun yerleşmeye başladığını göstermektedir.

1980-1989 grafiğine bakarsak; Arabesk Müziğin ilk sırada yer almasından, çarpık kentleşmede uyum sorunlarının yoğun olduğunu; Türk Halk Müziği ve Sanat Müziğinin anlamlı oranda Arabeski takibi milli duyarlılığın etkin olduğunu; fantezi tarzın belirgin olması müziksel arayışların arttığını; Batı tarzı pop/rock/caz müziğin aynı paralelde yer aldığını; etnik kimliklerin ortaya çıkışını; Eğlence müziği olarak oyun havaları ve film/şiiir/dizi/tiyatro müziğinin sayısı “güdüp-yönetme”kuramının işlemeye başladığını; çocukların ise hiç dikkate alınmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Bir arayış dönemi diyebiliriz.

1990-1999 yılları arasındaki grafiğe göre Türk Halk Müziğinin ilk sırada yer alması, “dünya kültürü”nde kendi öz değerlerimizle yer alma ve homojenleşmeye direniş yaklaşımının daha etkin olduğunu; pop/rock/caz müziği ile homojenleştirme çabalarının hemen onu takip ettiği; hemen arkasından gelen arabeskle kentleşme olgusunun kendisini

hissettiğini; Sanat müziğinin arabeskin hızını kesemediğini; ulus-devletlere yönelik ayrımcılık/ etnik kimliklerin ortaya çıkışının belirginleştiğini diğer türlerin ise birer filiz olarak kaldığını düşündürmektedir.

2000-2010 yıllarında ise pop/rock/caz atağa kalkmış, küreselleşmenin homojenleştirme çabası, milli duyarlılığı az da olsa geride bırakmış, arabesk yerini korumuş, sanat müziği neredeyse arabeski yakalamış; etnik müzik bir önceki on yıla göre sayı olarak artış göstermiş; eğlence müziği, film/şiiir/tiyatro müziği kendini hissettirecek oranda artış göstermiş; Klâsik müzik, çocuk müzikleri, sorunlara tepki protest müzik yok denecek kadar yerini almıştır.

Pop/Rock/Caz müziğinin %31’de birinci sırayı alması oldukça anlamlıdır. Küreselleşmenin homojenleştirme politikasının, kültür endüstrisinden ciddi bir destek aldığı rahatlıkla söylenebilir. İkinci sıradaki %24 oranında Halk Müziği “dünya kültürü”nde kendi öz değerleri ile varolma direnişindedir. %11 oranında üçüncü yer alan Arabesk Kentleşme olgusunun yarattığı toplumsal sorunlarla baş edebilmek için insanların duygusal sığınağı olmuştur. Ruhsal yapıyı dengede tutup, isyan duygusunu eriterek, sosyal patlamayı önleyen bir işlev üstlenmiştir. Kültür endüstrisinin bireyi pasifleştirme politikasının bir görüngüsü olarak değerlendirilebilir. Dördüncü sırada % 9’luk gösterge ile Sanat Müziği, değişim sürecinde yaşam savaşı verdiği izlenimi yaratmaktadır. Hemen arkasından % 5 oranındaki Etnik Müzik ise Küreselleşmenin ulus-devletlerdeki ayrışma politikasının, müzik kültürümüzde yerini aldığına göstergesidir. Dizilerin yaşamımızın belli saatlerini –ki bu saatler insanların televizyon başında oturabilecekleri en makul saatlerdir - neredeyse esir aldığı, hatta dizi saatlerinde trafiğin bile sakinleştiği günler olduğunu anımsarsak, bunların müzik kültüründe yer almaması düşünülemez. Nitekim %4 oranında yerini bulmuştur. Aynı oranı paylaşan Enstrumantal müzik ise yine sorunlardan kaçış ve ruhsal dinginlik arayışı diyebiliriz. Hemen arkasından %3 oranla eğlence müziği geliyor. 1990 dan sonra tasavvufa olan ilgi odaklanması, 1995 yılının “hoşgörü”yılının ilân edilmesi gibi etkenlerle sufi/tasavvuf/ dini müzik kendini göstermiş ancak çok cılız kalmıştır. Dini müzik işlevini, gençlere yönelik “yeşil pop” tarzında etkinleştirmeye başlamıştır. (%31’lik oranın içindedir.)

Arayış içinde ortaya çıkan seslendiği kitle belli olmayan fantezi türü de anlamlı bir yer almamıştır. Çağdaş Klâsik Müzik ve Çocuk Şarkıları ise hiç yok gibidir. Geleceğimizin emanetçileri olan çocuklarımızın müzik gereksinimlerinin karşılanmaması ve onların geleceğe taşıyacakları kültürü yaşamlarına sokmanın en kolay yolu olan müziği, yok saymaları ise durum tespitinde karşılaşılan hazin bir durumdur.

Yayın tarihi bilinmeyenler grafiği ise bize özet olarak, küreselleşme, kültür endüstrisi ve çarpık kentleşme sorunlarının ipuçlarını vermektedir.

SON SÖZ YERİNE

Doğuştan başlayarak bilinçli ya da bilinçsiz edindiğimiz, içimize sindirdiğimiz, özümsemiğimiz bilgiler bütünü olan kültür, bir süreçtir. Eylem, katılım ve çağdaş dünyanın yeniden yorumlanmasıdır. Onu insanlar biçimlendirir. O da insanları biçimler. Hissettiklerimizin, isteklerimizin ve yaşam amacımızın billurlaşmasıdır. Varolan gerçeklerin ‘toplumsallaştırılması’ demektir. Bu bağlamda kültürün bir unsuru olarak müzik de bir sürecin içinde yer alır. İster istemez de kültürel süreç içindeki değişimden payını alacak ve değişen koşullara göre, varolma çabasıyla kendini yeniden yorumlayabilecektir. Bir durum saptama olan bu çalışmada da müzik sektörünün bir aracı olan İMÇ’nin gelişim sürecine baktığımızda, yalnızca Türkiye’de değil, dünyadaki ekonomik, politik ve teknolojik ve

kültürel değişimlere göre yayın politikasında değişiklikler yapmak zorunda kaldığını görüyoruz.

Günümüzde teknolojinin gelişmesi ve kitle iletişim olanaklarının artmasıyla, kültür ve gelenek daha geniş alanlara, uluslararası alana taşınmaktadır. Doğal olarak, karşılaşılan başka değerler, kültürel beklentilerde farklılaşmalar oluşturabilir. Bu değişim sürecinde hızı yakalayamayan, kendi kimliğini koruyarak yaşama olanaklarını yaratamayan kültürel değerler, raflarda tozlanmak, sandıklarda çürümek ya da tarihsel belge olmak durumuyla karşıkarşıya kalabilir. Değişimini durduramadığımız kültürel yapı içinde, kendi kimliğini koruyarak yaşama olanaklarını yaratmak zorundayız. Bir kültürel olgunun başkalaşması, onun yok olması değil, bir başka biçimde yaşaması demektir. Ancak, doğu-batı arasında bir köprü olan ülkemizde, değişimler ve etkileşimler kaos ortamı oluşturmaktadır. Bu ortamda hızı yakalamak adına başka kültürleri taklit ederek evrensel kültürde yer alabilme çabalarına sıcak bakılmamalıdır.

Türkiye’de müziğin nabzının attığı İMÇ, bu hızlı değişim sürecinde, kültürel duyarlılıkla, kendi kültürel değerlerimizi canlı tutan bestecilerin eser yaratmalarını teşvik edici unsurları ve olanakları oluşturmayı, yanı sıra bu eserleri en kısa sürede topluma ulaştırmayı benimsemelidir. Müzikal kimlik her yönü ile yine kendisini şekillendiren kültürden beslenmektedir. O eseri yaratan kişi yine o toplumda yaşayan kişidir. Ortak paylaşımı yakalayan eser toplum tarafından benimsenir, davranış oluşturur ve kültürü bir arada tutar.

Etki gücü yüksek olan müzik neden bir toplumu bilinçlendirme aracı olarak kullanılsın. Kültürel yapıdaki düzensizlikler, bilinçli olarak yapılacak müzikle oluşturulan kavramlar aracılığıyla düzenli veya düzensiz davranışlara dönüştürülebilir. Değişen kültürel yapı içinde, müziğimizde günümüz insanı için - özellikle gençlere yön verecek ve yabancılaşmalarını durduracak- sözlü ve sözsüz eserler yaratılıp, hızla topluma ulaştırma yolu ile toplumsal birlikteliği ayakta tutabiliriz. Unutmayalım ki gelecek, gençlerin ve çocukların elindedir. Öncelikle çocuklarımızı ve gençliğin yetişmesini destekleyici müzik politikası en kısa sürede hayata geçirilmelidir.

Şu anda ise kültür endüstrisine teslim olarak küreselleşmeye hizmet eden ya da etmek zorunda kalan İMÇ tablosu görüyoruz. İMÇ, kültür endüstrisinin olanaklarını kendi kültürel değerlerimizin lehine çevirecek yolları mutlaka bulmalıdır. Toplumdaki kültürel sığlaşmaya, yabancılaşmaya ve süreç içinde yok olmaya zemin hazırlayan kâr politikasını yeniden gözden geçirmelidir. Türkiye’de varlığını sürdüren bu sistemin, yaşadığı topluma karşı bir sorumluluğu vardır.

Ayrıca, devlet örgün ve yaygın müzik eğitim-öğretimi, yayını ile ilgili kurum ve kuruluşlara ilişkin, kendi müzik üslubumuzu taşıyan çağdaş çalışmalarla kendini geliştirmeye yönelik bir müzik politikası belirleyerek, telif hakları, internet ve yayın ile ilgili yaptırımları yasallaştırmalıdır.

ADORNO, Theodor W. (2003), Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken, (Çev.Bülent O.Doğan), Cogito, Sayı:36, Yaz.

ARENDT, Hannah. (1961) "Society And Culture", Norman Jacobs(der.) Culture For The Millions, New York

COSER, Lewis. (1965) "Men of Ideas" New York

ÇAVDAROĞLU, Salih Zeki. Türkiye'nin Ses Kayıt Tarihine Bir Bakış.
www.musikidergisi.net. Araştırma yazıları.

DUYGULU,Melih& ÜNLÜ Cemal. Son yüzyılda Türkiye'nin Müzik Hayatı: Türler,Ses Kaydı, Sektörel Yapı

www.turkishmusicportal.com. articles link'i

ÖZBEK, Meral.(1991) “ Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski” İstanbul, İletişim yayınları

ŞAHİN, Birsen & Poyraz, Tuğçe, & Öktem, Pınar & Şimşek, Ayşe. (2003) Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Asmalı Konak Dizisinin Yöre Turizmine Etkisi, Hacettepe Üniversitesi Sosyoloji Bölümü e-dergisi.

ŞAYLAN, Gencay.(2002) "Postmodernizm", Ankara, imge kitabevi

YETİM, Nalan.(2001) Küresel Üretim Yapılanmasına Kültürel Yanıtlar:Ulusal-Yerel”Doğu- Batı Dergisi Küreselleşme Özel sayı Ağustos.

“19. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE YUNAN MİTOLOJİSİNİN FLÜT MÜZİĞİNE YANSIMALARI VE ÖRNEKLERİ”

Arş. Gör. Bahar SARIBOĞA

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı

baharsariboga@hotmail.com

Yrd. Doç. Çiler AKINCI

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı

cilerakinci@gmail.com

ÖZET

Müzik tarihine ve çalışmalarına baktığımızda Yunan mitolojinin müzikte ilk etkisini operalarda görmekteyiz. 17. yüzyıldan itibaren müzikte etkilerini görmeye başladığımız mitolojinin örnekleri, Monteverdi'nin ilk operası "*La favola d'Orfeo*"dan (*Orfeo Efsanesi*) başlayarak çeşitli yapıtlarla karşımıza çıkmaktadır. 19. yüzyılda Liszt öncülüğündeki programlı müzik çalışmalarının ürünleri olarak Yunan hikâyeleri hızla birçok çalgı müziğinde ve mistik bir tona sahip olması bakımından özellikle flüt müziğinde kendine yer bulur. Bu hikâyelerin flütün teknik gelişmeleri ve repertuar arayışında bestecilere yol gösterici bir ilham niteliği taşıdığı görülür. Flütü teknik ve repertuar konusunda geliştirmek için kurulan Paris konservatuarı bu konu ile ilgili disiplinli şekilde çalışan en önemli etkenlerden biridir.

Bu çalışmada, 19. yüzyılda flütün teknik gelişmelerinden sonra ortaya çıkan repertuar arayışında önemli etkenler arasında yer alan Yunan mitolojisinin flüt müziğine yansıyan örnekleri üzerinde durulacaktır

Anahtar Kelimeler:Yunan Mitolojisi, flüt, programlı müzik

“FROM 19th CENTURY TO PRESENT REFLECTIONS AND EXAMPLES FOR FLUTE MUSIC OF GREEK MYTHOLOGY”

Assistant Professor: Çiler AKINCI

State Conservatory of Dokuz Eylül University

cilerakinci@gmail.com

Researching Assistant: Bahar SARIBOĞA

State Conservatory of Dokuz Eylül University

baharsariboga@hotmail.com

ABSTRACT

When we look at the history of music and its work, we can see in operas the first impact in music of Greek mythology. 17th century onwards, examples of the mythology beginning to see the effects of music, it appears to us within various works by beginning Monteverdi's first opera, "*La Favola d'Orfeo*" from (*The Legend of Orpheus*). In 19th century, Greek stories ,which products of programmed music works under the leadership of Liszt, finds its place in many instruments, and especially in flute musicin terms of having a ton of music and mystical.Such stories seem having the quality of guiding for composers in the search for flute repertoire and technical developments of flute. Conservatory of Paris,

which established to develop the technical of flute and on the flute repertoire, is one of the most important factors related to the subject-disciplinary working properly.

In this study will focus on examples of Greek mythology reflected in the music of the flute, which is one of important factors in the search for repertoire, occuring after technical developments of flute in 19th century.

Key Words: Greek Mythology, flute, programmed music

GİRİŞ

Mitler, dünyanın oluşumu, tanrılar ve kahramanlık döngülerini içeren anlatılardır. Bu anlatılar bilimsel gerçekleri yansıtmaz. Mitler, düşünce ve hayal gücünü meşgul ederek gelişir. Grimal'a göre; Bütün halklar, gelişimlerinin bir noktasında kendilerine efsaneler, yani bir süre için inandıkları, en azından belirli ölçüde inandıkları anlatılar yaratmışlardır. (Grimal, 2007) D. Rosenberg'e göre ise; söylenceler bir toplumun manevi değerlerini yansıtan ciddi öykülerdir. Bu öyküler bir toplumun dünya görüşünü ve önemli inançlarını temsil ettikleri için, o toplumun kültürü tarafından değer verilen ve korunan insani deneyimlerin birer simgesidir. Söylenceler kökenleri, doğal olayları ve ölümü konu edinebilir; ilahların özellikleri ve işlevlerini betimleyebilir ya da kahramanlık öykülerini anlatarak, kahramanca ve erdemli davranışlara birer model oluşturabilir. (Rosenberg, 2003)

Kısaca mitoloji kelimesinin kökenine değinecek olursak; mitoloji, Yunanca masal, hikaye anlamına gelen "mythos" ile, söz anlamına gelen "logos" kelimelerinden oluşmuştur. Her milletin mitolojisi vardır. Türk, Mısır, Yunan, Hint, Çin gibi... Bu ulusların mitolojileri içinde en çok incelenmiş ve bilginlerin üzerinde en çok fikir yordukları, inceledikleri mitolojiler Hint ve Yunan mitolojileridir. Ancak bu mitolojilerden Avrupa sanat ve edebiyatına ise en çok Yunan mitolojisi tesir etmiştir.(Can, 1970)

Efsaneler, Yunan sanatının bir hammaddesi olarak nitelendirilir. Marx mitoloji ve sanat arasındaki bağıntıyı şöyle dile getirir:

Bildiğimiz gibi, Yunan mitologyası Yunan sanatının yalnızca bir gereç ambarı değil, aynı zamanda temelidir... Bütün mitologya, doğa güçlerini düşgücünün içinde ve düşgücü yoluyla bağımlı kılar, denetler ve biçimlendirir. İşte bu yüzden de, insanoğlu, doğa güçlerini gerçekten egemenliği altına aldığıında, mitologya ortadan kalkar... Yunan mitologyası Yunan sanatının ön koşuludur; başka bir deyişle, doğa ve toplum olayları halkın düşgücü tarafından bilinçsizce sanatsal bir biçimde özümlenmiştir.(Thomson, 1991)

Mitoloji ve müzik ise mitolojinin diğer sanat dallarıyla olan ilişkisi gibi, hayal gücünü meşgul ederek gelişen iki düşsel dal olması sebebiyle antik çağdan günümüze dek birbirleriyle sıkça anıldığı bilinmektedir. Müzikte mitolojiye, mitolojide müziğe sürekli rastlarız. Antik Yunan'dan başlayarak besteciler mitolojik öyküleri yapıtlarında işlerken, özellikle Yunan mitolojisinde müziğe ilişkin öykülere rastlamak mümkündür. Aslında köken itibarıyla de müzik, ismini Yunan mitolojisinden almıştır.

Müzik kelimesinin kökenine değinecek olursak; Yunanca esin perileri olan "mousa" dan türediği belirtilmektedir. Mousa, Yunanca akıl, düşünce, yaratıcılık gücü kavramlarını içeren "men" kökünden gelmez. Mousalar dokuz esin perisinden oluşur. Kalliope, destan şairi ya da lirik şiir; Kilo, tarih; Polhymnia, pantomim; Euterpe, flüt; Terpsikhore, dans; Erato, korolu şiir; Melpomene, tragedya; Thalia, komedya; Uranla, gökbilimi. Bu perilerin bütün işleri tanrıların şenliklerinde ezgi söyleyip, dans etmektir. (Erhat, 1996)

ANTİK YUNAN MİTOLOJİSİNİN BATI MÜZİĞİNDE İLK ÖRNEKLERİ OLARAK “OPERALAR”

Rönesansta, Avrupa'daki her ülkede eskiye dönüş özellikle uygarlığın beşiği olarak görülen Antik Yunan'a kadar gider. Antik Yunan filozoflarının insanlara mesaj veren, moral ve etik değerleri sorgulatan sözleri sanatsal açıdan özellikle müzik ve tiyatrodaki bir esin kaynağı olarak nitelendirilir. Operalar ise bu girişimde başrolü oynar. Antik Yunan hikâyeleri recitatiflerle anlatılarak müzikte ilk örneklerini opera vasıtasıyla göstermeye başlamıştır. Besteciler, Yunan mitolojisindeki bazı karakterler, onların öyküleri ve karakteristik yapılarından yola çıkarak büyük ölçüde yapıtlarında yer vermiştir.

Opera sanatının ilkel izlerinin antik tiyatrodaki aranması ve Antik Yunan tiyatro yazarları Sophokles, Euripides, Aeschylus eserlerinde incelenmesi mümkündür.(Altar, 2010) Opera sanatının anayurdu İtalya'dır. Opera fikrinin bu şehirdeki bazı müzikçi ve şairlerin birleşerek eski Yunan oyunlarına benzer eserler yazmak istemelerinden doğduğu bilinmektedir. Bu çerçevede mısraları Renuccini tarafından yazılan ve Peri tarafından 1594'de bestelenen Dafne ilk operadır. Peri 1600 yılında Euridice adlı bir opera daha yazmıştır. Her iki opera da basit şarkılarla donanmış ilkel opera örnekleri olarak karşımıza çıkar. Operada ilk gelişimi Monteverdi'nin 1607 yılında yazdığı Orfeo adlı eseriyle görüyoruz. Almanya'da ise 1627 yılında ilk defa Schütz Daphne adlı bir opera bestelemiştir.(Yener, 1992) Böylece Yunan tragediyalarının esintileriyle opera hızla tüm Avrupa'ya yayılarak, örneklerini çoğaltmıştır.

Müzikteki ilk örneklerini opera vasıtasıyla oluşturan Yunan mitolojisinin esintileri, zamanla tüm uluslarda ve müziğin hemen hemen tüm alanlarında bestecilerin ilham kaynağı haline dönüşerek senfoni, oda müziği, bale, çalgı ve vokal müzikleriyle etkisini sürdürmeye devam etmiştir. John Blow'un Venus ve Adonis adlı yapıtından başlayarak, Gluck'un Orpheo ve Euridice operası, Mozart'ın Idomeneo operası, Beethoven'ın Prometheus adlı balesi, Berlioz'un Truvalılar operası, 19. yüzyılda Liszt tarafından tanıtılan programlı müzik çalışmalarıyla da karşımıza çıkmaya başlamıştır. Liszt'in Orpheus ve Prometheus'u, Franck'in Psyche, Debussy'nin Pelleas et Melisande, Ravel'in Daphne et Cloe, Stravinsky'nin Oedipus Rex, Persephone, Apollo Musagetes balesi, minimaliz bestecilerden P. Glass'ın Orfeo operası, Ferit Tüzün'ün Midas'ın Kulakları gibi mitolojik örnekleri opera başta olmak üzere müziğin her alanında ve her ulusun bestecisinde rastlamak mümkündür.

Programlı müziğe, flüt müziğinde de 19. yüzyılda aranan repertuvar arayışına etki etmesi bakımından kısaca değinmek istiyorum;

Programlı Müzik

Programlı müzik terimi nesneleri ve olayları yansıtarak bir hikaye anlatmaya çalışan müziğe dayanır. Programlı müzik çalışmaları barok dönem eserlerinde de rastlanılmasına rağmen, bu müzik türünün tanıtılması ancak 19. yüzyılı bulmuştur. İlk defa 19. yüzyılda Franz Liszt tarafından tanıtılan programlı müzik, günümüze dek çalışmalarında yoğun bir şekilde ilerleyerek müziğin tüm branşlarında etkisini sürdürmeye devam etmektedir.(Monsma, 2012) Bu etkiden flüt müziği de yoğun bir şekilde etkilenmiştir.

YUNAN MİTOLOJİSİ KARAKTERLERİNİN FLÜT MÜZİĞİ ÜZERİNDEKİ ROLÜ

Daha öncede değindiğimiz gibi Yunan mitolojisinin etkisi müzikte rönesanstan itibaren kendini göstermeye başlamış, günümüze dek etkisini devam ettirmiştir. Flüt ise bu etkiden yararlanan çalgılar arasında yerini alır. Bu eserler gerek solo çalışmalarda, gerek orkestra ve bale sololarında, gerek piyano eşlikli yapıtlarla karşımıza birçok örneğiyle çıkar. Aslında flütün Yunan mitolojisinden bu derece etkilenmiş olması şaşırtıcı değildir. Yunan

öykülerini ve eski Yunan ritüellerini ve Antik Yunan filozoflarının söylencelerini incelediğimiz zaman flüte ilişkin atıflara rastlanır.

Flüt yapıtlarının Yunan hikâyeleri üzerinde bu derece yoğunlaşması ancak 19. yüzyılı bulur. Bunun nedeni Alman flüt yapımcısı Theobald Boehm tarafından gerçekleştirilen flüt yapısındaki teknik değişim ve gelişmelerin 19. yüzyılda gerçekleşmesi ve bu çerçevede yeni flüt için aranan repertuvar arayışına bir esin kaynağı niteliği kazandırmış olması fikrine dayanır. Eski dönem ritüellerde flütün, büyü ve tanrıya yakarıшта kullanılması, mistik bir tona ve renge sahip olması ve Yunan mitolojisinde sık sık flüt ile ilgili efsanelerin de yer alması flüt repertuvarının Yunan efsanelerinin etkisinde kalmış olmasını kaçınılmaz hale getirmiştir. Programlı çalışma olarak ortaya çıkan bu çalışmalar, flüt repertuvarının gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Flütteki bu teknik gelişmeler ve repertuvar arayışını bir okul ve gelenek haline dönüştüren Paris Konservatuarı öğretmenleri ve öğrencilerinin katkıları da göz ardı edilemez niteliktedir.

Flüt Repertuvarına Yansıyan Yunan Mitolojisinin Örnekleri:

- Carl Reinecke, "Undine (flute-piano)"-1882 Almanya
- Jules Mouquet, "La Flute de Pan (flute-piano)"- 1906 Fransa
- Claude Debussy, "Syrinx (solo flute)"-1913 Fransa
- Andre Jolivet, "Chant du Linos (flute- string quartet)"-1944 Fransa
- Claude Debussy, "Prelude to the Afternoon of a Faun (orkestra için senfonik şiir)"- Fransa
- Claude Debussy, "Chansons de Bilitis (Six Epigraphes Antiques) (voice and piano, flute transcription)", 1897, Fransa
- Jacques Charpentier, "Pour Syrinx (flute and piano)- Fransa (20.yüzyıl)
- Paul Dukas, "La plainte, au loin, du faune (flute and piano) -1920 Fransa
- Albert Roussel, "Joueurs de Flûte, (flute and piano), Op. 27"- 1924, Fransa
- Charles Camilleri, "Song of Olympus" for solo flute- 1992, Malta
- Johannes Donjon, "Pan - Pastorale" for flute and piano, Fransa
- Leonardo DeLorenzo, "Suite Mythologique, Op. 38" (I. Pan; II. Marsyas; III. Apollo) for solo flute, İtalya
- Leonardo DeLorenzo, I seguaci di Pan, for four flutes, op. 32, İtalya
- Robert Bariller "Le Martyre de Marsyas" for flute ena piano, 1957, Fransa
- Christoph Willibald Gluck, "Dance of the Blessed Spirits" from "Orpheus" (solo flüt için uyarlama), 1774,
- Dieter Schnebel, "Pan" for flute and piano/basso continuo, 1980, Almanya
- Gene Pritsker, "Pan(ic)" for solo flute, 21. Yüzyıl, Rusya
- Arthur Lourie, "Flute of Pan" for solo flute, 1959, Rusya
- Roger Bourdin, "Le Chanson de Pan"for solo flute, 1968, Fransa
- Charles Delaney, "Hymn of Pan"for solo flute, 1949, Amerika
- Rory Boyle, "Pieces of Pan"for flute and piano, 20. Yüzyıl, İskoçya
- Jon Kimura Parker, "Pan Dreams" for Flute and Piano, 20. Yüzyıl, Kanada

- Gabriel Faure, "Sicilienne" from "Pelleas et Melisande" arr. for flute and piano, 20. Yüzyıl, Fransa
- Sverre Arvid Bergh, "Pan"for solo flute, 20. Yüzyıl, Almanya
- Harald Genzmer, "Pan"for solo flute, 1992. Almanya
- Laura Pettigrew, "Legends" for solo alto flute, 21. Yüzyıl, Kanada
- Thea Musgrave, "Narcissus" for solo flute with digital delay, 20. Yüzyıl, İskoçya
- Thea Musgrave, "Orfeoé solo flute", 20.yüzyıl, İskoçya
- Augusta Read Thomas, "Euterpe's Caprice", 2008, Amerika

Listelenmiş solo flüt, orkestra soloları, bale müzikleri, flüt ve piyano için yapılmış bu çalışmalara baktığımızda flüt müziğinde Yunan mitolojik karakterlerden en çok Pan, Narkissos, Orfeo, Syrinx, Marsyas, Linos ve Apollo mitlerinin yansımaları görülmektedir. Bu karakterlerin öykülerinin, karakteristik özelliklerinin, müzik ile ilgilerine kısaca değinecek olursak;

Pan; Pan, Yunan mitolojisinde yarı keçi, yarı insan görünümlü olması bakımından diğer Yunan tanrıların arasından ayrılır.

Pan, kırların ve çayırların tanrısıdır. Soyağacı oldukça karışıktır. Ouranos'un ya da Zeus'un oğlu olduğu ileri sürülürse de, en yaygın görüş Pan'ın Hermes ile Pleiad Maia'dan doğduğu yolundadır. Onu Hermes ile Odysseus'un karısı Penelopeia'nın çocukları yapanlar da vardır. Ama en abartılısı da Pan'ı, Penelopeia'nın bütün talipleriyle birleşmesi sonucu dünyaya getiren görtüştür.(Bayladı, 2005)

Pan, doymak bilmez iştahı, insanları aniden şaşırtması ve korkutması ile (kelime olarak panik etmesiyle) ünlüdür. Perileri gizlice dinlemek için çalılarının arkasına gizlenir ve ileri gitmesini reddettikleri zaman onları takip eder.(Wilkinson, 2011) Sıcak bir öğleden sonrasında orman perilerini kovalamaktan yorgun düşerek uyuyakalan Pan'ın ihtiras ve tutkusunu yansıtan Debussy'nin "Bir Pan'ın Öğleden Sonrasına Prelüd'ü" onun bu yapısını anlatan orkestra için senfonik şiiri bir örneğidir.

Syrinx; Pan'ın Arzu nesnelerinden biri de peri Syrinx'tir. Syrinx güzel olduğu kadar ayağına hızlıdır. Ancak Pan onu nehrin kıyısına kadar izler ve yakalar. Peşindekinden kaçmak için nehir tanrıçasından kendisini bir saz yığınına çevirmesini ister. Pan, onun içi boş dallarından ilk pan flütü yapar. Aynı zamanda bu çalgı syrinx adını da alır.(Wilkinson, 2011) Debussy'nin solo flüt için 1913 yılında yazdığı Syrinx eseri örnek olarak flüt müziğinde yer alır.

Linos; Apollon'un oğlu, annesi ise Musalardan biridir. Orpheus'a lir çalmayı öğreten Linos Herakles'in müzik hocasıdır. Herakles'in müziğe hiç yeteneği yoktur. Linos bu yüzden Herakles'e bir ceza verince Herakles'te hocası Linos'u öldürür. Aynı zamanda Linos, kithara ile söylenen ahengi yalşı bir şarkıdır.(Hamilton, 2011) 20. Yüzyılın Fransız bestecisi ve Paris Konservatuvarı hocalarından Andre Jolivet'in 1944 yılında bestelediği Chant de Linos eseri Antik Yunan'ın ağıt türü olarak flüt müziğinde kendine yer bulur.

Narkissos; Mitolojide aşkı hor gören yakışıklı bir delikanlı olarak tasvir edilir. Hikayesi yazardan yazara değişir. Narkissos, kendine aşık olan, dağ nymphe'lerinden Ekho (yankı)'yı hor gördüğü, aşkına karşılık vermediği için cezalandırılır. Bir pınara eğilir, suda kendi yüzünü görür, kendi hayaline vurulur, dindirilemez bir özlem içinde oracıkta erir. Bu efsane Ovidius'un Metamorphos'larında yer alır.(Necatigil, 2006) Örnek olarak; İskoçyalı besteci ve aynı zamanda Paris Konservatuvarı öğrencilerinden Thea Musgrave'un Narcissus for flute and digital delay eseri 20. Yüzyılın programlı müzik örneği olarak, efsanenin besteci

tarafından dramatik fikirleri yansıttığı ve flüt müziğini, echo efektleri, ayak pedalları gibi çeşitli efektlerle elektronik yapıyla desteklediği önemli bir çalışma olarak kendine yer bulur.(Monsma, 2012)

Marsyas; İki borulu flütün mucidi olarak geçer. Efsanesi Frigya kaynaklarına dayanır. Atina'da anlatıldığına göre, flütü gerçekte tanrıça Athena icat eder. Ama tanrıça, flüt çalarken yanaklarının şeklinin çok bozulduğunu bir nehirdeki aksinden görerek, bu çalgı aletini fırlatıp atar. Daha sonra flütü Marsyas bulur ve flüt müziğinin dünyanın en güzel müziği olduğu kanısına kapılır, Apollon'a meydan okuyup gücü yetiyorsa liriyle böylesi bir müzik yapmasını söyler. Apollon, mukabil bir meydan okumada bulunarak, kendisinin liriyle yaptığı gibi, Marsyas'ın da aletini ters taraftan çalmasını ister. Lirin bu mükemmelliği karşısında, Marsyas yenik ilan edilir. Bunun üzerine Apollon, Marsyas'ı bir çam ağacına asarak, onun derisini yüzer. Ama sonra kapıldığı öfkeden pişmanlık duyarak lirini kırar ve Marsyas'ı bir nehre çevirir. Hikâyenin bazı versiyonları bir tanrıya meydan okumada Marsyas'ın kibrinin ve aptallığının onun müzik yeteneğinin azlığına değil, yaptığı çılgınlığın cezasının ölüm olduğuna vurgular.

Marsyas'ın cezası, Helenistik sanatın sık sık kullandığı bir temadır.(Grimal, 2007) Flüt müziğinde örneği ise Fransız besteci ve Paris Konservatuvarı öğrencilerinden Robert Bariller'in flüt ve piyano için yazdığı *Le Martyre De Marsyas* (Şehit Maryas) 20. yüzyılın mitolojik ve programlı müzikleri arasında yerini alır. Girişteki ilk flüt kadansı Marsyas'ı temsil eder. Kadanstan sonra piyanonun akor sesleriyle Apollonun liri duyulur ve düello başlar. Bariller bu eserde Marsyas'ın müzik yeteneğinden ziyade müziğin ölümüne neden olduğu için onu bir şehit ve kahraman olarak yansıtmayı tercih etmiştir.(Monsma, 2012)

Apollon; Zeus'un Leto'dan dünyaya gelen oğlu olan Apollon, mitolojide müziğin, sanatın, tıbbın, kehanetin, güneşin, ateşin ve şiirin tanrısı olarak tasvir edilir. Müziğin ve lirin tanrısı olması yanı sıra dansın ve ilhamın da tanrısıdır. Apollon ile birçok mite rastlamak mümkündür. Ancak onun flüt müziği içerisinde en göze çarpan hikâyesi de Marsyas ile olan düellosu olmuştur. İtalyan flütçü ve müzik eğitimcisi Leonardo de Lorenzo'nun Pan, Marsyas, Apollon başlıklarını taşıyan üç bölümlü solo flüt eseri *Suite mitologica'sı* Apollon'un Pan ve Marsyas ile yaptığı müzik yarışmalarının hikâyelerini yansıtır.

Orpheus; Kaynaklarda genellikle dokuz Mousa'nın rütbece en büyüğü olan Kalliope'nin oğlu olarak geçer. Orfeo aslen Trakya'lıdır. Olympos'ta mükemmel bir şarkıcı, lir ve kithara çalan bir müzisyen ve şair olarak tasvir edilir. Kithara'nın mucidi olarak kabul edilir. Orfeo müziğiyle hayvanları, bitkileri ve kötülükle dolu insanları bile yumuşatabilecek nitelikte bir müzisyendir.(Grimal, 2007) Orfeo ince, sanatçı kişiliğiyle ve lirin ezgileriyle ikna etme, yönlendirme ve değiştirme yetilerine sahiptir. Orfeo'ya ait birçok mite de rastlamak mümkündür. Ancak onunla ilgili en ünlü mitos, karısı Euridike'nin aşkı uğruna ölümler diyarına inmesidir.

Orpheus'un hikâyesi mitolojik öykülerinin opera vasıtasıyla müziğe girişinde de ilk örneklerinden biri olmuştur. Barok dönemde Monteverdi'nin ilk operası Orfeo'dan, minimalist besteci Glass'ın Orfeo operasına kadar her dönemde bestecileri etkisi altına almıştır. Flüt müziğinde ise en göze çarpan örneği 20. yüzyılın bestecisi Thea Musgrave'un flüt ve kaset için 1975 yılında bestelediği Orfeo eserini besteci alt yapıyı kasete kaydederek bize ışık efektleri ile hem görsel hem de işitsel bir müzik şöleni sunar. Eserin ilk seslendirilişi ünlü flüt virtüözü James Galway tarafından yapılmıştır. Eser günümüzün ilginç çalışmaları arasında kendine yer bulur.

SONUÇ

Bu çalışmada Yunan mitolojik karakterlerin ve öykülerin flüt müziğine yansıyan örnekleri gösterilmeye çalışılmış ve flüt müziği için önemine değinilmiştir. Hem repertuvar anlayışına hem de teknik anlamda 19. yüzyıldan günümüze kullanımı, Antik Yunan hikâyelerinin flüt müziğinin bir misyonu haline gelmesi ve bestecilerin bu çalgiya bu hikâyeleri yakıştırmaları yansıtılmıştır.

Yunan mitolojik karakterlerin flüt müziğinde bu denli işlenmesi de yine flütün, Antik Yunan hikâyelerinde yer almasında etken olduğu düşünülür. Pan'ın Syrinx' i yakalamaya çalışırken bir anda sazlıklara dönüşmesi ve bu sazlıklardan pan flütü yapması ve elinde flütüyle tasvir edilmesi, Athena'nın icat ettiği düşünülen flütü çirkinleştirdiği gerekçesiyle nehre atması ve Marsyas'ın bu flütü nehirde bularak Apollon'a meydan okuyup sonucunda cezalandırılması gibi mitlerin etkisi görülür. Aristo'nun Poetikası'nda, Platon'un söylencelerinde de flüt ve lirin Antik Yunan'da şiir sanatını icra etmede, Apollon ve Dionysos şöenlerinde büyük öneme sahip olduğu bilinir. Bu açıdan düşünüldüğünde özellikle flütün 19. yüzyılda yaşamış olduğu teknik değişimler ve gelişimler ışığında bestecilerin ilham niteliği taşıdığı programlı müzik örnekleri olarak karşımıza çıkar. Bu repertuvar arayışında genellikle müzisyen karakterlerin seçilmiş olması onların müzikleri sayesinde ikna edici, yumuşatıcı, sevgi, aşk, baştan çıkarma, gizem, incelik, yönlendirici ve değiştirici özelliğinin misyonunu flütün mistik tonuna yüklediği düşünülebilir.

KAYNAKÇA

- ALTAR, Cevad Memduh; Opera Tarihi, Cilt II, İkinci Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2010
- BAYLADI, Derman; Mitoloji Sözlüğü, Birinci Basım, Say Yayınları, İstanbul, 2005
- CAN, Şefik; Klasik Yunan Mitolojisi, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2011
- ERHAT, Azra; Mitoloji Sözlüğü, Altıncı basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996 , Erişim; http://www.turkegitim.net/halilce/download/azra_erhat_mitoloji_sozlugu.pdf (04.04.2013)
- GRIMAL, Pierre; Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma, Birinci basım, Kalcı Yayınevi, İstanbul, 2007
- HAMILTON, Edith; Mitologya, çev. Ülkü Tamer, On Dokuzuncu Basım, Varlık Yayınları, İstanbul, 2011
- MONSMA, Anna Rebecca, "Hubris, Narcissism, and The flute: Bariller's Le Martyre De Marsyas and Musgrave's Narcissus", In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Music, Biola University, 2012
- NECATİGİL, Behçet; Mitologya Sözlüğü, İkinci basım, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2011
- ROSENBERG, Donna; Dünya Mitolojisi Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi, Üçüncü basım, İmge Yayınevi, İstanbul, 2003, Erişim; http://turandursunkutuphanesi.files.wordpress.com/2013/02/dc3a3c2bcnya_mitolojisi-ok1.pdf (04.04.2013)
- THOMSON, George; İnsanın Özü, çev: Celal Üster, Dördüncü Basım, Payel Yayınevi, İstanbul, 1991
- WILKINSIN, Philip; Kökenleri ve Anlamlarıyla Efsaneler&Mitler Binlerce Yıllık Görsel Bir Yolculuk, İkinci Basım, Alfa Yayınları, İstanbul, 2011
- YENER, Faruk; 100 Opera, Bateş Yayınları, İstanbul, 1992, 456

“MÜZİKSEL KİMLİK : SOUND”

Barbaros BOZKIR

Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı, İzmir

(barbaros.bozkir@ege.edu.tr)

ÖZET

Popüler müzik türlerinin ortaya çıktıkları yıllar ile birlikte döneme ait belirgin özelliklerinin *sound* olarak adlandırılması, ve bununla birlikte yakın zaman içinde müzisyenlerin, kendi müziklerine ait belirleyici özellikleri ifade etmek için yine *sound* terimini kullanmaları, sesin (*sound*) fiziksel ve akustik yapısından farklı bir tanım olarak kullanıldığını gösterir.

Müzik teknolojisinde gerçekleşen değişimlerin, müzisyenlerin müziksel kimliklerine *tınısal değişim* olarak yansıdığı görülür. Ortaya çıkan bu değişim, yine bu çalışmada *sound ve stil ilişkisi* olarak açıklanır. Çalışma müzisyenler ve müzik öğrencilerini kapsarken, aynı zamanda müzik eğitimi almayan bireylerin de, müzik üzerine ifadelerinde "70'ler *soundu*, 80'ler *soundu*" tanımlamalarını yapmaları ile, müzik algısı ve aşinalık üzerine bu çalışmada açıklanan bir diğer konudur.

Bu çalışma, *sound* teriminin belli bir müzik dönemine, müzik grubuna ya da şarkıcıya ait belirgin özellikler getirmesi ile, müziğin içeriğinde ne tür belirgin farklılıklar ortaya koyduğuna odaklanır.

Anahtar Kelimeler: sound, stil, aşinalık, tını

“MUSICAL IDENTITY: SOUND”

Barbaros BOZKIR

Ege University State Turkish Music Conservatory, İzmir

(barbaros.bozkir@ege.edu.tr)

ABSTRACT

With the appearance of the particular styles of music in a certain time period also special features appeared that have been called sound era. To express these distinctive features the musicians have called their own music recently as *sound* and this shows us that definition of *sound* is different than its acoustic and physical structure.

The changes in the music technologies are reflected in the sounds of the individual musicians as a musical identity. In this work, these changes are described as a *sound and style* relationship. This study includes the professional musicians and music students alike and also the people who have had no musical training and it contains the definitions of the musical perception and familiarity of interviewed respondents about the 70s and 80s *sound*.

This study focuses on, how the sound term gives special characteristics to musicians or to special music era and how these characteristics and specific differences are reflected in the content of music.

Keywords : Sound, style, familiarity, timbre

GİRİŞ

Müziği dinleme sürecinde, müzisyenler müzik içinde farkına vardıkları birçok detayları isimlendirme ihtiyaçları duyarlar. Müziği parçalara bölüp analiz etmenin yanında, bir bütün olarak değerlendirme de söz konusudur. *Music Classification* ve *Stlometry* müziği kimliklendirmeye yönelik diğer çalışmalardır. Ancak müziğin bir bütün olarak algılanması düşünülrse, ortaya çıkan *tek* ya da *bir*'den sözedebiliriz. Müzisyenlere göre, müzikte tınısal anlamda tekliği *sound*'un oluştur. Bu çalışmada müzisyenler tarafından müziği kimliklendirme yönelik kullanılan *sound*'un, fiziksel tanımından tamamen apayrı bir ifade olarak nasıl kullanıldığı açıklanır. Çalışma 20-56 yaş aralığında, 66 erkek ve 40 kadın katılımcıdan oluşmaktadır. Katılımcıların tamamını müzik bölümü öğrencileri ve müzisyenleri oluşturur. Katılımcıların müzik türlerine göre dağılımı ; 32 rock müzisyeni, 16 müzik teknolojisi öğrencisi, 26 Türk müziği eğitimi alan öğrenci, 12 müzik okullarında görevli akademisyen ve 20 pop müzik icra eden müzisyenlerden oluşur.

Üç farklı müzik türü, müziğin saklanması ve yayılması açısından birbirlerinden ayrılırlar: sözlü geleneğe dayalı halk müziği, müzik notasyonuna dayalı sanat müziği ve kaydedilmiş seslere dayalı popüler müzik.⁷ Tagg'ın bu ifadesinde, popüler müziğin kaydedilmesi üzerine bir ayrıma sahip olduğunu görürüz. Bu tanım aynı zamanda, müzik teknolojisinde yer alan değişikliklerin de birebir popüler müziğe yansıtacağına başka bir ifadesidir. Kayıt teknolojsinin farklılaşması, kullanılan elektronik çalgıların tınlarının değişmesi, yine kayıt teknolojisinde kullanılan işlemcilerin belli dönemlerde belirgin bir şekilde kullanılması ya da kullanılmaması, dönemlere özgü ortak bir tınının varlığını ortaya koyar. Müzisyenlerin *sound* olarak tanımladığı tınısal farklılık, müzisyenlerin ifadelerine dayanarak belirli farklılıklar gösterir.

1. MÜZİKSEL KİMLİK VE SOUND

Popüler müzik türlerine ait şarkıların tınısal olarak belirgin özelliklere sahip olması ve bu özelliklere dayanarak müzisyenlerin sadece tınıya dayalı ayırım yapabildikleri gözlenir. Popüler müzik türlerinin her on yıla ait tınısal özellikler barındırması ve bu özelliklerin nasıl ayrıştırıldığı, müzisyenler tarafından bir çok tanımlamalar ile ifade edilir. Bir müzisyenin popüler müziğe ait bir şarkının "70'lere ait" olduğunu ifade etmesi ve bununla birlikte o dönemde birey olarak henüz yaşamamış olması, bireylerin yaşama ait hafızalarından çok, müzik bilgisi ile kazandıkları tınısal ayırt edici bilgilere sahip olduklarını gösterir.

Müzisyenler Türkçe olmayan *sound* terimini ifadelerinde sıklıkla kullanırlarken, yine bu terimin sonuna getirdikleri Türkçe ekler ile yeni anlamlar oluşturdukları gözlenir. *Soundlu*, *soundsuz*, *soundları*, *albüm soundu*, *gitar soundu* bu kullanımlara ait bazı örneklerdir. Ancak müzisyenler ortaya çıkan *sound* için canlı çalım, stüdyo kayıtları ve sesin yeniden tasarlanması üzerine bir ayırımdan bahsederler. Bu ifadelere dayanarak müzisyenlerin, kendileri ile farklı zamanlarda ulusal müzik dergileri ve basında yapılan söyleşilerde, *sound* ve müziklerine ait şu ifadeleri kullanmaktadırlar:

- ***Sound geldi bize***,(düet yapılması planlanan şarkı) *parça çok iyiydi. Hiç düşünmeden düeti kabul ettim*⁸
- ***Dogru, böyle bir sound (Kalan Müziği Soundu) var*** evet. *Son birkaç yılda kadınların olusturduğu bir sound galiba bu. Çünkü normalde erkeklerin söylemesine alisik olunan türkülerimiz biz söylemeye başladık. Uzun hava söyleyen, hele bunu bağlamayla çalip söyleyen çok az kadın oldu. Feryal'in, Aynur'un,*

⁷Philip Tagg, "Analysing Popular Music," *Popular Music 2: Theory and Method* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 42.

⁸<http://www.webcitation.org/6159CaSRe>

benim ortak bir sound'umuz olustu ⁹

- Bu albümde farklı olan, **soundlarımız**. **Sound** olarak dünya normlarını yakaladığımızı düşünüyorum ¹⁰
- Bu defa sahne arkadaşlarımla beraber çalıştığım için **sahneye de kolaytaşınabilir bir sound** oluşturmaya çalıştım. Konserlerin hatasıyla sevabıyla ayrı bir sıcaklığı vardır. Bunu yansıtmaya çalıştık ¹¹
- Türkiye'de **farklı bir sound** yakaladık. Müzik otoritelerinin '**Sincan Sound'u**' diye adlandırdığı elektro bağlama ile kulağa hoş gelen bir tınıydı. Bir anda bu soundun sahibi ve yaratıcısı oldum ama inanın bunu bilinçli olarak yapmadım. Düşünlerde anfinin filan hepsinin akordunu ben yapardım. İşte verilen ekoyla bizim elektro bağlamanın karışımıymış o **sound** ¹²
- Bu albümüm daha çok Türkçe ağırlıklı. Müzikal anlamda da daha **yenilikçi bir sounda** sahip ¹³
- Baştan beri solo sanatçı olsam da **grup sound'u yakalamak** istedim hep. Bunu yapabildiğim albüm bu oldu ¹⁴
- Yeni albümümde artık Betül Demir'e ait bir **sound** oluşturduk ¹⁵
- Dinleyiciye farklı bir **sound** sunmak adına kimi yerde senfonik uyarlama, gerektiği yerlerde vokal kullanıldı ¹⁶
- Albüm, **sound** olarak da diğer albümlerinden ayrı bir yerde. Diğer albümlerime göre batıya daha yakın olsa da, yine çok sevdiğimiz doğu enstrümanlarını kullandık ¹⁷
- Türk Sanat Müziğine biraz yeni ama orjinini de bozmadan yeni bir nefes, yeni bir yorum ve çağdaşlık getirmek gerekiyor bence. Çağın ritmine uyacak bir pırıltı eklemek gerekiyor. Birazda modernleştirip, farklı bir şeyler yapılsa; ya da tamamen otantik olabilir. Bu da yapılmıyor. Çünkü iki arada bir derede kalmış Türk Sanat Müziği. Çok alelade söyleniyor ve icra ediliyor. Şu anda duyduğum **sound**, yapılan müzikler hiç tatminkar değil. Otantik olanını yapmalıyız ¹⁸
- İlk albümü dinleyenler için; 'Bu adam da ne yapmış böyle' demeyecekleri, ama daha modern **sound'da** bir albüm geliyor. Sürekli tüm dünya müzik sektöründe olup bitenleri, yeni **soundları** takip ediyorum ¹⁹
- Bu albüme **sound** olarak uyduğu için koydum. "Hayalimdeki Resim" uzun yıllardan beri söylediğim bir şarkı ²⁰

Yapılan bu söyleşilerde, müzisyenlerin *sound* terimini farklı anlamlarda kullandığı görülür. Bir şarkının bitmiş halini ilk defa dinleyen bir müzisyenin şarkının tamamını *sound* olarak ifade etmesi, şarkının armonik yapısından ziyade, tınısal anlamda ayırt edici özelliğini vurgular. Müzisyenlerin daha çok yeni albümlerinin piyasaya sunulmasının ardından sıklıkla vurguladıkları *sound*, farklı, özel, ayırt edilebilir ifadedelerini barındırır. Bir müzisyenin kendi ismine "... *soundu*" eklemesi ise, kendi müziğine ait tınısal farklılığı ortaya koymaya

⁹<http://www.webcitation.org/61590IFx8>

¹⁰<http://www.webcitation.org/6159rjowR>

¹¹<http://www.webcitation.org/6158nBwbj>

¹²<http://www.webcitation.org/6159wVAG8>

¹³<http://www.webcitation.org/618jmln5W>

¹⁴<http://www.webcitation.org/615A0qQ6J>

¹⁵<http://www.webcitation.org/6159jfRAL>

¹⁶<http://www.webcitation.org/618kLyQLn>

¹⁷<http://www.webcitation.org/618112pR3>

¹⁸<http://www.webcitation.org/618ICtYAw>

¹⁹<http://www.webcitation.org/618lorOJW>

²⁰<http://www.webcitation.org/6159PgymU>

çalıştığının bir başka göstergesidir. 1991 yılında kurulan Kalan Müzik, Türkiye’de, farklı kültürlerle ait müzik türlerinin yapımcılığını gerçekleştirir. Bu şirketten albümünü yayınlayan bir müzisyenin kendi müziğine ait tınısal özelliklerini *Kalan Soundu* olarak adlandırması ise, bir önceki örneğin aksine bireysel değil, genel olarak bu şirkete ait yapılan tüm prodüksiyonlara ait tınısal ortaklığı işaret eder. Müzisyenlerin kendilerine ait izlerkitle oluşturması ve izlerkitleye karşı daha önce yapılan prodüksiyonlarda tınısal olarak kendilerini tanıtmaları, devam eden sonraki prodüksiyonlarda *sound* üzerine bir takım kaygılarını ortaya koydukları gösterir. Müzisyenlerin, tınısal anlamda izlerkitlenin alıştığı ya da alıştırıldığı tınların dışına çıkmaları ise ticari anlamda ise bir risk olarak ifade edilebilir. Yine bir başka müzisyenin ifadesine göre de, bir albümü oluşturan parçalar, tınısal anlamda bir ortaklığa sahip olmalıdır. Bu ifadeler, müzisyenlerin sahip oldukları tınlar ile her zaman net olarak ayrıştırılmak istediklerinin göstergesidir. Müzisyenlerin bir diğer beklentileri ise, izlerkitleye albümlerinde sundukları tınısal birlikteliğin aynısını canlı çalışmalarında sunmaktır. Albüm kayıtlarının canlı olarak birebir çalınabilmesinin izler kitle üzerindeki beklentiyi birebir karşılayacağından dolayı, müzisyenin ifadesi açık ve nettir: *taşınabilir sound*.

2. SOUND TANIMI

Katılımcıların ifadelerine göre *sound*, şu ifadeler ile tanımlanır.

duyum / renk / tını / etki / duyulan toplam ses	ses / tarz / hacim / çalgı seçimi / tüm uyumlu sesler
grup soundu = kullanılan çalgılar, farklı ses kaynakları / albüm soundu = mix-mastering etkisi	müziğin karakteri / bütünlüğü / volume dengesi
kaliteli müzik = iyi sazlar / mix mastering başarısı	teknik kalite / kayıttan CD basımına yapılan işler
çalgı ve aranje bütünlüğü / çalgı kalitesi	müzisyenin kafasında oluşturduğu bileşenler
işitsel zihinsel keyif / ses rengi / efektleri, hangi kaynaktan çıktığı	tercih edilen tasarlanan herşey
çalım şekli tarzı kendine ait kimlik / enstrüman soundu değişken, değiştirilebilir	canlı performans için ses kalitesi / balans
müziği dinlenebilir hale getiren ayrıntı, kalitenin önemi yok	müzisyene ait müzikal nitelik, müzikalite / müzisyen kalitesi / çalgı tuşesi / stil / ortak tını

Tablo 1 : Katılımcıların *sound* tanımlamaları

Tablo 1’de yer alan ifadelere göre müziği oluşturan *sound*, müzisyen, tını, düzenleme tekniği, çalım tekniği , kayıt tekniği, canlı performansa dayalı tüm niteliklerdir. *Soundun* ayırt edilebilir olmasında müzisyenin etkisi özellikle vurgulanırken, *soundun* stil ile birlikte sıklıkla kullanıldığı gözlenir. Müzik teknolojisindeki değişimlerin *sound* üzerindeki etkisini

ayırt edici önemli bir özellik olarak vurgulayan bir çok katılımcı, yine şarkıların oluşumunda önemli etkisi olan aranjörlerin ve tonmeisterlerin kişisel zevklerinin ortaya çıkacak *soundu* özel ya da tam tersine nitelsiz kılabilceğini belirtirler. Bu anlamda prodüksiyon aşamasında müzik üzerinde etkisi olan bireylerin genel anlamda *sound* üzerine bilgi ve birikim sahibi olmalarının zorunlu olduğu vurgulanır. Bir katılımcının ifadesine göre, popüler müziğe ait bir şarkının düzenlenmesi, teorik olarak müzik birikiminden çok, tınısal anlamda birikime sahip müzisyenlerin gerekliliği ile amacına ulaşacak şekilde tasarlanmalıdır. Farklı ses kaynaklarını uyumlu şekilde kullanabilen, tasarlayabilen bu kişilerin günümüzde eksikliğinden dolayı, aynı *sound* ortaklığının ortaya çıktığını katılımcıların ifadelerinde görmek mümkün. Bu ifadeye göre tınısal anlamda yaratıcılığın kısıtlı olması ve sürekli taklit edilmesi *soundun* nitelikli olmasının önüne geçmekte. Ancak bir katılımcının ifadesine göre, çok dinlenen, beğenilene ait alışık olunan *soundların* uzun yıllardır teknik anlamda hala eski tınlaması, güncel olmaması, yine de o müzisyene ya da gruba ait bir olumlu nitelik olarak kalmakta. Buradaki ifadeye göre teknik anlamda güncel olmayan tınların, daha net ayrıştırılabildiğini söylemek mümkün. Kayıt teknolojisindeki müdahalelerin etkisi ile *soundun* bütünlüğünün hacimsel olarak genişlediğini belirten bir katılımcı, çok sıklıkla kullanılan kaliteli *sound* ifadesi ile ortaya çıkan aşırı netliğin ve dolayısı ile belirtilen bu hacmin varlığından şikayetini belirtmekte. Bu anlamda *sound* ve kalite, bir çok katılımcının birlikte kullandığı tanımlama.

3. SOUND VE KALİTE

Katılımcıların ifadelerine göre *sound* ve kalite arasındaki ilişki, sadece üretim aşaması ile sınırlı değil. Bir çok katılımcıya göre, müziği dinlenen ortamın teknik anlamda yetersizliği, üretim aşamasındaki emeklerin bir anlamda suistimali demek. Çok hızlı bir şekilde müzik dinlediğimiz günümüzde, üretilen tasarlanan tüm prodüksiyonların çok ucuz yollarla elde edilebilirliği, katılımcıların görüşlerini doğrulamakta. Yüksek kalitede çözünürlükte sunulan medyaların büyük bir çoğunluğunun dönüştürüldüğü formatın mp3 olması, bireylerin yine bu medyaları yetersiz ses çıkışlarına sahip telefonlar, taşınabilir ya da masaüstü bilgisayarlara ait zayıf ses kaynaklarından dinlemeleri, kalitesiz *soundun* oluşmasındaki dinleyici faktörüdür.

enstrüman ve donanım kalitesi / tonmeister donanımı	dinlenen cihazların kalitesi / mekan akustiği
canlı performans için akustik ortamın yapısı	müzisyenin tuşesi deneyimi / kaliteli ses / kayıt teknikleri
tonların uyumu / düzen-netlik / gürültü faktörleri	mix mastering müzisyen kalitesi / aranje
çalım ve farklılık / denge bozukluğu	örnekleme oranı
doğru entonasyon / iyi çalgılama	müziğin karakterine uygunluk ya da uygun olmama durumu
yumuşak tınlar ve tınısal farklılıklar = iyi veya kötü sound	müzik beğenisi / dinleme alışkanlıkları
sesin yüksekliği / doğal tınıya yakınlığı	kulağımıza gelen saf kaliteli ve net ses

müziği oluşturan öğelerin yerinde ve doğru kullanımı	orkestra elemanlarının niteliği / farklı çalma / armoni / balans

Tablo 2 : Katılımcıların *sound* ve kalite ilişkisi tanımlamaları

Katılımcıların büyük çoğunluğu sesin örnekleme oranı ile *sound* arasındaki doğru orantıyı vurgularken, bazı katılımcılar *kaliteli soundun, iyi sound* olarak tanımlanmaması gerektiğini belirtmekte. Bir katılımcının ifadesine göre:

Hacim, netlik direk iyi sound demek değildir. Örneğin 70'lere ait low-fi bir kayıt, kötü sound olarak adlandırılmaz. Eğer hala o soundu duyduğum zaman özel olarak ayırt edebiliyorsam kötü sound değil, farklı sounddur. Sound çözünürlük olarak zayıftır belki ama, nitelik olarak farklıdır.

Katılımcının bu ifadesinde, müzik dinleme alışkanlıklarının bireylerin tınsal tercihlerini de etkilediği gözlemlenir. Müzik beğenisi ile tınsal tercihlerini belirten katılımcı, *soundun* ölçülebilen-algılanan yapısı üzerindeki ilişkiyi ortaya koyar.

Ses kalitesi hem nesnel hem de öznel olarak tanımlanabilir. Ancak sınıflandırma, alanında çalışanların bu kelimelerin anlamlarını farklı yorumladıklarından dolayı yanıltıcı olabilir. Nesnellik, ses kalitesinin ölçülebilir yönleri ile ilgiliyken, öznellik ise genellikle ses kalitesinin algılanan yönleri ile ilgilidir. Nesnellik, bir anlamda, 'kişisel duygulardan kaynaklanan herhangi bir eğilim ya da önyargıdan arındırılmış' anlamını ifade eder ve ses kalitesinin bazı açıklayıcı özellikleri bu tanımlamaya uygun, güvenilir ve bir şekilde deneyimli dinleyiciler tarafından değerlendirilebilir. Bu, algısal ölçümün yapısının neredeyse teknik bir ölçüm kadar nesnel olabileceğini gösterir. Bu nedenle, beğeni ve tercih gibi durumlarda nesnel terimini saklı tutarak kalitenin fiziksel ölçülen ve algılanan nitelikleri arasında ayırım yapmak daha uygun olabilir.²¹

4. SOUND VE ÖZNİTELİK

duyulmamış / alışılmış dışında / orjinal dışında	farklı tonmeister / alışılmadık uyum ve düzen
mevcut kültürden farklı / popüler kullanımlardan ayrılmış	farklı tarz yaratma / yeni tarz yeni oluşum
yeni bir tür / farklı bakış açısı / uzayda farklı bir alan	klasik tarz içinde, klasikten tamamen ayrı olması, mesela heavy metal müzikte, pop'a ait kick veya trampet kullanılması
farklı karakter / ilk defa tanışılan	müzisyenin müzikal karakteri ile doğru orantılı
bir müzik türüne ait tınılar kullanarak denemeler yapma	teknik boyutun ötesinde / farklı akor dizileri ve intervaller
iyi ile eşdeğer kullanım	müzikal olarak farklı / alışılmış dışında nitelik
yeni denemeler ile ortaya çıkan /	farklı beyinlerden ortaya çıkma / herkesin

²¹Rumsey, F. & McCormick T., “ Sound And Recording” (Burlington: Focal Press, 2009), 564

duyulmuşların ötesinde	soundu başkadır
aynı müziğin değişik türde ortaya çıkması	öznel / kulağa yabancı

Tablo 3 : Katılımcıların *sound* ve öznitelik tanımlamaları

Müziyenlerin *soundun* öznitelğine yönelik en çok kullanımları ifade ‘‘farklı, duyulmamış’’. Ancak bu duyulmayan sadece bu güne kadar olmayan anlamında değil, örneğin kendi yapısının içinde keskin bir değişiklik olarak da tanımlanıyor. Katılımcıların ifadelerinde de görüldüğü gibi, örneğin ; başka bir müzik türüne ait bir tınının, ait olmayan müzik türü içinde yer alması. Bir katılımcıya göre birçok elektronik *soundların* Türk halk müziğinde sıklıkla kullanılması bu müziği farklı kılmıyor, aksine müzik için *uyumsuz sound* olarak ifade ediliyor.

5. MÜZİSYEN BELLEĞİNDE SOUND

renk ve koku gibi kalma özelliği	enstrümanın çalınma biçimi,vokal tarzı benzerliği
müziyen becerisi, grup enerjisi ve uyumu / ezgisel yapıdaki benzerlikler	özenme ve taklit ilişkisi / etkilenme / duyulan toplam sesin benzerliği
hafızada kalıcı olması ve anımsatma	belirgin mix ve aynı tarz aranje teknikleri
stil ve tarz ortaklığı, çalgılama ortaklığı / frekansların benzerlik göstermesi	enstrümandaki çalışın kulakta yer etmesi, edit ve mastering ile dengenin ve bütünü bir öncekine benzerlik göstermesi
müziyenler gelişimlerini dinleme ile sürdürerek kütüphanelerine teknikleri yerleştirirler. kütüphane dar ise benzerlik artar	tamamen müzik algısı ile ilişkili / çok tutulanan tekrarı
tamamen aşinalık	etkileşim / çağrışım. birbirinden farklı türler için de geçerli
kullanılan çalgılara dayalı yapılan parçanın kurgusu	müziyenin kalitesinin düşük olduğunu gösterir
klarnet soundundan çalanı anlarım	bunun için müziklerin benzer tarzlarda olması gerekir. müziğin ‘ <i>mood</i> ’ u bile bu duyuguyu katabilir

Tablo 4 : Katılımcıların *sound* ve bellek tanımlamaları

Katılımcılar "ifadelerinde "*soundundan anlarım*"tanımını sıklıkla yapmaktalar. Bir katılımcının ifadesine göre *sound*, renk ve koku gibi kalıcı bir özellik. Bu ifadeye göre *soundun* kalıcılığı çalgıya, vokalin yapısına, ya da genel olarak gruba hakim olabiliyor. Örneğin bir gitaristin kendine özel tasarlayıp, ürettiği *soundu* kullanan diğer müziyenlerin, sahip oldukları bu *yeni soundu*, asıl oluşturan müziyen ile kimliklendirdikleri görülür. Bununla birlikte müziyenlere ait stil, sound ile eş tutulmakta. Katılımcılar tüm bunları dinleme süreci olarak ifade etmekte. Dinlenen tınların tekrar başka bir müziyen

tarafından tasarlanması *sound benzerliğini* oluşturmakta. Bireyden çok genel anlamda *sound benzerliği* daha sık kullanılmakta. Daha önceden tasarlanan kayıt ve düzenleme tekniklerinin tekrar uygulanması aynı ya da benzer *soundu* ifade etmekte.

5. SOUND VE ÇAĞRIŞIM

JethroTull : akustik çağılar, vokaldeki alaycı tınılar Led Zeppelin : Plant'ın benzersiz vokal tınısı	Neşet Ertaş : tezenenin tellere değmesi sonucu çıkan ses, kaydırma ile elde ettiği sesler, geniş oktav kullanması, kapağa yakın perde kullanımı
Pink Floyd : synth, efektlerin kullanımı (çan, bebek, helikopter) verse chorus şeklinde klasik şarkı yapılarının ötesinde algı açıcı tavır	Jimi Hendrix : o dönem herkes aynı sistemi kullansa da, Hendrix'e ait üst manyetikte çalımdan çıkan özgün tını, wah pedali
Radio Tarifa : çalgılar ve ezgiler gruba has Queen : Operatik vokaller	Renaud : farklı bir sound ve ruha sahip Iron Maiden : epik
Orhan Gencebay : çalgılama, çalgıları nerede kullandığı, ezgi yapıları, arap müziğine ait altyapılar.	Jaco Pastorius : bass soundu Jaco'dan önce ve sonra diye ayrılır.
Wagner : tını ve armoni Metallica : duygusal sert	Metallica : vokal tekniği - teneke trampet soundu Mark Knopler, Brian May : enstrümanlardaki tonlar, kişisel tarzlar ve ses renkleri
Dream Theater : davul çalışı, Petrucci'nin solo stili ve klavye tonları	Hüsnü Şenlendirici - İsmail Soyberk - Tarkan çalgılar ve genel sound olarak. aşına olduğunuz müzisyenler için "bu şumundur" diyebilirsiniz
Coldplay : gitarlar Goran Bregovic : çalgılama	Korn, Rage Against The Machine, Depeche Mode ilk akla gelen vokal tınıları, çalgıların özel tonları tınıları
Laço Tayfa : çalınlar - orkestrasyon Inna : kullanılan <i>sound package</i> lar	İnce Saz : dingin, yalın, bas eksiği kontrbas ve piano ile şekillendirilmiş Rammstein : mid tiz dengesi

Tablo 5 : Katılımcıların sound ve çağrışım tanımlamaları

Katılımcılar dinledikleri müzikleri, müzisyenleri *sound* olarak kimliklendirmekteler. Bu kimliklendirme ayrı ayrı olabilirken, genel olarak da benzetme mümkün. Müzik türü gözetmeksizin, Neşet Ertaş ve Jimi Hendrix örneğinde olduğu gibi, her iki müzisyenin de türlerine ait diğerler müzisyenlerden ayırt edilebilir tını çıkartma tekniklerine sahip olduklarından söz edebiliriz. Ertaş'ın tınıyı oluştururken kapağa temas etmeden sadece tellere dokunarak, ve yine perde olarak sürekli kapağa yakın yerlerden tınılar çıkartması kendisini diğer müzisyenlerden ayırt edilebilir kılmakta. Aynı şekilde bir diğer katılımcı, Hendrix'in üst manyetikten oluşturduğu tınının farklılığını belirtmekte. Katılımcı, Hendrix'in yaşadığı dönemde tüm müzisyenlerin aynı sahne ekipmalarını kullanmalarına rağmen Hendrix'in *sound* olarak aralarından net olarak sıyrıldığını ifade etmekte. Yine Jaco Pastorius'a ait *soundu* ifade eden bir katılımcıya göre de bas *soundu*, Jaco'dan önce ve Jaco'dan sonra diye ayrılmakta. Ancak bunun yanında prodüksiyon aşamasında, popüler müziğe ait prodüksiyonların aynı aranjörler tarafından yapılması, farklılıktan ziyade aynı karaktere sahip *soundun* ortaya çıkmasına neden olmakta. Bu anlamda birçok albüme ait *genel sound* için "farklı sound" ifadesinden daha çok, "aynı sound" ve "tekrarlayan sound" tanımlaması uygun. Bir katılımcı ifadesinde, genellikle ayırt edilebildiği *soundların* hep eski olduğunu vurgulaması, güncel popüler müziğe ait genel *soundda* aynılık olduğunu destekliyor. Katılımcıların bu bölümde *sound* altında sıklıkla *ton* ifadesini kullandıkları görülmekte. Gitar tonu, davul tonu, klavye tonu, tınısal farklılığı ayırt edici özellikler olarak kullanılmakta.

5. SOUNDU TEKRAR ÜRETME VE TAKLİT

insan faktörü / çalma stili / sadece yakın olabilir	müziğin temel nitelikleri kopya edilerek / benzer ses kaynaklar ve kayıt teknolojisi ile
soundu oluşturan parametreleri benzeterek	duyumdaki farklılıkların uyarlanması ile benzeyebilir
aynı ekipmanları, stilleri, çalgıları ve dijital ortamı kullanarak	dinleyerek yakalanır / günümüzde çok yapılmakta
çalgılama ve kayıt tekniği ile / teknoloji taklit yüzdesini arttırmakta	stil ortaklığı ile / birebir kopyalandığı da görülmekte
yapılan diğer çalışmalarının oluşum süreci izlenerek	taklit edilmek istenene ait tüm özellikleri kullanarak
en fazla benzetme olabiliir / ezberlenir	ne kadar yakın olduğu tonmeister tecrübesine bağlı
sadece benzer. tüm aynı çalgıları kullansanız da, ruh farklıdır. Günümüz teknolojisi, taklit yüzdesini arttırmakta	aranje ve mix teknikleri ile
kişinin yeteneği ile doğru orantılı	Taklit olmadan öğrenme olmaz. Sürekli dinlenen soundun etkisi yakalanabilir.

Tablo 6 : Katılımcıların sound ve taklit tanımlamaları

Eğer *sound* müzisyenler tarafından bellekte tutulabiliyor ise, aynı tınıların tekrar tasarlanması mümkün mü? Çünkü bu durum müzisyen hafızası ile ilişkili olsa da, deşifre, melodi hafızada tutma gibi müzisyenlere ait diğer becerilerden farklıdır. Bu becerinin *tınısal bellek* olarak adlandırılması mümkün. *Soundun* tekrar üretilmesinde birinci etken anımsatma üzerine. Müzisyenler belirtilen bu beceriler ile daha önce üretilen, tasarlananları tınısal olarak yakalayabilmekteler. Bunu da *soundu yakalamak* olarak tanımlıyorlar. Daha önce de belirtildiği gibi bu durum müzik içinde hem tek hem de genel üzerinde uygulanmakta. Eğer tek bir bireye ait *soundun* tekrar üretimi söz konusu ise, katılımcılar genel olarak müzisyen becerisini özellikle vurgulamaktalar. Bunun dışında müzik teknolojisinin getirdiği uygulamalar ile de *soundun* yakalanabilirliği ortak fikir. Ancak burada değinilen, ortak bir *sound* yakalamaya çalışıldığında müzisyenlerin en fazla yaklaşabilecekleri. Daha önceden uygulanan aranje tekniklerinin tekrarı, aynı *sounda* benzerlik kılabilceği yönünde. Katılımcıların *sound benzerliği* ve stil arasında yakınlık kurdukları tekrar gözlenir.

5. SOUNDU VE STİL

her soundun altında stil vardır.	çalma stilinden sound çıkar	stili olan müzisyen sound çıkarır, stil yoksa sound oluşmaz.	tını ve biçim paralelligidir.
stile göre sound değişir. bir kick soundu, tüm tarzlara uygun değildir.	stil kişi ile, sound teknoloji ile ilişkili	yapılan tarza göre sound ortaya çıkar.	stile göre sound değişmelidir.

stil karakteristik iken, sound kazandırılmak istenen, tasarlanandır.	stil sabitken, soundun özelliğinin sebeplerindendir.	stil soundu belirler.	stil soundu belirler. dinleyiciler belli bir sounda alışkındır. stilin dışında duymak istemez
soundları stil içinde duymak isteriz. örneğin gitar tonları blues'da rock'ta ve jazz'da farklıdır.	sound tını imzası, stil kimliği	doğrudan ilişkili. sound stili belirler.	nitelik olarak sound belirli bir grup albüm veya parça için, stili de ifade eder.
sound oluşturulabilir ancak müzisyenin stili bir yere kadar taklit edilir. (kişilerin yaşamındaki fark)	stil icraya daha yapışan bir kavram. sound tınıyı önemser.	yapılan müziğin stiline göre soundu etkileyecek faktörler belirlenir.	ikisi eşittir

Tablo 6 : Katılımcıların sound ve stil tanımlamaları

Bir katılımcının da belirttiği gibi, *sound* tını imzasıyken, stil ise kimliğidir. Yine *soundun* tasarlanabilir olması ve stile göre sürekli değişiklik göstermesi ya da gösterebileceği ifade edilmekte. Katılımcılara göre *sound* ifadesi altında müzik içinde kabul edilemez bir diğer durum da, bir tınının, ait olmadığı başka tınlar ile birlikte kullanılması. Burada ait olmayan diye ifade edilen, aynı elektronik tınların, farklı bir çok müzik türlerinde birebir kullanılması. Örneğin müziği düzenleme aşamasında, kullanılan kick *soundlarının* her tür içinde yer alması. Özellikle de geleneksel müzik içinde kullanılan elektronik tınlar, *soundu bozuyor* olarak tanımlanmakta. Bunun açıklaması da, *soundu* stil içinde duyma gereksinimi. Bir katılımcı, pop müzik içinde elektro gitarın sıklıkla kullanılmaya başlanması ile, artık bazı rock gruplarında da aynı *pop gitar sounduna* rastlandığını ifade etmekte. Yine ifadesine göre, özellikle elektro gitar kendi türlerine (rock, jazz, blues) ait *soundu* en net belirleyen enstrümanlardan biri. Dolayısı ile birbirlerinin yerlerini almasını, *soundu bozmak* olarak tanımlamakta.

5. POPÜLER MÜZİK DÖNEMLERİ VE SOUND

70'ler	80'ler	90'lar	2000 ve sonrası
tekil,sade	gitar soundu değişik / reverb fazla	synth, benzer soundlar	teknolojinin soundu değiştirmesi
canlı icra	hücum kayıt (altyapılar daha iyi)	kanal kayıt, tınıya müdahale	sound ile stil farkı oluşumu
plak	long play	kaset	cd, mp3
diskotek, analog synth	elektronik davul, fazla efekt kullanımı	daha fazla dijital	copy paste, dj'lerin müzisyen olması
protest, progresif	elektronik, popüler	pop, grunge	dijital,akustik
rock'ın saflık dönemi sounduna	şimdi kötü gelen synth tonları	seattle soundu-rap	elektronik müzik,sample

da yansıyor			
sade	drum machine, geniş rahat	kalabalık, net	kalabalık, çok dolu
rock daha müzikal	biraz daha mekanik reverb'lı trampet	bilgisayar,loop,grung e	armoni geride,ritim ön planda.
basit altyapı	ilkel hücum kayıt	dijital ortam	belirgin sound farkı
tahtamsı his	müzikte tizlik / derinlik	kirli tonlar	parlak, aydınlık algı

Tablo 6 : Katılımcıların popüler müzik dönemlerine ait *sound* tanımlamaları

Belirtildiği gibi müzisyenler hem kullanılan enstrümanlara ait tınıları hem de genel tınıları ayırt edebilmekteler. Ancak her 10'ar yıllık dönemin müzisyenler tarafından net olarak adlandırılması, bu ayrımı nasıl gerçekleştirdikleri sorusunu akla getirir. Müzisyenlere göre dönemlere ait özel tınılar nelerdir, ve bu dönemleri *sound* olarak neler ayırıştırır ? Müzisyenlerin ifadelerinde görüldüğü üzere genel tınılar için basit, sade gibi tanımlamalar yapılırken, kayıt teknolojisinin bu dönemler üzerinde etkisi ve bunun anlaşılabilirliği çok açık. 70'li yıllarda toplu çalışmanın *sound* üzerindeki etkisi, en belirleyici etken. Kullanılan efektlerin tipi de *sound* olarak ayırıştırmada bir özellik olarak ifade ediliyor. 80'li yıllarda müziği oluşturan hemen hemen tüm ayrıntılarda reverb etkisini görmek mümkün. Yine işitsel olarak hissedilen ortamın reverb etkisi ile geniş odalar olarak algılanması, 80'ler popüler müziğine ait belirleyici bir etken. Bu dönemde vokal ve davulda birlikte hissedilen reverb etkisinin genişliği, tüm popüler müzik türlerinde kullanılmakta. Elektronik davulların da 80'li yılların popüler müziğinde yer alması anımsatıcı bir diğer özellik. Özellikle Avrupa pop müziğinde 80'li yıllarda yer alan bu ortak tınılar Europop'a aittir. Simon Firth'e göre Europop üreticisinin becerisi, lise yabancı dili ile herkes tarafından takip edilebilir Euroglot (bir sözlük) sözler ile son modaya uygun sesler adapte etmektir.²² Firth'in bu ifadesinde uygun sesler, aynılığına dair bir göndermedir. Genel olarak ifadelerde rastlanan, *soundun* her yılla birlikte bir kalabalıklaşmaya doğru gitmesi yönündedir. Özellikle 2013 yılı itibarı ile popüler müzik için *yoğun sound* ifadesi bir çok katılımcı tarafından kullanılmaktadır. İfade edilen bu yoğunluk ölçülebilir *sound kalitesi* olarak yüksekken, yine bir çok katılımcı bu bölümde de net, temiz, parlak, açık *soundun* özel olmadığını vurgulamaktalar. Katılımcıların bu ifadelerine dayanarak, popüler müziğin *sound* anlamında bir aynılık sürecinden geçtiği söylenebilir. Bir katılımcı, bu aynılıktan sıyrılmak isteyen müzisyenlerin, *soundlarını* görsellik ile desteklemek zorunda kaldıklarını ifade etmekte.

"All My Loving", Paul McCartney tarafından country temalı öngürülen bir Beatles şarkısı. Daha sonra George Harrison tarafından Nashville tarzı gitar eklenmesi ve yine John Lennon tarafından aynı yıllarda popüler olan The Crystals'a ait olan "Da Doo Ron ron" isimli şarkıda yer alan hızlı ritm gitar üçlemelerinin uyarlanması bu şarkının oluşum süreci olarak açıklanmakta.²³ 1963 yılında kaydedilen bu şarkı, Paul McCartney tarafından 2010

²²[Simon Frith](#), "Taking popular music seriously : selected essays" (Aldershot : Ashgate, 2007), 169

²³Ian [MacDonald](#), "Revolution in the Head: The Beatles Records and the Sixties" (Chicago: Chicago Review Press, 2007)

yılında solo olarak gerçekleştirdiği *Up and Coming Tour* konserlerinde de çalınır. Konserlerde Beatles'ı temsil eden tek üye olan McCartney'in yaşı itibarı ile vokal yapısındaki değişiklikler göz ardı edildiğinde, arka planda kalan tüm sesler için Beatles'a ait hiçbir özellik bulmak mümkün değildir. Şarkının kaydedildiği yıl ile, 2010 konseri arasında yaklaşık 50 yılın bulunması, teknik imkanların ölçülebilir *sound* kalitesine olumlu olarak yansımına rağmen, burada gözlenen, katılımcıların da belirttiği gibi müzisyen, çalgı faktörünün *sounda* etkisinin açıklamasıdır. Bu anlamda Paul McCartney'e ait ortaya çıkan *sound*, cover etkisi olarak duyulmaktadır. *Beatles Soundu*'ndan bahsetmek mümkün değildir.

Pop müzik şarkıcısı Göksel 2009 yılında yayınlandığı *Mektubumu Buldun mu ?* albümünde, 70'li yıllarda popüler olan pop müziği şarkılarını yeniden seslendirmiştir. 70'li yıllara ait tınıların tekrarını işitebildiğimiz bu albümün prodüktörü ve aranjörü Serhat Ersöz, bu çalışma için 30 Mayıs 2013 tarihinde kendisi ile yapılan görüşmede, albüm ve *sound* üzerinde şu ifadeleri kullanmıştır :

Albüm aslında tavsiye üzerine yapılan bir albüm. Albüme başlamadan önce üzerinde konuştuğumuz, günümüz popu üzerine tınlamaması üzeineydi. O döneme ait tınıları çıkartmak için öncelikle canlı çalım hissiyatı yaratılmaya çalışıldı. Albüm için seçilen parçaların tamamının orjinallerinin tempo track'leri belirlendi. Orjinal şarkılar canlı çalım oldukları ve baştan sona sürekli değişen tempolarının olması özellikle bas ve davul kayıtlarında zorluk çıkartsa da, sabit bir tempo alınması orjinal tınıyı bozacağı için böyle kaydetmeye karar verdik. Yine büyük inç trampet ve davul tonları, Fender Jazz Bas ve türevleri tercih edildi. Çünkü davul ve basları eski tınlatmak birinci derecede önemliydi. Yine analog synthesizerlerin yerine aynı donanımların yazılımları kullanılarak keyboard tınıları benzetildi. Reverb olarak da, yine döneme uygunluğu açısından plate kullanıldı.

Ersöz'ün ifadelerine dayanarak genel *soundun* yeniden tasarlanması mümkün. Ancak burada teknik donanımdan daha çok, popüler müzik dönemlerine ait bilgi ve birikim, prodüksiyonları ortaya çıkaran detayları önemli kılıyor. Ersöz albüm ile ilgili ifadelerinde sıklıkla *tınlamak* terimini kullanıyor. Ve bir çok müzisyenin genele ait ifade için kullandığı *sound* 'un yerine bu ifadenin Türkçe olarak doğru bir şekilde karşıladığı görüşünde.

Jamiroquai'ın ilk iki albümünün (*Emergency on Planet Earth* ve *The Return of the Space Cowboy*) prodüktörü Mike Nielsen, bu çalışma için 5 Haziran 2013 tarihinde kendisi ile yapılan görüşmede şu ifadeleri kullanır:

Jamiroquai'ın ilk albümü, benim vinyl koleksiyonları yaptığım döneme denk geldi. Dolayısı ile albüm kaydında öncelikle eski oldukları için değil, benim de ilgi duyduğum sevdiğim için bütün prodüksiyonu, soundları, çalımları konuştuk. Karakter zaten enerjili ve canlıydı. Dolayısı ile planlanan bir fikir alışverişi olmadı. Fikirden ziyade içgüdülerimizi kullandığımı söyleyebilirim. Elimizde canlı çalıp kayıtlarını yapan, klik kullanmayan bir grup vardı. İki tane multitrack tape machine kullandık. Bu yüzden yeniden sound yaratma yerine, aynısını yaptık diyebilirim. Keyboard, bas, davul seçimi ve akordu önemli. Ama en önemlisi canlı çalımdan dolayı müzisyenlerin etkileşimi. Eğer müzisyenler arasında etkileşim yok ise, istenilen soundu başka türlü yakalamak mümkün değil. Prodüktör olarak benim katkımın genel olarak "bütüne" oldu.. Sonrasında ayrı bir sound değil, gruba uygun bir sound bulmaya çalıştık. Bu, günümüzde yaşadığımızı unutmadan daha önceki prodüksiyon tekniklerine

bakarak oldu. Diğer taraftan bütün bunları yaparken günümüzde yaşadığınızı, bunu daha ileri götürmeniz gerekliliği unutulmamalı.

Nielsen, 70'lerin canlı kayıtlarda zirve yaptığı dönem olduğunu vurgularken, bunun sebebini her an hazırda bulunan performansı yüksek müzisyenlerin etkisine bağlamakta. Müzisyenlerin her hafta aktif bir şekilde performanslarının bulunmasından dolayı, albüm kayıtları için de her an hazır olarak bulunduklarını belirtmekte. Yine aynı şekilde ses mühendislerinin de canlı çalımları, gelişmiş analog cihazlar ile yakalayabilecek yeteneğe sahip olmaları, canlı kayıt olarak yayınlanan albümlerin prodüksiyonlarına olumlu olarak yansımakta. Nielsen 80'lerin *sounduna* ilişkin Blondie ve Stevie Wonder'ın canlı kayıtlarını örnek gösterirken, her iki örneği de pop disiplini içinde sınırlamakta. Pop yapısına ve performansına sahip canlı çalan, kendilerini bu şekilde sunan müzisyenlerin de *sound* anlamında bir ayrıma sahip olduğunu belirtmekte. Nielsen, belirli dönemlerin *soundunu* ortaya koyan en önemli etkenin müzik teknolojisindeki değişimlere bağlarken, üretim aşamasındaki örneklerde bu fikrini destekliyor. Nielsen'e göre 80'lerde elektronik müzik yapmak büyük miktarda bütçe isterken, 90'larda bilgisayar teknolojisinin, sampler ve stüdyo ekipmanlarının ucuzlaması ile 90'ları dans müzik çağı haline getiriyor. Drum&bass, house, acid house'dan dupstep'e kadar uzanan bağımsız underground elektronik akımların oluşmasının temelini ucuzlayan bu teknolojiye bağlamakta. Nielsen, müzisyenlerin müziklerini ifade ederken sürekli *sound*'dan bahsetmelerini kendi prodüksiyonlarını temsil ettikleri görüşünde. Bunun tamamen sunum ve tanıtım ile ilgili olduğunu belirtiyor. Benzer bir ifadeyi, film sektöründe de film yapımcılarının *farklı bir bakış* olarak kullandıklarını belirtmekte. Ancak kendisi *sound*'u, prodüksiyon kalitesini belirtmek için kullanmakta.

SONUÇ

Bireylerin yaşamları sürecinde kendilerine ait geçmişi en net olarak hatırlatan uyarının başında kuşkusuz müzik gelmektedir. Öğrenilmiş bilgilerden ziyade yaşanmışlığa dayalı bir sorgulama sistemi olarak çalışan bu mekanizma, tınsal anlamda da bir çok veriyi depolar. Müzisyenlerin *sound* olarak belli dönemlerden müzik gruplarına, tek bireylere kadar indirebildikleri bu ifadenin, bir kimlik olarak tanımlanabileceği bu çalışmada saptanmıştır. Ölçülebilir kalite hiçbir zaman iyi ya da kötü *soundu* belirtmeyeceği gibi, öznetelik *sound*'un en önemli özelliği olarak tanımlanmıştır. *Sound* bu çalışmada müzisyenler için kimlik, tarz, etki, müzik, kalite, tını, hava, renk, doku, kafa, stil gibi değişik ifadelerle tanımlanırken, *tınsal kimlik*, sound yerine kullanılacak doğru bir ifade olarak çalışmada saptanmıştır.

KAYNAKÇA

- Bech S., Zacharov N., *Perceptuaş Audio Evaluation: theory, method and application* (Chichester, England : Hoboken, NJ, 2006)
- Cook N., *Rethinking Music* (Oxford: Oxford University Press, 1999)
- Cox C., *Audio Culture: Readings in Modern Music* (New York: Continuum, 2004)
- Durant A., *Conditions of Music* (Albany: State University of New York Press, 1984)
- Frith S., *Taking popular music seriously : selected essays* (Aldershot : Ashgate, 2007)
- Frith S., Street J., Straw W., *The Cambridge companion to pop and rock* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001)
- Lewisohn, M. *The Beatles Recording Sessions*. (New York: Harmony Books, 1988)
- Mitchel T., *Popular music and local identity: Rock, pop, and rap in Europe and Oceania* (London : Leicester University Press, 1996)
- Rumsey F., *Desktop Audio Technology*, (Burlington: Focal Press, 2004)
- Serafine M. L. *Music As Cognition : The Development of Thought in Sound* (New York: Cloumbia University Press, 1988)
- Thornton S., *Club cultures : music, media, and subcultural capital* (Hanover : Wesleyan University Press, 1996)

**“EĞİTİMCİLERİN GÖZÜNDEN GELİŞEN TEKNOLOJİNİN
KONSERVATUVARLARDAKİ MÜZİK EĞİTİMİNE VE EĞİTİMCİLERİN ÇALIŞMA
HAYATLARINA ETKİSİ”**

Bensu KİTİRCİ

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Müzikoloji Bölümü Öğrencisi

bbensuki@gmail.com

ÖZET

Çalışmak bir şeyi ortaya çıkarmak için emek harcamaktır ve karşılıklı olması veya karşılıksız olması çalışmanın anlamını değiştirmez. Fakat gün geçtikçe değişen toplum, koşullar ve verilen yaşam mücadelesinden dolayı çalışmak dediğimizde artık aklımıza ilk olarak ücretli bir işte çalışmak gelmektedir. Yaşam standartlarımızı belli bir seviyede tutmak için çalışmak bir zorunluluk haline gelmiştir.

Başlarda insan gücüne gereksinim duyulan işlerde zamanla teknoloji kullanılmaya başlanmıştır. Böylece işler hızlanmış, üretim artmış ve ekonomi gelişmiştir. Tabi bu durumun olumlu yönleri olduğu gibi olumsuz yönleri de vardır. Gelişen teknolojinin en önemli olumsuz yönü insanların yerini teknolojik aletlerin alması ile işsizliğin artmaya başlamasıdır.

Her çalışma alanında olduğu gibi teknolojinin müzik eğitimine de etkileri olmuştur. Örneğin teknolojinin gelişmesi ile artık eğitimciler bir eseri anlatırken öğrencilerine o eseri istedikleri anda dinletebilmektedirler. Böylece öğrencinin anlatılmak isteneni daha kolay anlayabilmesi sağlanabilmektedir.

Gelişen teknoloji konservatuvarlardaki müzik eğitimine ve eğitimcilerin çalışma hayatlarına nasıl etki etmiş, ne gibi farklılıklar yaratmıştır?

Müzik eğitimcilerine göre gelişen teknoloji ile müzik eğitimi ne yöne doğru gitmektedir?

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü baz alınarak hazırlanan bu çalışma gelişen teknolojinin müzik eğitimine olan etkilerini araştırmak ve bu konu hakkında aklımızda oluşan sorulara cevap aramak için hazırlanmıştır. Betimsel çalışmada nitel veri toplama tekniği kullanılmıştır. Müzik sosyolojisini temel alan çalışmanın alana katkı sağlayacağı ve özgün olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Eğitim, Teknoloji, Müzik Eğitimi

**“FROM THE TRAINERS POINT OF VIEW EFFECT OF IMPROVING TECHNOLOGY
TO CONSERVATORIES MUSIC EDUCATION AND WORK LIFE OF EDUCATORS”**

Bensu KİTİRCİ

Student of Anadolu University

State Conservatory Department of Musicology

bbensuki@gmail.com

ABSTRACT

Work means endeavor for revealing something and it can be mutual or not. This doesn't change the meaning of the work. But now we think that work means endeavor for

earning money due to changing society, conditions and struggle for life. Work is an obligation for keeping a certain level of life standard.

Firstly, work was done by human power. Then Technology has begun to replace human power. So work became fast, production increased and economy developed. But this situation has got some disadvantages like it has some advantages. One of the most important problems of the developing technology is the increase in unemployment.

Technology effected education of music like all working areas. For instance, educators tell something about a composition, they can make their students listen to this composition. In this way students would understand much better what educators want to tell.

How does developing technology effect conservatories music lessons and teachers' work life, what kind of difference does this bring?

According to music teachers, which way does the developing technology and music education go?

This presentation was prepared for the search of how the developing technology effects of music education and answer questions about this topic. This study was based at the Music Department of Conservatory in Anadolu University. Qualitative data collection technique was use in this descriptive work. It is asserted that this study will make contributions to the field of music sociology and it is of unique value.

Key Words: Education, Technology, Music Education

Çalışmak bir şeyi ortaya çıkarmak için emek harcamaktır ve karşılıklı olması veya karşılıksız olması çalışmanın anlamını değiştirmez. Fakat gün geçtikçe değişen toplum, koşullar ve verilen yaşam mücadelesinden dolayı çalışmak dediğimizde artık aklımıza ilk olarak ücretli bir işte çalışmak gelmektedir. Özellikle yaşam standartlarımızı belli bir seviyede tutmak istediğimiz için çalışmak bir zorunluluk haline gelmiştir.

Teknolojinin gelişmeye başlamasıyla kas gücünün yerini zihin gücü almaya başlamıştır. Öyle ki yaşadığımız döneme bilgi çağı, bu çağın gereğini yerine getiren toplumlara da bilgi toplumu denilmekte ve bu çağda toplum, bireylerin bilgiye erişme ve bu bilgiyi elde etme, değerlendirme ve iletme becerilerine sahip olmalarını, kısaca bilgi okur yazarı olmalarını gerektirmektedir. (Polat; 2006) Kas gücünün yerini zihin gücü ve teknolojinin almaya başlamasıyla işler hızlanmış, üretim artmış, ekonomi gelişmiştir ve bizlere bunlar gibi daha bir çok avantaj sağlamıştır. Fakat gelişen teknoloji ile birlikte insanların yerini teknolojik aletlerin almaya başlaması ve böylece işsizliğin arttığı da göz ardı edilemeyecek bir gerçektir.

Eğitim; bireyin dış çevreden edindikleri ile kendi içsel dinamiklerinin bileşke davranışları biçiminde oluşan bilgi ve beceri birikimleriyle, karşılaştığı sorunları çözücü, çevreye uyum sağlatıcı, yaratıcı, üretici ve özgürleştirici etkileşimler bütünüdür. (GÜNAY; 2011) Günümüze baktığımızda teknolojinin etkilediği alanlardan birisi de kuşkusuz ki eğitim alanıdır. Teknoloji eğitimi, bireylere teknoloji ve teknolojinin etkilerini anlama, tanıma ve kullanma yeterlilikleri kazandırır, öğretim süreçlerinde gözlem yapma, tasarlama, sayısal sonuçlar çıkarma ve grafik hazırlama gibi etkilere yer veren, teknik resim dilini anlama ve kullanma, yeterlikleri kazandıran, okul-çevre bütünlüğünü güçlendiren, Matematik, Fen Bilgisi, Resim-İş ve Türkçe gibi derslerden faydalanmayı sağlayan bir bilim dalıdır. (Karaağaçlı, Mahiroğlu; 2005)

Eğitimin teknoloji ile olan etkileşimi özellikle son dönemlerde daha da yaygınlaşmıştır. Avrupa’da bir çok ülkede okulların bilgisayar ve diğer bilişim teknolojisi araçlarıyla donatılması ve eğitim programlarına bilişim teknoloji derslerinin dahil edilmesi yoluyla öğrencilerin teknolojiye ayak uydurmalarının amaçlanması öncelikli bir eğitim politikası haline gelmiştir. (Şad, Arıbaş; 2010) Ülkemizde de eğitimde teknoloji kullanımı artmaktadır. Örneğin çeşitli okullara baktığımızda artık akıllı tahtaların yavaş yavaş hayatımıza girdiğini, öğretmenlerin derslerinde görselliği ön plana çıkarıp dersin daha verimli bir hal alması için slaytlarla anlatım yaptıklarını veya öğrencilere derslerle ilgili videolar izlettiklerini, gerektiğinde ses kayıtları kullandıklarını, gerektiğinde derslere hazırlık yaparken hem eğitimcilerin hem de öğrencilerin internete başvurduğunu ve bunlar gibi daha bir çok teknolojik aracın eğitimde kullanılmaya başlandığını görmekteyiz.

Bu çalışmada eğitimde yaygın bir hale gelmiş olan ve önemli bir yer kaplayan teknolojinin müzik eğitimindeki yerini ve eğitimcilere etkilerini tespit etmek amaçlanmıştır. Çalışma Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik bölümü eğitimcileriyle birebir görüşmeler yapılarak hazırlanmış ve bu görüşmelerde eğitimcilere konuyla ilgili hazırlanan sorular yöneltilmiştir.

- Teknolojinin müzik eğitimi ile olan bağlantısı ve etkisi hakkında neler düşünüyorsunuz?
- Müzik eğitiminde teknoloji kullanımı hakkında görüşleriniz nelerdir?
- Eğitimcilerin çoğunluğu teknolojinin müzik eğitiminde çok önemli bir yeri olduğunu, kesinlikle kendilerine çok büyük kolaylık sağladığını, dersleri daha eğlenceli ve ilgi çekici hale getirebildiklerini böylece de daha verimli dersler yapabildiklerini söylediler. Fakat teknolojinin doğru ve dozunda kullanılması gerektiğini, diğer alanlarda olduğu gibi teknoloji kullanımı araç olmaktan çıkıp amaç haline gelirse sağladığı avantajların, dezavantajlara dönüşebileceğini özellikle vurguladılar.
- Müzik eğitiminde teknoloji kullanımının ne gibi avantajları ve dezavantajları bulunmaktadır?
- Derslerinizde teknolojik imkanlardan yararlanıyor musunuz? Hangi yönleriyle?

Bu sorulara aldığımız cevaplar doğrultusunda ortaya 3 ana başlık çıkmaktadır; algılama, iletişim ve kaynak.

Algılama: Öğrenme sırasında görsel ve işitsel hafızamızı kullanmamız bilgilerin kalıcı olması açısından çok önemlidir. Bu yüzden de görüşme yaptığımız eğitimciler dersleri ile ilgili slaytlar hazırladıklarını, videolar veya ses kayıtları kullandıklarını böylece öğrencilerin konuyu hem daha iyi kavramasını sağladıklarını hem de öğrencilerin ders boyunca dikkatlerini daha iyi toplayıp daha fazla ilgili olduklarını söylediler.

İletişim: Eğitimciler bu konuda eskiden dünyada müzik ve müzik eğitimi adına neler olduğunu çok geç öğrenirken şimdi çok kısa sürelerde müzikle ilgili her türlü haberi alabildiklerini, gerektiği zaman diğer şehir ve ülkelerdeki okullarla iletişime geçebildiklerini, böylece çok rahat bir şekilde fikir alış-verişini yapabildiklerini belirttiler.

Kaynak: Görüşme yapılan eğitimciler özellikle gelişen teknoloji ile iletişimin çok daha kolay bir hal aldığından, eskiden çeşitli materyallere ulaşmak hem zor, hem de pahalı iken, gelişen teknoloji ile birlikte dakikalar içerisinde nota, konser görüntüsü, ses kaydı gibi istedikleri materyallere rahatlıkla ulaşabildiklerinden bahsettiler.

Teknoloji çoğu konuda kolaylık sağlamasına rağmen, bir bakıma insanı tembelliğe ittiği de yine çoğu eğitimci tarafından üzerinde durulan bir nokta oldu. Özellikle öğrencilerin giderek yazı yazmaktan uzaklaştıkları, not tutmak yerine ders sonunda tahtanın resmini çekmek istedikleri, araştırma yaparken kütüphaneleri kullanmak, çeşitli kitaplar okumak

yerine internetin tercih edildiği, böylece öğrencilerin giderek tembelleştiği vurgulandı. Ayrıca görüşme yapılan eğitimcilerden biri bu tembellik durumunun onun öğrencilik yıllarında başladığını ve günümüzde giderek arttığını belirtmiş ve örnek olarak öğrencilik yıllarında yaşadığı bir olayı şu şekilde dile getirmiştir: “Nota yazım programları ilk çıktığında öğrencilik dönemime denk gelmiş ve hepimize dağıtılmıştı. Hepimiz programı büyük bir heves ile bilgisayarlarımıza kurup beste yapmaya başladık. Ancak zamanla bestelerimizin hislerimizi ve hayallerimizi barındırmaktan çıkıp, nota programına endeksli ve programın sınırlılıkları çerçevesinde yapmaya başladığımızı fark ettik. Bestelerimiz doğallığından çıkmış sadece teorik olarak var olan eserler haline gelmişti. Ayrıca elimizle yazarken olduğu gibi sesleri hissedemiyor, yazdıklarımızı sadece mekanik bir şekilde dinleyebiliyorduk. Bir hocamızın uyarısı ile durumu fark ettiğimizden beri artık her şeyi önce elimizle yazıp, sonra temize çekmek amaçlı bilgisayarda yazmaya başladık. Şunu da belirtmek isterim ki, zorunda kalmadığım sürece eserlerimi bilgisayar ortamına aktarırken hoparlörü kapalı tutuyorum. Çünkü o programların verebildiği mekanik sesler kesinlikle kendisini beste yaparken beyninizin içinde hissettiğiniz veya akustik enstrümanlardan dinlediğiniz melodinin yerini tutmuyor.” Eğitimcilerle göre bu konuda yapılması gereken, müziği teknolojinin bir parçası haline getirilmeden, doğallığını koruyarak kullanmaktır.

- İlk eğitim vermeye başladığınız zaman ile şu an içerisinde teknolojik açıdan ne gibi farklılıklar bulunmaktadır?

Teknolojinin gelişmesi eğitimciler açısından bir çok kolaylık sağlamıştır. Eğitimcilerden geçmişi ile şu an ki zamanı kıyaslamalarını istediğimizde örneklerle bize aradaki farkı rahatlıkla anlatmışlardır. Biraz bahsetmek gerekirse, görüşme yaptığımız eğitimcilerden birisi ilk ders verdiği dönemlerde öğrencilere usulleri öğretirken örnek parçaları hep kendisinin söylediğini, günün sonlarına doğru bu durumun çok yorucu bir hal almaya başladığını fakat şimdi sınıflara koyulan bilgisayarlar sayesinde istediği örnek parçaları rahatça öğrencilerine dinletebildiğini ve böylece hem kendisi için derslerin eskisi kadar yorucu olmadığını, hem de daha eğlenceli olduğunu anlatmıştır. Görüşme yapılan bir diğer eğitimci ise eskiden tahtada ders anlatırken farklı noktalara değinmek için bir çok renkli kalem kullanmak zorunda kaldığını, hatta bazı durumlarda bu kalemlerin yetersiz kaldığını fakat artık derslerden önce bilgisayarda notlarını önceden hazırlayıp, istediği noktaları istediği renklerle vurgulayıp, derslerinde ise yaptığı hazırlıkları tahtaya yansıtıp anlatım yapmaya başladığını ve böylece hem kendisi açısından büyük bir kolaylık olduğunda hem de öğrencilerin anlatılmak istenileni daha rahat kavradığından bahsetmiştir. Bunların dışında ise çoğu eğitimci istedikleri anda rahatça istedikleri eserlerin video kayıtlarına ulaşip öğrencilerine örnekler dinletebildiklerini böylece öğrencinin eseri daha iyi kavranmasını sağlayıp daha kolay yorumlayabildiklerinden bahsetmişlerdir.

- İnternet üzerinden müzik eğitimi veren sanal sınıfların eğitmenlere ve müzik eğitimine etkileri nelerdir?

- Gün geçtikçe insan gücünün yerini teknolojik aletler almaya başlamış ve bu yüzden iş bulmak giderek zorlaşmaya başlamıştır. Bu durumun müzik eğitmenlerine etkisi nelerdir?

- Sizce gelişen teknoloji ile birlikte müzik eğitimi ne yöne gitmektedir?

Eğitimcilerle müzik eğitimi veren sanal sınıflar sorulduğunda ise bir kısmı bu konuya olumlu bakarken bir kısmı doğru olmadığını söylemişlerdir. Biraz daha konuyu açmak gerekirse soruyu yönelttiğimiz eğitimcilerin çoğunluğu sanal sınıfları doğru bulmadıklarını, özellikle müzik eğitiminde öğrencilerin akustik enstrümanlarla eğitim görmeleri gerektiğini, doğuşkanların kulak gelişimi için çok önemli olduğunu vurgulamışlardır. Diğer eğitimciler ise sanal sınıfların yararlı olabileceklerini çünkü; müziğin, özellikle teori, solfej gibi birçok alanda kendi başına çalışılması güç olduğu için öğrencilerin evlerinde çalışabilmeleri

açısından faydalı olabileceğini ayrıca doğru bir şekilde bu konuya yoğunlaşırsa bu konunun bir iş kapısı dahi açılabilceğini düşünmektedirler.

Ayrıca eğitimciler diğer alanlara bakıldığında gelişen teknolojinin iş bulma konusunda gerçekten büyük sorunlar yaratabildiği konusunda hemfikirler. Fakat müzik eğitimine bakıldığında gelişen teknolojinin, eğitimcilerin iş bulma konusunda bir sıkıntı yaratmadığını, aksine sıkça belirtildiği gibi onların çalışma hayatlarına büyük kolaylıklar sağladığını ve bu durumun ilerleyen zamanlarda değişikliğe uğrayacağını düşünmediklerini belirtmişlerdir.

Sonuç olarak baktığımızda; Teknolojinin gelişmesiyle ortaya çıkan işsizlik sorunu müzik eğitimcilerine etki etmemiş, aksine müzik eğitimi alanında derslerin daha iyi algılanması, müzik hakkında olan gelişmelerin rahatça takip edilmesi, teknolojinin gelişmesi ile artan üretim, internet üzerinden satışlar vb. sayesinde alınması gereken materyallerin maddi açıdan daha uygun olması, ders için gerekli olan kaynaklara çok daha kısa zamanlarda ulaşılması gibi bir çok konuda hem eğitimcilere hem de öğrencilere büyük kolaylık sağlamıştır. Fakat teknolojinin müzik eğitiminde avantaj olmaya devam edebilmesi için diğer alanlarda da olduğu gibi amacından saptırılmaması ve dozunda kullanılması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Günay; Edip: “Müzik Sosyolojisi”, İstanbul 2011

Karaağaçlı; Mustafa, Mahiroğlu; Ahmet: “Yapılandırmacı Öğretim Açısından Teknoloji Eğitiminin Değerlendirilmesi”, Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi, Ankara 2005

Polat; Coşkun: “Bilgi Çağında Üniversite Eğitimi İçin Bir Açılım: Bilgi Okuryazarlığı Öğretimi”, Atatürk Üniversitesi TürkiyatAraştırmaları Enstitüsü Dergisi, Erzurum 2006

Şad; S. Nihat, Arıbaş; Sebahattin: “Bazı Gelişmiş Ülkelerde Teknoloji Eğitimi ve Türkiye İçin Öneriler”, Milli Eğitim Üç Aylık Eğitim ve Sosyal Bilimler Dergisi, Ankara 2010

“CHRISTOPHER SMALL – İCRA VE DİNLEME ANLAMLARI KAPSAMINDAKİ MÜZİKLEME”

Berkant GENÇKAL

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü

bgenckal@gmail.com

ÖZET

Müzik kitapları müzikten bahsederken sürekli bir dönemsel bölünmeden bahsettiklerini görürüz. Bunlar, Antik dönem, Ortaçağ, Rönesans, Klasik dönem, Romantik dönem, Yirminci Yüzyıl vs. gibi bölünmeleri gösteren ayrı ciltlerden, bölümlerden veya paragraflardan oluşur. Osmanlı müziği de birçok kuramcı için Kantemiroğlu Edvâr'ı öncesi ve sonrası diye ayırma maruz kaldığını görürüz. Ne var ki, bu bölünmeler doğal bir sürecin ürünü değildir; bilakis, yazarlar tarafından belirli bir takım olaylar ve ürünlerden yola çıkarak insan eli ile yapılmış bölünmelerdir. Müziğin daha kolay nesnelleşmesi ve kategorilere sığdırılabilmesi açısından uygulanan bir yöntemdir. Okulculuğun önemli stratejilerinden bir tanesidir. Bazı öğreticilerden şunu duymak olasıdır: “Eskiden müzik böyleydi – şimdi, müzik böyledir.” Sanki müzik bir tarafa doğru gitmiş gibi gözükür. Daha da önemlisi, gelişmiş olduğunu düşünür insan çünkü daha karmaşık makinalar artık devreye girmiştir.

Fanatik bir Brahms yorumcusu, müziğin ulaştığı olağanüstü akustik dünyada kendini kaybederken (aslında bu daha çok Wagner için kullanılması gereken bir düşüncedir), sanat eserinin yansıması niteliğinde olan bu doğa, Aristo'nun çok önce ortaya koyduğu bir düşüncenin günümüze ulaşan yansımasıdır. Webern, bunun bir icat ya da keşif olmadığı, bunun sadece var olanı ortaya çıkarma işlemi olduğunu üzerinde durmuştur. Müziğin temel yapı taşı olan ses her zaman vardı ve var olmaya da devam edecek. Bu bağlamda, Edward Said (1993:3) de geçmişe istinaden yapılan telkinlemelerden bahsederken aslında geçmişin ne olduğu değil – geçmişin hala yaşanan bir olgu olarak ele alır ve bunun sanki farklı bir formda karşımıza çıktığını belirtir.

Müzik aslında hiçbir yere gitmiyor. Müziğin insan tarafından bir yere götürüldüğü ve burada nesnelleşmeye maruz kaldığı düşüncesi, sanki bir kriz varmışçasına dışavurumu, bugün olduğu gibi geçmişte de var olan bir fenomendir. İşte bu kriz, “Müziklemeyi” (Small: 1998) tetiklemekte ve ister DVD, CD, mp3, vs. isterse konserler, TV programlarında ortaya bir şekilde çıktığını görürüz. “Müzikleme” bireyde nesnelleşmesi, o bireyin seçimine kaldığı gibi Bolşevik Rusya'sının Platonik Devlet mekanizması anlayışıyla da daha toplumsal bir alana yığıldığını söylemek yanlış olmaz.

Anahtar Kelimeler: Müzikleme, akustik, Plato

“CHRISTOPHER SMALL – MUSICKING IN TERMS OF PERFORMING AND LISTENING”

Berkant GENÇKAL

Anadolu University School for Music and Drama

bgenckal@gmail.com

ABSTRACT

Many music books when talking about music have continuous type of periodic divisions. These divisions such as Ancient Era, Medieval, Renaissance, Classic Period, Romantic Period, Twentieth Century and etc. represent separate volumes, parts or paragraphs. The Ottoman music was also subjected into “pre” and “after” Cantemir’s treatise by many theoreticians. But these divisions are not a natural appearance of this continuum; rather, they are fragmented by writers who divided them humanly according to particular events and products. This is a method that objectifies and squeezes music into categories more easily. At the same time, this is one of the most important strategies of the *scholarity*. It is quite liable to hear such a statement from a scholar who says: “The music in the past was like that – now, the music is like that.” It is almost like we see the music has been gone somewhere. And even more important, the human starts to think that it is developed because more complex tools were used.

A fanatic Brahms interpreter, when losing him/herself inside the tremendous acoustic atmosphere while playing (in fact, this statement is more appropriate for Wagner) is the reflection of the nature into the work of art, mirroring it today, that Aristotle said thousands of years ago. On the other hand, Webern said that this is not an invention or a discovery; this is procedure of the exposing the existent. In this context, Edward Said (1993:3) clearly asserts the question of uncertainty about whether the past really is past, over and concluded or whether it continues, albeit in different forms, perhaps.

In fact, the music does not go anywhere. The thought that the human brings the music somewhere where it is subjected into objective and his/her expression that projects a sort of crisis is the ongoing on phenomenon that existed before and that exists today. Here it is, this crisis triggers the Musicking (Small: 1998), and it starts to appear in many formats such as DVD, CD, mp3, TV shows, concerts and so on. In this respect, Musicking may objectify the individual’s choice and, as we witnessed, it may agglomerate on particular populous ground that once Platonic state mechanism of Bolshevik Russia imposed.

Key Words: Musicking, acoustics, Plato

“CHRISTOPHER SMALL – İCRA VE DİNLEME ANLAMLARI KAPSAMINDAKİ MÜZİKLEME”

Christopher Small, 17 Mart 1927-7 Eylül 2011 tarihleri arasında yaşamış Yeni Zelandalı bir müzisyen, eğitimci ve akademisyendir. Müzikoloji, sosyomüzikoloji ve etnomüzikoloji alanlarında birçok etkili kitap ve makalesi vardır. 1960 yılında Yeni Zelanda Hükümeti’nin bursunu kazanmış ve 1961 yılında Priaulx Rainier ile Londra’da kompozisyon eğitimi öncesinde İngiltere’de bir yıl geçirerek Bernard Rands, Luigi Nono ve Witold Lutoslawski ile temas kurmuştur. Eğitiminden sonra İngiltere’de kalmıştır. (1971-1986) yılları arasında Londra’da Ealing College of Higher Education’da, 1979 yılında Dartington College of Arts’ da 1977-1986 yılları arasında Syracuse Üniversitesi’nde Müzik Tarihi

Yardımcı Profesörü olarak ve 1981-1984 yılları arasında Sussex Üniversitesinin yaz okulunda müzik eğitimi vermiştir. Fikirleri Charles Keil, Robert Walser, Susan McClary ve Village Voice rock eleştirmeni Robert Christgau gibi ABD'deki önemli müzikologlar tarafından desteklenmiştir.

Yaşamı boyunca çok sayıda kitabı yayınlanmış ve Music in Education, Tempo, The Musical Times, Music and Letters, and Musical America gibi dergilerde çok sayıda makaleye katkı yapmıştır. Christopher Small, İngiltere, Norveç ve ABD'de birçok eğitim kurumlarında dersler vermiş the Composers' Guild of Great Britain (1984), the Association of Improvising Musicians (1985), Music Educators National Conference ve The Society for Ethnomusicology gibi kuruluşlarda yer almıştır.

Başlıca eserleri,

- *Music, Society, Education* (1977)
- *Schoenberg* (1978)
- *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music* (1987)
- *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (1998)'dir.

Yüzyıllar boyu bilim adamları ve müzisyenler müziğin doğasını ve anlamını çözmeye çalışırken bunun insan hayatında var olan olağanüstü bir güç olduğu kanısında birleşmişlerdir. Bütün bu adımlar, bir çeşit soyut güzelliğe sahip olan karmaşık ve hünerli girişimlerin ürünüdür. Bu bağlamda, iki önemli soru karşımıza çıkmaktadır – cevaplanması gereken: *Müzik hangi anlamı barındırır?* ve *Müziğin insan hayatındaki yeri ve önemi nedir?* Burada bahsi geçen hayat her bir insan için geçerli olan bir olgudur.

Christopher Small için bunlar yanlış olan sorulardır; zira kendisi müzik diye bir şeyin var olmadığını düşünmektedir. Müzik bir “şey” değildir. Müzik insanların gerçekleştirdiği bir aktivitedir. Benim bu bağlamdaki düşüncem Small'a göre farklıdır. Müzik vardır ve bunu evrensel bir küme olarak nitelendirmek mümkündür. Bu evrensel küme içinde bütün sesleri barındırmakta ve “sessizlik” fenomeni de bulundurmaktadır. Günümüzde müzik besteciden (yaratıcıdan) bireysel dinleyiciye icracı yoluyla ulaşan tek yönlü iletişim sistemi olarak düşünülebilmektedir. Bu belki yoğunlaşmanın değişiklik yöntemiyle tasarlanmış bir anlama yönelik başvuru. Ne var ki dinleyicinin buna herhangi bir anlam kazandırması mümkün değildir. Bu, tamamen bestecinin işidir. Small'a göre, müzik bireysel bir husustur. Yani, besteleme, yorumlama ve duyma tek bir sosyal boşlukta toplanmaktadır. Yorumcular tarafından bir müzik yapıtının sunulması sırasında içine giren birey çoklu ses ortamında kendi imgelemesini kurar ve müzik olgusunu kafasında oluşturur.

Bir diğer önemli sonuç müziğin özerk bir yapıya sahip olmasıdır. Bunu şu şekilde açıklayabiliriz. Bir durum, ritüel veya belli bir takım dinsel, politik veya sosyal inançların kümelerini dikkate almaksızın varlığını sürdürmektedir. Immanuel Kant bunu kendi doğal niteliğindeki “önyargısız derin düşünce” olarak nitelendirir.

Bach'ın Saint Matthew Pasyonu örneğinde bir mitten ve bir mite istinaden kanunlaştırılmış bir ritüel olan Lüteran Kilisesinin cenaze törenleri bugün konser salonlarında seslendirildiğinde günümüz modern dinleyicisinin Bach'ın inancı ile alakalı bir inanç taşıması ve bu müziğin kendi başına bir sanat eseri anlamı barındırması beklenemez.

Diyelim ki Gürcistan erkek korosu Rustavi'nin bir folk şarkısını konser salonunda seslendirmesi kendi doğal ortamından koparılmış daha “yüksek” bir platformda niteliğini kazanması şüphesiz bizleri farklı sonuçlara götürecektir.

Böylece müzik performansı aslında oldukça karmaşık ve zengin bir konudur. Özellikle eğer bu performansın kişi üzerindeki etkisine değinecek olursak bu durum daha da büyük ayrıcalık kazanmaktadır. Eğer dikkatimizi daha geniş bir çapta yoğunlaştıracak olursak müzik olgusunun birincil anlamının tekil olmadığı ve sosyal bir durumu teşkil ettiği sonucuna ulaşırız.

Müzik anlamının temel doğası müzik yapıtlarında yer almadığı gibi nesnelerde de aranmamalıdır. Müzik biz insanların yaptığı harekettir. Bu tamamıyla insanların müzik eyleminde rol aldıkları zaman göstermiş oldukları doğanın anlamına istinaden insan hayatını nasıl doldurduğu ve işlevselliği üzerine birleşmektedir.

Öncelikle Small'a göre müziğin fonksiyonelliği ne olursa olsun, merkezi öneme sahip olan müzik hareketinde yer almak insanlığımıza dair önemli bir gösterge oluşturmaktadır. Bu aynı zamanda konuşmaya dair bir benzerlik taşımakta, ne var ki, farklılıklarda göstermektedir. Bu bağlamda her doğan insanın içinde müzik yeteneğini öyle ya da böyle barındırdığını söyleyebiliriz. Bu özellik aynı şekilde konuşma yeteneği ile beraber karşımıza çıkmaktadır. Bu böyle ise, günümüz konser hayatı –bu ister klasik ister pop isterse de yerel müzik olsun– içinde birkaç yeteneklinin büyük yeteneksiz çoğunluğa müzik üretimi için güçlendirilmiş savı tamamen gerçek dışıdır.

Birkaç yıldız ve onun etrafındakiler bizleri satarken elde etmiş oldukları kazançlar bizlerin kaybettiklerimiz olduğu inancını doğurur ki bu da şu anlama gelmektedir: kendimiz için müzik yapma gücü aslında elimizden alınmış ve insanların büyük bir çoğunluğu doğduklarında kazanılmış olan haklarına istinaden müzikalite tarafından soyulmuştur.

Christopher Small'un – icra ve dinleme anlamları kapsamındaki müzikleme – kitabı müzik hakkında değil daha çok insanlar ve onların çalması ve şarkı söylemesi hakkındadır. Dinlerken ve bestelerken ve hatta dans ederken oluşan söyleme – besteleme ve dinleme hakkındadır. Bu yapıt aynı zamanda neden bunları yapma ihtiyacı üzerinde durmaktadır. Neden bunları iyi yaptığımızda keyif aldığımızı bize anlatmaktadır. Genel olarak diyebiliriz ki Small aslında müziğe değil insanların müziklemesine değinmektedir.

Müzikleme, orijinal dilinde “Musicking” herhangi bir sözlükte yer almamaktadır. Müzik isminin fiil halini almış durumdadır. Hareket betimler.

Bu bağlamda müzikleme insanoğlunun açık veya üstü kapalı bir biçimde evrensel müzik kümesinden elde ettiği alt kümeleri kullanarak meydana getirdiği harekettir. Bu hareketin dinleyiciye ulaşmasıyla beyinde dürtülerin meydana getirdiği başka bir hareketlenmeyi tetikler. Böylece Small'ın bahsettiği tek yönlü devinim yani: besteci – icracı – dinleyici aslında çok daha karmaşık ve çokboyutlu bir durumu ortaya koyar.

Müzikleme doğru bir kelimedir. Hatta şarkı söylemek, enstrüman çalmak, dinlemek hepsini bu aktivite içine dahil etmek doğru olur. Böylece “Müzik nereye gidiyor” sorusuna da farklı bir perspektiften değinilmiş olunur. Eğer müzik evrensel küme ise, müziğin bir yere hareket halinde olmasını düşünmenin yanlış olacağı kanısındayım. Ne var ki, bir yere giden, yani hareket halinde olan şey müziklemedir.

Zihnimiz bu hareketi tanımlarken ardışık ve sürekli bir “aç-kapa” mekanizması ile bu fiziksel fenomeni olağanüstü bir sanatsal duruma dönüştürdüğü gibi bunlara yeni ve farklı anlamlar kazandırmaktadır.

Müzikleme ile ilgili herhangi bir teori insan hayatının anlamını ve fonksiyonunu açıklamak için bir girişimdir. Genelleme yapılmaması gereken bir durum bu. Her ne kadar acayip olsa da, ilkel hatta antipatik bile diyebiliriz, bir kağıdın üzerine yazılacak kadar değerli değildir. Diyelim ki Beethoven'ın 9. Senfonisi olağanüstü bir eserdir ki bence kesinlikle öyle, biz bir kez bu eserin önceden açıklanmış olanın üzerine bestelendiğini kabul etmeliyiz.

Müzikleme tetikleyici olabilir. Besteci müzik evrensel kümesinden seçtiği alt kümeleri kullanarak yığınları harekete geçirebilir. Müzikleme bir metro alt geçidinde de karşımıza çıkabilir. Fakat bu teoriyi biraz daha ileriye götürmekte fayda var. Hangi koşullarda güçlü bir duygusal karşılığı içeren müzikleme bizde haz uyandırmakta? Neden bazı müziklemeler sıkıcı ve irite vericidir? Neden dinsel ritüeller müziklemeye ihtiyaç duyarlar? Müziklemenin doğru bir yeri var mıdır?

Farklı disiplinler arası bir noktaya ulaştığımızı görmekteyiz. Nöropsikolojinin en derin noktalarına kadar ulaşan bu olgu temelinde masum gibi gözükse de, daha sonralar çok daha vahim sonuçlara bizleri götürebilir. Müziklemenin sosyal fonksiyonu üzerine değinecek olursak bunun politik bir harekete işaret edebileceğini görebiliriz. Çok katmanlı bir atmosferde yer alan farklı bulut tipleri gibi müziklemenin de boyutsal farklılıklar gösterdiğini söylemek mümkündür.

Müzikleme insanlık tarihi kadar eski bir fenomendir. Geçmişte müzikleme neyi ifade ediyorsa bugün de aynı şeyi ifade etmekte; yarın da aynı şekilde olmaya devam edecektir. Burada değişen tek şey müziklemenin formudur. Elbette ki bu form zaman içinde sürekli bir farklılık göstermeye ve devinimlenmeye devam edecektir. Ses eğer müziğin evrensel kümesine ait bir eleman ise, bu eleman müziklemenin temel bileşeni olacaktır. İster bir antik lir isterse de en gelişmiş elektroakustik sistem olsun temel sonuç aynıdır. Belki daha da önemlisi, dinlemeye yönelik aktivitenin başlangıcı aynı noktaya işaret edecektir.

Açıklanması gereken önemli bir husus, neden belli bir takım sosyal ve kültürel grupların üyelerinin müziklemeleri diğer gruplarınkine kıyasla farklılığını tayin etmek değil de neden bu sosyal ve kültürel grupların diğerlerinin müziklemelerini anlaması ve yanlış da olsa iştirak etmesidir. Aynı zamanda sorulması gereken bir diğer soruda neden bazı ülkelerin müziklemeleri dünyada daha egemendir ve neden diğerleri bulundukları sosyal grupların içinde şekillenmektedir? Ve genelinde neden insanlar müziklemeyi sevmektedir?

Akustik ve psikoakustik algılama ile ilgili bütün bilimsel çalışmalar bizlere teyit edilmemiş bazı bilgiler sunmaktadır. Gelişen kayıt teknolojileri ile beraber taş plaktan-kasede, CD'ye ve günümüz dijital ortama kendisini aktarmaktadır. Bu dijital depolama datayı kalınlaştırmakta ve bu süreç içinde kendi yerini belirlemektedir. İnternet ile beraberinde gelen akış, dijital depoları kullanıma açmakta dinleyici isteği doğrultusunda müziklemeyi seçebilmektedir. Dijital platform müziklemeleri 1 cm²'lik cihazlarda taşınmakta yolda, asansörde, tuvalette bize eşlik etmektedir. Burada müziklemeyi gerçekleştiren bu elektronik cihazdır.

Müzik dinleyicinin beyinde oluşan ve henüz çözülmüş olmadığını düşündüğüm bir durumdur. Yabancı bir gazetede yayımlanan bir ankette Irak'taki Amerikan askerlerinin devriye esnasında çoğunlukla Marlyn Manson dinlediklerini düşünecek olursak, bu müzikleme türlerine göre pek de barışçıl olmadıklarını söyleyebiliriz.

Devletin ideolojileri altında konu olan müziklemeler sistematik doktrinlere bağlı kalarak herhangi bir müzikleme politikası üzerinde durmayabilir.

Devlet ve müzikleme temelinde bağdaşmayan iki unsur gibi gözükse de, Devlet mekanizması doğrudan müziklemeyi kullanabilmektedir. Özellikle Şostakoviç ile Polit büro arasındaki ilişkiyi Solomon Volkov'un tanıklık tutanağında inceleyebiliriz. Sting'in, İngiliz

besteci, gitarıcı ve şarkıcı, Prokofiev'in teması üzerinde bestelemiş olduğu ve Nikita Kruşçev'e yine bir gönderme niteliğindeki parçası dönemin SSCB ve Batı gerginliğinin müzikleme yoluyla bize duvarın öteki tarafından gelen sesini göstermektedir. Devlet müziklemeyi kullanılabiliyor bir yöntem üzerinde uzlaşmış halindedir. Günün imkânları doğrultusunda müziklemeyi topyekün değiştirebilir. Özellikle Pravda gazetesinde Schostakoviç'in Lady McBeth operasının galasından sonra "Müzik değil, bir karmaşa" başlığı uzun bir müddet besteciye izole ettiği gibi yaşadığı travmaları artık son eserlerinde duyumsuyoruz.

Sonuç olarak, müzik tartışmaya açık bir olgu değildir kanımca. Tartışılan şey müziklemedir – yani müziğin hareket halidir. Müzikleme istendiği şekilde manipüle edilebilir, satılabilir, yönlendirilebilir hatta öldürebilir. Bahsi geçen şey harekettir. Müzik kafamızda tekrar oluşan yeni bir anlamlandırmadır. Bir eseri on kez dinlersiniz ve aynı eser farklı yerlerde farklı müziklemelerle karşınıza çıkar. Her bir tanesi müzik evrensel kümesinden kendi elemanlarını seçerek gelişir ve her defasında kafanızdaki müzik farklı olur. Çünkü her birinde bu döngünün kontrolü elinizde olmayan elemanların bileşenleriyle hareket halindedir.

“KONSERVATUVARLARDAKİ MÜZİK EĞİTİMİNDE EŞİTLİK VE EŞİTSİZLİK ÜZERİNE EĞİTİMCİ VE ÖĞRENCİ GÖRÜŞLERİ”

Birsen Yağmur KELEŞ

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı

Müzikoloji Bölümü Öğrencisi

byagmurkeles@hotmail.com

ÖZET

Eğitim, her yaşta olduğu gibi, toplumsal kuralların neticesinde küçük yaşlarda başlayan, zihnen ve bedenen bireyi geliştiren, topluma katılmasına yardımcı olan bir süreçtir. Bir kişinin eğitimi toplumsal açıdan küçük bir başarı gibi gözükse de toplumda eğitimin artması ve giderek çoğalan başarı oranı ile toplumsal gelişim de önemli ölçüde değişecektir. Toplumun sanat, tarih, bilim, kültür gibi konular hakkında bilgi sahibi olması, hem geçmişine sahip çıkması hem de üreten insan olarak geleceğe yönelik birikimler bırakması adına büyük önem taşımaktadır.

Eşitlik veya eşitsizlik, bir alanın birçok insan tarafından kullanmasından ya da birden çok kişinin hedeflerinin aynı olması gibi sebeplerden doğabilir. Eşitsizlik sadece kişinin başına gelen haksız olaylar demek değildir. Bir kişi IQ'su bakımından diğer yaşlılarıyla eşit olmayabilir. Bu durum bireyin hızlı öğrenme-geliştirme kabiliyetini de etkilediğinden etrafındakiler arasında bir eşitsizlik oluşabilir.

Bu durumun konservatuarlarda nasıl olduğuna bakacak olursak, sanatçı yetiştiren bu okullarda uyum ve üretkenliğin daha çok bireyin IQ'suna, müziksel yetenek ve algısının açık olmasına bağlı olduğu düşünülür. Fakat bunun yanı sıra enstrüman, orkestra şefliği eğitiminde cinsiyet açısından bazı roller ve beklentiler olduğu görülmektedir. Örneğin bazı kitaplarda enstrümanlar arasında cinsiyete göre de dağılım yapılmaktadır. Peki bizim dışardan gördüğümüz bu ayrım gerçekte konservatuar içerisinde de yapılmakta mıdır?

Müzik sosyolojisini temel alan konunun amacı eşitlik ve eşitsizliği konservatuar eğitimcileri ve öğrencileri kapsamında incelemek, kulaktan kulağa yayılan bilgilerle değil sanatın doğrudan içinde olan insanlarla birebir görüşmeler gerçekleştirerek, müzik hayatları boyunca yaşamış oldukları eşitsizlikleri nitel veriler haline getirerek aktarmaktır.

Anahtar Kelimeler: Eğitim, Cinsiyet, Eşitsizlik

“OPINIONS OF THE STUDENTS AN EDUCATORS ABOUT EQUILITY AND INEQUALITY IN CONSERVATORIESMUSIC EDUCATION”

Birsen Yağmur KELEŞ

Student of Anadolu University

State Conservatory Department of Musicology

byagmurkeles@hotmail.com

ABSTRACT

Equality or inequality may arise from that a field is used by a lot of people or more than one people who have the same objectives. Inequality is not just the unfair situation that a person experiences. One person may not be equal with his/her peers in terms of IQ. Due to the

fact that this situation affects one's fast learning-progress ability, there can occur inequality among his/her surroundings. Equality can be destroyed because of cognitive, physical diseases or differences or the consequences of gender. Because of the notion of gender mainstreaming, some people are treated by bias due to their professions. For example; if you get on a plane whose pilot is a woman, you think once more. The professions that we reproach to some women and to some men affect the choice of profession of people.

Education, as in every age, is a process which starts at a young age as a result of social norms. Besides, it improves person both mentally and physically, also helps person to participate in the society. Even if just one person's education socially seems as a small success, the general increasing rates of education and success in society will affect the social development significantly. The knowledge of society about some topics such as art, history, science and culture make a huge emphasis for human beings to make a claim to their own history and also to leave savings for future as a producer.

If we intend to expound this situation in conservatories; in these artist training schools harmony and productivity are more related with individuals' IQ, musical skill and clear perception. However, as well as in instrument and maestro training there are some expectations and roles in terms of genders. For example, in some books the distribution of instruments are made according to gender. So is this distribution we have seen really applied in the conservatories?

The purpose of this issue which bases musical sociology is to examine equality and inequality in terms of the students and educators in conservatories and to transfer inequality they have experienced during their life in the form of qualitative data by interviewing with the people who are directly performing in the profession without taking the rumors into account.

Key Words: Education, Gender, Inequality

Eşitlik veya eşitsizlik toplumlar ve insanlar arası yaşanan olaylar bütünüdür. Eskiden beri süre gelen bazı önyargılar, insanların kıramadığı tabular bize eşitsizlik konusunda pek çok bilgi vermektedir.

Eşitsizliği genel bir şekilde ele alırsak, insanların dili, dini, cinsiyeti, hangi ırktan geldiği, sosyal statüsü gibi kavramlar yaratmıştır. Günlük hayatımızda da kendimizi çevremizdeki insanlarla hep kıyaslama isteği duyarız. Bunu düşünmeden yaparız, kimilerini kendi hayat tarzımıza uzak bulur, kimilerini de yakın hissederiz. Her insan farkında olmadan çevresindekilere karşı bu tutumu sergileyebilir. Bunun nedeni doğduğumuz andan itibaren ailemizden, çevremizden öğrendiğimiz bilgilerle başlar, daha sonra biz de içinde yaşadığımız toplumun önyargılarının, kırılmayan tabularının bir parçası oluruz. Çevremizdekilerin konuşma tarzları, giyim kuşamları, okudukları kitaplar, hangi tarzda müzik dinlediklerinden yola çıkarak da kendi içimizde bir tabakalaşma yaratabiliriz.

EĞİTİM

Eğitim, her yaşta olduğu gibi, toplumsal kuralların neticesinde küçük yaşlarda başlayan, zihnen ve bedenen bireyi geliştiren, topluma katılmasına yardımcı olan bir süreçtir. Bir kişinin eğitimi toplumsal açıdan küçük bir başarı gibi gözükse de toplumda eğitimin artması ve giderek çoğalan başarı oranı ile toplumsal gelişim de önemli ölçüde değişecektir. Toplumun sanat, tarih, bilim, kültür gibi konular hakkında bilgi sahibi olması, hem geçmişine sahip çıkması hem de üreten insan olarak geleceğe yönelik birikimler bırakması adına büyük önem taşımaktadır.

Eğitim bir başka değişle; bireyin dış çevreden edindikleri ile kendi içsel dinamiklerinin bileşke davranışları biçiminde oluşan bilgi ve beceri birikimiyle, karşılaştığı sorunları çözücü, çevreye uyum sağlatıcı, yaratıcı, üretici ve özgürleştirici etkileşimler bütünüdür.(Günay 2006)

Eğitim, insanların küçük yaşlardan itibaren sosyal bir ortam içinde yetişmesini sağlamıştır. Yaşıtlarıyla olan ilişkilerini geliştirebilme, çevresine karşı kendi düşüncelerini oluşturabilme imkanı sağlamıştır. Söz konusu eğitim olduğunda bireyin anlama ve uygulama potansiyeli, zeka seviyesi gibi etmenler de eşişsizlik yaratmaktadır. Bu çalışmada öğrenilmek istenilen müzik eğitiminde yaşanılan eşişlik ve eşişsizliklerdir. Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü öğrenci ve eğitimcileriyle yapılan görüşmelerde herkese bu konu hakkında sorular sorulmuştur. Yapılan görüşmelerde sorular açık uçlu bırakılmış, konuşmanın gidişatına göre belirlenmiştir.

Her alanda olduğu gibi eğitimde de eşişsizlikler yaşanmaktadır. Yeterince geniş bir konu olan eğitime, konum gereği eğitim kurumlarından giderek devam edecek olursak, okul içinde yaşanan eşişsizlikler kişi ya da kişiler tarafından kaynaklanmayabilir.

Siyahi bir kişiyle aynı ortamda eğitim gören bir topluluğun onu dışlaması gibi olaylar bizim yarattığımız eşişsizliklerdir. Eğitimde aşılamayan bir diğer önemli durum ise kişinin zekası, algılama-öğrenme yetisidir. Bu gibi durumlarda ise öğrenciyi hala o ortamda tutmak aynı şartlarda eğitim aldırarak zaman içinde kişinin kendisinde de bir güven eksikliği yaratabilir. Yaşanan bu tarz olaylarda sınıfla adapte olamayan kişilerin sınıfının değiştiği ya da uzaktan eğitime devam ettiği görölmektedir. Yani bir nevi eşişlik-denge ortamı yaratılmaya çalışılmıştır.

Müzik Eğitimi / Sorular

Müzik alanında yaşanan eşişsizliklere gelecek olursak, Konservatuvar müzik bölümünde eğitim veren eğitimcilerle yapılan görüşmelerde, cevaplar branşlara göre farklılık göstermektedir. Görüşmeler neticesinde birbirine yakın ve uzak cevaplar ayrı kategorilerde ele alınmıştır. Görüşülen tüm öğretmenler konservatuvar eğitiminde yaşanabilecek eşişsizliklerin varolduğunu düşünmektedir. Yapılan görüşmeler neticesinde eşişliği bozan 4 ana başlık ortaya çıkmıştır.

Cinsiyet, Müzikal algı/IQ, Mutasyon dönemi/ergenlik ve eşişliği bozucu “tutumlar”.Cevaplara bakacak olursak;

- Konservatuvar eğitiminde eşişsizliğe ortam hazırlayabilecek nedenler sizce nelerdir? Ve ne gibi çözüm yöntemleri olabilir? Sorusuna,

Eğitmenler biyolojik eşişsizliğin özellikle orta okul dönemlerinde yaşandığını, ergenlik dönemine kızların erkeklere göre daha önce girdiğini ve tamamladığını dile getirdiler. Müzikte de enstürmana adapte olma konusunda ve solfej derslerindeki performans konusunda bu dönem ve cinsiyet unsuru eğitimlerde eşişliği bozucu bir durum oluşurmaktadır.

Yeteneğin yanı sıra algısı kuvvetli olan ve öğrendiğini çabuk hayata geçiren öğrenci diğerlerine göre daha başarılı olacaktır. Bu durum her alanda olduğu gibi müzikte de eşişliği bozucu bir durum olduğunu ifade etmişlerdir.

Eşişliği bozucu tutumlar, bazı eğitimcilerce sistemden kaynaklanmaktadır. Konservatuvarın üniversite kapsamında eğitim vermesinin dahi yanlış olduğunu dile getiren eğitimler, sistem kendi içinde sorunlar yaşarken eğitimcilerin okul içi yaşanan eşişsizlikleri önlemlerinin mümkün olmadığını düşünmekte. Diğer bir bakış açısı, sınıf içi oturma

düzeninden öğrencinin dersle ve öğretmenle olan iletişimine kadar her konuda yaşanan tutumlar eşitlik konusunda önemli olduğu şeklindedir.

- Anlama ve uygulama potansiyeli farklı olan iki öğrenciyi eşit şartlarda eğitim verilmesi doğru mudur? Ve ne gibi bir çözüm önerirsiniz? Sorusuna;

Enstruman öğretmenleri bu soruya daha rahat cevap verebildiler. Çünkü birebir çalışma programları sayesinde bu gibi sorunları her açıdan çözebildiklerini belirttiler. Ancak solfej öğretmenleri derslerinde yaşanan bu gibi durumlarda eşitlik sağlamanın pek kolay olmadığını zaman zaman ek derslerle sorunu çözmeye çalıştıklarını belirttiler. Ancak sınıf içi eşitsizliğin konservatuvarlarda ileri zamanlarda öğrenciyi kaybetmeye kadar gelebildiğini söyleyen eğitimciler, bu nedenle yetenek sınavlarında mümkün olduğunca dikkatli öğrenci seçimi yapılması gerektiğini düşünmektedirler.

Eğitmenler, öğrencilerin konser ve sınavlarda yaşadıkları heyecanın ne kadar çalıştıklarıyla orantılı olduğunu düşünmektedirler. Bunun yanı sıra bir müzisyen için başarıyı etkileyen en önemli faktörün heyecan olduğunu söyleyen hocalarımız, bazı insanların kişilikleri itibarıyla heyecanlarını kontrol edemediklerini, hatta bunun psikolojik sorunlar haline geldiğini söylediler. Pek çok başarılı müzisyenin sahne fobisi yaşadığını ve bu yüzden dinleyici kesime hitap edemediğini ifade ettiler. Bu nedenle heyecan stres gibi hormonal duygular eğer kişide olması gerektiğinden fazlaysa bu eşitliği büyük ölçüde bozacaktır şeklinde yorumladılar.

Hocalarımız, öğrencilerin iş bulmalarında cinsiyetin rolü olduğu konusuna farklı açılardan cevaplar vermişlerdir. Kimilerine göre erkekler bayanlara göre daha avantajlıdır. Çünkü özel kurumların çalışma politikasına bakacak olursak bu kurumlar elemanlarını seçerken kuruma en çok emeği geçecek, faydalı olabilecek kişileri almak isterler. Kadınların durumuna baktığımızda çalışma hayatlarının yanında diğer sorumlulukları nedeniyle bu kurumlara erkeklerden daha az hizmet etmek durumunda kalırlar. Doğum izinleri ve diğer çeşitli mazeretler nedeniyle çalışma hayatlarından uzak kalmaları özel bir orkestrada ya da kurumda çalışmaları için dezavantajdır şeklinde düşünmektedirler.

Bu konuya bir diğer bakış açısı ise kadınların daha avantajlı olduğudur. “Son zamanlarda kadınların iş hayatlarında daha başarılı olduğu gerçeğini orkestralardaki kadın sayısı artışından ve öğretim elemanlarında kadınların giderek çoğalan sayısından görmemiz mümkün. Artık toplumumuzdaki kadının sembolik durumu bu tür örneklerle değişmeye başlamış, kadınlar her alanda olduğu gibi müzik alanında da söz sahibi niteliği kazanmıştır.” şeklinde cevapladılar.

Son sorumda ise eğitimciler enstruman konusunda cinsiyete bağlı bir ayrım yapıldığı görüşündeler. Ancak bunun alışlagelmiş yakıştırmalardan ibaret olduğunu, fiziksel olarak böyle bir durumun söz konusu olmadığını söylemişlerdir. Bunun yanı sıra bazı yanıtlar arasında bazı enstrumanların (örneğin piyano) güç istediği ve erkeksi bir enstrüman olduğunu düşünenler de vardır.

Ayrıca bir de şunu belirtmek isterim ki sorularım dışında eğitimciler, konservatuvar eğitiminin en büyük eksikliklerinden birinin pedagoji eğitimi olduğunu düşünmekte ve konservatuvar içi danışmanların, yaşanan olaylara psikolojik olarak da çözüm üretmeleri gerektiğini, bu sayede öğrencilerin de sorunlarını kolaylıkla çözebileceklerini düşünmektedirler.

Öğrencilerle yapılan görüşmelerden kısaca bahsedecek olursak, öğrenciler konservatuvar eğitiminde eşitsizlik yaratan durumların genelde tutumlarla ilgili olduğunu düşünmektedirler. Ayrıca konservatuvar eğitiminin çok uzun bir zamanı kapsaması nedeniyle eşitsizlik yaratacak durumların her dönem değişebildiğini ifade ettiler. Orta okul dönemlerinde genel

sorunlar ergenlik ve enstrumana alışma süreci olarak ifade ettiler. Lise döneminden itibaren bu tür sorunlarında geride kalmasının ardından konservatuvarın tamamen çalışmaya bağlı bir eğitim olduğu görüşündeler.

Genellikle hoca öğrenci arasındaki iletişim kopukluğundan çıkan sorunların sınav notlarına yansıdığını ve bazen öğretmenlerin not verirken eşitliği bozucu tutumlar sergilediğini söyleyen pek çok öğrenci, bu tarz olayları ancak hoca değişikliğine giderek çözmeye çalışmışlar.

Öğrencilerin çoğunluğu Solfej derslerinde bazı öğrencilerin öne çıktığını ve zamanla diğerlerinin de geri planda kaldığını söylemişlerdir. Bunun solfej derslerine olan alakanın azlığından kaynaklandığı görüşü yaygındır. İş bulma konusunda bayanların daha avantajlı olduğunu düşünen öğrenciler, son zamanlara bakacak olursak bayanların erkeklerden daha disiplinli bir çalışma temposu içinde olduklarından bahsettiler ayrıca erkeklere göre daha hırslı olan bayanlar, bu yüzden iş bulma konusunda daha şanslı oldukları düşünülmektedir.

Öğrencilerden alınan cevaplar neticesinde Edip Günay'ın Müzik Sosyolojisi kitabında yer alan bir paragraf yeterince özetleyici bir niteliktedir. “ Öğrencinin, üzerinde çalışacağı çalgının seçiminde onun biyolojik gelişimi, parmak yapıları, kas yumuşaklığı, parmak eklemlerinin durumları ve vücutun genel yapısı ile güçlülük koşulları göz önünde tutulur. Bir çeşit “atomsal sosyal eylem” olan çalışmalar sırasında kendisinden beklenen öğrenme başarısı, yeteneğine, aile ortamındaki koşullarına ve diğer psikolojik özelliklerine göre değerlendirilir. Onu başarısızlığa sürükleyebilecek öğretmen-öğrenci ilişkisinden kaçınmak gerekir. Öğretmenliğin bilgi ve deneyimler rehberliğinde yapılması , öğrencinin toplum içinde sürekli gelişen ve mutluluk dolu bir varlığa dönüşmesini sağlar. Bu yüzden eğitimcinin, öğrencisinin çevresi ile ilgili olan ve gelişimini etkileyen nedenlerin yanında, onun kendi içsel dünyasında, belli yaş dönemlerinde yaşadığı bilinen çatışma (kriz) durumları hakkında bilgi sahibi olması da beklenir. Bu içsel ve çevresel çatışma durumlarının başarılı bir biçimde atlatılması onun sağlıklı bir kişilik kazanabilmesinde önemli sayılmaktadır. Sağlıklı kişilik ise bireyin mutlu, güvenli, sevilen, aranan, özgürleşmiş bir benliğe sahip olmasının bir göstergesidir. Ailedeki ya da okuldaki çalgı öğretimi, toplu çalışmalar ve ürünlerin başarılı bir biçimde topluluk önünde sergilenmelerinin önemi buradadır.” (Günay 2006)

Sonuç olarak; Sanatçı yetiştiren bu okullarda en önemli özellik özgür düşünce ortamı olması gerekmesine rağmen, gerek içinde bulunduğumuz toplum nedeniyle gerek de farkında olmadan yaşattığımız tutumlar nedeniyle (önyargılar) müzik eğitiminde de eşitsizlikler yaşanmaktadır.

KAYNAKÇA

Günay; Edip: “*Müzik Sosyolojisi*”, İstanbul 2011

Güvenç; Bozkurt: “*İnsan ve Kültür*”, İstanbul 2010

“MÜZİK EĞİTİMİNDE POPÜLER KÜLTÜRÜN YERİ”

Burcu AVCI

Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Temel Bilimler Bölümü

ÖZET

Yirminci yüzyıl ve yirmi birinci yüzyılın başlangıcı, kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve çeşitlenmesi, üretimin kitleselleşmesi, vb. gibi gelişmelerin arttığı bir dönemdir. Bu durum, popüler kültürün gelişimini hızlandırmıştır. Popüler kültürün önemli bir kolu olan popüler müziğin akademik ve bilimsel anlamda mercek altına alınması yirminci yüzyıl ortalarına rastlar. O zamandan itibaren bu konuya verilen önem, bu konuda yapılan çalışmaların miktarından da anlaşılacağı üzere, hızla artmaktadır. Müzik eğitimi alanı da popüler kültürden etkilenmiş, özellikle İngiltere’de ve Amerika’da pek çok üniversitede popüler müzik ve popüler kültürle ilgili dersler açılmıştır. Bu makalenin amacı, popüler kültür ve müzik eğitimi arasındaki ilişkiyi ve müzik eğitiminde popüler kültürün yerini ortaya koymaktır.

Çalışmada öncelikle popüler kültür ve popüler müzik kavramlarının açıklamalarına, popüler kültür ve popüler müziğe bakış açılarına yer verilmiş, ülkemizde icra edilen popüler müzik gözden geçirilmiştir. Popüler kültür-müzik eğitimi ilişkisi ve müzik eğitimi sürecindeki popüler müzik uygulamaları incelenmiştir. Bu incelemeler sonucunda çeşitli önerilerde bulunularak değerlendirmeler yapılmıştır.

Anahtar sözcükler: Popüler Kültür, Müzik Eğitimi, Popüler Müzik.

THE IMPORTANCE OF POPULAR CULTURE IN MUSIC EDUCATION

Burcu AVCI

University of Sakarya, State Conservatory

Department of Music

ABSTRACT

The 20th century and the beginning of 21st century is a time in which mass media developed and massification of production increased. This situation accelerated development of popular culture. From this point of view, the investigating of popular music as scientific and academic began in the middle of 20th century. From then on, this subject’s importance rises in this area fastly. The area of music education has also effected popular culture. Especially in England and USA, a lot of universities have started teaching lessons connected with popular culture. The aim of this essay is determining the relevant between popular culture and music education, the importance of popular culture in the music education.

In this essay, it is referred firstly explorations of popular culture and music concepts. Then popular music in Turkey is looked over in the study. In addition to all these, the relation of popular culture- music education and applications of popular music in music education process are investigated. Consequently, several suggestions and assessments are offered in the study.

Key Words: Popular Culture, Music Education, Popular Music.

GİRİŞ

Yirminci yüzyıl ve yirmi birinci yüzyılın başlangıcı; kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve çeşitlenmesi, üretimin kitleselleşmesi, vb. gibi gelişmelerin arttığı bir dönemdir. Bu durum, popüler kültürün gelişimini hızlandırmıştır. Bununla doğru orantılı olarak popüler müzik de yaygınlaşmaya başlamıştır. İngiltere, Amerika gibi bir çok ülkede, üniversitelerde popüler kültür ve popüler müziğe ilişkin dersler açılmıştır. Popüler kültür ile ilgili birçok kaynağın varlığı ve bu kaynaklara kolayca ulaşılabilmesi, konunun gün geçtikçe daha da önem kazanmasını beraberinde getirmektedir. Bunun yanı sıra, üniversitelerin çoğunda popüler kültür dersi okutulmaktadır. Örneğin Güzel Sanatlar Fakültelerinin Müzik Bilimleri Bölümlerinde lisans ve lisans-üstü düzeylerde, İletişim Fakültelerinin lisans üstü derslerinde Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında popüler kültüre ve/veya müziğe ders, tez, makale, vb.. olarak yer verilmektedir. Popüler müziğin artık müzik eğitiminde yer almaya başladığının göstergesi olan bu veriler, bu konunun akademik anlamda da git gide önem kazandığının işaretleridir.

Bu çalışmada öncelikle popüler, kültür, popüler kültür, popüler müzik kavramlarının tanımlarına ve bu konulardaki görüşlere kısaca yer verilecektir. Daha sonra popüler müziğin müzik eğitimindeki yerine, tartışmalara, sonuç ve önerilere yer verilecektir.

Öncelikle ‘popüler’ kavramına ilişkin görüşlerle başlayalım:

Popüler kelimesinin günümüzde kullanıldığı biçimiyle iki temel anlamı vardır. Hâkim olan birinci tanımda popüler, “yaygın olarak beğenilen, tüketilen” anlamında kullanılmaktadır. İkinci tanımda ise popüler kelimesi popüler kültür-yüksek kültür tartışmalarından yola çıkılarak “halka ait” anlamıyla ele alınmaktadır (Özbek, 2002:81).

Erdoğan ve Alemdar (2005), ‘popüler’ kavramının ‘halk,’ ‘nüfusun büyük çoğunluğu,’ ‘halk/çoğunluk için,’ ‘halk/çoğunluk tarafından,’ terimlerini içine aldığından bahseder. Dolayısıyla popüler kültürün belli bir grubun ürünü olmadığını, popüler olduğunu, herkesin olmasa bile hemen herkesin olduğunu belirtir. Bu kavramın din, danslar, edebiyat, bilim kurgu, korku filmleri, folk türkülleri/şarkıları, kırsal/köylü gazelleri ve güfteleri gibi geniş bir alanı kapsadığını da ifade etmişlerdir.

Güngör’e göre (1999) İngilizcedeki dilsel orijini açısından bakıldığında orta çağlarda “halkın” anlamında kullanılmaya başlayan popüler kelimesi, günümüzde “çoğunluk tarafından sevilen ve seçilen ” anlamında kullanılmaktadır. Bu bağlamda popüler kültür “halkın kültürü” anlamından, günümüzde çoğunluk tarafından sevilen ve seçilen kültür” anlamına doğru bir dönüşüme uğramıştır (Akt.Özkan, 2006).

Erdoğan’ın deyimiyle kültürü kesinlikle toplumsal yaşamın belli bir alanına (örneğin sanat ve edebiyata) sıkıştırmamak gerekir. Kültür insanın toplumsal yaşamının her alanındaki kendisi ve kendisine ait olanın (veya olduğunu sandığı) ifadesidir; çünkü kültür, insanın kendi yaşamını, geçmişten gelen deneyimler ve birikimlerle ve kendinin yarattıklarıyla nasıl ürettiğini anlatır. İnsan kendini nasıl üretiyorsa bu üretme yolu onun kültürüdür (Erdoğan 1999:18). Tanımı popüler kültür ve müziğe doğru genişletecek olursak, popüler kültür, ister işçi sınıfı tarafından olsun, ister halk tarafından olsun, isterse de endüstri tarafından üretilmiş olsun sonuç olarak bir kültürdür. Dolayısıyla incelenmeyi ve ciddiye alınmayı hak eder.

Popüler kültür gerçekten çetrefilli ve çatışmalı bir alandır. Öyle ki üzerinde yapılan onca tartışma ve çalışmaya karşın popüler kültür kavramının anlamı üzerinde bile henüz bir anlaşma sağlanabilmiş değildir (Erdoğan, 1999: 9). Popüler kültür hakkında yapılan tanım ve açıklamalardan birkaçına yer verelim:

Sosyal bilimler sözlüğüne bakıldığında popüler kültür, en genel anlamıyla hızlı üretilen ve hızlı kaybolan, tarihsel önem, derinlik ya da süreklilik iddiası olmayan, elitlik özelliği taşımayan, ortalama insanların sahip olduğu kültürel özellikler olarak ele alınmaktadır (Demir ve Acar, 2005).

“Popüler kültür, en geniş anlamıyla gündelik hayatın kültürüdür” (Oktay, 2002:18). Bu nedenle toplumsal sistemin merkezinde yer alan iktidar ilişkilerinin izlerini taşır. Popüler kültür, gündelik hayatla endüstriyel ürünlerin kullanıcıları arasındaki ortak kesimde halk tarafından oluşturulur (Fiske,1999).

Popüler kültür bir kullanım ve tüketim kültürüdür (Erdoğan, i. Alemdar, K, 2005; 33).

Popüler kültür kavramı, modern toplumlarda yaygın halk kültürü veya hâkim grubun kültürü, yoğun bir şekilde tüketimi olan ve toplum içerisinde yaygınlık gösteren, gündelik olarak yaşanan kültür anlamında kullanılmaktadır. Ancak popüler kültür ürünlerini tercih edip tüketmek suretiyle, bunun gerçekte halkın ürettiği bir kültür olup olmadığı önemli bir tartışma konusudur (Kaya, Baysal, Kurt, 2007).

Mutlu, “Popüler kültürü eleştirmek” adlı makalesinde şöyle açıklamaktadır: “Popüler kültür ne tamamen tutucudur, ne ilerici. Popüler kültür ne tamamen uyuşturucudur, ne özgürleşimci. Popüler kültür hakim ve muhalif söylemlerin birbirleriyle karşı karşıya geldiği, çatıştığı, birbirlerini dönüştürdüğü bir alandır” (Mutlu, 2001:41).

Yukarıda verilen açıklamalardan da anlaşılacağı ve Erdoğan (1999)’ın da belirttiği gibi popüler kültür tartışmalara açık ve karmaşık bir konudur. Fakat verilen tanımlar ışığında popüler kültürü, toplum içinde yaygın olan, hızlı üretilen ve tüketilen, gündelik yaşanan kültür olarak ifade edebiliriz.

Kitle iletişim araçlarının artması, bilgisayar ve internetin yediden yetmişe herkesin vazgeçilmezleri arasında yer almaya başlamasından, Türk popüler müziği de nasibini almıştır. Popüler kültürün önemli kollarından biri olan ‘popüler müzik’ kavramına literatürde geniş şekilde yer verilmiştir. Bu kavramın açıklanmasına ilişkin görüşlerden birkaçına yer verelim:

Yurga, popüler müziği “Popüler müzik, akla gelen ve zaman içinde insanları etkileyerek sürükleyen, hatta akım haline gelen tüm müzik türlerini kapsar” şeklinde genel bir tanımlama ile anlatmıştır (Yurga, 2002; 5). Karahasanoğlu (2003) popüler müzikleri şöyle sınıflar; “Hayatımızın ayrılmaz parçası olan ve popüler nitelik kazanmış pop müzik, toplumda dinlenen, kullanılan ve tüketilen müzik türüdür. Türkiye’deki popüler müzik temel olarak üç ana kolda vücuda gelmektedir. Birincisi; batı müziği etkisi ile gelişen popüler müzik, ikincisi; klasik Türk müziği etkisi ile oluşan popüler müzik, üçüncüsü ise halk müziği etkisiyle oluşan popüler müziktir. Bunların her üçünün ortak bileşeni arabesk müziktir”.

Dürük’e göre popüler müzik içinde önce Doğulu ve Batılı olmak üzere iki kaynaktan farklı türlerin icrası olarak değerlendirilebilecek karma yapı, sonradan bu türlerin birbiri içine sızdığı ve benzeştiği sentez çalışmalar üreten ve kullanan bir görünüm kazanmıştır. Bu yapıda neyin Doğulu, neyin Batılı veya neyin modern, neyin geleneksel olduğu belirgin değildir. Bu bilgiler ışığında popüler müzikteki karma yapının tanımı “Türk kültürüne ait Doğulu ve Batılı kaynakların, popüler müziğin üretim-ürün-tüketim üçgenine göre işleyen sistemi içinde, değişik müziksel formlarda bir arada kullanılması” olarak yapılabilir (Dürük, 2011; 42).

Öte yandan Lull (2000), popüler müziği şu şekilde tanımlamaktadır: “Popüler müzik akademik yazında ciddi analizleri hak eden benzersiz ve olağanüstü derecede etkili bir iletişim biçimidir. ”

Franz Birrer'in tanımlamalarına göre popüler müzik;

1) Normatif tanımlamalar: Popüler müzik bayağı bir türdür.

2) Olumsuz tanımlamalar: Popüler müzik folk ya da sanat olmayan başka bir türdür.

3) Toplum bilimsel tanımlamalar: Popüler müzik onlar için ya da onlar tarafından üretilen belirli bir

toplumsal grupla ilişkilidir.

4) Teknolojik-ekonomik tanımlamalar: Popüler müzik kitle medyası tarafından ve/veya bir pazarda

yayılır (Middleton 1990:4).

Özellikle XIX. yüzyıldan beri popüler müzik, bir tür olarak tanımlanmakta ve oluşumunu sürdürmektedir. Popüler müzik türlerine, içerik, teknik ve estetik açıdan atfedilen önem, kendisine göre daha klasik olan müzikal yapılarla karşılaştırılması esasına göre belirlense de, popüler müzikler, belli bir anlayışın ve ihtiyacın ürettiği müzikler olmasının yanında, başlı başına bir müzik türü olarak ta önemli ve değerli müziklerdir. Popüler müzikler, çok esnek yapılarıyla her türlü değişime kolaylıkla adapte olabildikleri için, belki de tüm zamanlarda varlıklarını sürdüreceklerdir (Aksu, 2008).

Sakar (2009), popüler müzik ve onu çevreleyen aurasını, gençliğin duygu ve düşüncelerini ailelerinden bağımsızca açığa vurabildikleri oldukça etkili bir araç olarak tanımlamaktadır.

Lull, Aksu ve Sakar'ın popüler müzik hakkında yaptıkları tanımlamalar, yukarıda yapılan tanımlardan –olumlu olmaları açısından- farklıdır. Daha önceki popüler müzik tanımlamalarda, popüler müziğin ticari kaygılarla üretildiği, sözel ve görsel içeriklerinde çocuklara zararlı olabilecek unsurların var olduğu belirtilmektedir. Fakat popüler kültüre ve popüler müziğe olumlu yaklaşımlarda popüler müziğin sosyo-kültürel yönü ve özgürleştirici özellikleri vurgulanmaktadır.

Popüler müziklerin ülkemizde şekillenen bir kısmı (örn. Arabesk, fantezi vb) bir önceki kuşak tarafından alt kültür /varoş kültürü olarak anlamlandırılırken, popüler müziklerin alt yapı ve sound olarak gitgide birbirine benzemesi neyin Arabesk neyin pop müzik olarak algılanacağını, ancak söyleyenin kim olduğuyla birlikte karar verilebilir hale getirmiştir. Genel gözlem odur ki günümüz gençliği bu ayrımı, daha çok seçtikleri popüler ürünün hangi türe (pop, rock, metal vb.) girdiğiyle ilgili yapmaktadır ve bu kategorilere göre gruplaşmaktadırlar. (Rockçı, metalcı vb.) Müzik eğitimi açısından bu konuyu değerlendirecek olursak; müzik eğitimi ders programlarıyla, öğrencilerimizin müziği yaşayışları arasındaki fark gün geçtikçe açılmakta, bu durum, öğrenci ve okul arasında anlamsal bir boşluk yaratmaktadır (Solmaz ,2009).”

Popüler müziğin kullanımına müzik eğitimi açısından bakıldığında, günümüzde müziği öğrenmek isteyen birçok kişi, popüler müzik eserlerinden yararlanmaktadır. Müzik eğitimi resmi bir kurumda alan öğrenciler açısından bakıldığında da durum benzerdir. Popüler müzik türlerine yönelik yazılmış, bestelenmiş, düzenlenmiş eserler, ses-çalgı eğitimi için hazırlanan eğitim müfredatlarında resmi olarak yer almasa da, öğrencilerin büyük bir bölümünün çoğu zaman kendi çabaları ile bazen de öğreticilerin yönlendirmeleriyle popüler müzikleri ve onlara ilişkin unsurları kullandıkları görülmektedir. Müzik eğitiminde kullanılabilecek çok fazla geleneksel kaynak-eser mevcutken, öğrenciler eğitim sürecinde popüler müzik unsurlarına yönelmektedirler. Bunun sebebinin Değirmencioğlu ve Arapgirlioğlu (2011) çalgı eğitimi açısından şöyle ifade etmektedir; “Popüler müzik

eserlerinde çalgılar için yazılan partilerin, bölümlerin mevcut kaynaklara göre icra tekniği açısından daha yeni ve ileri düzeyde olması, öğrencilerin popüler eserleri ezgi, ritim vb. unsurlar açısından geleneksel eserlere göre kendilerine daha yakın hissetmeleri dolayısıyla icra ederken daha çok keyif almaları, popüler müzik eserlerinin bugünkü duygu düşünce ve hissiyatlara hitap etmeleri vb. şeklinde sıralanabilir”.

Müzik eğitimi süreci içerisinde popüler müzik kavramının ve bu başlık altında yer alan alt başlıkların açıklandığı ders olan ve eğitim fakültelerinde yürütülen “Güncel Popüler Müzikler” dersi, Genel Kültür Dersleri kapsamında yer almakta, iki kredilik tek dönemlik bir ders olarak okutulmaktadır. Bu dersin tanımı YÖK’ün resmi sitesinde şu şekilde ifade edilmektedir; “Uluslararası Popüler ve Sanat müziği ile ilgili temel kavramlar, dünyada var olan müzik kültürlerini araştırma, evrensel müzik edebiyatında kalıcı yerini alarak popüler olmuş müzik kültürleri hakkında açıklamalar, evrensel müzik edebiyatında kalıcı yerini almış eserleri; plak, video, bant ve CD gibi seslendirme araçları ile dinleme, kütüphane, arşiv ve çeşitli ülkelerin ülkemizdeki temsilcilikleri ve kültür merkezlerinden yararlanarak araştırmaları yapma, popüler ve sanat müziğinin Türk Müzik Eğitimiindeki yeri, önemi ve katkılarını yorumlamak. Sonuçta bir master dökümüne ulaşarak, yapılan tüm çalışmaları değerlendirmek”.

Bu bakış açısı ile popüler müziklerden müzik eğitiminde yararlanılabileceği üzerine çeşitli görüşler bulunmaktadır.

“Adına popüler denilen şeyi unutmama...” 1780 yılında baba Leopold Mozart oğlu Wolfrang Amadeus Mozart’ı geniş dinleyici kitlelerini gözden uzak tutmaması için, bu sözlerle uyarıyordu; "Sana önerim, çalışmalarında yalnızca müzikten anlayanları değil, anlamayanları da düşünmen... Bildiğin gibi, müzikten gerçekten alayan 10 kişi varsa, anlamayanların sayısı 100'dür. Bu nedenle 'popüler' denilen ve her 'kulağı gıdıklayan' şeyi unutmama” (Wicke, 2006;7). Leopold Mozart’ın bu sözleri, popüler müziği önemlendirmektedir fakat popüler müziğin eğitimde kullanılabilirliğine dair en kapsamlı açıklamalardan birini Sakar yapmıştır. Sakar (2009), Popüler Müzik ve Müzik Eğitimi adlı yazısında popüler müziğin toplumsal, ekonomik ve bir dereceye kadar psikolojik yönleri gözden geçirildiğinde orta dereceli okulların müzik eğitiminde olası bir araç olabileceğini savunmaktadır. Aynı yazıda, müziksel türlerin öğrencilere tanıtımı olan bir müzik dersi ve eğitiminden ziyade öğrencileri müziğin içerisine çekip, onların zihinsel, duygusal ve entelektüel kapasitelerinin artırılıp, sanatın içerisine çekebilmenin daha önemli olduğuna işaret eden Sakar, müzik eğitiminin zorlayıcı olmayan pratik bir tarzda değişim gösterebilmesi için popüler müziğin kullanımının uygun olacağını belirtmektedir.

Çifçi (2010)’ye göre bireyin içinde bulunduğu genel müzik yaşamı ile aldığı genel ya da mesleki müzik eğitimi arasında doğrudan, birbirine bağlı ve birbirini etkileyerek değiştiren yakın ilişkiler vardır. Çifçi, gerek gelen müzik eğitimi, gerekse müzik eğitimcisi yetiştirme süreçleri içerisinde günümüzde yaşamakta olan müzik türlerini bütün olarak görmenin ve değerlendirmenin kaçınılmaz bir ihtiyaç olduğunu savunmaktadır.

Öte yandan Gottfried August Bürger 1784’te yazdığı Popularität der Poesie adlı ünlü eserinde şu açıklamayı yapmaktadır: “Bir kişiden herkesin okuyabileceği bir şeyi yazmasını istemek, okuma yazma bilmeyenlerin de bunu okuması anlamına gelmez” (Wicke, 2006;15). Bürger, bu sözleriyle sanatın herkes için olmadığını kastetmektedir. Buradan yola çıkarak, sanat yapılan ve sanatçı olmaları üzere yetiştirilen müzik okullarında, çoğunluk tarafından sevilen ve çoğunluğa hitap eden popüler müziklerden yararlanılmasının bu görüşe ters olduğunu söyleyebiliriz.

Solmaz (2009) da, müzik eēitimi veren okullara giren genēlerin bu bölümlere girene kadar aldıkları eēitimin aēıkları, edindikleri/edinemedikleri kültürel birikimin daha ēok popüler kültür sınırları iēinde yeēerdiēinden bahsetmiētir. Kendilerine ait müzik dünyası olan genēlerin bu bölümlere geldiklerinde kendi ēizdikleri sınırdan ēok uzak bir evrende ve bir niversite ērencisi olma ēartlanmıēlıēının verdiēi kaygıyla hareket etmek zorunda kaldıklarından bahsetmektedir. Müzik eēitim fakültelerindeki ērencilerin bir kısmının – yine popüler bir yaklaşımla- mziēin aslını ikinci plana atıp iē sahibi olabileēēi bir diplomaya kavuēma arzusunda olmalarını eleētirmektedir. Solmaz, bu yaklaşımla, müzik duyarlılıēının edinilmesini zorlayıcı popüler unsurlardan biri olarak deēerlendirmektedir.

Bu ēalıēmada aēıkēa ortaya konduēu üzere, popüler müziklerin müzik eēitimindeki yeri hususunda fikir beyan eden akademisyenlerin-eēitimcilerin fikirleri ēeēismekte; kimileri kullanılması nı faydalı olacaēı yönünde, kimileri ise zararlı olacaēı yönünde grē bildirmektedir.

SONUē VE ÖNERİLER

Türkiye'de müzik eēitimi alanında eēitim veren kurumlardaki ders programlarıyla o alanda eēitim alan ērencilerin müzik yaēayıēları arasındaki fark aēıktır. Bu durum, ērenci ile okul arasında bir mesafe oluēturmaktadır.

Popüler müzik, deēiēik alttrleriyle birlikte yaklaēık %90'lık pazar payına sahiptir (zeren, 2005;9). Televizyon, internet, radyo, vb. aracılıēıyla her kesimden her nitelikteki insanın isteyerek ya da istemeyerek popüler müzik dinlemek zorunda oluēu dēnldēnde, popüler mziēin toplum yararına kullanılması nı faydalı olacaēı dēnlmektedir.

Müzik eēitimi alan kiēilerin ve müzik eēitimcilerinin var olan müzik türlerini analiz etmeleri ve faydalanılabilecek unsurları tespit edip eēitimde gerekli gördükleri yerde/takdirde kullanmalarının yararlı olacaēı dēnlmektedir. Fakat bu gerēekleētirilirken sadece ticari kaygıyla yapılmıē eserlerden uzak durulması yada ērencilerin uzak tutulmaya ēalıēılması önerilmektedir. Bunun yerine, ērenciye müzikal-teknik anlamda getirisi olabilecek, ēretilmesi hedeflenen klasik-geleneksel eserleri hazırlayacak nitelikte benzer ritmik-armonik yapıdaki basit popüler parēalar hazırlayıcı ya da motive edici unsur olarak eēitimde kullanılabilir.

ērencilerin yaratıcılıklarının geliēimi aēısından da ērencilerin popüler eserlerden esinlenerek yaptıkları besteler notaya alınarak motivasyonları arttırılabilir.

Bunların yanı sıra, Türkiye'de popüler mziēin geliētirilmesi, ona uluslararası bir boyut kazandırılabilmesi ve müzik eēitimine katkıda bulunabilmesi iēin ēalıēılmalıdır. rneēin televizyon ve radyo kanallarında günlük yayının önemli kısmını oluēturan müzik programlarını yapan, hazırlayan ve sunan kiēilerin müzik eēitimi almıē, sanat ruhu taşıyan insanlardan seēilmeleri önerilir. Müzik konusunda eēitilmiş ve donanımlı kiēilerin yapacakları müzik programlarının, halkın müzik eēitimine kısmen de olsa katkıda bulunacaēı dēnlmektedir.

KAYNAKēA

Aksu, C. (2008). Türk Müzik Devrimine Güncel Bakıē Sonuētan-Sürece, Sreēten-Günümüze Yeni ēıkarımlar. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 13, 17 – 26.

Barış, D. A., Ece, A. S. (2007). Cumhuriyetten Günümüze Toplumsal Kültürel Değişim Sürecinde Müzik ve Müzik Eğitimi. 38. Uluslar arası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (ICANAS), 10 – 15 Eylül, Ankara.

Çiftçi, E. (2010). Popüler Kültür, Popüler Müzik ve Müzik Eğitimi. Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi, 12-2.

Değirmencioğlu, L. ve Arapgirlioğlu, H. (2011). Makamsal Viyolonsel Öğretiminde Popüler Müzik Eserlerinden Yararlanma: (Orhan Gencebay Örneği). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 31, (199-224 s.)

Demir, Ö.,Acar, M. (2005). Sosyal Bilimler Sözlüğü, Ankara: Adres Yayınları.

Dürük, E.F. (2011). Türk Popüler Müzik Üretimi ve Ürünlerindeki Karma Yapıyı Hazırlayan Toplumsal ve Müziksel Etmenler. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi. 3-1.

Elbaş, O. (2002). Günümüz Türkiye’sinde Müzik Kültürünün Tarihsel Kökleri. 21.YY. Başında Türkiye’de Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 15 – 16 Mart, Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.

Erdoğan, İ., Alemdar, K. (2005). Popüler Kültür ve İletişim (2. Baskı). Ankara: ERK.

Erdoğan, İ. (1999). “Popüler Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele”, Popüler Kültür ve İktidar: Popüler Kültür Üzerine Kuramsal İncelemeler (der: Nazife Güngör), Ankara: Vadi Yayınları.

Featherstone, M. (2005), Postmodernizm ve Tüketim Kültürü, Mehmet Küçük (Çev.).İstanbul:

Ayrıntı Yayınları.

Fiske, J. (1999). Popüler Kültürü Anlamak, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Karahasanoğlu, S. (2003). Türk Popüler Müziği İçinde Kullanılan Türk Müziği Çalgıları, Popüler Müzik Yazıları, Popüler Müzik Araştırmaları Derneği Dergisi, İzmir: Gülermat Matbaa ve Yayıncılık.

Kaya, K., Baysal, H., Kurt, E. V. (2007). Popüler Kültür Bağlamında Müzik Yarışması ve Magazin Programlarının Üniversite Gençliği Üzerindeki Etkileri (SDÜ Örneği). Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, 12(3), 35 – 52.

Lull, J. (2000). Popüler Müzik ve İletişim. İstanbul: Kitap Matbaacılık.

Middleton, R. (1990). Studying Popular Music, Philadelphia: Open University Press.

Mutlu, E. (2001). Popüler Kültürü Eleştirmek, Doğu Batı Dergisi (Popüler Kültür), 15.

Özbek, M. (2002). Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski,

İstanbul: İletişim yayınları.

Özeren, A. (2005, Kasım). Popüler Müzik ve Toplumsal Yaşam Kalitesi.II. Uluslararası İletişim Öğrencileri Sempozyumu, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Özkan, H. H. (2006). Popüler Kültür ve Eğitim. Kastamonu Eğitim Dergisi, 14(1), 29 – 38.

Sakar, M. H. (2009). Popüler Müzik ve Müzik Eğitimi. Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2(8), 285 – 393.

Sakar, M. H. (2009). Popüler Müzik ve Müzik Eğitimi. Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar

Dergisi, 2(8), 285 – 393.

Solmaz, P. (2009). Popüler Kültürün Müzik Eğitimine Etkisi Üzerine Bir Değerlendirme, 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, 23 – 25 Eylül, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Samsun.

Tagg, P. (2001). Pop Music as a Possible Medium in Secondary Education.

<http://www.tagg.org/articles/mcr1966.html>

Wicke, P. (2006). Mozart'tan Madonna'ya popüler müziğin bir kültür tarihi. Erpil Dalaman(Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

YÖK. Müzik Öğretmenliği Lisans Programı Dersleri ve İçerikleri, www.yok.gov.tr (Online erişim: 09.05.2013).

Yurga, C. 20. (2002). Yüzyılda Türkiye'de Popüler Müzikler. Ankara: Pegem Yayıncılık.

“MÜZİK EĞİTİMİ ÖĞRENCİLERİNİN KLASİK BATI MÜZİĞİ BİLGİLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ”

Arş. Gör. Burcu ÖZER

Necmettin Erbakan Üniversitesi

Arş. Gör. İzzet YÜCETOKER

Niğde Üniversitesi

ÖZET

Mesleki müzik eğitimi kurumlarından biri olan eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümlerinde öğrenciler dört yıl boyunca teori ve uygulamada klasik müzik eğitimi almakta ve kapsamlı bir batı müziği tarihi eğitiminden geçmektedirler. Böylece öğrencinin müzik zevki, yorumu ve müzik kültürünü geliştirecek bilişsel, duyuşsal ve devinimsel kazanımlar hedeflenmekte geçen öğrencinin bu kazanımları gerçekleştirmesi beklenmektedir. Bu noktada eğitim sürecinin sonunda verim ve kalıcılık için öğrencilerin klasik batı müziğine yönelik ilgileri önem taşımaktadır. Şüphesiz ders geçme, not kaygısıyla yüzeysel olarak ezberlenmiş bilgiler veya çalgıyla seslendirilen eserle ilgili araştırma yapma merakından uzak olma vb davranışlar bilginin kalıcılığını olumsuz yönde etkilemektedir. Bu açıklamadan yola çıkarak bu araştırmanın amacı; eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümlerinde öğrenim görmekle olan müzik öğretmeni adaylarının klasik batı müziğine yönelik yaklaşımlarının ve bilgilerinin ne düzeyde olduğunu tespit etmektir.

Bu çalışma kaynak tarama modeli ve nicel araştırma yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Araştırmada uygulanan ölçek hazırlanmadan önce açık uçlu sorular hazırlanmış ve 50 kişiye pilot uygulama yapılmıştır. Bu uygulama analizleri sonucunda uygulanacak ölçek için veriler yenilenmiştir. İki araştırmacı tarafından çoktan seçmeli sorular hazırlanmış ve bu sorular Türk Dili ve Edebiyatı uzmanına dil ve içerik güvenilirliğini almak için gösterilmiştir. Bu analizden sonra oluşturulan ölçekteki sorular iki müzik uzmanına gönderilmiş ve sorular üzerinde puanlama yapılması istenmiştir. İki uzmanın ve araştırmacıların puanları Sperman Korelasyonu analiz yöntemiyle analiz edilmiş ve ölçeğin güvenilir olduğu sonucuna varılmıştır. Bu uygulama sonrasında bu ölçek 150 müzik öğrencisine klasik batı müziğine bakış açılarını belirlemek amacıyla uygulanmıştır. Elde edilen veriler, öğrencilerin mezun oldukları liselerine göre bağımsız örneklem t testi, şu an bulundukları sınıflara göre düzeyleri ise anova çift yönlü varyans analiziyle çözümlenecektir. Ortaya çıkacak olan sonuçlar, müzik eğitimi programı ile karşılaştırılacak, eksik olan yerler için öneriler geliştirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Müzik, Müzik Eğitimi Programı, Bilişsel Durum Ölçeği.

EVALUATION OF PERSPECTIVES TO WESTERN CLASSICAL MUSIC OF MUSIC EDUCATION STUDENTS

Research Assistant Burcu ÖZER

Research Assistant İzzet YÜCETOKER

ABSTRACT

Which is one of professional music training institutions, departments of music education in the faculties of education students receive classical music training in both theory and practice for four years and undergo a comprehensive training of western music. Thus, the student's taste in music, interpretation and musical culture to develop cognitive, affective and psychomotor achievements targeted the student is expected to carry out those gains. At this

point, at the end of the training process yield and persistence are important for the students' interest for classical music. Of course passing a course, not superficially memorized information or çalgıyla voiced concerns about the research works being away from her curiosity and so a negative effect on the permanence of the information behaviors. The purpose of this study is that statement based on the education departments of music education in schools studying western classical music teachers' approaches to music, and that information is to determine what level.

This study was carried out by using literature review and qualitative research model. Before the preparation of the scale of the study, open-ended questions were prepared and 50 people in the pilot. This application analyzes data for the scale to be applied renovated. These questions are multiple-choice questions prepared by the two researchers and the reliability of Turkish Language and Literature specialist language and content have been shown to receive. After this analysis generated two music specialists were sent to scale questions were asked questions to scoring. Two experts and researchers, and the scale scores were analyzed by Spearman Correlation analysis was found to be reliable. 280 music students in this classic western music after the application of this scale was applied in order to determine points of view. The data obtained by the independent samples t test that students graduated at the moment in which the two-way ANOVA analysis of variance resolved by grade levels. The results will be revealed, compared with the music education program, developed recommendations for places that are lacking.

Key Words: Classical Music, Music Education Schedule, the scale of cognitive status

1.GİRİŞ

Eğitim programlarının etkin bir şekilde yürütülmesinde en önemli etkenlerin başında öğretmen gelmektedir. Öğretmenin alanına hakim ve donanımlı olması, eğitim sürecindeki verimin artması bakımından oldukça önemlidir. Toplumlari çağdaş uygarlık seviyesine çıkaran, estetik ve güzellik algılarında bilinçli, seçici, yaratıcı olmalarını sağlayan sanat eğitiminin bir kolu olan müzik eğitiminin de amacı; bireyin müzikal algı ve davranışlarında değişiklik meydana getirmektir. Bu amacı gerçekleştirmek için öncelikle yetiştirilen müzik öğretmenlerinin alanlarına ve öğretmenlik mesleğiyle ilgili gerekli donanımlara yeterince sahip ve hakim olmaları şüphesiz eğitimin kalitesini arttıracaktır.

Müzik öğretmenliği programlarının müzik mesleğine yönelik hedefleri öncelikle, müzik öğretmen adaylarına belirli müzikal davranışlar kazandırma ve bu adaylarda belirli müzikal davranış değişikliği oluşturmaya yükümlüdür. Bu davranış değişiklikleri bilişsel, duyuşsal ve devinışsel alanlarda gerçekleşirken her alanın birbirini etkilemesi ve bilgi birikiminin aktarımı önem taşımaktadır. Bir müzik öğretmeni adayının uygulama ve teori derslerinde edindiği bilgileri birbiriyle ilişkilendirmesi onun mesleğinde donanımlı, başarılı ve verimli olmasını sağlayacaktır.

Milli'ye (1999) göre; çağdaş müzik eğitiminde müzik öğretmenlerinin amacı, yetiştirdiği nesile müziği sevdirmek, kendi müzik kültürünü tanımanın yanı sıra sanatsal değeri olan müzik eserlerini seçebilmelerini sağlayarak müzik kültürünü geliştirmek, çoksesli sanat müziğini bir yaşam biçimi haline getirecek nitelikte eğitim vermek olmalıdır

Şüphesiz bir müzik öğretmenin bu eğitimi verebilmesi için öncelikle kendi eğitim sürecinde bu bilgi birikimini edinmesi ve ezberci, yüzeysel bir öğrenme yaklaşımından çok, teori ve uygulamalı derslerde edindiği bilgileri birbiriyle ilişkilendirerek derinlemesine ve kalıcı öğrenmenin gerçekleşmesi gerekmektedir.

“Öğrenilenlerin kullanılması; öğreneni, öğretilenleri sözcük sözcük tekrarlamanın ötesine, bilgiyi yüzeysel işlemekten derin işlemeye götürür. Derin işleme yapan öğrenenler, bilgiyi kendine özgü duruma getirir. Öğrenme, duvar yaparken tuğlaların üst üste konulmasında olduğu gibi bilgileri üst üste koymak biçiminde değil, birbiriyle ilişkilendirilerek bir bütün oluşturmak biçiminde olmalıdır. Bu nedenle insan öğrenmesi, bir dizi bilgiyi ezberlemenin ötesine geçip; akıl yürütme, problem çözme, bilgiyi işleme ve yeniden üretme gibi sınırlara ulaşmalıdır” (Açıkgöz, 2007: 50-54). Müzik öğretmeni yetiştiren programlarda da bilginin yüzeysel ve ezberci öğretiminin önüne geçilerek kalıcı izli öğrenmenin gerçekleşmesi için özellikle alan derslerinin birbirleriyle ilişkilendirilmesi öne taşınmaktadır.

Kalyoncu’ya (2004) göre; müzik öğretmeni, müziğin temel özelliklerini, yasaları, kuramları, ilkeleri, temel öğeleri, bu öğeler arasındaki ilişkiler ve müziğin tarihsel gelişimi hakkında gerekli bilgi düzeyine ulaşmış olmalıdır.

Güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dallarında öğrenciler dört yıl boyunca teori ve uygulamada klasik müzik eğitimi almakta ve kapsamlı bir batı müziği tarihi eğitiminden geçmektedirler. Müzik eğitiminin temelini teşkil eden derslerden biri olan müzik tarihi, diğer alan dersleriyle ilişkisi bakımından da önemli bir yere sahiptir.

Say’ın (1995) da belirttiği gibi tarihsel kökleri bulunmayan bir düşünce yöntemi ya da sanat akımı olamaz. İnsanlık tarihi birbiri üstünde yükselen yaratıcılıkların evrensel yüceliştir. Bu yücelişte müziğin de yeri vardır, ona müzikçiler de katkıda bulunmuşlardır. Dolayısıyla müzik tarihi, kendi alanında evrensel gelişim yasalarının tarihidir

“Bugün müziğin tarihini incelemek, ilk müzik eserlerini bulup meydana çıkarmak, müzik yorumcularını ve kuramcılarını araştırmak, onları değerlendirmek ve bu değerlendirmeden sonra bir senteze varabilmek yolunda, günümüzde hemen hemen her ülkede üniversitelere bağlı farklı bölümlerde çeşitli çalışmalar yapılmaktadır” (Alaner, 2000:67).

Çevik’e (2009) göre; müzik öğretmeni adaylarının müzik tarihi dersinde öğrenilen bilgileri diğer müzik derslerinde kullanabilecek bilgi ve becerilere sahip olacak şekilde yetiştirilmelerine olanak sağlanması dersin önemini arttırmakta ve konuların kalıcı şekilde öğrenilmesi gerekmektedir.

Müzik öğretmenliği lisans programlarında piyano, bireysel çalgı, bireysel ses eğitimi, okul çalgıları, orkestra/oda müziği, koro, müzik biçimleri vb gibi pek çok dersin içeriği klasik batı müziği temeline ve içeriğine dayanmaktadır. Dolayısıyla gerek teorik gerekse uygulamalı derslerde müziğin tarihsel gelişimini, dönem özelliklerini, düşüncelerini, stillerini bilmek eser icrasında yorumu etkileyebileceği gibi teoride de daha bilinçli bir yaklaşımın gelişmesine imkan verecektir.

Böylesine kapsamlı bir dersin müziğin başlangıcından günümüze dek tarih sahnesinde varlığını, gelişimini, geçirdiği evreleri, dönemleri kalıcı ve etkili bir şekilde öğretebilmek eğitimde zamana yayılması gereken bir süreçtir. Müzik öğretmenliği lisans programlarında sadece lisans 1. Sınıfın ikinci döneminde Genel Müzik Tarihi adıyla verilen bu dersin gerek içerik gerekse hedef olarak kapsamlı bir müzik tarihi eğitimi yakalayamadığı düşünülmektedir.

“Müziğin Türk toplumunda ve dünyadaki tarihsel gelişimini, müzik akımlarını ve dönemlerini kapsaması öngörülen Müzik Tarihi dersinin bir dönemlik ve iki kredi olarak planlanması içeriğe uygun görünmemektedir” (Bozkaya, 2000; Akt. Kalyoncu;2005:212).

Çevik (2009) yaptığı çalışma sonucunda öğrencilerin müzik tarihi ders saatinin yeterli olmadığı görüşünde oldukları, müzik tarihi dersinin amacına ulaşabilmesi için yeterli ders

saatine ihtiyaç olup bu dersin sıkışıklığa sebep vermeden zamana yayılmasını ve bu dersin bir döneme sıkıştırılmasının konuların özünü anlamakta ve bilginin kalıcılığında problem yarattığını belirtmiştir.

Bu çalışmadaki amaç ise eğitim fakülteleri müzik bölümlerinde öğrenim gören lisansüstü öğrencilerinin müzik tarihi, günümüz bestecileri ve Çağdaş Türk Müziği besteci ve dönem özelliklerini diğer dersleriyle ilişki kurup bilginin kalıcılığının ne derecede olduğunu ortaya çıkarmak ve durumu değerlendirmektir.

Bu çalışmadaki amaç ise eğitim fakülteleri müzik bölümlerinde öğrenim gören lisansüstü öğrencilerinin müzik tarihi, günümüz bestecileri ve Çağdaş Türk Müziği besteci ve dönem özelliklerini diğer dersleriyle ilişki kurup bilginin kalıcılığının ne derecede olduğunu ortaya çıkarmak ve durumu değerlendirmektir.

2.Problem Cümlesi

Klasik batı müziği eğitiminin, hem teorik hem de pratik olarak Türkiye deki eğitim fakülteleri ders programlarında var olduğu görülmektedir. Ancak klasik batı müziği teorisi, tarihi ve bunun gibi birçok kültür derslerinin öğrencilere hangi düzeyde başarı kazandırdığı bilinmemektedir. Bu araştırmada öğrencilerin klasik müzik tarihine, çağdaş Türk bestecilerine ve bestecilerin eserlerini ne düzeyde öğrendikleri ve hangi düzeyde başarılı olduklarını gösterilmeye çalışılmıştır. Bu nedenle bu araştırmanın problemi şudur:

Müzik eğitimi anabilim dalında okuyan öğrencilerin klasik batı müziği tarihi ve çağdaş Türk müziği bilgi düzeyi ne durumdadır?

Bu problem cümlesinden yola çıkılarak bazı alt problemler belirlenmiştir. Belirlenen alt problemler ise şu şekildedir:

Müzik eğitiminde okuyan öğrencilerin;

- Klasik batı müziği tarihi başarı düzeyleri nedir?
- Mezun oldukları lise türlerine göre başarı düzeyleri arasında anlamlı bir fark var mıdır?
- Sınıf türlerine göre başarı düzeyleri arasında anlamlı bir fark var mıdır?
- Müzik ile ilgilenme yıllarına göre başarı düzeyleri arasında anlamlı bir fark var mıdır?
- Klasik müziğe bakış açılarına göre başarı düzeyleri arasında anlamlı bir fark var mıdır?

3.YÖNTEM

3.1 Başarı Testinin Hazırlanması

Bu çalışmada değişik müzik tarihi kaynaklarından yararlanılarak “klasik müzik bilgi düzeyleri” konusuyla ilgili bir kavram başarı testi hazırlanmıştır. Test soruları hazırlanmadan önce 25 öğrenciye pilot uygulama için müzik tarihi hakkında yazılı soru hazırlanmış ve cevaplamaları istenmiştir. Açık uçlu olan sorulardan alınan cevaplar öğrencinin hangi düzeyde olduğunu belirlemiş ve test sorularının hazırlanmasında yardımcı olmuştur. Alınan cevaplar yoluyla iki araştırmacı test hazırlama yöntemleriyle sorular hazırlamaya başlamıştır. Sorular hazırlanırken test hazırlama yöntemlerine uyulmaya çalışılmıştır. Sorular öğrenci düzeyi için ‘çok kolay’, ‘kolay’, ‘zor’ ve ‘çok zor’ olarak yapılmıştır. Test maddeleri araştırmacılar tarafından 55 soru olarak belirlenerek soru havuzu oluşturulmuş, oluşturulan sorular daha sonra Türk Dili ve Edebiyatı alanında uzmanlaşmış iki öğretim üyesine dil, anlaşılabilirlik ve içerik olarak gönderilmiştir. Uzmanlardan gelen sonuçlara göre 55 sorudan 30 soru dil, anlaşılabilirlik açısından ölçek için uygun olarak seçilmiştir. Hazırlanan ölçek, öğrencilerin klasik müzik bilgi durumlarını belirleyeceğinden dolayı soruların

cevaplanmasında 3'lü likert tipi kullanılmıştır. Öğrencilerin verilen bilgileri bilmesi durumunda 'evet' ve 'hayır' seçeneğini, bilmemeleri durumunda ise 'bilmiyorum' seçeneğini işaretlemeleri istenmiştir. Bu durumda bildikleri sorular için 1 puan bilmedikleri ve yanlış cevap verdikleri sorular için ise 0 puan almışlardır. Bu durumda ölçekten alınabilecek en yüksek puan 30 iken en düşük puan ise 0 olarak belirlenmiştir.

3.2 Başarı testin güvenilirlik çalışması

Son hali verilen klasik müzik bilgilerini ölçmek için hazırlanan başarı testin güvenilir olduğunu ortaya çıkarabilmek için araştırmacılar tarafından hazırlanan 30 soru değerlendirme formu olarak hazırlanmış ve 3 öğretim elemanına gönderilmiştir. Değerlendirme formu, öğrencilere sunulacak olan maddelerin aynısı olup sadece seçenekleri değiştirilmiştir. Değerlendirme formu 'yeterli', 'kısmen yeterli' ve 'yetersiz' olarak 3'lü likert tipinde hazırlanmış ve uzmanlardan alan bilgisi olarak verilen maddelerin yeterlilik puanlaması yapmaları istenmiştir. Bu güvenilirliği ölçmek için uzmanlardan alınan veriler SPSS 15.00 paket programına girilerek Spearman Sıra Korelasyonu Analizi uygulanmıştır. "Spearman korelasyonu sıralama düzeyinde ölçümlere uygulanır"(Yazıcıoğlu, 261). Korelasyon analizi ile yapılan analizler aşağıdaki gibidir.

Tablo 1: Ölçeğin Güvenirlik Hesaplaması

Değerlendirme	Araştırmacı I	Araştırmacı II	Araştırmacı III
Araştırmacı I	1	,802*	,727*
Araştırmacı II	,802*	1	,722*
Araştırmacı III	,727*	,722*	1

* Correlation meaningful at 0.01 level

Tablo 1'deki güvenilirlik korelasyonu sonuçlarına bakıldığında değerlendirmeye katılan üç uzman tarafından değerlendirme formuna verdikleri puanları arasında pozitif yönde anlamlı bir korelasyon olduğunu görülmektedir. Bu sonuca bakıldığında üç uzman tarafından yapılmış olan güvenilirlik değerlendirmesi sonucu ölçeğin güvenilirliğinin yüksek düzeyde olduğu söylenebilir.

3.3 Başarı testinin çalışma grubu

Test geçerlilik ve güvenilirlik çalışmalarından sonra elde edilen başarı testi Niğde üniversitesi Eğitim Fakültesi ve Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Fakültesinde bulunan müzik bölümlerine uygulanmıştır. Başarı testi birinci sınıf, ikinci sınıf, üçüncü sınıf ve dördüncü sınıf öğrencilerine ayrı ayrı uygulanmıştır. Ayrıca çalışmada normal ve homojen dağılım olabilmesine özen gösterilmek maksadıyla her sınıftan 40 öğrenci seçilmiş ve toplam 160 öğrenciye uygulanmıştır.

3.4 Verilerin Çözümlemesi

Müzik eğitimi öğrencilerinin klasik batı müziği dönemlerine ve Türk bestecilerine olan ilgilerini ve bilgilerini ortaya koymayı amaçlayarak geliştirilen başarı testinde problemi çözümlereyebilmek için ihtiyaç duyulan alt problemler farklı istatistiksel analiz yöntemleriyle çözümlenmiştir. Birinci alt problem olan öğrencilerin başarı düzeyleri aldıkları en az ve en çok puanları gösterebilmek adına betimsel istatistik olarak ortalama ve standart sapmalarına bakılarak çözümlenmiştir. İkinci ve beşinci alt problemlerde belirlenen değişkenlerin

aralarında önemli bir fark olup olmadığını belirlemek açısından tek örneklem t testi yapılarak çözümlenmiştir. “Bu test, tek grubun belirli bir değişkene ilişkin ölçülen ortalaması ile aynı değişkene ilişkin öngörülen ya da daha önce hesaplanan bir ortalama arasında belirli bir güven düzeyinde anlamlı bir fark olup olmadığını belirlemek amacıyla kullanılır”. (Ural, Kılıç, 2006:197). Bu nedenle öğrencilerin daha önce mezun oldukları lise türlerine göre ve klasik müzikten hoşlanma durumlarına göre aralarındaki anlamlı fark t testi ile çözümlenmiştir. Son olarak üçüncü ve dördüncü alt problemlerde belirlenen değişkenlerin aralarında anlamlı bir fark olup olmadığını belirlemek açısından tek faktörlü varyans analizi yapılarak çözümlenmiştir. “Bağımsız örneklem için tek-faktörlü varyans analizi tek bir bağımsız değişkene ilişkin iki yada daha fazla grubun bağımlı bir değişkene göre ortalamalarının karşılaştırılarak, ortalamalar arasındaki farkın belirli bir güven düzeyinde anlamlı olup olmadığını test etmek için kullanılan istatistiksel bir çözümleme tekniğidir” (Ural, Kılıç, 2006: 213). Bu tanımdan yola çıkılarak öğrencilerin müzikle uğraştıkları yıllar ve mevcut bulunduğu sınıflar ikiden fazla olmasından dolayı varyans analiziyle çözümlenmiştir.

4. BULGULAR VE YORUM

4.1 Birinci Alt Problem İçin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 2. Öğrencilerin Başarı Durumlarının Genel Betimsel Analizleri Sonuçları

	N	Minimum	Maximum	Mean	Std. Deviation
Toplam	160	5,00	22,00	13,2375	3,85669
Kişi					

Tablo 2’ye bakıldığında müzik eğitimi öğrencilerinin test toplam puanlarından minimum 5 puan, maksimum ise 22 puan aldıkları görülmektedir. Tüm öğrencilerin puan ortalamaları 13,23 olduğuna göre müzik eğitimi öğrencileri klasik müzik başarı testinden başarısız olduğu söylenebilir. Çünkü test puanlaması 0 – 15 arası başarısız, 16 – 30 arası ise başarılı olarak kabul edildiğinden genel ortalama puanı başarısız puanlama arasında kaldığı ve bu testin genel ortalaması başarısız olarak sonuçlandığı söylenebilir.

4.2 İkinci Alt Problem İçin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 3. Mezun Oldukları Lise Türlerine Göre Yapılan t Testi Analizi Sonuçları

Lise	N	Ortalama	s.s	s.d	t	p
Güzel Sanatlar	101	13,118	4,01	158	0,508	0,612
Düz Lise	59	13,440	3,58			

Klasik müzik başarı düzeylerine ilişkin liseden mezun olmalarına göre karşılaştırılan bu tabloya bakıldığında 0,05 anlamlılık düzeyinde $p < 0,05$ ise gruplar arasındaki fark 0,05 den büyük olduğu için anlamlı değildir. $p < 0,612$ (Ural, Kılıç, 2006). Bu duruma bakıldığında öğrencilerin klasik batı müziği başarıları mezun oldukları liselere göre değişir hipotezi reddedilmektedir. Yani, öğrencilerin klasik müzik başarıları liseden mezun olma türlerine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir.

4.3 Üçüncü Alt Problem İçin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 4.1 Müzikle İlgilenme Yıllarına Göre Yapılan Grup İstatistikleri

Müzikle İlgilenme Yılları	N	Ort.	s.s
1-2	6	11,5000	2,73861
3-4	16	11,2500	4,50925
5-6	71	13,6338	4,11700
7-8	52	12,8269	3,02746
9 ve yukarısı	15	15,6000	3,62137
Toplam	160	13,2375	3,85669

Tablo 4.1’de müzik eğitimi anabilim dalında okuyan öğrencilerin müzikle ilgilenme yıllarına bakıldığında klasik müzik bilgileri 9 ve daha fazla yıl müzikle uğraşması diğer yıllara göre daha yüksektir. Bu sonuçlara göre, müzik eğitimi öğrencilerinin klasik müzik bilgileri müzikle ilgilenme yılları fazlaştıkça artış gösteriyor denilebilir.

Tablo 4.2 Müzikle İlgilenme Yılları İçin Tek – Faktörlü Varyans Analizi

Varyans Kaynağı	s.d	Kareler Toplamı	Kareler Ortalaması	F	p
Genel	159	2364,975		3,288	,013
Gruplararası	4	184,954	46,238		
Gruplarıçi	155	2180,021	14,065		

Tablo 4.2’ye bakıldığında ihtiyaç duyulan bazı istatistik değerlerin yanında iki sütunda yer alan F ve p değerleri verilmektedir. “Bu değerler karşılaştırılan gruplar arasındaki farklılıkların anlamlı olup olmadığı gösteren değerlerdir. Sig. değeri 0.05 değerinden daha küçük olduğunda gruplar arasında anlamlı bir farklılık vardır”. (Yazıcıoğlu, Erdoğan, 2011:283). Yukarıdaki tabloya bakıldığında F değeri 3,288 ve sig. değerinin de 0,013 olduğu görülmektedir. Sig. değeri olan 0,013 değeri 0.05 den daha küçük olduğuna göre gruplar arasında anlamlı bir farklılık vardır denilebilir.

Tablo 4.3 Müzikle İlgilenme Yılları İçin Çoklu Karşılaştırma LSD Sonuçları

Yöntem	1-2	3-4	5-6	7-8	9 ve yukarısı
1-2	-	-	-	-	*
3-4	-	*	-	-	*
5-6	-	*	-	-	*
7-8	-	-	-	-	*
9 ve yukarısı	*	*	*	*	-

Gruplar arasındaki anlamlı farklılık görüldüğünde ihtiyaç duyulan bilgi, bu farklılıkların hangi gruplar arasında olduğudur. Bunun için yukarıdaki çoklu karşılaştırma tablosu bu farklılıkların hangi gruplar arasında olduğunu göstermektedir. Tabloya bakıldığında farklılıkların ‘5 – 6’ yıl ile ‘9 ve yukarısı’ ve ‘9 yıl ve yukarısı’ ile diğer bütün yıllar arasında olduğu görülmektedir. Bu değerler ortalama puanlarına bakılarak yapılmıştır. “Bu değerler 0,05 den küçük ise o değer bulduğu gruplar arasındaki farklılığın önemli olduğunu

gösterir” (Yazıcıoğlu, Erdoğan, 2011:283). Bu tanıma bakıldığında yukarıdaki * işareti ile gösterilmiş yerler 0,05’den küçüktür. Küçük olması da gruplar arasındaki farklılığın var olduğunu göstermektedir.

4.4 Dördüncü Alt Problem İçin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 5.1 Sınıf Türlerine Göre Yapılan Grup İstatistikleri

Sınıflar	N	Ort.	s.s
1	40	12,8500	4,00352
2	40	13,8000	3,87761
3	40	12,8000	3,94968
4	40	13,5000	3,63741
Toplam	160	13,2375	3,85669

Tablo 5.1’de görüldüğü gibi müzik eğitimi anabilim dalında okuyan öğrencilerin sınıf türlerine göre bakıldığında klasik müzik bilgileri her sınıf arasında eşit dağılıma sahiptir. Bu sonuçlara göre, müzik eğitimi öğrencilerinin klasik müzik bilgileri sınıflara göre farklılık göstermemektedir.

Tablo 5.2 Sınıf Türleri İçin Tek – Faktörlü Varyans Analizi

Varyans Kaynağı	s.d	Kareler Toplamı	Kareler Ortalaması	F	p
Genel	159	2364,975		,647	,586
Gruplararası	3	29,075	9,692		
Gruplarıçi	156	2335,900	14,974		

Tablo 5.2 de homojen olarak dağılan 4 sınıf ortalama olarak birbirine eşdeğer görünmektedir. Bu nedenle sınıflar arası başarı düzeyinin aynı olduğu görülmektedir. Yukarıdaki tabloya bakıldığında ihtiyaç duyulan bazı istatistik değerlerin yanında iki sütunda yer alan F ve p değerleri verilmektedir. Yukarıdaki tabloya bakıldığında F değeri 0,647 ve sig. değerinin de 0,586 olduğu görülmektedir. Sig. değeri olan 0,586 değeri 0.05 den daha büyük olduğuna göre gruplar arasında anlamlı bir farklılık yoktur denilebilir.

4.5 Beşinci Alt Problem İçin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 6. Klasik Müzikten Hoşlanma Durumlarına Göre Yapılan t Testi Analizi Sonuçları

Hoşlanma durumları	N	Ortalama	s.s	s.d	t	p
Evet	100	13,990	3,98	158	3,283	0,001
Hayır	60	11,983	3,29			

Tablo 6’da klasik müzik başarı düzeylerine ilişkin klasik müzikten hoşlanma durumlarına göre karşılaştırılan bu tabloya bakıldığında 0,05 anlamlılık düzeyinde $p < 0,05$ ise gruplar arasındaki fark 0,05 den küçük olduğu için olduğu için anlamlıdır. (Ural, Kılıç, 2006). Yukarıdaki tabloda $p = 0,001$ olup $p > 0,05$ ’tir. Bu duruma bakıldığında öğrencilerin klasik müzik bilgi düzeyleri klasik müzikten hoşlanmalarına göre değişir hipotezi kabul

edilmektedir. Yani, öğrencilerin klasik müzik bilgi düzeyleri, klasik müzikten hoşlanma durumlarına göre değişmektedir.

5. Sonuç ve öneriler

5.1 Sonuçlar

Bu çalışma müzik eğitimi anabilim dalında okuyan öğrencilerin klasik müzik bilgilerini ölçmek ve eksiklikleri bularak çözüm önerileri getirebilmek amacıyla yapılmıştır. Müzik eğitiminde okuyan öğrencilere var olan bilgilerinin hangi derecede olduğunu görebilmek adına başarı testi yapılmış ve bu başarı testi sonuçları aşağıda verilmiştir.

Müzik eğitimi öğrencileri yapılan test sonucunda 13,23 ortalamayla başarısız olmuşlardır. Bu testten aldıkları minimum puan 5, maksimum puan ise 22'dir. Test puan ortalaması 30 olduğundan ve ikiye bölünerek başarı puanı ortaya 16 – 30 arası olarak bulunduğundan öğrenciler başarısız olarak değerlendirilmiştir. Bu başarı puanı ortalama altında kaldığından dolayı müzik eğitimi öğrencileri klasik müzik bilgilerine yeterli değildir sonucuna varılmıştır.

Öğrencilerin klasik müzik başarı düzeylerine ilişkin liseden mezun olma durumlarına göre karşılaştırma yapmak için uygulanan t testi sonuçları anlamlı çıkmamıştır. Bu durumda öğrencilerin güzel sanatlar lisesinden veya düz liseden mezun olması klasik müzik bilgilerini kazanmada fark etmemektedir.

Müzik eğitimi anabilim dalında okuyan öğrencilerin müzikle ilgilenme yıllarıyla, klasik müzik başarı durumları karşılaştırıldığında klasik müzik bilgileri 9 ve daha fazla yıl müzikle uğraşan öğrencilerin daha az uğraşan öğrencilere göre bilgi düzeyleri daha yüksektir. Bu sonuçlara göre, müzik eğitimi öğrencilerinin klasik müzik bilgileri müzikle ilgilenme yılları fazlalaştıkça daha artış gösteriyor denilebilir.

Müzik eğitimi öğrencileri dört yıl öğrenim görmektedir. Yapılan çalışmada klasik müzik bilgileri sınıflara göre değişip değişmediğini görebilmek için uygulanan anova sonuçlarında sınıflar arası farklılığın olmadığı görülmüştür. Bu sonuçlara bakıldığında fakültelerde okuyan dört sınıf arasında klasik müzik bilgileri aynı derece olduğu söylenebilir.

Öğrencilerin klasik müzik bilgileri, klasik batı müziğinden hoşlanma durumlarına göre değişmekte olduğu görülmüştür. Klasik batı müziğini dinlemeyi ve uğraşmayı seven öğrenciler, dinlemeyen öğrencilere göre bilgi düzeyleri daha fazladır sonucuna varılmıştır.

5.2 Öneriler

Müzik tarihi dersi müzik eğitimi anabilim dalı ders programında bir dönem olarak görülmektedir. Bu durum, çağlar boyu yaşanan olayları, bestecilerin etkilenmiş olduğu dönemsel olguları anlatıp kavrayabilmek için yeterli bir süre değildir. Bu yetersizlikten dolayı bu dersi yürüten öğretim elemanları, konuları çok hızlı anlatmakta ve yüzeysel bilgiler verdiği düşünülmektedir. Bu durum ise öğrencinin belirli bilişsel davranışlara ulaşamama ve konulara tam olarak kavrayamama sonucunu ortaya koyar. Bu nedenle bu dersin müzik eğitimi lisans programlarında daha fazla döneme ve saate yayılması, kazandırılması hedeflenen bilişsel davranışların daha derin ve anlamlı hale getirebilir.

Öğrenciler müzik tarihi dersini öğrenirken, diğer derslerle öğrendiklerini ilişkilendirmedikleri görülmektedir. Oysa müzik tarihi dersinin bireysel çalgı, piyano eğitimi, ses eğimi ve bunun gibi dersler ile ilişkilerinin kurulması önem taşımaktadır. Bu nedenle bu dersleri yürüten öğretim elemanlarının öğrencilere verdikleri eserlerin dönem özelliklerini, bestecisinin hayatı ve bunun gibi bilgileri öğrencilere araştırma konusu verirse, önceden kazanılmış bilgilerin korunması ve tekrarlanması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Okuryazarlık türlerinden sanat okuryazarlığı günümüzde önemli bir çalışma konusu haline gelmiştir. Ancak bu okuryazarlık türü öğrenciler arasında pek bilinmemektedir. Öğretim elemanları, öğrencilere arşiv tarama, kütüphane araştırmaları gibi çalışmalara teşvik etmeli, okuryazarlık türleri hakkında bilgiler vermelidir. Bu durum sonucunda öğrencilerin klasik batı müziği hakkındaki bilgilerinin artacağı düşünülmektedir.

Güzel sanatlar lisesinden mezun olan öğrenciler lise eğitimi boyunca iki dönem müzik tarihi dersi almakta ve kapsamlı bir batı müziği eğitiminden geçmektedir. Ancak yapılan bilişsel testlerde daha önce eğitim alan öğrenciler ile düz liseden mezun olan öğrenciler arasında bilişsel olarak bir fark gözlemlenmemektedir. Bu nedenle güzel sanatlar lisesinde görev alan öğretmenlerin bu konu hakkında daha bilinçli ve verimli olması, öğrencilerin ilerideki yıllarda bu bilgilerini diğer derslerle ilişkilendirmesi açısından önem taşıdığı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Açıkgöz, K.Ü.(2007). Aktif Öğrenme. Biliş Özel Eğitim Danışmanlık Yayınları, İzmir.

Alaner, B. (2000). Tarihsel Süreçte Müzik. Anadolu Üniversitesi Yayınları. Eskişehir.

Çevik, D.B. (2009). Müzik Öğretmen Adaylarının Müzik Tarihi Dersine Yönelik Görüşleri. Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi. 9-11. İzmir.

Kalyoncu, N. (2004).Müzik Öğretmeni Yeterlikleri ve Güncel Müzik Öğretmenliği Lisans Programı. 1924-2004 Musiki Muallim Mektebi'nin Günümüze müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu. 510-525.Isparta.

Kalyoncu, N. (2005). Eğitim Fakültelerinde Uygulanan Müzik Öğretmenliği Lisans Programının Revizyon Gerekçeleriyle Tutarlılığı. GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi. Cilt: 25. Sayı:3. 207-220. Ankara.

Milli, M.S. (1999). İlköğretim Okullarında Piyano ve Klavyeli Çalgıların Müzik Öğretmenleri Tarafından Kullanımları ve Eğitime Katkıları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Denizli.

Say, A. (1995). Müzik Tarihi. Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara.

Ural, A., Kılıç, İ. (2006), Bilimsel Araştırma Süreci ve SPP İle Veri Analizi, 2. baskı Detay Yayıncılık, Ankara.

Yazıcıoğlu, Y. & Erdoğan, S. (2011), SPSS Uygulamalı Bilimsel Araştırma Yöntemleri, (Yenilenmiş 3. Baskı). Detay Yayıncılık, Ankara.

**“BİR ALGI DEĞİŞİMİ: DEVLETİN GELENEKSEL MÜZİKLER ÜZERİNDEN
ANADOLU’DAKİ KÜLTÜREL RENKLERLE YAKINLAŞMASI”**

Cenk GÜRAY

Yıldırım Beyazıt Üniversitesi-Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

Arif DEMİR

Yıldırım Beyazıt Üniversitesi-Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

ÖZET

21. Yüzyıl ile birlikte Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin sosyal temellerinin en önemlilerinden olan “milli devlet” algısındaki farklılaşmalar, Devletin kendi topraklarında yaşamış ve yaşamakta olan farklı dini ve etnik kültürlerle karşı yaklaşımını daha benimseyici ve birleştirici bir noktaya getirmiştir. Kültürel çeşitliliği temel ilke olarak benimseyen Avrupa Birliği ile devam eden bütünleşme süreci de yüksek ihtimalle bu farklılaşmayı hızlandıran sebeplerden biri olmuştur. Bu algı değişimi 2010’lu yıllardan itibaren Devletin kültür politikalarını uygulamaktan sorumlu olan T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın çalışmalarına ve ürünlerine de somut bir biçimde yansımış; Anadolu’nun etnik ve dini çeşitliliğini yansıtmaya gayreti içinde olan çalışmalar, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın etiketiyle dinleyicilere sunulmaya başlamıştır. Bu çalışmada söz konusu algı değişiminin sebep ve sonuçları, T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’nün son yıllarda gerçekleştirdiği “Anadolu’da İnanç ve Müzik İlişkisi”, “Sırto’dan Longa’ya” ve “Farklı Diller Farklı Renkler” adlı CD çalışmalarına da odaklanılarak tartışılacaktır.

Anahtar kelimeler: Kültürel çeşitlilik, AB süreci, kültür politikaları

**A CHANGE OF PERCEPTION: THE RAPPROCHEMENT OF THE STATE WITH
THE CULTURAL COLOURS OF ANATOLIA THROUGH TRADITIONAL MUSICS**

Cenk GÜRAY

Yıldırım Beyazıt University-Conservatory for Turkish Music

Arif DEMİR

Yıldırım Beyazıt University-Conservatory for Turkish Music

ABSTRACT

With the beginning of the 21st century, the variations in the concept of “nation state”- one of the important social bases of the Turkish Republic-had directed the approach of the State towards the various past and current ethnical and religious cultures of Anatolia to a more embracing and unifying route. Most probably the ongoing unifying process with European Union, who had accepted the “cultural variety” as her basic principle, had an accelerative effect in this phenomenon. After 2012, this change of perception had been reflected in the works and products of Turkish Ministry of Culture who is in charge of the application of the policies of culture and the works aiming to reflect the cultural diversity of Anatolia has been started to be presented to the public with the label of the Ministry. In this study the reasons and the results of this “change of perception” will be discussed based on solid examples acquired from the current CD productions of Turkish Ministry of Culture

Directorate of Fine Arts including “The Relation of Belief and Music in Anatolia”, From Sirtto to Longa” and “Different Languages Different Colors”.

Keywords: Cultural variety, EU process, policies of culture

1. MÜZİK HAFIZASININ AKTARIMI VE MÜZİK KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMU

Müzik hafızasının aktarımı, bir toplumun müzik geleneğinin oluşumundaki temel etmendir. Her müzik kültürü dayandığı kökler ile bağlarını kuran ve kendi gibi olma özelliğini korumasını sağlayan kalıplar ile aktarılır. Bu kalıplar belli bir kültürdeki müziksel ortaklıkları ya da daha genel anlamıyla bir geleneksel müziği hatırlayabilmek ve aktarabilmek için ihtiyaç duyulan tüm yapı, işaret, formül ve şifreleri içerir. Jeffrey bu kalıpların müzik kültürüne ilişkin üç temel işlevi üstlendiklerini söylemiştir (Jeffrey, 1992):

“ Bir müzik kültürü esas olarak kavrama yetisine sahip bir yapıdır, yani bir müzik kültürü ancak insanların kendi kültürleri için kabul edilebilir müzik ürünlerini algılamak, icra etmek ve yaratabilmek için bilmeleri gereken şeyler olarak tanımlanabilir.”

Bu anlamıyla geleneksel müzik kalıpları, algılama ve icra etme işlevleri ile bir müzik geleneğinin istikrarını ve yaratma işlevi ile de değişimini teşvik ederler(Bohlman, 1988; Jeffrey 1992; Öztürk, 2006). Bu kalıplar bir yandan değişebilme özellikleriyle yeni üretimlerin önünü açarken, diğer yandan bu yeni üretimlerin kabul edilebilirlik sınırlarını da belirlerler. Böylece, müzik kültürünün sosyal ve estetik yöndeki kabul edilebilirlik sınırlarının dışında kalan bir değişiklik, hafızayla aktarılamayacaktır. Kısacası böyle bir değişim, müzik kültürünün kendini koruma refleksi sayesinde unutulacaktır. Bazı değerler bu çerçevede birikip gelenekle bütünleşerek “stil” haline gelirken, kimisi girdiği kadar hızla gelenekten uzaklaşır (Bohlman, 1988). Hafıza aktarımı aracılığıyla, hem aynı dönemin insanları hem de farklı kuşaklar arasında müzik geleneğinin iletilmesi ve bu yolla ortak bir müzik kültürünün oluşması sağlanır (Nettl, 1973), bu ortak müzik kültürü de ortak bir “kültür kimliğinin” en önemli yapı taşlarından biridir.

2. KÜLTÜREL KİMLİK VE GELENEKSEL MÜZİKLER

Kültürel kimlik kavramını “bir insan topluluğunu bir arada tutan ve diğer benzer topluluklardan ayırt eden değerler” gibi bir tanımla ifade etmek mümkündür. Yukarıda anlatılan ve toplumu bir arada tutabilecek refleksi ortaya koyan özelliklerinden dolayı, geleneksel müzik kavramı “kültürel kimlik” kavramının en rahat açıklanabildiği unsurlardan biridir. Ancak burada, geleneksel müzik-kültürel kimlik ilişkisi açısından sorun yaratabilecek bazı tartışma zeminleriyle de karşılaşmak olasıdır. Örneğin, kültürel kimlik kavramının, “geleneksel müzik kaynakları” aracılığıyla ve “din, dil, etnik köken” gibi unsurların birinin ya da birden fazlasının yardımıyla tanımlanması önemli oranda kafa karışıklıklarına yol açabilmektedir. Zira, Anadolu gibi kültürel etkileşimin yoğun yaşandığı coğrafyalarda, değişik din, dil ve etnik kökene sahip topluluklar birbirleriyle aynı kavramsal ve teknik içeriğe sahip müzik geleneklerini üretebilmektedir (Güray, 2006). Türkiye tarihi adına, böyle bir kültürel çelişkiyi ortaya çıkarmış olan önemli örneklerden biri de, Cumhuriyet Döneminderastlanan “milli devlet” ve “milli kültür’e” dair kabullerdir. Kültürel açıdan “saf” bir “etnik, dini, sosyal veya coğrafi” bir ortaklığı temsil eden “Türk” kimliği üzerine konumlanan devlet yapısının pek çok durumda, “saf” olarak algılanmayan “Osmanlı Kültürüne” ait müziksel örnekleri, değişik dinlere veya İslam dininin değişik yönelimlerine ait müzik simgelerini veya değişik etnik kültürlerle ait değişik dillerdeki “sözlü” kültür

örneklerini “Türk Müziği” geleneğinin içinde kabul etmeyebildiği görülmüştür (Güray, 2012: 10,11,131; Güray, 2006)

Böylesi durumlarda, kültürel kimliğin “kültürel komşuluk” kavramı üzerinden tanımlanabilmesi çok daha olumlu ve daha az çelişkili sonuçlar verebilmektedir. Son yılların dünyasında, “çeşitlilik içinde birlik”, “ortak kültürel miras” gibi temaların sıklıkla tartışılır olması, hatta Avrupa Birliği’nin kendi kültürel kimliğini bu kavramlar üzerinde tanımlama çabası, bu tartışmaların dünyanın da gündeminde olduğunu bizlere hatırlatmaktadır (AB Bakanlığı Raporları, 2013).

Müzikoloji alanı, geleneksel müziklerin temel işlev ve özelliklerini takip edebilme yeti ve esnekliğini içinde taşıdığından, geleneksel müzik ile ilgili kültürel algı farklılıklarını da hızlı bir biçimde hissedebilme gücüne sahiptir. Dolayısıyla, aşağıda (Tablo 1) ana hatları ile hatırlatılan son dönem müzikoloji kuramları da dünyadaki bu algı değişimini yansıtabilmektedir.

Tablo 1: Son dönem müzikoloji kuramları ve sosyal alandaki yansımaları (Stone, 2008)

◎ <u>Etnisite</u> Etnisite’nin sosyal sınırların arasındaki boşlukları doldurmaktan çok, bu sınırların oluşumunda, korunmasında ve uzlaşmasındaki rolü.
◎ <u>Kimlik</u> Milli Devletlerin içindeki sosyal gruplaşma yapısı, icat edilen gelenekler aracılığı ile sosyal şekillenme.
◎ <u>Fenomenoloji</u> Belirli fenomenlere dair subjektif bakış açısını da içeren insan tecrübesini dikkate alan “müzikal anlam” arayışı.
◎ <u>Post Modernist Çalışmalar</u> Kültürel ilişkilerin merkezileşmemiş pek çok tez, ideoloji, dil, elit yapı dışındaki ezilen gruplar aracılığı ile tanımlanması.
◎ <u>Dilbilim Çalışmaları-Etnobilim</u> Kavramsal veya kültürel alanlarda sözcük hazinesinin keşfedilmesi aracılığıyla yöreye ait özel bilgilerin tespiti

Dikkat edilirse, müzikolojideki tüm modern kuramlar, kültürel kimliğin tekrar tanımlanabilmesi sürecine destek olabilecek sistematik bilgi birikimini içlerinde taşımaktadır. Bu bilgi birikimi “etnik kimlikler”, “dil ve müzik ilişkisi”, “dın ve müzik ilişkisi” ve değişik kültür gruplarının müzik kültüründeki etkisi” gibi tartışmaları çözebilecek güce sahiptir. Müzikoloji kuramlarında hissedilen bu algı değişimi, son dönem Türkiye Cumhuriyeti’nin “kültürel kimlik” algısında da yaşanmaktadır. T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın son dönem ortaya koyduğu “Anadolu’da İnanç Ve Müzik İlişkisi: Bir Sonsuz Devir (2010)”, “Sirt’o’dan Longa’ya (2011)”, “Farklı Diller Farklı Renkler (2012)” adlı çalışmalar, milli devlet algısı içinde öteki olarak algılanmış olan, Anadolu’daki değişik dinleri, değişik etnik kimlikleri ve dilleri sahiplenilen bir görüntü çizmektedir. Bu manada “Anadolu’da İnanç ve Müzik İlişkisi” adlı çalışma Anadolu’da İslam kültürü içindeki ve dışındaki dini çeşitliliği tarihsel süreç içinde yansıtırken, Keldani Dini Müziği’nden, Ortodoks Rum Kilise Müziği’ne, Alevilik Müzik geleneklerinden, Cami müziği örneklerine kadar önemli bir çeşitlilik içeren örneklerle yer vermektedir. “Sirt’o’dan Longa’ya” isimli çalışma ise Türkiye-Yunanistan arasındaki

kültürel ortaklığa vurgu yapan ve her iki ülkenin ortak dans geleneklerinin müziksel yansımaları üzerine eğilen belki de ilk çalışmadır. “Farklı Diller Farklı Renkler” isimli çalışma ise Anadolu’dan Süryanice, Arapça, Ermenice, Rumca, Kürtçe, Türkçe “türkölere” yer vererek dil-geleneksel müzik ilişkisi üzerinde önemli bir kaynak olarak ortaya çıkmıştır. Görülmektedir ki devletin bu algı değişikliği, Anadolu’daki kültürel çeşitliliği algılamayı sağlayabilen bir yolu var etmektedir.

3. SONUÇ

Şüphesiz dünyadaki sosyal değişimlerin de etkisiyle ortaya çıkmış olan böylesi bir algı değişikliği, Anadolu’daki tüm kimlikler arasında olumlu bir “diyalog” yolu açabilecek “Anadolu kültürü” kavramının tartışılabilmesi adına aşağıdaki kazanımları ortaya çıkarabilecektir:

a) Bu algı farklılığı, Anadolu Kültürü’nü oluşturan unsurların daha ayrıntılı şekilde ortaya konması, anlaşılması ve tartışılmasını sağlayacak, böylece “kültürel kimlik” tanımı için yeni ve ön yargılardan uzak yollar aranabilecektir.

b) Bu durum, “öteki” olarak addedilenin tanınması, anlaşılması ve olası “ortak kültür öğelerinin” ortaya konması adına her bireye bir şans verebilecektir.

c) Bu iklim, Türkiye’nin ilişki kurduğu coğrafya içi ve dışı tüm kültürel yapılarla ilişkilerinin daha geniş bir şekilde araştırılabilmesi imkânını sunacaktır.

d) Bu değişiklik, “Anadolu insanı” kimliğini oluşturan unsurların algılanması ve bu unsurların, toplumsal hafızanın en güvenli ögesi olan Anadolu Müzik Kültürü kavramı aracılığıyla tartışılmasını olası kılacaktır.

e) Bu alanda ortaya konan çalışmaların, “müzikolojinin” açtığı “sosyal değişimleri anlama yolları ile paralelliklerinin” anlaşılabilmesi, bu çalışmaların veriminin bilimsel anlamda artırılabilmesi adına tüm sosyal alan araştırmacılarına önemli bir imkân sunacaktır.

Sonuç olarak, “kültürel kimlik” algısındaki bu değişikliğin, “farklılıkların” değil “benzerliklerin” altını çizebilecek bir kültür anlayışının da temellerini atması olasıdır. Halkın toplumsal hafızalarında taşıdığı en güvenilir bilgileri içeren geleneksel müzik ürünleri ve bu ürünleri algılama yollarını sunan “müzikoloji” bilimi bu anlayışın Anadolu kültürüne yansımaları sürecine ışık tutabilecek en önemli kaynaklar olacaktır.

4. KAYNAKÇA

Bohlman, Philip V.

The Study of Folk Music in the Modern World, USA: Indiana University Press, 1988.

Güray, Cenk "Biz Kimiz ? : Kimliğimiz Üzerine Düşünceler" *ICANAS 38, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi* dahilinde, 38. ICANAS Bildiriler Kitabı (2011), Kültürel Değişim, Gelişim ve Hareketlilik, Cilt 1, s.327-335, Ankara, Türkiye, Eylül 2007.

Güray, Cenk “Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği”, Pan Yayıncılık, 2012.

Güray, Cenk, “Anadolu’daki Geleneksel Müzikler ve AB Süreci”, *Müzik Sanatımız ve AB Süreci Sempozyumu*, SCA Müzik Vakfı, Ankara, 2006.

Jeffrey, Peter

Re-Envisioning Past Musical Cultures Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant, US: University of Chicago Press, 1992.

Öztürk, Okan Murat

“Osmanlı Musikisinde Modernleşme ve Başkalaşım: “Westenize” Edilmiş Bir Musiki Geleneginin Dünü ve Bugünü”, Uluslararası Osmanlı Dönemi Türk Musikisi Sempozyumu, Bursa, 2006.

Stone, Ruth M.

Theory For Ethnomusicology, Pearson Prentice Hall, 2008

(Stone'un eserinde bildiride bahsedilen kuramlarla ilgili Etnisite-Stokes (1994), Kimlik-Anderson (1983), Hobsbawm-Ranger (1983), Fenomenoloji-Schutz (1971), Post Modernist Çalışmalar-Foucault (1972), Bordieu (1984), Derrida (1982), Dilbilim Çalışmaları-Etnobilim-Malinowski (1922), Adams (1974) gibi yazarlar ve kaynaklarından alınan bilgilere başvurulmuştur.)

Tokaç M.S. Güray C., Öksüzoğlu O., Gümüş Y., “Anadoluda İnanç ve Müzik İlişkisi (kitap ve CD)”, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ekol Ajans-Metropol Müzik, Ankara, 2010.

Tokaç M.S., Öksüzoğlu O., A.F.Aydın, Güray C., “Sirtodan Longaya (CD ve kitapçık)”, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2011.

Tokaç M.S., Güray C., Atalay Ü., “Farklı Diller Farklı Renkler”, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2012.

Türkiye Cumhuriyeti Avrupa Birliği Bakanlığı Raporları, www.abgs.gov.tr, 19.07.2013.

• **Murat Salim Tokaç, Ali Fuat Aydın, Ümit Atalay, Muammer Ketencioğlu'na bu bildiriye kaynaklık eden çalışmalardaki desteklerinden dolayı şükranlarımı arz ederim.**

“POPÜLER MÜZİKTE DİN TEMASI : “YEŞİL POP””

Ceylan ENGİN KANIYOLU

Dokuz Eylül Üniversitesi

ceytaycan@hotmail.com

Fırat KUTLUK

Dokuz Eylül Üniversitesi

ÖZET

Teknolojik ürünlerin, iletişimi göz açıp kapayıncaya kadar hızlandırdığı, küreselleşen dünya üzerinde varlığı bilinmeyen hiçbir yaşamın neredeyse kalmadığı, tüm bunların yanı sıra insanlığın kendi kültürünü popülerleştirmesi için pek çok anlamlı nedenin olduğu bir sınırsızlıkta ortaya çıkan tüm popüler ürünler, karmaşık olduğu kadar birbirini takip eden çok yönlü bileşenlerle açıklanabilir. Bu bağlamda müzik, yaşamın popülerleşen alanlarından biri olmakla birlikte yaşamın her noktasında rastlanabilecek bir “insan icadı”dır. Olasılık kurallarına göre; tüm insan sesi, çalgı sesi vb. ses çıkaran her şeyin, kaç değişik biçimde kullanılabileceğini kültürel sınırların belirlediği ve buna göre de anlamların yüklendiği, yeniden isimlendirildiği, sınıflandırıldığı, sonuç itibarıyla türlere ayrıldığı açıklaması zor ama anlaşılması kolay kültürel bir olgu. Popüler müzik ise kısaca, küresel ya da yerel müzik türlerini bir potada toparlayabilen ve kendi iç dinamiklerine göre bu müzik türlerine şekil verebilen bir türdür. Bu bağlamda İslami popüler müzik yeniden üretim müziğidir ve bu, popüler müziklerin doğasından kaynaklanır. Yeniden üretimin her aşamasında ortaya çıkan farklılıklar (müziyen performansları, soundlar, şarkı sözleri, izlerkitle profilleri vb. detaylar) özellikle müzikolojinin, popüler müzikleri ele alırken üzerinde durduğu önemli araştırma konuları olarak düşünülmelidir. İslami popüler müzik, kendi iç dinamikleri ile popüler müzikler içerisinde yer alırken, farklılığını yeniden üretim aşamasındaki tüm bileşenlerde ortaya koyabilen bir müzik türüdür. Başka bir deyişle; İletişimde en etkili ve kolay yollardan biri olan popüler müzik türlerinin, müslüman kimliğin dayandığı ideoloji ile işlenmesi ve küresel dinamiklerin dinsel değerler çerçevesinde biçimlendirilmesi ile ortaya çıkan bir müzik türüdür. İslami popüler müziğin gelişim sürecinde, müziyen–izlerkitle ilişkisi önemli bir yer teşkil ederken, müziğin pragmatik kullanımı, müzisyenlerin söylemlerinde ön plana çıkar. Bu bağlamda İslami popüler müzik, müziğin kullanımındaki batılı anlayışa alternatif bir müzik olma gayretiyle ortaya çıkan bir müzik türüdür. Bu çalışma; alternatif olma iddiası ile yeniden üretilen islami popüler müziğin müziyen-izlerkitle çerçevesinde ele alınarak tanımlanmasının yanı sıra işlediği tema, şarkı sözleri, müzik videoları vb. unsurları ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: yeşil pop, izlerkitle, yeniden üretim müziği

“RELIGION IN POPULAR MUSIC: “GREEN POP””

Ceylan ENGİN KANİYOLU

Dokuz Eylül Üniversitesi

ceytaycan@hotmail.com

Fırat KUTLUK

Dokuz Eylül Üniversitesi

ABSTRACT

All popular products, which appeared in an atmosphere, that all technological items make communication faster, all lives are known in the global world, and humankind has a lot of meaningful reasons to make their culture popular, can be explained by multiple components. In this context, music is the popular part of life and it is a human product which we can come across in any part of the life. According to possibility rules, it is a cultural fact – cultural borders define the number of different usage of all human sounds, instrument sounds, all things that have sounds, and accordingly it has a meaning, it has been renamed and classified- which can be explained hardly but realised easily. Popular music is a type which combines global and local music types and shaped them according to its inner dynamics. Islamic popular music is a reproduction music and this comes from the nature of popular musics. The differences (the performance of musician, sounds, lyrics, the quality of the audiences and other details) appeared in all levels of reproduction should be realised as an important research subject that especially musicology focused on while handling popular music. Islamic popular music is a type of music which can show its differences in all components in the process of reproduction while placing in popular musics with its own inner dynamics. In other words, it is a kind of music which appeared by processing the popular music kinds those are the most effective and easiest way of communication with the ideology based on Muslim identity and by shaping global dynamics within the frame of religious values. While the relation between the musician and the audience has taken an important place during the improvement process of Islamic popular music, the pragmatic usage of music has stood out in the expressions of musicians. In this context, Islamic popular music is a type of music which appeared with the effort of being an alternative music to the Western view in the usage of music. This study aims to show the definition of the reproduction Islamic popular music (aims to be an alternative) within the frame of musician and audiences, besides this, the theme, lyrics, music videos etc...

Keywords: green pop, audience, islamic music

GİRİŞ

Popüler kültür veya popüler müzik kavramları söz konusu olduğunda -eleştirel kuramlardan itibaren- pek çok kuramdan bahsedilebilir. Teknolojik ürünlerin, iletişimi göz açıp kapayıncaya kadar hızlandırdığı, küreselleşen dünya üzerinde varlığı bilinmeyen hiçbir yaşamın neredeyse kalmadığı, tüm bunların yanı sıra insanlığın kendi kültürünü popülerleştirmesi için pek çok anlamlı nedenin olduğu bir sınırsızlıkta ortaya çıkan tüm

popüler ürünler, karmaşık olduğu kadar birbirini takip eden çok yönlü bileşenlerle açıklanabilir. Bu bağlamda müzik, yaşamın popülerleşen alanlarından biri olmakla birlikte yaşamın her noktasında rastlanabilecek bir “insan icadı”dır. Olasılık kurallarına göre; tüm insan sesi, çalgı sesi vb. ses çıkaran her şeyin, kaç değişik biçimde kullanılabileceğini kültürel sınırların belirlediği ve buna göre de anlamların yüklendiği, yeniden isimlendirildiği, sınıflandırıldığı, sonuç itibarıyla türlere ayırdığı açıklaması zor ama anlaşılması kolay kültürel bir olgu. Popüler müzik ise günümüz müzikoloji ve etnomüzikoloji terminolojisinin sıklıkla ele aldığı, kültür incelemelerini içine alan pek çok disiplinin açıklamaya çalıştığı, incelediği ve incelemeye devam ettiği kavramlardan biri.

İslami popüler müzik yeniden üretim müziğidir ve bu popüler müziklerin doğasından kaynaklanır. Yeniden üretimin her aşamasında ortaya çıkan farklılıklar (müziyen performansları, soundlar, şarkı sözleri, izlerkitleprofilleri, vb. pek çok detay) özellikle müzikolojinin, popüler müzikleri ele alırken üzerinde durduğu önemli araştırma konuları olarak düşünülmelidir.

İSLAMİ POPÜLER MÜZİĞİN TANIMI

İslami popüler müzik (bu çalışmada Yeşil Pop yerine İslami popüler müzik tercih edilmiştir) üreten müzisyenler, bu müziğin “Yeşil Pop” olarak nitelendirilmesini belirgin bir biçimde yukarıda söz edilen birinci bakış açısının ürünü olarak görürler. Buna bağlı olarak ‘yeşil pop’ un bir küçümseme, hor görme maksadı ile uydurulduğunu da düşünürler. İslami popüler müzik üreten müzisyenler tarafından bunun nedeni; popüler müzik türlerinden biri olan pop müziğe yüklenen anlamın “olumsuz değer” taşıdığı düşüncesidir. “Yeşil”²⁴ sıfatı ise bir kimliğin simgesi olarak vurgulanır: İslami değerlere karşı duyarlılığı, hassasiyeti olan ve bu doğrultuda müzik yapan müzisyen. İslami duyarlılıklarını ürettikleri müziklere yansıtan müzisyenlerin -Yeşil Pop yaptıkları söylenen- esasında “pop ve popüler” denildiğinde yaygın bir biçimde anladıkları düşünce; ‘tamamen ticari kaygılar ile özellikle eğlence amaçlı olarak üretilen ve izlerkitleye “tüketirilen” bir müzik türü’ olduğudur. Bu nedenle, bu kavramın kesinlikle reddedilmesi gerektiğini, vurgu itibarıyla bir çeşit “küçümseme” içerdiğini ve yerine “özgün müzik, dini müzik” gibi kavramların kullanılmasının daha doğru olduğunu söylerler. İslami popüler müzik kavramı ise, ortaya çıkan kavram kargaşasının biraz daha törpülenmesi ve çalışmanın daha sağlıklı yürümesi açısından tercih edilmiştir. Buradaki popüler kelimesi, yukarıda kısaca değinildiği üzere, üreten ve tüketenlerin kültürel deneyimi içine gömülü olduğu tanımlamasından hareketle değerlendirilmiştir. İslami değerleri performanslarına ve söylemlerine yansıtan müzisyenler, bu bağlamda izlerkitlenin de önemli bir etkisi ile belli bir “kolektif kimlik” simgesine dönüşen kültürel bir doku (İslami popüler müzik) ürettikleri fikri ile ele alınır. İslami popüler müzik; Tüm popüler müzik türlerini (pop, rock, arabesk, rap, türkü, vb.) barındırabilen ve kendi değerlerini bu popüler müziklere eklemeyerek ortaya koyabilen bu bağlamda müzisyen ve izlerkitle etkileşiminde, izlerkitlenin düşüncelerini ön planda tutan, özgün ve esnekliğe sahip bir türdür. Kısaca tek başına “popüler müzik” denemeyecek kadar özgün (çünkü kendine özgü bir yanının olduğu işlediği temadan, müzik videolarındaki simgelerden, vb kolayca anlaşılabilir) fakat sound açısından “özgün müzik” denemeyecek kadar da iç içe eklenmiş bir müzik türüdür. Bu nedenle, İslami popüler müziğin, sadece temaya bakılarak ya da sadece sounda bakılarak tanımlanma çabaları yetersiz kalabilir. Bu çalışmada İslami popüler müzik kavramının seçilmesi ise tesadüfi değildir. İslami kelimesi ile İslami değerlerden hareketle kendini tanımlayan, ortaya koyan, belli bir çizgisi olduğunu savunan ve özgünlüğünü de bu noktada sergileyebilen bir müzik

²⁴ İslamiyet’le birlikte yeşil rengin, Hazreti Peygamber’in üç sancağından birinin rengi olarak ayrıca manevi bir anlam kazandığı ve Müslüman Türklerin hayatında müstesna bir yer teşkil ettiği de bilinmektedir (Genç 1999: 32)

türü kastedilmektedir. Popüler müzik derken ise mevcut popüler müzik türlerinin oturtumunu, örgüsünü, biçimini, kullanarak iletilerini (mesajlarını) alıcısına (izlerkitleye) ulaştıran bir müzik türü kastedilmektedir.

İslamcılık ve İslami popüler müzik

İslamcılık, tüm dünya Müslümanlarını önemli ölçüde etkileyen ve Popüler İslam'ın içerisinde yer bulan siyasal bir akımdır. İslami popüler müziğin oluşumu ve geldiği noktada genel olarak değindiği konular ise, İslami bir yaşam tarzının “ideal bir yaşam” olduğudur ve bu bağlamda İslamcılık akımının temel düşüncesiyle örtüşür.

İslami popüler müzik; İslam'ı siyasal bir ideoloji olarak algılayan çağdaş bir popüler İslam hareketinin yani “İslamcılık” ın dolayısıyla İslam'ın (kamusal alana taşındığı 1990'lı yıllar itibarıyla) müziksel bir ifade formudur. İran devrimi göstermiştir ki; İslam, toplumsal hayatın her noktasında uygulanabilir bu da ancak her alanda İslami değerleri ortaya koyabilecek yapılaşmayla mümkün kılınabilir. (Ömer Karaoğlu, İran devrim marşlarından feyiz aldığı ve kendi müziğini üretmesinde önemli bir ilham kaynağı oluşturduğunu söylemiştir) *İslam'ın kamusalallaşması beraberinde yeni meşruiyet arayışlarını getirmiş, bununla da kalmayıp var olan kurumların ve kuralın sınırlarını zorlamıştır. Parlamento, üniversiteler ve medyanın yanı sıra konser salonları, kültür merkezleri gibi kentsel mekânlar ve hatta tatil mekânları, İslami kesimlerin görünürlük kazanmasına tanık olmuştur. (Göle 2002:14).* İslam dünyasında süregelen bir değişimin; Müslüman din ve kültürünün bir ürünü olan İslami popüler müzik, tüm popüler müziklerin toplum içerisinde kullanıma biçemlerindeki “batılı” anlayışa alternatif bir ifade formu olma gayretiyle ortaya çıkmıştır. Burada temel olarak iki anlayışın birleşmesi söz konusudur. Birincisi; Küreselleşen bir kültürel yapının içerisinde var olma çabası ile belirli bir hedef doğrultusunda verilmek istenen mesajların, mevcut yapının avantajlarından yararlanarak toplumsal algı kapasitesinin en fazla olduğu popüler müzik türleriyle birleşimi. İkincisi; tüm bunların bir takım İslami değerlerden hareketle kendine has sınırlar çerçevesinde izlerkitleye sunumu. İslami popüler müziğin alternatif olma iddiası, var olan popüler müzik türlerinin insanlar üzerinde yarattığı “olumsuz, dünyasal” etkiler yerine, ilahi olana yani “olumlu, gerçeğe” yönelik farkındalıklar yaratma çabasıdır. Bu nedenle örneğin dans; İslami popüler müzik eşliğinde hoş karşılanmaz. Bedensel hareketler yani dans, izleyende bir takım cinsel istek vb. duygular uyandırma potansiyeli olması bakımından dünyasal zevkler içerisinde değerlendirilir. Aynı şekilde kadının erkeğe ya da erkeğin kadına olan ilgisini, aşkı, başka bir deyişle cinsel isteğini İslami popüler müzikte bulmak neredeyse imkânsızdır. Aşk; ilahi olana yani “Allah'a” duyulan bağlılık, tapınma, şükretme vb. duyguların dile getirilmesidir. İslamcılığın bir ideoloji olarak varlığını sürdürmesinin dolaylı ya da direkt olarak müziğe etkisi genellikle müzisyenlerin söylemlerinde gözlemlenebilmektedir. Bu bağlamda İslami popüler müzik, Müslüman kimliğinin dayandığı ideolojinin, iletişimde etkili ve kolay yollardan biri olan popüler müzikle buluşmasıdır denebilir. Bu müzik, işlediği temaya, dans olgusuna, çalgılara, kadın sesine ve ritime engeller koyabilen ya da sınırlandırabilen bir yapıda olması bakımından diğer popüler müzik türlerinden ayrılır. Bunların dışında müzisyenlerin sahne performanslarına hatta izlerkitlenin müzik dinleme edimlerine olmak üzere pek çok konuda görülen etkisi de düşünölmeye değerdir. İslami popüler müziğin kendi ölçeğinde özgün olmayan tarafı, diğer popüler müzik türlerini oluşturan soundları ve üslupları kullanmasıdır. Öte yandan -müzisyenlerin söylemlerinden yola çıkılarak- dünyasal hazlar barındıran müzik türlerinin, insanlara verdiği çeşitli *zararlı düşüncelerden, nefisten ve günahlardan* arındırma amacı güdülerek oluşturulmuştur. Bu nedenledir ki İslami popüler müzik yapan müzisyenlerin çoğu, kendi müziklerini, popüler müziğe alternatif bir tür olarak görür ve izlerkitleyi iyiye yönelttiğini düşündükleri için de müziği mesaj (Allahın kullarından, peygamberin ümmetinden istedikleri ya da şükran duygularını sunma) iletebilme de bir araç olarak

kullandıklarını ifade ederler. İslami popüler müzik üreten müzisyenlerin insanlara mesaj verme kaygısı genel bir söylemdir. Bu nedenle tema, birlik çağrısı yapan ve bu birliğin de İslami değerler temelinde olması gerektiği ifade edilen Müslüman kimliği üzerinden oluşturulur. Kısaca müzisyenler, İslamiyet'in dolayısıyla Allah'ın insanlıktan beklentilerini öğretme, aktarma misyonunu yüklenirler. Bu bağlamda müziğin kullanımı pragmatiktir. *“Kendisinden alınabilecek pratik sonuçların beklentisi üzerine inşa edilen müziksel pragmatizm, müziğin ne olduğundan çok ne yaptığı çerçevesinde önem kazanır”* (Erol 2009:112)

İslami popüler müziğin genel özellikleri

İslami popüler müzik, diğer popüler müzik türlerinden ayrılması ve özgün bir tarafının bulunması açısından değerlendirildiğinde, bazı özelliklerden söz edilebilir. Bunlar, popüler bir müzik türünü oluşturabilecek belli başlı kıstasların, İslami değerlere göre değiştirilmesi, düzenlenmesi ile ortaya çıkmıştır. İslami popüler müzik genel olarak şu özellikleri taşır:

A) Tema

İslami popüler müziğin diğer popüler müziklerden farkını ortaya koyan en önemli unsur temadır. Bu türü belirleyen en önemli özellik olan tema, İslam dininden referansla oluşturulur. İslam'ın, insan yaşamındaki tüm pratiklere yönelik tutumu çerçevesinde; Allah'a, Kur'an-ı Kerim'e, peygamberin yaşadığı döneme, sahabelere, yasaklara ve emirlere, Müslümanların yaşamış olduğu savaşlara/ baskılara atıfta bulunarak seçilir. Temalar şu başlıklar altında incelenebilir: 1-Aşk (Allah'a ve peygambere duyulan bağlılık, sevgi olarak işlenir), 2-Cihad (Müslüman ülkelerde gerçekleşen savaşlar), 3-Yaşam ve İslam dininin öğretileri (dünyanın geçici olduğuna ve gerçek yaşamın öldükten sonra geleceğine ve bunun için de insanların yapması gereken dinsel ritüellere göndermelerde bulunulur).

İslami popüler müzik üreten müzisyenler; Aşk temasında, Allah'a ve Peygambere olan bireysel bağlılığını dile getiren “kul” olarak icrasını yaparken, Cihad temasında, tüm Müslümanların yaşadığı acıları anlatan ve bu uğurda savaş çağrısı yapan bir “önder” ya da “birleştirici”, Yaşam ve İslam dininin öğretileri temasıyla ise insanlara farkındalık yaratmaya çalışan bir “öğretmen” rolündedir.

B)Şarkı Sözleri ve Müzik Videoları (Simgeler)

Popüler müzik türlerinin büyük çoğunluğunun sözleri olan şarkılardan oluştuğu ve bu şarkı sözlerinin üretim ve tüketim aşamalarında önemli bir iletişim metni işlevi gördüğü aşikârdır. (Erol 2009:179). Şarkı sözleri anlamlandırma sürecinde önemli bir yer tuttuğu gibi, müziğin anlamlandırma sürecindeki öznel anlam yaratma kapasitesi de şarkı sözlerindeki mesajı yazarın vermek istediği farklı bir mesaja çevirebilir. Verilen mesajların alıcıya iletilmesi, imgelerin öğrenilmesi ile ilişkilidir. İslami popüler müzik bu anlamda önemli bir simge deposudur. *Simgeler anlam yaratma kapasitesini artırır fakat simgenin paylaşılması anlamın paylaşılması anlamına gelmez... Simgeler, anlamları kesin bir şekilde sınavdan geçirilmeksizin çok etkin bir şekilde bir iletişim aracı olarak iş görebilir* (Cohen1999:14). Örneğin; İslami popüler müzikte kullanılan gül simgesi gerek şarkı sözlerinde gerek müzik videolarında, peygamberi simgeler. Bu simgenin bir mesaj olarak alıcı tarafından alınması için alıcının bu bilgiye sahip olması gerekir. Aksi halde gül simgesi pek çok anlamı çağrıştıracaktır. Müzisyen bu durumda izlerkitleye iletmek istediği mesajı iletemez. İslami popüler müzikte şarkı sözleri incelendiğinde sıklıkla yer alan kelimeler şunlardır; Allah, Hak, Rab, Resulullah, Muhammed, Efendim, Mekke, Medine, Gül, Kabe, Müslüman, Mümin, Ahret, Kul, Zalim, Zulüm, Mazlum, Ümmet, Rahmet, Rahman, Şahıs isimleri (Ebu Bekir, Hz.

Osman, Hz. Ömer vb. İslam dininin yayılmasında ve bu uğurda yapılan savaşlarda önde gelen isimler). Müzik videoları ise İslami popüler müzikte oldukça ilginç bir gelişim seyretmektedir. Bunun nedeni ise sektörel açıdan müzisyenlere maddi destek sunulmamasıdır. Müzisyenler neredeyse müzik videosu yapamazlar. Genellikle izlerkitle tarafından yapılan müzik videoları, internet aracılığıyla yayımlanır. Anlam yaratma sürecinin ürünleri olarak izlerkitle, alımladığı mesajları görsele yani müzik videosuna dönüştürür. Kısaca İzlerkitle, müzik ve sözün birlikteliğindeki mesajlardan beslenerek hem alıcı hem de kaynak konumuna geçer. İslami popüler müzik videoları incelendiğinde özellikle gül fotoğrafları (peygamber), camiler (ibadet yerleri), namaz kılan insanlar (ibadet), ağlayan kadınlar, vurulmuş bebekler (Müslümanlara yapılan zulüm), Kâbenin etrafında dönen insanlar (İslam'ın şartlarından biri olan Hac ritüeli), doğa fotoğrafları; nehirler, gökyüzü (Allah'ın yaratıcılığı) gibi simgeler sıklıkla kullanılır. Bunun için, İslami popüler müzik, yaratıcı-peygamber-kul ilişkisini anlatan çeşitli simgeler aracılığı ile, gerek görsel gerek işitsel anlamda belli bir topluluğun (Müslümanların) “simge repertuvarı” olarak öne çıkar. *Simge repertuvarı topluluğun kendi üyelerini hem birbirleriyle hem de “dışarı”yla olan karşılıklarına rağmen birleştirir ve böylelikle topluluğun sınırlarını oluşturup gerçeklik kazandırır (Cohen 1999:20)*

C) Cinsiyet: İslami popüler müzikte solistler ve çalgıcılar erkeklerdir. Kadın sesi kullanılmaz. Her hangi bir çalgıyı çalan kadın da yoktur. Müzik videolarında ise kadınlar sadece dua ederken, namaz kılarken ya da ağlarken görülür.

D) Oturtum: Genellikle bağlama, gitar, ney, bendir, flüt, synthesizer ve erkek vokalistlerden oluşan bir oturtum ile canlı performanslar sergilenir. Mekana bağlı olarak bunlardan sadece birkaçı ile de (örneğin: bağlama, ney, gitar ya da gitar, fülüt bendir gibi) canlı icralar yapılabilir. Altyapı sorunu yaşanabilecek bir türse (örneğin İslami Rap), canlı performans sergilerken playback icralar tercih edilir. Bunların dışında canlı performanslara göre albümler -90'lı yıllara nazaran- çok daha geniş çaplı bir altyapı ile hazırlanmıştır. Müzisyenler, izlerkitle tutumuna ve danışılan kişilere eleştirel ya da destekler bir şekilde yaklaştığı ölçüde, çalgı seçiminde sınırlı ya da sınırsız davranabiliyor. İslam dininin bu anlamda ne dediği müzisyen için önemli bir yer teşkil ediyor. Özellikle kabul görmüş ve tarih boyunca sözü geçen İslam âlimleri tarafından söylenen *hadis-i şerifler* dikkate alındığından ve bu âlimler arasında da hemfikir olmadığından, izlerkitle ve müzisyenler bu noktada birbirinden farklı olarak müzik dinleme ve yapma ediminde bulunabiliyorlar. Çalgılardaki seçim de belli bir ölçüde buna bağlı olarak gerçekleşebiliyor.

E) Müzisyen ve İzlerkitle profilleri: İslami popüler müzik yapan müzisyenlerin sahne performansları, diğer popüler müziklere göre oldukça durağandır. Aşırıya kaçabilecek bedensel hareketler ya da dans yapılmaz, kıyafetler gösterişsiz ve sadedir. İzlerkitlenin müzik dinleme edimlerinde de dans yoktur.

F) Mekân: Mekân tercihinde oldukça kısıtlı ve seçkin davranan müzisyenler, genellikle dernekler (Mazlum-der, Özgür-der) öncülüğünde toplantı salonlarında ya da spor salonlarında yapılan etkinliklerde, dini kutlamaların (Kutlu Doğum Haftası) gerçekleştiği ve kalabalık bir izlerkitleyi ağırlayabilen stadyumlarda, özel geceler (Filistine Destek Gecesi, Gazze'ye Yardım Gecesi) ve İmam Hatip Lisesi Mezuniyet Gecelerinde ise genellikle kongre salonlarında performans sergilemeyi tercih ediyorlar.

İslami popüler müzik yukarıda sözü geçen (mekan dışında) genel özellikler ile diğer popüler müzik türlerinden keskin bir biçimde ayrılır. Tüm bu özellikler, İslami popüler müziği oluşturan önemli bileşenler olarak düşünülmelidir.

KAYNAKÇA

- Açikel, Fethi (1996), “Kutsal Mazlumluğun Psikopatolojisi”, *Toplum ve Bilim*70:155-196
- Cohen, Anthony P. (1999), *Topluluğun Simgesel Kuruluşu*, Ankara, Dost Yay.
- Çakır, Ruşen (2002), *Ayet ve Slogan*, İstanbul, Metis Yay.
- Çoban-Özarslan, Barış-Zeynep (2003), *Söylem ve İdeoloji*, İstanbul, Su Yay.
- Erol, Ayhan(2005), *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, İstanbul, Bağlam Yay.
- (2009), *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul, Bağlam Yay.
- Ertuğrul, Halit (2004) *Aşk Böyle Yaşanır*, İstanbul, Nesil Yay.
- Genç, Reşat (1999), *Türk İnanışları ve Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil*, Ankara, AKM Yay.
- Göle, Nilüfer (2002), *Melez Desenler*, İstanbul, Metis Yay.
- Keyman, E.Fuat (1999), “*Toplumbilimlerinde Yorumbilgisel Yaklaşım ve Modernite / Sekülerleşme Söylemini Anlamak*”, *Doğu Batı*, sayı:9
- Mardin, Şerif (1994), *Türkiye’de Toplum ve Siyaset*, İstanbul, İletişim Yay.
- Merad, Ali (1993), *Çağdaş İslam*, İstanbul, İletişim Yay.
- Ocak, Ahmet Yaşar (2008), *Türkler, Türkiye ve İslam*, İstanbul, İletişim Yay.
- Öncü-Weyland, Ayşe—Petra (2007), *Mekan, Kültür, İktidar*, İstanbul, İletişim Yay.
- Özdalga, Elisabeth (2007), *İslamcılığın Türkiye Seyri*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Racy, A.J. (2007), *Arap Dünyasında Müzik*, İstanbul, ayrıntı Yay.
- Roy, O (2005), *Siyasal İslamın İflası*, İstanbul, Metis Yay.
- (2003), *Küreselleşen İslam*, İstanbul, Metis Yay.
- Su, Süreyya (2009), *Hurafeler ve Mitler*, İstanbul, İletişim Yay.

“MÜZİK ENDÜSTRİSİNDE YENİ YÖNELİMLER: MÜZİK SORGULAMA SİSTEMLERİ”

Doç. Dr. Cihan IŞIKHAN

Dokuz Eylül Üniversitesi

ÖZET

Günümüzde teknolojinin müzikle iç içe girmesiyle birlikte sanal ortamda müziği yaratmak, işlemek ya da kayıt/analiz etmek gibi uygulamaların dışında, müzik teknolojisi kapsamında geliştirilen farklı çalışmalar, farklı sistemler mevcuttur. Özellikle internet teknolojisinin son yıllarda sağladığı olanaklar sayesinde müzik endüstrisi içinde yerini alan ve her geçen gün gelişimini hızla sürdüren çalışma alanlarından biri de Müzik Sorgulama Sistemleri'dir (MSS). MSS'de amaç, tıpkı günümüzde internet arama motorları sayesinde metin tabanlı içerik sorgulamada olduğu gibi aranılan müziği ve benzerlerini bilgisayar yardımıyla sorgulayarak bulmaktır.

Özellikle son on yıllık süreçte yapılan bilimsel çalışmalarla ve içerisinde geliştirdiğimiz melodi ayıklama algoritmasının da bulunduğu Shazam, SoundHound gibi günümüzün en popüler MSS araçlarıyla MSS'nin müzik endüstrisine yansımaları bir hayli fazladır. Dolayısıyla MSS, çalışma prensipleriyle, üretici-kullanıcı ilişkisiyle ve hatta günlük kullanıcısı dışında müzisyen ve müzik eğitime verdiği hizmetiyle müzik endüstrisinde yeni bir çalışma alanı, yeni bir yönelim olarak gelişimini sürdürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Sorgulama Sistemleri, Melodi Ayıklama, Müzik Teknolojisi

NEW ISSUES ON MUSIC INDUSTRY: MUSIC INFORMATION RETRIEVAL ABSTRACT

Nowadays, different studies on music technology are available exception of recording, processing and analyzing of music. Especially thanks to the opportunities provided by the internet technology in recent years, one of these studies is Music Information Retrieval (MIR). The purpose of MSS is to query by humming, whistling etc. of music using computer as text-based queries on internet search engine.

In this paper, the important studies on MIR during the last decade and technical contents of some popular MIR software such as Shazam, SoundHound are discussed. As a result, MSS is a new issue on music industry with their operating principles of popular applications and even their servicing to the musicians and music education.

Keywords: Music Information Retrieval, Melody Extraction, Music Technology

MÜZİK SORGULAMA SİSTEMİ VE ÇALIŞMA PRENSİBİ

Birçok tarih kitabında, 1960'lı yılların başlarında Bob Taylor'un Amerikan Savunma Bakanlığı'nda proje yöneticisi olarak çalışırken, günümüz internet teknolojisinin gelebileceği noktayı tahmin edebildiği yazmaktadır (Katie & Lyon 2000: 43). İnternet ağının ilk yaratıcısı sayılan Taylor, özellikle bilgi paylaşımı açısından öne sürdüğü bu ileri görüşünün o yıllarda yapılmış doğru bir saptama olduğu gün gibi ortada. Çünkü paylaşıma açılan her bilgi,

interneti evrensel bir sayısal kütüphane haline getirmiştir. Günümüzde bu sayısal kütüphane öyle boyutlara ulaşmıştır ki, paylaşılan bilgiyi arayıp bulabilme ve sistematik bir şekilde kullanıcıya sunabilme konusu bile kendi başına bir çalışma haline gelmiştir. Hızla gelişen bu alanda bugün kullandığımız Google gibi pek çok aramamotoru, istenilen bilgiyi internette arayarak en kısa sürede ve doğru tespitlerle kullanıcıya ulaştırmayı hedefliyor. Kullanıcı aradığı bilgiyi en iyi temsil ettiğini düşündüğü sorguyu (anahtar kelimeyi) giriyor ve verilen sorguya en yakın olduğu düşünülen sayfalar ve bağlantıları, internetteki milyonlarca sayfa içerisinde aranıp bulunarak, kullanıcıya sunuluyor.

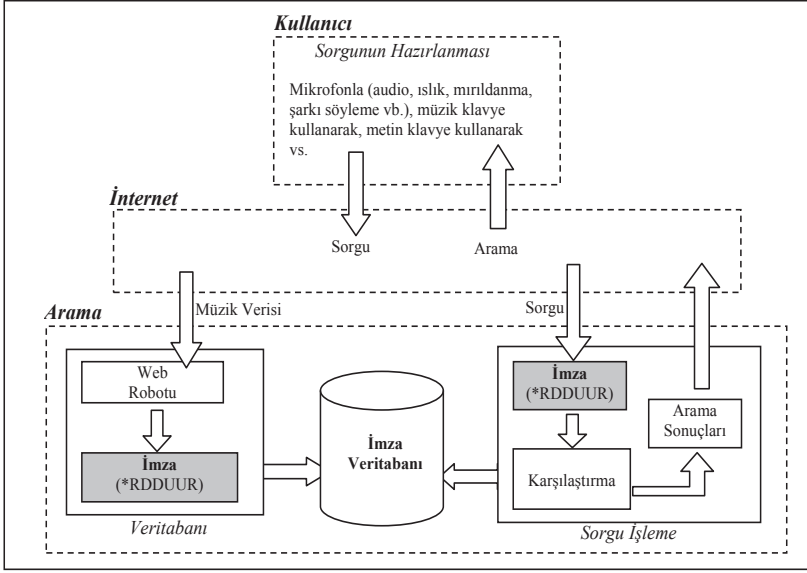
Mevcut arama motorları, genellikle salt metinlerden oluştuğu düşünülen sayısal bir kütüphaneden aradığımıza en kısa zamanda erişmemize yardımcı olan, günümüz internet kullanıcılarının olmazsa olmaz araçlarındandır. Günümüzde çokluortam verilerinin bilgi dünyasını çepeçevre sarmasıyla, istenilen bilgiye ulaşmada yaygın olarak kullanılan metin tabanlı (*text based*) arama yöntemleri yetersiz kalır. Çünkü internet sayfalarında salt metin bilgisinin yanında resim, video, müzik vb. biçimler de bulunur. Bu durumda, metin tabanlı arama teknikleri yetersiz kalır ve çokluortam biçimlerine özel arama tekniklerinin kullanılması zorunlu hale gelir. Terminolojide genel olarak Çokluortam Sorgulama Sistemleri (*Multimedia Information Retrieval*) olarak bilinen bu çalışma alanında arama işlemi, çoklu ortam verilerine iliştilmiş dışsal özellikler yerine, aranılacak bilginin doğrudan içeriğinin dikkate alınması temel ilkesine dayanır ve *İçerik Tabanlı Erişim* (İTE, Content-Based Information Retrieval) olarak adlandırılır. Bu sistemlerde sorgu, metin olarak değil, doğrudan çokluortam verisinin özgün formunda verilir. Bir başka ifadeyle, aranan çokluortam verisinin formu ne ise sorgunun formu da o olur: Resimse resim veya müzikse müzik.

Müzik de bir çokluortam formu olduğuna göre, müzik aramaya yönelik sorgulama sistemlerine genel olarak Müzik Sorgulama Sistemleri (MSS, Music Information Retrieval) adı verilir. Genel olarak MSS, kullanıcının sorgusunu doğrudan müzik olarak bilgisayara girdiği ve sorguya benzer melodiyi içeren müzik dosyalarını barındıran internet sayfalarının adreslerinin en benzerden en az benzeyene doğru sıralı olarak sunulduğu karmaşık bir sistemdir.

MSS çalışmalarının temelleri tarihsel süreçte 1960'lı yılların başına uzanır. Lincoln, müziksel verilerin bilgisayarlarca dizinlenerek gerektiğinde kullanıcıya geri döndürülmesi ilkesini 3 maddeyle özetler (Lincoln 1967):

- 1- Müzik verilerinin sayısal olarak depolanması: *İnternet*
- 2- Bu verilere ulaşmak için etkili bir giriş: *Sorgu Oluşturma*
- 3- Veritabanı ve sorgulama: Veritabanı *Zenginleştirme ve Sorgu İşleme*

Tüketici endeksli MSS uygulamaları kullanıcıları ile yavaş-yavaş tanışmaya başlamıştır. Ancak teknoloji ne kadar ilerlese de MSS çalışmaları alanında bilgisayar bilimlerinin mevcut durumu henüz metin tabanlı arama uygulamaları kadar ilerleyebilmiş değildir. MSS'yi genel olarak *kullanıcı*, *arama motoru* ve *internet* olmak üzere üç katmanlı bir yapı olarak düşünmekte yarar vardır. MSS temel çalışma prensipleri ve üç katmanın ilişkileri Şekil'de gösterilmiştir.



Şekil: MSS Temel Çalışma Prensibi

Kullanıcı, internete bağlı milyonlarca kullanıcıdan birisidir ve internet gezgin programı ve gerekli diğer yazılım eklentilerine sahiptir. Kullanıcı internet gezginini veya doğrudan yazılımı kullanarak aradığı müzik eserine ait sorguyu verir. Donanımına bağlı bir mikrofon aracılığıyla aranan müzik eserinin melodisi mırıldanılarak, ısıklıla çalınarak, şarkı söylenerek veya mikrofon doğrudan çalan kaynağa yönlendirilerek sorgu hazırlanır. Alternatif olarak, aranan müzik eserinin çeşitli tekniklerle sunulan dosyası da sorgu olarak doğrudan verilebilir.

İnternet, müzik verilerin saklandığı bir veritabanı ve kullanıcı ile arama motorları arasındaki iletişimi sağlamak üzere iki temel işleve sahiptir. İnternet sayfalarındaki veriler herhangi çokluortam formunda olabilir. Konumuz müzik verileri olduğuna göre, interneti değişik kullanıcıların paylaşımına açtıkları büyük bir sayısal müzik dosyası içeren arşiv olarak görmek yanlış olmaz. Bu nedenle internet ortamı müzik verilerini içeren büyük bir sayısal kütüphanedir.

Arama Motoru, MSS'nin en önemli bileşenidir ve genel olarak iki temel işleve sahiptir: Veritabanı zenginleştirme ve sorgu işleme.

Veri tabanı zenginleştirme aşaması, belirli aralıklarla internetteki sayfaları otomatik olarak ziyaret ederek varolan müzik verilerini/dosyalarını arayıp bulan ve *web robotu* adı verilen bir bölüme sahiptir. Bulunup getirilen her müzik verisi öncelikle, ilgili arama motorunun yapısına bağlı olmak üzere melodiyi en iyi şekilde temsil edebilecek ve aynı zamanda bilgisayarda en iyi işlenebilecek biçime dönüştürülür. Bu biçime kısaca *imza* (*signature*) diyoruz. Müzik verisinin imza haline dönüştürülmesinde birçok karmaşık yöntem kullanılmaktadır. Basit ve daha kolay işlenebilir olmasından dolayı MSS uygulamalarının çoğu müzik verilerini *Parson Kodlama*'yla temsil ederler. Bu kodlama tekniği, müzik verisindeki notanın kendisinden bir önceki notaya göre kodlanması temel ilkesine dayanır. Eğer bir notanın ses yüksekliği kendisinden bir önceki notayla aynıysa R (repeat), bir önceki notadan düşükse D (down) veya yüksekse U (up) ile kodlanır. Kodlamada nota değerlikleri dikkate alınmaz. Örneğin sırasıyla do-do-sol-sol-la-la-sol olarak bilgisayara aktarılan müzik

verisi, imza aşamasında *RURURD şeklinde kodlanacaktır (* İlk notayı temsil etmektedir). Bu kodlama tekniğiyle bütün müzik verileri veritabanında R, U ve D sembollerinden oluşan bir *imza* ile temsil edilir ve bu imzalar arama motorunun veritabanında sorgu işleme süreçlerinde kullanılmak üzere saklanır. Burası oldukça önemlidir çünkü sanıldığı gibi aksine müzik verisinin aslı veritabanında saklanmaz, bunun yerine bu verinin daha kolay işlenebilir bir formatı olan *imza* saklanır ve arama sürecinde bu imzalar kullanılır.

Arama Motoru'nun ikinci işlevi olan sorgu işleme aşamasıysa, kullanıcıdan gelen müzik sorgusunun veya bir diğer deyişle imzanın, arama motoru veritabanındaki imzalarla karşılaştırılarak, sonuçlarının en benzerden en az benzeyene doğru sıralanıp kullanıcıya gönderilmesini içerir. Tahmin edileceği gibi bu sürecin son derece hızlı olması gerekmektedir ve bu amaçla değişik dizinleme teknikleri kullanılır.

ÇALIŞMA ORTAMLARIVEİLK UYGULAMALAR

2000 yılından önce MSS çalışmaları birbirinden bağımsız ortamlardaki bilim insanlarının bireysel çabalarıyla gerçekleştirilirdi. Çok disiplinli bir içeriğe sahip MSS, bu dağınık çalışma koşullarında sayısal olanakların hızına göre çok ağır ilerledi. Ancak 2000 yılında ortaya atılan bir fikirle tüm çalışmaların ortak bir sempozyumda sunulması ve bilgi paylaşımı konusunda uzlaşıldı. Uzlaşa sonucu ortaya çıkan ISMIR (International Society for Music Information Retrieval), o tarihten bu yana aralıksız her yıl düzenlenerek tüm MSS çalışmalarının ortak adresi haline geldi. Böyle bir ortamda çalışmaların ortak bir zeminde buluşması daha hızlı oldu. Üstelik bununla birlikte, MSS'nin çok çeşitli alt disiplinleri de ortaya çıkmaya başladı. Melodi ayıklama, tını bileşeni analizleri, ölçüsel ayrıştırma, konuşma tanımlama bu alt disiplinlere yalnızca birkaç örnektir.

ISMIR birlikteliğiyle hızlanan MSS çalışmaları, getirdiği uygulamalı hizmetlerle 2000'li yılların başlarında kullanıcıyla tanışmaya başladı ve hiç vakit kaybetmeden müzik endüstrisinde yerini aldı. İlk başlarda bugünkü gibi bir uygulamadan daha çok akademik çevrelerce tanınan yazılımlar kullanıldı. Ancak bu yazılımlar, günümüzde tam olarak müzik endüstrisine getirdiği yeniliklerle şimdiki ataları konumundalar. Bunlardan en önemlilerini ve özelliklerini özetlemek gerekirse:

ThemeFinder

1998 yılında çalışmaları Kornstädt (1998) tarafından başlatılan proje, 2000 yılında David Huron tarafından internette uygulamaya konuldu. ThemeFinder, yapısında tamamen sembolik verileri kullanarak kullanıcıya hizmet veren bir uygulamadır. *Humdrum* adı verilen bir arayüz kullanılarak *kern* adlı özel bir kodlama girdisiyle çalışmaktadır (Wild 1996).

Uygulamanın en büyük dezavantajı, MSS'nin önemli özelliği olan karşılaştırma sonucunda bulunan müziklerin en benzerden benzemeyene sıralamasının (*ranking*) olmamasıdır. Bu durumda sorgunun tam olarak içinde olduğu tek bir müzik kullanıcıya döndürülür. Bu da kullanıcıyı hatasız sorgu girdisine zorlar.

MelDex

Yeni Zelanda Digital Kütüphane Projesi kapsamında Bainbridge (1998) tarafından en ilk 1997 yılında geliştirilmiştir. Sorguyu mikrofondan alarak bunları Parsons kodlara çevirir ve arama yapar. Sorgu iki biçimde girilir: Ezgi ya da metin. Metin girişi şarkı adlarına ya da sözlerine göre düzenlenmiştir ve metin tabanlı arama yöntemlerini kullanır. Ezgi girişi ise

bilgisayara bağı bir mikrofona mırıldanarak, ıslıkla ya da şarkıyı söyleyerek yapılır. Arama sonuçları sorguya en benzerden en az benzere sıralı biçimde kullanıcıya döndürölür.

SHAZAM VE SOUNDOUND

2003 yılında ISMIR'de sunulan bir bildiri²⁵, müzik endüstrisinde MSS çalışmalarının nereye gideceğinin ilk göstergesiydi aslında. 2000 yılında merkezi Londra'da bulunan bir müzik eğlence şirketi, 2002 yılının Ağustos ayında MSS özel uygulamasıyla müzik endüstrisine hızlı bir giriş yaptı. Veritabanında yaklaşık iki milyon iz (track) barındıran kuruluş, Shazam adıyla mobil uygulamalar için ürettiği ilk MSS yazılımını önce İngiltere, Almanya, Finlandiya ve birkaç yıl sonra tüm dünyaya sundu. Yazılım ve MSS hizmetlerine getirdiği yenilikler ise yukarıda belirtilen bildiriyle ISMIR'de duyuruldu.

Satış potansiyeli olarak Shazam, pazar payını üç ana grup üzerinde yoğunlaştırdı. Her türlü pratik servisten hoşlanan ve ilk sunulan yazılımlara hemen adapte olabilen 14-17 yaş grubu, adapte olmakta zorluk yaşasalar bile yeni teknolojiye meraklı 18-25 yaş grubu ve her şeyi sorgulayarak ona göre hizmet bekleyen 25-40 yaş grubu. Geliştirdiği bu hedefler doğrultusunda, bu yaş gruplarına ve beklentilerine yönelik bir yazılım üzerinde çalışan Shazam, herkesin bildiği gibi günümüzde özellikle mobil cihazların vazgeçilmez MSS uygulamaları arasına girmiştir.

Shazam teknik olarak, hem veritabanını oluştururken hem de sorgu sırasında bir tür el izi alma yöntemiyle çalışan ve adına *fingerprint* denen bir algoritma kullanır. Algoritma önce frekans-genlik-zaman üçlemesi içinde müziğin spektogramını çıkarır. Ardından zaman ve genlik parametreleri atılarak ortada yalnızca frekanslar bırakılır. Her bir frekansın daha önce seçilen bir vektörel alan içinde diğer frekanslarla olan aralığı hesap edilir ve eldeki değerler sayısal olarak veritabanına kaydedilir. Böylece elde sadece sayılardan meydana gelen, ancak detayına bakıldığında müzikte bir tür frekans haritasını oluşturan bir yapı ortaya çıkar. İşte bu yapıyı tıpkı parmak izi gibi özel bir haritaya benzetebiliriz. Shazam'da haritayı belirtir söz konusu bu sayısal verilerle diğerleri karşılaştırılır ve kullanıcıya sorgusuna en benzer müzikler döndürölür.

Müzik endüstrisinde şu an itibariyle tüm mobil uygulamalar için kullanılabilen bir diğer MSS uygulaması ise SoundHound'dur. Önceleri Midomi adıyla tıpkı Shazam gibi 2000'li yılların başında müzik-eğlence alanında adını duyuran şirket, birkaç yıl sonra yapısına MSS uygulamasını da ekleyerek müzik endüstrisine yeni bir yönelim kazandırmıştır.

SoundHound teknik olarak algoritmasında MARS (Multimodal Adaptive Recognition System) olarak tanımlanan bir yöntem kullanır. Bu yöntemin temeli aslında, 1997 yılında Ryner Typke (2001) tarafından geliştirilen ve *Tuneserver* olarak da adlandırılan *MelodyHound* ile benzerlik gösterir. Yönteme göre müziğin perde ve tartinlarının oluşturduğu ve daha önce Parsons olarak belirtilen bir tür alçaklık-yükseklik haritası oluşturulur. Bu harita aslında, bir perdenin bir öncekine göre tiz-aynı veya pes olmasına göre bir veri döndürölür ve hem sorgu hem de veritabanı karşılaştırmada bu döngüyü imza olarak kullanır. Literatürde bu algoritmaya ayrıca Sound2Sound adı verilmiştir.

²⁵ Wang A., *An Industrial Strength Audio Search Algorithm*, ISMIR, Baltimore, 2003

	SoundHound	Shazam
<i>Algoritma</i>	MARS	Fingerprint
<i>Sorgu/Veritabanı</i>	Audio/Şarkı söyleme-İşık	Audio
<i>Filtreleme</i>	-	Gürültü İndirgeme
<i>Veritabanı Müzik Türü</i>	Pop	Pop - Klasik

Tablo: En önemli özellikleriyle SoundHound ve Shazam karşılaştırması

Tablo’da Colvin (2009) tarafından yapılan ve çalışmasında daha ayrıntılı bahsettiği Shazam ve SoundHound karşılaştırması görülmektedir. Tabloya göre her iki MSS uygulamasının algoritmalarını bir tarafa bırakacak olursak en etkili fark gürültü indirgeme özelliğinde görülür. Buna göre Shazam, algoritmasına eklediği bu gürültü indirgeme fonksiyonuyla, kullanıcının gürültülü bir ortamda o an çalan müziği sorgularken olabildiğince salt müziğin sorgulamada kullanılmasını sağlar. Bu özellik şimdilik SoundHound’da yoktur. Ancak SoundHound, veritabanında tutacağı pop müzikleri tüm kullanıcının yükleyebilmesine olanak sağlamasıyla diğerinden ayrılır.

SONUÇ

Günümüzde teknolojinin müzikle iç içe girmesiyle birlikte sanal ortamda müziği yaratmak, işlemek ya da kayıt/analiz etmek gibi oluşumların dışında, müzik teknolojisi kapsamında geliştirilen farklı çalışmalar, farklı sistemler mevcuttur. Özellikle internet teknolojisinin son yıllarda sağladığı olanaklar sayesinde, müzik teknolojisini içine alan ve her geçen gün disiplinlerarası çalışmalarla gelişimini hızla sürdüren çalışma alanlarından biri de müzikte benzerlik arama üzerine yapılmaktadır. MSS olarak tanımlanan bu alandaki amaç, tıpkı günümüzde internet arama motorları sayesinde metin tabanlı içerik sorgulamada olduğu gibi aranılan müziği ve benzerlerini bilgisayar yardımıyla sorgulayarak bulmaktır. Metin tabanlı sorgulamaya göre müzik sorgulamadaki en büyük fark, sorgusu yapılacak müziği metin ile değil, yine müzik olarak bilgisayara girmektir. Kullanıcı, müziği bilgisayara çeşitli sorgu yöntemleriyle (ışık, mırıldanma, şarkı, nota vb. kodlama vs.) girer ve bu sorgu veritabanına ulaştırılarak diğer müziklerle karşılaştırılır. Sonuç olarak kullanıcıya aradığı müzik ve ona yakın olabilecek diğer olası müzikler döndürülür.

MSS çalışmalarında son yirmi yıllık süreçten günümüze kadar birçok sorgulama sistemi geliştirilmiş, birbirinden bağımsız şekilde müziği niteler birçok öznel sistem tasarımlarının yapıtaşı olarak ele alınmıştır. Örneğin Tzanetakis (2001) müzikte tını faktörünü ön plana çıkarırken bunun için ses sinyalinde renk kodlamasıyla benzerlik arar. Chai (2001), geliştirdiği TPB (Tempo, Pitch, Beat) algoritmasında perde dışında tartımı öznel olarak kullanır. Huron (1991), hiçbir öznel kullanıma gitmeden doğrudan kendi geliştirdiği *kern* adı verilen bir tür kodlamayla müziği benzerlik sisteminde temsil etme yolunu seçer. Bu ve buna benzer pek çok çalışmada amaç, kullanıcının en sağlıklı şekilde bilgisayara gireceği sorguyu ele almak ve sistemin genelinde bu sorunun temsil yeteneğine göre benzerlik ölçümü yaparak kullanıcıya sağlıklı sonuç döndürmektir.

İlk yıllarda doğrudan bilgisayar bilimleri alanında çalışmaları yürütülen, ancak teknolojinin ilerlemesiyle birlikte başta müzik bilim ve teknolojisi olmak üzere diğer pek çok disiplinin içinde yer aldığı MSS çalışmaları, günümüzde mobil donanımlar için geliştirilen etkili uygulamalarıyla müzik endüstrisinin bir parçası haline gelmiştir. Bu yazılımlardan en önemli iki tanesi SoundHound ve Shazam’dır. SoundHound algoritma olarak bir tür Parsons kullanırken Shazam aramada Fingerprint fonksiyonuyla diğerinden ayrılır. Ancak her ikisini

birbirinden ayıran en önemli özellikleri veritabanı genişliği ve gürültü indirmeye yönelik filtre fonksiyonlarıdır.

Bütüne bakıldığında ise MSS'deki tüm bu süreç ve gelişmelerin aslında müzik endüstrisini doğrudan etkilediğini veya bir başka deyişle birinin diğerini tamamladığını söyleyebiliriz. Üretimle başlayarak tüketiciyle sonlanan söz konusu endüstrinin tüketiciyi ürünle buluşturmak adına veya ürünü tüketiciye bir an önce sunmak adına bünyesine kattığı henüz çok yeni sayılabilecek bir ortam MSS. İlk hedef, aranılanı bir an önce buldurmak ve kendisinden içerdiği bilgiye kadar ürünü tüketiciye sunmak. Bu yapısıyla MSS, müzik endüstrisinde yepyeni bir yönelim olarak karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Bainbridge D. (1998), MELDEX: A Web-Based Melodic Locator Service, *Computing in Musicology*, Vol. 11

Chai W. (2001), *Melody Retrieval on the Web*, Master Thesis, Massachusetts Institute of Technology, USA

Colvin J. (2001), Naming That Tune: Mobile Music Information Retrieval Systems, *Music Reference*, Taylor & Francis Group, ISSN: 1058-8167

Huron D. (1991), Humdrum: Music Tools for UNIX Systems, *Computing in Musicology*, Vol. 7

Katie H. & Lyon M. (2000), *İnternet Tarihi*, Çev: S. Yazıcıoğlu, Güncel Yayıncılık, İstanbul

Kornstädt A. (1998), Themefinder: A Web-Based Melodic Search Tool, *Computing in Musicology*, Vol. 11

Lincoln H. B. (1967), *Some Criteria and Techniques for Developing Computerize Thematic Indices*, Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft, Regensburg

Typke R. & L. Prechelt (2001), An Interface for Melody Input, *ACM Transactions on Computer-Human Interaction*, Vol 8 (2)

Tzanetakis G. (2001), Automatic Musical Genre Classification of Audio Signals, *ISMIR 2001*.

Wild J. (1996), A Review of the Humdrum Toolkit: UNIX Tools for Musical Research, *Music Theory Online*

“SİYASİ PARTİLERİN AB SÜRECİNDE Kİ SANAT POLİTİKALARI ÜZERİNE BİR İNCELEME”

Yrd. Doç. Çağhan ADAR

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

cadar@aku.edu.tr

ÖZET

Cumhuriyetin kurulması ile birlikte Türk milletinin kültürel mirasının gelecek nesillere aktarılması için bir Kültür Bakanlığı kurulmuş ve sanatta yeni politikalar izlenmeye başlanmıştır. Özellikle ülkemizde, sanatın daha iyi yerlere gelmesini, ülkemizin uluslararası platformda en iyi şekilde temsil edilmesi ve Türk toplumunun kültürünün devam etmesi için Cumhuriyetin kurulduğu günden bu güne kadar meclise giren siyasi partiler tarafından çeşitli sanat politikaları geliştirilmiştir. 2002 yılı genel seçimleri ile birlikte meclise giren siyasi partiler, yaptığı sanat politikası çalışmalarında AB sürecini de dikkate almış ve bu yönde çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Bu çalışma, ülkemizde 2002, 2007 ve 2011 yıllarında yapılan genel seçimler sonucunda meclise giren siyasi partilerin sanat politikaları üzerine yaptığı çalışmaları incelemektedir. Bu çalışmada verilerin elde edilmesinde tarama modeli kullanılmıştır. Bu çalışma, ülkemizdeki siyasi partilerin sanat için yapmayı öngördüğü çalışmalara dikkat çekmesi açısından önemlidir.

Anahtar Kelimeler:Müzik, sanat, politika, kültür

“POLITICAL PARTIES INVESTIGATIONS ON THE ART POLICIES THAT IN THE PROCESS OF EU”

Assist. Prof. Çağhan ADAR

Afyon Kocatepe University

cadar@aku.edu.tr

ABSTRACT

With the establishment of the Republic, the Turkish nation to transfer to future generations of the cultural heritage established the Ministry of Culture and new policies beginning in art. Especially in our country, better places to come to the art, our country in international arena to represent the best way and Turkish culture to continue developed by political parties into parliament that inception of the Republic until this day. In conjunction with the 2002 general elections, political parties into parliament, policy work of art taken into consideration in the process of EU and this direction have been started in this respect studies. This study, political parties which entered 2002, 2007 and 2011 in parliament a result of the general elections of political parties examines his work on art politics. In this study was used survey method to obtain the data. This study important that political parties in the country intended to draw attention to plans to do for the arts

Key Words:Music, art, politics, culture

GİRİŞ

Sanat Nedir?

Sanat insanlığın var olduğu ilk andan bugüne kadar var olan ve farklı şekillerde meydana gelen bir olgudur. Sanat en genel anlamıyla, yaratıcılığın veya hayal gücünün ifadesi olarak anlaşılır. Bir duygunun veya düşüncenin anlatılması için ortaya çıkarılan üründür sanat ve insanlığın ortaya çıktığı ilk günden beri farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır.

Bingöl çalışmasında sanatı şu şekilde tanımlamaktadır; Sanata ilişkin referans kaynaklarda yer alan çeşitli tanımlamalar birbirine benzemektedir. Sanat, “bir duygunun, bir tasarımın, bir güzelliğin ortaya konulmasında kullanılan yöntemin tümü ve yaratıcılık” olarak tanımlanmaktadır. Bir başka kaynağa göre sanat, “başkalarıyla paylaşılacak estetik nesnelerin, çevrelerin ya da deneyimlerin yaratılmasında yeteneğin ve düş gücünün kullanılmasıdır. Aynı doğrultuda sanat, “hoşa giden biçimler yaratma gayreti” ve “bir duygunun, tasarımın veya güzelliğin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık” olarak tanımlanmıştır. Tüm bu tanımlarda dikkat çeken unsurlar, yaratıcılık, güzellik ve paylaşımdır. Geleneksel olarak sanat, sadece estetik sonuçlara yönelik güzel sanatlar ile dil, konuşma ve mantık yoluyla ifade yeteneğini kapsayan özgür sanatlar olarak ikiye ayrılmaktadır. Buna ek olarak işlevsel sonuçlara yönelik, mimari, çanak-çömlek, dokumacılık ve grafik tasarım gibi alanlar da sanat olarak değerlendirilmektedir. Güzel sanatlarla ilişkin alanlar, edebiyat (şiir, tiyatro, öykü, roman, vb.), görsel sanatlar (resim, desen, heykel, vb.), grafik sanatlar (resim, desen, çizim ve diğer iki boyutlu ifade türleri), plastik sanatlar (heykel, modelaj, vb.), dekoratif sanatlar (mobilya tasarımı, mozaik, vb.), gösteri sanatları (tiyatro, dans, müzik), müzik (besteler) ve mimari olarak sınıflandırılmaktadır (2011:95).

Bir diğer çalışmada ise Soygür; Sanatı, insanla nesnel gerçeklik arasındaki estetik ilişki olarak tanımlanmaktadır. Nesnel gerçeklik sanatçıda estetik biçimlerde yansır. Sanat, insana, topluma ve toplumsal yaşama sıkı bir şekilde bağlıdır. Sanatta öz ve biçim, ulusallık ve evrensellik, soyutla somut, duyusalla düşünsel iç içedir ve birbirinden ayrılmaz olarak tanımlanmaktadır (1999:124).

Cumhuriyet Dönemi Sanat Politikaları

Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte çağdaş uygarlıklar düzeyinde, modern bir Türkiye yaratmayı hedefleyen devlet, bu hedef doğrultusunda sanatın gelişmesine de önem vermiştir. Cumhuriyet ile birlikte, kültür ve sanatalarında yeni arayışlara yönelmeler başlanmıştır. Bu yönelmeler; resim, müzik ve heykel alanında daha belirgin olarak kendisini göstermiştir. Bu uygulamalarla savaştan yeni çıkmış olan Türk milleti ulusal kimliğini kazanması ve koruması yönünde teşvik edilmiştir.

Ülkede sanatın daha iyi yerlere gelebilmesi için devlet ya da özel teşebbüsler tarafından, köy enstitüleri, halk evleri, sergiler açılmaya başlanmış ve günümüzde ki Sanat Galerilerinin öncüsü olan İstanbul Resim Heykel Müzesinin 1937 yılında Atatürk’ün girişimleri ile açılmasıyla, sanat, devlet eliyle yürütülmeye başlanmıştır.

Bu gelişmelerle birlikte, Bayer’in çalışmasında belirttiği gibi; 1876’dan 1908’e kadar geçen süreçte ise gerek yayın alanında ki gerekse de kültürel alandaki faaliyetler sekteye uğramıştır. Dönemin baskıcı idare sistemi (İstibdat) nedeniyle sansürün dozu artmış ve gittikçe şiddetlenen bir sistemle yayın hayatı, felce uğratılmıştır. 1908–1923 döneminin büyük bir bölümü ise istikrarsızlık ve çatışma ile geçmiş, basın özgürlüğü kısa sürmüş, örfi idareler bir biri ardına gelmiştir. Bu döneme tarihlenen kitaplar, gazeteler ve dergilerde İslamcılık, Osmanlılık ve Türkçülük olmak üzere siyasî görüşlere yer verilmiş olsa da 1908–1923 arasında, kültür ve yayın politikası bağlamında önemli bir gelişme yaşanmamıştır. Bununla

birlikte, Cumhuriyet'in ilanından önce yayın hayatına başlayan bazı gazete ve dergilerde, sanata dair yazılar yer almaya başlamıştır. Takvîm-i Vakayî, Ceride-i Havadis, Ruzname-i Ceride-i Havadis, Tercümanı Ahval, Tasvir-i Efkâr, Terakkî, İstanbul, Basiret, Hakâyıku'l-Vakayî, Şark, İstikbal, Sabah, Osmanlı, Tarik, İkdâm, Servet, Hilâl, Vakit ve İleri, yabancı dilde yayımlanan Journal de Constantinople, La Turquie ve Levant Herald gazeteleri ile Servet-i Fünun, Malûmat, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, Türk Yurdu ve Yeni Mecmua dergileri bunlardandır (2010:62).

Atatürk'ün bu girişimleri desteklediği şu sözlerinden daha iyi anlaşılmaktadır;

Güzel sanatlarda muvaffak olmak, bütün inkıaplarda başarıya ulaşmak demektir. Güzel sanatlarda muvaffak olamayan milletler ne yazık ki, medeniyet alanında yüksek insanlık sıfatıyla yer almaktan ilelebet mahrum kalacaklardır.

Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğini bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir.

Cumhuriyetin kurulmasından sonra sanat konusu ile ilgili uygulamalar, Milli Eğitim Bakanlığı'nın sorumluluğunda olmuştur. Bakanlık, 1923'ten 27 Aralık 1935'e kadar Maarif Vekaleti, 28 Aralık 1935'ten 21 Eylül 1941'e kadar Kültür Bakanlığı, 22 Eylül 1941'den 9 Ekim 1946'ya kadar Maarif Vekilliği, 10 Ekim 1946'dan 1950'ye kadar 109 Cumhuriyet Halk Fırkası Nizamnamesi ve Program, Ankara, T.B.M.M. Matbaası, 1931, Milli Eğitim Bakanlığı adıyla çalışmalarını sürdürmüştür. Sanatla ilgili konularda yapılan çalışmalar 10 Haziran 1935 tarih ve 2773 Sayılı Yasa ile Ar Direktörlüğü ve Yayın Direktörlüğü birimlerinin eklenmesi ile genişletilmiştir. Ar Direktörlüğü daha sonra Güzel Sanatlar Müdürlüğü adını almıştır. 16 Ocak 1949 tarih ve 5441 Sayılı Yasa ile Dram ve Opera bölümlerini kapsayan ve tüzel kişiliği olan Devlet Tiyatroları GenelMüdürlüğü kurulmuştur (Beşkurt, 2006: 41-42)

Çok partili döneme gelindiğinde, Cumhuriyetin ilk yıllarındaki kadar sanata değer verilmediği görülmektedir. Beşkurt bu konuyu çalışmasında şu şekilde dile getirmektedir; Çok partili dönemde, sanatçılar tek parti döneminin devrimci sanat anlayışına ve devletin sanata verdiği desteğe özlem duymuşlardır. Sanat dergilerinde, sanata devlet tarafından destek verilmesinin gerekli olduğu görüşünü savunan ve tek parti döneminin sanata verdiği önemi vurgulayan yazılar yayımlanmıştır. Dergilerde özellikle tek parti dönemine açık bir özlem olduğu görülmektedir: 1949'da Yaşayan Sanat dergisinin 15 Nisan 1949 tarihli dördüncü sayısında, Cumhuriyet döneminin tanınmış bir sanatçısı olan Bedri Rahmi Eyüboğlu İş İstiyoruz isimli yazısında, devletin sanatçılara sahip çıkmasını istemektedir. Eyüboğlu, öncelikle Cumhuriyet'in sanat yaşamı ile ilgili gözlemlerini aktarmaktadır. On-onbeş sene önce, çoğu Avrupa'da eğitim görmüş, yetenekli bazı ressam arkadaşlarının mesleklerini yapmamalarını eleştirdiğini, gençlik yıllarını vererek onbeş yirmi sene kendi arzularıyla aldıkları eğitimden sonra o konu ile bağdaşmayan işlerde harcandıklarını gördüğünde suçlu hep onlara yüklediğini, ama şimdi düşüncelerinin değiştiğini, yanlışlığını anladığını söyleyen Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Marifetin iltifata ne kadar bağlı olduğunu, müsterisiz matam nasıl zayı olduğunu hergün daha yakından görmek fırsatları çıkıyor. Artık meslektaşlarıma sitem etmeğe ne aklım yatıyor ne dilim varıyor...kendi imkanlarını cömertçe birbiri arkasından hava fişekleri gibi yakarak etrafı aydınlatmışlar, hiçbir alaka görmeden yıllarca çalışmışlar... sonra... Sonra yorulmuşlardı"353 demektedir. Bedri Rahmi, devletin sanatçılara destek olmasını istemekteydi. Yazara göre, Türkiye'de ressamların yetişmesinde tek etken hükümetin gösterdiği ilgidir. Bir sanatkar zorluklarla yetişir, candan sanat sevenler de bir o kadar zorlukla yetişir. Ressamlar, kendi olanakları ile sanat seven bir zümre yaratmayı başaramamışlardır. Açtıkları sergiler çavuş üzümlü, ahududu gibi yalnız İstanbul'un küçük bir

semtine hitap eder. Aynı Akademi'nin çatısının altında yetişen mimarların bile çoğunluğunda resim sevgisi yerleşmediğinden ressamlara iş vermeyi düşünemezler. Bedri Rahmi, bu hüznü duruma çare olarak kendilerini yetiştiren Devlet baba iş verirse boğaz tokluğuna, gönül tokluğuna çalışmaya hazır olduklarını yazmıştır (2006: 141-142).

Devlet ve Sanat

Günümüzde birçok devletin çeşitli sanat alanlarına maddi olarak destek sağlamaktadır. Türkiye 'dede bu konuyla ilgili bir bakanlık kurularak sanat ve sanatta devlet bünyesinde desteklenmektedir.

Çeçen'e göre, devlet ve toplum biçimleri çağımızda demokrasiler ve otoriter rejimler olarak ikiye ayrılmaktadır. Devlet gerçekten demokratik düşünce ve sistem üzerine kurulmuşsa o zaman kültür ve sanat politikaları da özgürlükçü bir yaklaşım içinde ele alınır. İnsanlarda özgürce kültür ve sanat etkinliklerine katılabilirler ve yaratabilirler (2010:19).

Sanatı icra edecek olan sanatçıların, özgür bir şekilde sanatlarını devlet himayesinde icra etmeleri için Kültür Bakanlığı bünyesinde devlet sanatçısı kadroları açılmıştır. Bu kadrolarla ilgili 1971 yılında bir yasa çıkarılmış ve bu yasa doğrultusunda devlet sanatçılığı kadrosu oluşturulmuştur.

Devlet sanatçılığı unvanını ilk alan isim Adnan Saygun oldu. Ancak, bu unvanın Saygun'a verilip Cemal Reşit Rey'e verilmemesi, kamuoyunda bir hayli tartışılmıştı. Cemal Reşit Rey, bu tartışmalardan çok sonra 1981'de bu onura layık görülmüştü. 1991 yılında oldukça fazla sanatçıya bu unvan verildikten sonra 1998 yılında Kültür Bakanlığı ilk olarak Tekin Akmansoy, Mehveş Emeç, Rengim Gökmen ve Şefika Kutluer'e devlet sanatçısı unvanını verdi. Ancak daha sonra, bu isimlere 85 kişi daha ilave edildi. Bu kadar çok isme bu unvanın verilmesi, o günlerde kamuoyunda uzun süre tartışıldı. Aralarında Sezen Aksu, Selim İleri, Fikret Otyam, Nilüfer, Neşet Ertaş, Gazanfer Özcan ve Müşfik Kenter gibi isimlerin de olduğu bazı sanatçılar, bu unvanı reddetti (http://tr.wikipedia.org/wiki/Devlet_Sanatçısı).

Cumhuriyetin kurulduğu ilk günden bugüne kadar kültür alanında çeşitli isimlerde bakanlıklar kurulmuştur. Bu bakanlıkları ve bakanları aşağıdaki listede görmekteyiz;

Basın-Yayın ve Turizm Bakanları			
	Bakan	Göreve Başlama	Görevden Ayrılma
1	İbrahim Sıtkı Yırcalı	25 Kasım 1957	10 Temmuz 1958
2	Ali Server Somuncuoğlu	10 Temmuz 1958	17 Şubat 1959
3	Zühtü Tarhan	30 Mayıs 1960	27 Ağustos 1960
4	Selim Rauf Sarper	27 Ağustos 1960	5 Ocak 1961
5	Mustafa Cihat Baban	5 Ocak 1961	29 Ağustos 1961
6	Kemal Sahir Kurutluoğlu	2 Eylül 1961	20 Kasım 1961
7	Kamran Evliyaoğlu	20 Kasım 1961	25 Haziran 1962
8	Celal Tevfik Karasapan	25 Haziran 1962	17 Haziran 1963
9	Nurettin Ardıçoğlu	17 Haziran 1963	19 Temmuz 1963

Turizm ve Tanıtma Bakanları			
1	Nurettin Ardıçoğlu	19 Temmuz 1963	25 Aralık 1963
2	Ali İhsan Göğüş	25 Aralık 1963	20 Şubat 1965
3	Ömer Zekai Dorman	20 Şubat 1965	28 Ağustos 1965

4	İsmail Hakkı Akdoğan	28 Ağustos 1965	27 Ekim 1965
5	Nihat Kürşat	27 Ekim 1965	3 Kasım 1969
6	Necmettin Cevheri	3 Kasım 1969	26 Mart 1971
7	Erol Yılmaz Akçal	26 Mart 1971	15 Nisan 1973
8	Ahmet İhsan Kırımlı	15 Nisan 1973	26 Ocak 1974
9	Orhan Birgit	26 Ocak 1974	17 Kasım 1974
10	İlhan Evliyaoğlu	17 Kasım 1974	31 Mart 1975
11	Lütfi Tokoğlu	31 Mart 1975	11 Nisan 1977
12	Nahit Menteşe	11 Nisan 1977	21 Haziran 1977
13	Altan Öymen	21 Haziran 1977	21 Temmuz 1977
14	İskender Cenap Ege	21 Temmuz 1977	5 Ocak 1978
15	Alev Coşkun	5 Ocak 1978	12 Kasım 1979
16	Barlas Küntay	12 Kasım 1979	12 Eylül 1980
17	İlhan Evliyaoğlu	20 Eylül 1980	10 Aralık 1981

Kültür Bakanları (1975-1981)			
1	Talat Sait Halman	13 Temmuz 1971	13 Aralık 1971
2	Hayriye Ayşe Nermin Neftçi	17 Kasım 1974	31 Mart 1975
3	Rıfki Danişman	31 Mart 1975	21 Haziran 1977
4	Avni Akyol	21 Haziran 1977	5 Ocak 1978
5	Ahmet Taner Kışlalı	5 Ocak 1978	12 Kasım 1979
6	Tevfik Koraltan	12 Kasım 1979	12 Eylül 1980
7	Mustafa Cihat Baban	20 Eylül 1980	10 Aralık 1981
1	İlhan Evliyaoğlu	10 Aralık 1981	13 Aralık 1983
2	Mükerrem Taşcıoğlu	13 Aralık 1983	17 Ekim 1986
3	Ahmet Mesut Yılmaz	17 Ekim 1986	21 Aralık 1987
4	Mustafa Tınaz Titiz	21 Aralık 1987	17 Mart 1989

Turizm Bakanları (1989-2003)			
1	Mustafa Tınaz Titiz	17 Mart 1989	30 Mart 1989
2	İlhan Aküzüm	30 Mart 1989	23 Haziran 1991
3	Bülent Akarcalı	23 Haziran 1991	20 Kasım 1991
4	Abdülkadir Ateş	20 Kasım 1991	27 Temmuz 1994
5	Halil Çulhaoğlu	27 Temmuz 1994	5 Ekim 1994
6	Şahin Ulusoy	5 Ekim 1994	27 Mart 1995
7	İrfan Gürpınar	27 Mart 1995	5 Ekim 1995
8	Bilal Güngör	5 Ekim 1995	30 Ekim 1995
9	İrfan Gürpınar	30 Ekim 1995	6 Mart 1996
10	İşıl Saygın	6 Mart 1996	28 Haziran 1996
11	Bahattin Yücel	28 Haziran 1996	13 Haziran 1997
12	İbrahim Gürdal	30 Haziran 1997	11 Ocak 1999
13	Ahmet Tan	11 Ocak 1999	28 Mayıs 1999

14	Erkan Mumcu	28 Mayıs 1999	8 Ağustos 2001
15	Mustafa Rüştü Taşar	8 Ağustos 2001	18 Kasım 2002
16	Güldal Akşit	18 Kasım 2002	29 Eylül 2003
1	Namık Kemal Zeybek	17 Mart 1989	23 Haziran 1991
2	Gökhan Maraş	23 Haziran 1991	20 Kasım 1991
3	Durmuş Fikri Sağlar	20 Kasım 1991	27 Temmuz 1994
4	Timurçin Savaş	27 Temmuz 1994	27 Mart 1995
5	Ercan Karakaş	27 Mart 1995	24 Haziran 1995
6	İsmail Cem	24 Haziran 1995	5 Ekim 1995
7	Köksal Toptan	5 Ekim 1995	30 Ekim 1995
8	Durmuş Fikri Sağlar	30 Ekim 1995	6 Mart 1996
9	Agah Oktay Güner	6 Mart 1996	28 Haziran 1996
10	İsmail Kahraman	28 Haziran 1996	30 Haziran 1997
11	Mustafa İstemihan Talay	30 Haziran 1997	9 Temmuz 2002
12	Suat Çağlayan	9 Temmuz 2002	18 Kasım 2002
13	Hüseyin Çelik	18 Kasım 2002	14 Mart 2003
14	Erkan Mumcu	14 Mart 2003	29 Nisan 2003

Kültür ve Turizm Bakanları			
1	Erkan Mumcu	29 Nisan 2003	15 Şubat 2005
2	Atilla Koç	21 Şubat 2005	29 Ağustos 2007
3	Ertuğrul Günay	29 Ağustos 2007	24 Ocak 2013
4	Ömer Çelik	24 Ocak 2013	-görevde

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, Türkiye’de son üç seçimde meclise giren siyasi partilerin sanata bakış açıları ve sanat politikalarının incelenerek belirlenmesi açısından önemlidir.

Araştırmanın Modeli

Verilerin elde edilebilmesi amacıyla tarama modeli kullanılmıştır. Karasar’a göre tarama modeli; Geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekli ile betimlemeyi amaçlayan bir araştırma yaklaşımıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır (Karasar, 2009:77). Araştırmada nitel araştırma yönteminden faydalanılmıştır.

Araştırmanın Problem Cümlesi

Siyasi Partilerin AB Sürecindeki Sanat Politikaları Nelerdir?

Alt Problemler

Birinci Alt Problem: Milliyetçi Hareket Partisinin 2002-2007-2011 Seçim Bildirgesindeki Sanat Politikaları Nelerdir?

İkinci Alt Problem: Cumhuriyet Halk Partisinin 2002-2007-2011 Seçim Bildirgesindeki Sanat Politikaları Nelerdir?

Üçüncü Alt Problem: Adalet ve Kalkınma Partisinin 2002-2007-2011 Seçim Bildirgesindeki Sanat Politikaları Nelerdir?

Bulgular ve Yorum

Birinci Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum:

Milliyetçi Hareket Partisi 2002 seçimlerinde neredeyse sanat üzerine hiçbir seçim vaadinde bulunmamıştır. Millî kimliğimizin vazgeçilmez temel unsurlardan biri olan Türkçe'nin geliştirilmesi üzerinde daha çok duran MHP sanatı ve sanatçıyı korumak adına, tümünün bir çatı altında toplanarak “Millî Kültür Endüstrisinin” oluşturulması yönünde temennilerde bulunmuştur. Kültür yozlaşması, kültür çatışması, yabancılaşma gibi olumsuzlukların önlenmesi için bilimsel çalışmalara ağırlık verileceğini, Türk dili araştırmalarına önem verileceğini, Türkçe'nin uluslararası düzeyde bilim, sanat, ticaret ve tele-iletişim dili olarak kullanılabilmesi için çalışmalar yapılacağını, Türk ilim, kültür ve düşünce tarihinin bütün zenginliğiyle ortaya çıkarılması amacıyla araştırmalar yapacağını dile getirdiği görülmektedir fakat MHP bu seçimlerde meclise girmeyi başaramamıştır.

2007 yılına gelindiğinde ise MHP nin hiçbir ilerleme kaydedemediği ve aynı seçim bildirgesini kopyala yapıştır yöntemiyle vaat ettiğini görmekteyiz. 2007 yılında, geleneksel Türk sanatları ve folkloru koruyacakları, geliştirecekleri ve tanıtacaklarını, ata yadigarı eserlerin bakımı, tamiri ve muhafazasını yapacaklarını, Türk mimarisinin, musikisinin, tiyatrosunun, sinemasının, edebiyatının korunma ve geliştirilmesinin bir devlet politikası haline getirileceğini belirtmişlerdir, bunun için de yine “Millî Kültür Endüstrisinin” kurulacaklarını vurgulamıştır.

2 yıl önceki seçimlere geldiğimizde ise MHP'nin sanat tüm alanlarıyla neredeyse hiç ilgilenmediğini, seçim bildirgesindeki 2002 seçimlerinde vaat etiklerini tekrar etmesinden görmekteyiz. Sonuç olarak seçim bildireleri incelendiğinde, MHP'nin sanata fazla önem vermediği yada kazanma ümidi olmadığı için boşu boşuna yeniden bir seçim bildirgesi hazırlama ihtiyacı duymadığı görülmektedir. Buradan yola çıkacak olursak, partinin 2023 hedeflerine baktığımızda halen aynı zihniyette düşündüğü ve bildirgesinde hiçbir değişiklik yapmadığı görülmektedir.

İkinci Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum:

Cumhuriyet Halk Partisi 2002 seçimlerinde sanat alanında

Özgün kültürel değerlerin ve mirasın kaybolmaması, sanatsal kalitenin ve profesyonelliğin sağlanması için kurulacak tüm kültür kurumlarını destekleyeceğini

- Özel sektörün, kültürün gelişmesi için yaptığı harcamaların makul bölümünü vergi matrahından düşülmesini sağlayacağını

- Sinema, konser gibi sanatsal etkinliklerden alınan eğlence vergisini, sanata destek amaçlı oluşturulmuş olan fonlara yönlendirilmesini sağlayacağını

- Sanat ve edebiyatın tüm dallarında özellikle müzik, sinema filmleri, yazılım ürünleri, her türlü tasarım ve edebiyat eserlerinin yurt dışına pazarlanması amacıyla özel tanıtım ve destekleme programları geliştireceğini

- Ülkemizin kültürel birikimini, tarih-kültür ve doğa zenginliklerini, çağdaş bilimsel yöntemlerle araştıran, yayan ve arşivleyen çalışmaları destekleyeceğiz. Osmanlı arşivinin çözülmesi çalışmalarını hızlandıracığını ve sanatı hak ettiği yere gelebilmesi için çabalayacağını belirtmiştir.

2007 yılı genel seçimlerine geldiğimizde, CHP'nin bu bildirgesinde eğitim üzerinde de durduğu şu vaatlerden anlaşılmaktadır;

- Kültür ve sanat eğitimi geliştirme yönünde çalışmalar başlatacağını,

- Devlet tiyatrolarında çalışan sanatçıların, özlük haklarını ve çalışma koşullarını iyileştireceğini, kültür, sanat ve edebiyat alanında alınan vergilerin asgari düzeye indirileceğini,
- Sanatçıların telif haklarına devletin sahip çıkarak, korsan girişimlere engel olacaklarını,
- Siyasi patilerin egemenliğindeki sanata yapılan sansürlerin kaldırılacağı yalnızca yargı kararı ile bu önlemlerin alınacağını seçim bildirgesinde belirtmiştir. Fakat günümüzde maalesef sansür tekelden yürütülmekte ve insanların özgürlükleri ellerinden alınmaktadır. Kimin neyi izleyeceğine, neyi dinleyeceğine tekelden karar verilmektedir.

2011 seçimlerine gelindiğinde; Cumhuriyet Halk Partisi;

- Kültürel etkinlikler ve sanatta uygulanan keyfi yasaklara ve sansüre son vereceğini.
- Çağdaş sanat anlayışı çerçevesinde sanatın özgürleşmesinin önündeki tüm yasal engelleri kaldırmak amacıyla Sanat Yasası oluşturacağını,
- Devlet bünyesindeki sanat kurumlarının özerkliğini koruyacağını, siyasi amaçlar için kullanılmalarına engel olacağını
- Geniş katılım ile Türkiye'nin kültür e ilişkin gelecek hedeflerinin belirleneceği bir kültür strateji belgesi oluşturacağını

Bu seçim bildirgesini incelediğimizde özellikle sanata ve sanatçıya sahip çıkılacak vaatlerden bahsedilmektedir;

- Sanat emekçilerinin sigorta primlerinin Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından ödenmesini sağlayacağını
- Patent ve fikri mülkiyetle ilgili mevzuatı çağdaş bir yapıya kavuşturacağını
- Telif Haklarını koruyacak, korsan ürünlerle etkin bir mücadele için gerekli yasal düzenlemeleri yapacağını
- Kültür ve sanat alanındaki vergileri asgari düzeye çekeceğiz.
- Bütün sanatçılarımızı sosyal güvenceye kavuşturacağız.
- Sanatçıların sendikal örgütlenmesini teşvik edeceğiz.
- Devlet bünyesinde çalışan tüm sanatçılarımızın özlük haklarını ve çalışma koşullarını iyileştireceğiz.
- Özel sanat projelerini ve alternatif sanat dallarını destekleyecek ve teşvik edeceğiz.
- Geleneksel sanatları ve sanatçılarımızı güçlendirmek için gerekli maddi ve manevi desteği sağlayacağız.
- **Sanat kurumlarının yönetimini ağırlıklı olarak sanatçılara bırakacağız.**
- Türk Edebiyatı'nın yurt dışında gelişmesi amacıyla yazarlarımıza ücretsiz çeviri ve tanıtım desteği vereceğiz.
- Bağımsız sanatçıların gösterilerinin halka ulaşmasını sağlayacağız.

Herkes İçin Kültür Ve Sanat

Özellikle bu son başlıkta bahsedilenler yurtdışında çoğu ülkede yürürlükte olan fakat ülkemizde henüz yeterli seviyeye ulaşamamış bir başlık olarak görülmektedir.

- Eğitimde kültür ve sanata daha geniş yer verecek, okullarda bu tip etkinliklere daha çok kaynak ayrılmasını sağlayacağız.
- Sanata özel yeteneği olan çocukları erken yaşlarda tespit ederek, yeteneklerini geliştirmeleri için en ileri düzeyde eğitim olanakları sağlayacağız.
- Tüm il ve ilçe merkezlerimizde, sanatın her dalıyla ilgilenenlerin buluşma yeri haline gelecek Kültür-Sanat Evleri açacağız.

- Yurttaşlarımızı kültür ve sanatla buluşturmak için gezici tiyatroları, sergi ve konserleri daha geniş kitlelere ulaştıracak destekler sağlayacağız.
- Büyük kentlerimizde çekim merkezi olacak, her türlü donanım ve bilişim altyapısına sahip, modern kütüphaneler oluşturacağız.
- Her kesimden tüm yurttaşlarımızı okumaya teşvik etmek amacıyla gezici kütüphaneleri yaygınlaştıracak ve zenginleştireceğiz.

Her ne kadar son üç seçimdir meclise girse de sadece ana muhalefet olarak kalan CHP, seçim bildirgelerindeki vaatleri ile sanata ve sanatçıya verdiği önemi göstermektedir.

Üçüncü Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum:

İlk kez 2002 yılında seçimlere katılan Adalet ve Kalkınma Partisi, bu seçimlerinde sanat alanında aslında hiçbir vaatte bulunmamış, o yılki bildirgesinde yalnızca;

- Mahalli idarelerin gençlere yönelik kültür, sanat, spor, folklor, okuma ve araştırma faaliyetleri teşvik edilecek, özel sektörün de bu alana yatırım yapması teşvik edileceğini, gençlerin sanat alanında teşvik edileceğini belirtmiştir.

2007 seçimlerine baktığımızda, AKP;

- Geçmiş 4 yıl boyunca sinema alanında desteği artırmış bu süreçte 700'e yakın sinema, belgesel film, animasyon, senaryo projeleri ve festivale destek vermiştir.
- Sanatın yaygınlaştırılması için "Sanat Her Yerde" projesi başlatılmıştır,
- Kültür ve sanat politikalarında iki temel hedef belirlemiştir. Birincisi kültür ve sanat faaliyetlerinin Türkiye'nin tamamında gerçekleştirilmesini vaat etmiş ve geçmiş 8 yıllık süreçte kültür merkezi sayısı 42'den 98'e çıkmıştır, bir diğeri ise kültür ve sanat alanında özel sektörü harekete geçirmek ve kültür-sanat faaliyetlerinin planlanması, desteklenmesi ve uygulanmasında aktif rol ve sorumluluk almasını sağlamaktır.



Devleti kültür ve sanat üreten değil koruyan ve geliştirilmesi için destek veren bir merci olarak gören AKP hükümeti, ne varki nisan 2011 de Kars'ta heykeltıraş Mehmet Aksoy tarafından yapılan heykeli (kendi tabirleriyle Ucube dedikleri heykeli) yıktırmıştır ve bu yıkımı Milliyetçi Hareket Partisi de destekleyerek yıkılmasının çok doğru bir karar olduğunu vurgulamıştır. (Radikal gazetesi, 1 Şubat 2011 baskısı, Vatan Gündem 1 Şubat 2011 baskısı)

Son dönemde ise İstanbul'un en önemli kültür merkezlerinden birisi olan EMEK Sineması'nın yıkımı da bunun en somut delilidir. Buda sanat yapan özel teşebbüse destek verecek kurum kimliğini yok etmiştir.

2011 seçimlerine gelindiğinde; AKP

2011 bildirgesinde vaatlerden daha çok neler yaptığını orantılarla kıyaslayan bir bildirme ile karşılaşmaktayız.

AKP hükümeti, geçirdiği 9 yıllık hükümet sürecinde sanat alanında ilerlemeler kaydederek, sanata destek verdiğini her fırsatta dile getirmiştir.

Devlet tiyatroları 2002 yılında yılda 4000 kez perdelerini açarken bu sayı 2011 de 5600 sayısına ulaşmıştır. Opera ve bale temsili 584 ten 838 e çıkmıştır. Kültür bakanlığına bağlı koro, orkestra ve müzik toplulukları yıllık etkinlik sayısını 1400 ten 1950 ye yükseltmiştir. Özellikle 2023 hedeflerinde kültür ve sanat alanında daha fazla yatırım yapılacağını belirttikleri görülmüştür. 2023'ün bir diğer hedefi ise;

'Şehir Kültürü' İle Öğrencimize Müzik Eğitimi

Klasik ve Halk müziğimizin milli eğitim müfredatımızda daha kapsamlı ve etkin şekilde yer alması sağlanacaktır. Ayrıca öğretilen mevcut enstrümanların yanı sıra ney, ud, kaval, bağlama vb. klasik ve halk müziği çalgılarımızın da öğrencilerimize tanıtılması ve öğretilmesi sağlanacaktır. Umarım bu güzel temenniler en kısa zamanda gerçekleşir

Gerek araç, gerek uygulama, gerekse maliyet bakımından uygun olan ebru gibi klasik sanatlarımızın okullarımızda öğrencilerimize tanıtılması, sevdirmesi ve benimsetilmesiyle ilgili projeler desteklenecektir. Bu doğrultuda yetkin sanatçılar kadar, belediyelerin Meslek Edindirme Kurslarından yetişmiş ve usta sanatçılara sanat yetkinliği teyit edilmiş sanatçılardan da yararlanılacaktır.

Öğrencilerimize kendi şehirlerine özgü, o şehrin tarihini ve kültürünü tanıttak "Şehir Kültürü" adı altında dersler verilecektir. Bu kadar güzel vaatlerde sonra

Günümüze bakıldığında, müzik derslerinin neredeyse yok denecek kadar haftalık saatlerinin azaltıldığı bir dönemde 2023 hedeflerinin bu şekilde belirlenmiş olması çokta inandırıcı gelmemekte. Umarım sanat alanında yapılan bu vaatler gerçekleşir.

Türkiye’de maalesef bazı şeyler yapılmak için yapılıyor.

Sanata sahip çıkmak, her üniversiteye konservatuvar açmak yada müzik eğitim fakültesi açmakla olmuyor. Önemli olan açtık oldu zihniyetinden kurtulup şu an hâlihazırda bulunan kurumların gelişimini sağlayarak buradan mezun olan bireylere istihdam sağlamak en önemli hedefleri olmalıdır. Devlet korolarında çalışan ve iş yapmayan bireylerin temizlenerek yerlerine genç ve dinamik bireylerin getirilmesi sağlanmalı. Bu korolarda kesinlikle konservatuvar mezunlarının çalıştırılması gerekmektedir. Günümüzde torpili olan lise mezunu bakanlık korolarında çalışabilmektedir.

Sonuç

Elde edilen veriler incelendiğinde, 2002, 2007, 2011 yıllarında yapılan seçimler için hazırlanan bildiriler incelenmiş ve şu sonuçlara ulaşılmıştır.

Milliyetçi Hareket Partisi yayınlamış olduğu üç bildirmede de sanattan çok Millî kimliğimizin vazgeçilmez temel unsurlardan biri olan Türkçe’nin geliştirilmesi üzerinde çalışmalar yapılması gerektiğini vurguladığı görülmüştür. Türk mimarisinin, musikisinin, tiyatrosunun, sinemasının, edebiyatının korunma ve geliştirilmesinin de bir devlet politikası haline getirileceğini belirtmişlerdir, bunun için de yine “Millî Kültür Endüstrisinin” kurulması gerektiğini vurguladığı görülmüştür. Milliyetçi Hareket Partisi bu vaatlerini muhalefet partisi olduğu için yürürlüğe koyamamıştır.

Cumhuriyet Halk Partisi son üç seçimde yayınladığı bildirimelerde, özel sektörün sanat için yaptığı harcamalardaki verginin düşürülmesi gerektiğini, Sinema, konser gibi sanatsal etkinliklerden alınan eğlence vergisini, sanata destek amaçlı oluşturulmuş olan fonlara yönlendirilmesini sağlayacağını, kültür ve sanat eğitiminin artırılması için çalışmalar yapacağını, sanatçıların telif haklarına devletin sahip çıkması gerektiğini, sanatın özgürce icra edilebilmesi için Sanat Yasası hazırlayacaklarını bildirimlerinde görmekteyiz. Özellikle sanat ve sanatçı için bağlılığı altında, telif hakları, vergiler, sendikal örgütlenmeler, geleneksel sanatlara maddi destek, sanat kurumlarına yönetimlerin ağırlıklı olarak sanatçılara bırakmak gibi birçok destekleyici projeyi gerçekleştireceği vaat etmiştir. Cumhuriyet Halk Partisi’nin hazırladığı bildirmeye bakıldığında eğitim alanında da çalışmalar yapacağı görülmüştür. Kültür ve sanat eğitiminde daha fazla yer vereceğini, sanata yetenekli bireylerin tespit edilerek destekleneceğini, il-ilçe merkezlerinde kültür-sanat evleri açacağını belirtmiş fakat son üç seçimdir ana muhalefet konumunda olmasından dolayı bu vaatlerini gerçekleştirme fırsatı bulamamıştır.

Son üç seçimdir mecliste olan Adalet ve Kalkınma Partisi'nin bildirgesi incelendiğinde, mahalli idarelerin gençlere yönelik kültür, sanat, spor, folklor, okuma ve araştırma faaliyetleri teşvik edilecek, özel sektörün de bu alana yatırım yapması teşvik edileceğini, gençlerin sanat alanında teşvik edileceğini belirtmiş, sanatın yaygınlaştırılması için "Sanat Her Yerde" projesi başlatılmış, Klasik ve Halk müziğimizin milli eğitim müfredatımızda daha kapsamlı ve etkin şekilde yer alması sağlanacağını, sanatı devletin değil devletin desteklediği kuruluşların yapması gerektiğini, müzik eğitiminde yerel çalgılarımızın kullanılması gerektiğini belirterek derslerde ud, ney gibi çalgı aletlerinin öğrencilere tanıtılmasının sağlanacağını vurguladığı seçim bildirgelerinde görülmektedir.

2002 yılından bu güne kadar mecliste yer alan partilerin seçim bildirgelerinde yer verdikleri konular incelendiğinde, bu vaatlerin bir kısmının yerine getirildiği ama diğer önemli bir kısmının da yerine getirilmediği sonucuna ulaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

BAYER, Z.C. (2009), Cumhuriyet Dönemi (1923–1950) Türk Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Yazıları İle Katkıları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı Ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul

BESKURT, A.H. (2006), Cumhuriyet Dönemi Sanat Dergilerinde Türk Devrimi (1931-1950), İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri Ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk İlkeleri Ve İnkılap Tarihi Anabilim Dalı (YL), İstanbul

BİNGÖL, B. (2011), Sanat Özgürlüğü, Hacettepe Hukuk Fak. Derg., 1(2) 2011, 92–139

ÇEÇEN, A. (2010), Kültür ve Politika, Gündoğan Yayınları, Ankara

KARASAR, N. (2009), Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Nobel Yayınları, Ankara

SOYGÜR, H. (1999), Sanat ve Delilik, Klinik Psikiyatri, 1999;2:124-133

Online Kaynaklar

http://www.radikal.com.tr/turkiye/akp_mhp_birlesti_basbakanin_ucube_dedigi_heykel_icin_yikim_karari_cikti-1038670 (Erişim Tarihi 27.07.2013)

<http://haber.gazetevatan.com/ucube-yikilacak/356572/1/gundem> (Erişim Tarihi: 27.07.2013)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Devlet_Sanatçısı (Erişim Tarihi: 15.07.2013)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Türkiye> Kültür ve Turizm Bakanları Listesi, (Erişim Tarihi: 25.06.2013)

Seçim Bildirgeleri

Milliyetçi Hareket Partisi 2002 Bildirgesi

Milliyetçi Hareket Partisi 2007 Bildirgesi

Milliyetçi Hareket Partisi 2011 Bildirgesi

Cumhuriyet Halk Partisi 2002 Bildirgesi

Cumhuriyet Halk Partisi 2007 Bildirgesi

Cumhuriyet Halk Partisi 2011 Bildirgesi

Adalet ve Kalkınma Partisi 2002 Bildirgesi

Adalet ve Kalkınma Partisi 2007 Bildirgesi

Adalet ve Kalkınma Partisi 2011 Bildirgesi

“DEĞİŞEN TOPLUMDA HALVETİ ŞABANİ BİREYLERİN MÜZİK ALGILARI ÜZERİNE BİR İNCELEME”

Yrd. Doç. Çağhan ADAR

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

cadar@aku.edu.tr

ÖZET

Ülkemizde İslam kültürünün yayılmasında etkin olan toplulukların başında tarikatlar gelmektedir. Bu nedenle İslam kültürünün içinde barındırdığı müzik kültürü de tarikatlar sayesinde kuşaktan kuşağa aktararak devam etmektedir. Araştırmada, bu tarikatların en önemlilerinden birisi olan Halveti Tarikatı Şabani kolundaki bireylerin müziksel algılarını belirlemek için bir araştırma yapılmıştır. Araştırmada, müziğin insan yaşamındaki rolü, müziğe ve müzik türlerine bakış açıları, müziğin Halvetilikte ki yeri ve müzikle ilgili inançlarına yönelik veriler elde edilmiştir. Sosyal psikolojik bir bakış açısıyla ele alınan çalışmada; ülkemizde ki mevcut durum hakkında bireylerin görüşleri alınmıştır. Veriler nitel çözümleme tekniklerine göre analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. Bu çalışma ülkemizdeki tarikatların müziğe bakış açılarına dikkat çekmesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Key Words: Tarikat, Halvetilik, müzik, algı, sosyal psikoloji

“CHANGING SOCIETY INVESTIGATION ON THE PERCEPTION OF MUSIC OF HALVETİ ŞABANİ INDIVIDUALS”

Assist. Prof. Çağhan ADAR

Afyon Kocatepe University

cadar@aku.edu.tr

ABSTRACT

Communities in our country, which is effective at the beginning of the spread of Islamic culture there are sects. Therefore, thanks to sects contained in the musical culture of the Islamic culture continues to be transferred from generation to generation. This research, individual who is Şabani handle of Halveti sect which is one of the most important of these sects were made a survey to determine the perceptions of the musical. This search were obtained the role of music in human life, music and perspectives of different types of music, the place of music Halvetilikte and the data for music-related beliefs. Dealt with from the perspective of the social psychological study; the current situation in our country were examined, structured interview form was prepared and opinions of the individuals on the current situation was determined. The data have been analyzed and interpreted by qualitative analysis techniques. This study, sects in our country is thought to be important music to draw attention to points of view

Key Words: Sect, Halveti, music, perception, social psychology

Giriş

Müziğin diğer bilim dalları ile ilişkili olduğu binlerce yıldır bilinmektedir ve müzik bilimi ile diğer bilimlerin ortaklaşa çalışmaları yapması gerektiği uzunca bir süredir kabul gören bir düşünce haline gelmiştir. Bu düşünceler doğrultusunda yapılan çalışmalar hem müziğe hem de öteki disiplinlere katkı sağlamaktadır. Nitekim lisansüstü tez çalışmalarında ve bilimsel toplantılarda bu düşünce temelinde müzik ve felsefe, tıp, sosyoloji, psikoloji, tarih vb. birçok disiplinler arası çalışmaya sık sık rastlanmaktadır. Özellikle sosyoloji içerisinde müziğin önemli bir yeri vardır ve müzik bireylerin ve toplumların yaşamlarına değer katmaktadır.

Bu çalışma, sosyoloji ve sosyal psikoloji disiplinlerinin bakış açısıyla müziksel bir araştırmayı içermektedir. Halvetilikte müziğe karşı inanç ve tutumların neler olduğunu belirlemeye yönelik çalışma için bu iki disiplinin sağladığı olanaklardan yararlanılmıştır. Çalışma ile Halveti-Şabani inancında adetlerin ve müziğe yönelik inançların neler olduğu, müziğin insan yaşamındaki rolleri, bireylerin müzikle ilgili inançları, bireylerin müzikle ilgili tutumları ve müzikle ilgili davranışları, müzik türlerine ve kültürüne ilişkin tutumları ile bireylerin müziğin Halveti- Şabani inancındaki yerine yönelik değerlendirmelerinin neler olduğu belirlenmeye çalışılmıştır.

Tarikatlar

Tarikatlar tasavvufun sistemleşmiş şeklidir ve tarikat Allah’a ulaşmaya çalışan bireylerin izledikleri özel yol ve metod biçimidir.

“Kelime olarak “yol” demek olan tarikat, terim olarak “Allah’a yaklaşmak ve Onun rızasını kazanmak maksadıyla takip edilen yol” demektir. Bir başka ifadeyle, tasavvuf hayatının pratiğe dönüşmüş halidir” (Mutlu, 2000:325).

İnsanın iç âleminin güzelleşmesi, kötülüklerden arınması ve doğru yolu bulması için gönül adamlarının buldukları çarelere, gösterdikleri yollara tarikat adı verilmektedir. Çünkü Allah’a âşik olmanın yolları sonsuzdur. Her insan farklı özelliklere sahip olduğu için Hakka ulaşabilmesi için değişik usul ve yolların olması gerekir, bu da tarikattır (Kara, M. 2002:16).

Büyük Tarikatlar ve Kurucuları

Mutlu (2000:326-327), kitabında büyük tarikatlardan şu şekilde söz etmiştir;

“**Kadirilik:** İslam dünyasında ortaya çıkan ve Bağdat merkezli olan ilk tarikat, kurucusu Abdülkadir Geylânî’dir.

Rufâilik: Bu tarikatın kurucusu Basra doğumlu Ahmed er Rufâî’dir (500 veya 512-578/1118-1183).

Yesevîlik: Türkistan bölgesinde ortaya çıkan bu tarikatın kurucusu, Ahmed Yesevî’dir (ö.562/1166).

Medyenîye: Ebû Medyen Şuayb el-Mağribî (ö. 590/1194) tarafından kurulmuştur.

Kübreviye: Necmeddin Kübrâ (ö. 618/1221) tarafından kurulmuştur.

Suhreverdiyye: Bu tarikat, Ebu Hafs Ömer Sühreverdi (ö. 632/1236) tarafından kurulmuştur.

Çiştiye: Muinüddin Hasan Çişti (ö. 633/1236) tarafından kurulmuştur.

Ekberîye: Vahdet-i Vücut (varlığın birliği) görüşüne dayanan bu tarikat, Şeyh-i Ekber namıyla ünlenen Muhyiddin İbnü’l Arabi (ö.638/1240) tarafından kurulmuştur.

Şâzelliye: Kuzey Afrika’da teşekkül eden bu tarikat, Ebu’l Hasan Ali bin Abdullah Şâzelî tarafından kurulmuştur (ö.656/1258).

Bektaşîye: Hacı Bektâş-ı Velî (ö. 669/1271) tarafından kurulmuştur.

Mevlevîyye: Mevlana Celâleddin Rûmî (ö. 672/1273) tarafından kurulmuştur.

Bedeviyye: Ahmed bin Ali Bedevî (596-675/1200-1276) tarafından kurulmuştur.

Desûkiye: İbrahim Desûkî (ö. 693/1295) tarafından kurulmuştur.

Sadiyye: Saduddin bin Mûsâ Cebbâvî (ö. 700/1300) tarafından kurulmuştur.

Halvetiyye: Ömer bin Ekmelüddin Halvetî (ö. 800/1397) tarafından kurulmuştur.

Bedreddiniyye: Simavna Kadıoğlu Şeyh Bedreddin (ö. 820/1417) tarafından kurulmuştur.

Bayramiyye: Hacı Bayram Veli (ö. 833/1429) tarafından kurulmuştur. Celvetiyye tarikatı Bayramiyye tarikatının bir koludur”.

Halveti Tarikatı

Halvet:

Halvet, kelime anlamı olarak her şeyden uzaklaşarak تنها bir yere çekilmek ve yalnız kalmak anlamında kullanılmaktadır. Halvete çekilen birey tek başına Allah’a dua ederek ona daha çok yaklaşmaktadır.

“Halvet, تنها ve tenhaya çekilmek, tenhalık ve yalnızlık manalarına geldiği gibi, ihtiyarı halvet (Yalnızlığı seçmek), kûşe-i halvet (Yalnızca bir köşeye çekilmek), taleb-i halvet (yalnızlık ve ıssızlık istemek), halî تنها oda ve hamamda oda gibi ufak, ayrı yıkanılacak yer, halvete çekildi, halvete girdi, haletten çıktı, halvethane (kimsesiz ve işsiz kalıp, istirahat edilecek yer), halvetsaray (mükellef dayalı dōşeli halvet yeri), halvetgûn (inziva mahalli), halvetgûzin (inzival halinde olan, yalnız yaşayan), halvetgûzîde (yalnızlığı seçmiş olan kimse), halvetnişin (tenha yerde oturan ve oturucu olan kimse) şeklinde ifade edilebilir” (Serin, 1984:67) şeklinde tanımlamaktadır.

“Halvet; Hiçbir kimsenin ve dünya malının bulunmadığı bir yerde, ruhun Allah’la konuşmasıdır” (Türer, 2011:78).

Halveti Tarikatı

Ömer el Halveti tarikatın kurucusu olarak bilinir. (ö.800/1397-98). Hazar denizinin güneybatısında bulunan Geylan bölgesindeki Lahican’da doğduğu ve babasının adının da Ekmelüddin olduğu, tarihi kayıtlarla doğrulanmıştır (Karaatlı, 2006:23).

“Ebû Abdullah Siracüddin Ömer bin eş Şeyh Ekmelüddin’ ül Ehci (K.S) Ehcan’da doğmuş, Harzem’de bulunan amcası eş Şeyh Ahi Muhammed bin en Nur’ul Halvetî’nin yanına gitmiştir. Bu zat, seyr ve sülûkta halvet zikri’ni çok sever, ömrünün çoğunu halvetle geçirirdi. Bundan dolayı Halveti adını daha sağlığında almıştır. Siracüddin Ömer (K.S.) hazretleri amcasından anabe aldığı gibi, seyr ve sülûkta da ilerleyerek, amcasının halifelerinin ileri gelenleri arasında yükseldi. Hicri 717, Milâdî 1317 de amcası eş Şeyh Ahi Muhammed bin en Nur’ul Halvetî’nin vefatı üzerine onun yerine Post-Nişin (Şeyh) oldu. Halvetî İlmi, irfanı ve kabiliyeti ile amcasından devraldığı sistemi daha da geliştirerek, amcasının şahsında isimlenen Halvetiye Tarikatı’nın Pir’i oldu” (Serin, 1984:70-71).

Günümüz dünyasında Türkiye ‘de faaliyet gösteren tarikatların yüzde olarak en çoğu Halvetiyye’nin kolları olduğunu belirten Sır, bu kolları sırasıyla şu şekilde sıralamaktadır; Şa’bâniyye, Cerrâhiyye, Uşşakiyye ve bunların alt kollarıdır (2001:182).

Halveti Tarikatında Kollar

Halvetiy tarikatı ilk olarak her tarafa halifeler göndererek tarikatı yaymaya başladı. Halvetilerin büyük müridleri de yetiştirdikleri halifeleri dört bir yana göndererek geniş çapta yayılmaya devam ettiler.

Serin'in çalışmasında yer alan bilgilere göre, Halveti tarikatı içerisinde meydana gelen kollardan dört tanesi asıl kol, geriye kalanları da tâlî kol olarak kabul edilmiştir. Asıl kol olarak kabul edilenler şunlardır:

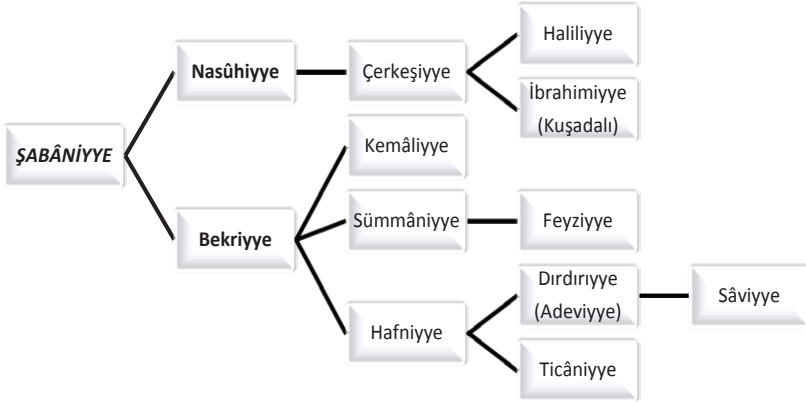
- 1- Rûşeniyye Kolu
- 2- Cemaliyye Kolu
- 3- Ahmediyye Kolu
- 4- Şemsiyye Kolu (1984:85).

Halvetilik'in Şa'bâniyye Kolu

Şa'bâniyye, Halvetilik Tarikatı'nın Cemâliyye kolunun en önemli şubesidir. Kurucusu Şa'bân-ı Veli'nin ismine izafeten böylece adlandırılmıştır.

“Pir Şaban-ı Velî Hazretleri (k.s.), Kastamonu'nun Taşköprü ilçesinin Gökçe ağaç Bucağına bağlı Çakırçayı Köyü'nün Cimdâr Mahallesi'nde dünyaya geldi. Doğum tarihi müze kayıtlarında 903/1497 yılı yazılı ise de, bir not konularak bu tarihin kesin olmadığı belirtilmiştir. Sefine-i Evliya'da ise 905/1499 yazılıdır” (Abdülkadiroğlu, 1991: 37).

“Şa'bân Efendi ilköğrenimine, zamanın gelenekleri de dikkate alınarak, doğduğu mahallenin mektebinde Kur'an-ı Kerîm talimiyle başlamış; aklî ve naklî bilimlere sahip olmak için zaman zaman Taşköprü ilçesine ve devrinde âlimlerin toplandıkları yer olan Kastamonu'ya gidermiş” (Abdülkadiroğlu, 1991: 38).



Tarîkatlarda Musiki

Musikinin yayılmasında en büyük etkenlerden biri de tarikatlardır. Özellikle dini musiki formundaki eserlerin yayılmasında tarikatlarda bulunan dervişler etkili olmuştur.

Katıldıkları toplantılarda dini musiki formunda eserleri gittikleri her yerde seslendirerek musiki vasıtasıyla Türk kültürünün de yayılmasına destek olmuşlardır.

Büyük mutasavvıflar yetiştirdikleri halifelerini İslam âleminin çeşitli yerlerine göndermişlerdi. Özellikle 17. yüzyılda Türkler tarafından kurulan tarikatlara ait yüzlerce tekke açılmış ve bu tekkeler musiki ile birlikte Türk kültürünün de yayılmasına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Çünkü tarikat ayinleri özellikle musiki ve şiirin birleşmesi ile doruk noktasına ulaşmıştır. Bu arada mutasavvıfların, şeyhlerin, zakirbaşların ve dervişlerin birçoğu ilahi, nâ't, tevşih ve duraklar besteledikleri görülmüştür. Buradan da bu kişilerin çok derin bir musiki ve tasavvuf kültürüne sahip oldukları anlaşılmaktadır (Güney,1997: 3).

Türk dini musikisinin yayılmasında Gülşeni kolunun önemli bir rolü vardır. Mısır'da etkin olarak görülen Gülşeniliğin kurucusu olan İbrahim Gülşeni (vefat 940/1533) Diyarbakır Türklerindendi. Halvetiyye'den Dede Ömer Ruşenî'ye intisab etmiş ve şeyhi tarafından Mısır'a gönderilmişti. Orada açtığı tekke müteakip asırlarda büyük bir önem kazandı ve büyük bir âsitane haline geldi. Gülşenilik ve Mevlevilik gibi tarikatların yayılmasıyla beraber bu yerlerde bir sürü Türk musikîşinası yetişmiş ve yerleşmiştir. Tarikatlar Türk kültürünün yayılmasında büyük birer okul görevi de görmüşlerdir (Güney, 1997:3-4).

“Halvetiyye, Gülşeniye, Kâdiriye, Cerrâhiye, Bektâşiye gibi zikir ile birlikte mûsikînin önem kazandığı diğer bazı tarikatlarda da yalnızca dinî değil, her türlü mûsikînin meşkedildiğine dair güçlü belgeler elde mevcuttur” (Demir, 2010:374).

Halvetilikte Musiki

Güney (1997:20), Halvetilikte musikinin önemli bir unsur olduğunu, Türk karakterli bir tasavvuf kolu olan Halveti Tarikatının, Türk Tasavvuf Musikisi konusunda diğer tarikatlardan daha değişik bir özelliğe sahip olduğunu belirtir. Ona göre, Seyyid Yahya Şirvani'den sonra Anadolu ve bütün Osmanlı topraklarındaki Müslüman Türkler arasında en çok yayılıp kabul gören bu tarikat, Mevlevilik ve Bektâşilik ile birlikte, Türk musikisine çok büyük katkılarda bulunmuştur. Bir Türk tarikatı olan Halvetilik ve bütün kol ve şubeleri zikir usulü olarak “zikr-i cehri” denilen açık ve sesli zikir usulünü benimsemiş ve toplu ayinlerde kullanılan musiki, Türk Tasavvuf Musikisinin kendisine özgü özelliklerinin ortaya koyulmasında, gelişmesinde ve halk tabakalarına yayılmasında önemli tesiri icra etmiştir.

Dairesel yürüyüşle dönmek, demek olan “Devrânî” ayin usulü Halveti zikir ayininin en belirgin özelliğidir ve Kadiriğin Eşref kolu hariç sadece Halvetiliğe özgüdür. El ele tutuşarak, kol kola girerek veya elini yanındakinin omuz ve beline koyarak oluşturulan halka, sol tarafa doğru atılan adımlarla döndürülür. Bu hareket devrânın aslıdır. Bazı kollardaki küçük değişiklikler bu hareketin esasını değiştirmez. Devrân sırasında atılan adımlarla uyumlu olarak tekrarlanan Allah'ın isimleri devam etmekte iken, zakirler ilahi, kaside ve zikre devam edilmediği veya dinlenildiği zamanda durak formunda eserler okurlar. Devrân idaresi mutlaka musiki ve özellikle usul ve ritm bilgisine ihtiyaç gösterdiğinden, bütün Halveti şeyhlerinin musikiye aşina olmaları şarttır. Şeyh ve zakirbaşı devrân içerisinde işbirliği ile zikri ve ilahilerin uyumunu sağlarlar. Halveti ayininde sadece bendir, halife, kudüm, neybe gibi vurmali sazlar kullanılır. Bazen Devrânda “kalbî” denen harfler belli edilmeden yapılan zikirde, ney üflendiğine rastlanır.

Güney; Halvetilikte zikir'e ait bilgileri ise şöyle dile getirir.

“Halvetilerin diğer Sünni tarikatlar gibi “Devrân” ları da vardı. Devrân olacağı gün dervişler ve tarikat muhib olanlar dergâha gelirlerdi. Halveti dergâhlarının semahanesine dervişler sıra ile girerlerdi. Başlarında taçları, üzerlerinde derviş elbiseleri bulunurdu. Genç dervişlerden tutun da, aksakallı dervişlere kadar zikir halkasına dâhil olurlardı. Şeyh efendi ayakta mihrapta dururdu. Zikir halkasının sağ tarafını dervişler, sol tarafını da muhip olan dervişler tutarlardı. Şeyh zikre başlar başlamaz, dervişler kollarını birbirlerinin omzuna koymak suretiyle sağa ve sola toplu olarak yürürler, Kelime-i

Tevhid'i zikreder, Hu! Allah! Diye durmadan dönerler, zamanla müthiş suretle vecde giderler" (1997:21).

Ergun'un çalışmasından ise, Türk musikisinin en güzel ve o nisbette sanatlı eserlerinden olan "Durak" ve "Tevşih"lerin ekseriyetle bu tarikatlara mensub musikişinaslar tarafından vücuda getirildiğini, dini musiki sahasında en çok eser verenlerin Halvetiler olduğu öğrenilir. Anadolu Türkleri arasında en çok yayılan Halvetilik'de ve kolları teşkil eden Bayramilik, Sünbülilik, Gülşenilik, Sinanilik, Şabanilik, Şemsilik, Uşşakilik gibi tarikatlarda ve Kadirilik ile Halvetiliğin birleşmesinde husule gelen Eşrefilik'de "Devrân" yapıldığı için musikilerinde de coşkun bir hareket mevcuttur. Bu ezgilerde insanı raks etmeye mecbur eden bir ahenk vardır. Bu çeşit ilahiler için "sofu kaldıran" tabirinin sayı olması bundandır. Bununla beraber raksa uymayan ağır bir takım bestelere de bu tarikatlarda büyük bir yer verilmiştir (1942:13-14).

Halveti bestekârların sayısındaki fazlalık, Halvetilikte musikiye önemli derecede yer verildiğini göstermektedir. Dini musikiye önem veren bu Halveti bestekârlar Güney'in çalışmasında şu şekilde listelenmiştir;

Tasavvuf Nedir?

Tasavvuf, bir yolculuktur. Kötü durumdan iyi bir duruma geçmek ya da günden gün sevara bir yolculuktur. Bu yolculuğun mekânı kalp, aracı zikir ve tefekkürdür.

"Tasavvuf hakikatleri almak, insanların ellerinde bulunan şeylerden ümit kesip yüz çevirmektir" (Tüner, 2011:18).

"En geniş anlamıyla düşünecek olursak bir tür din felsefesi de diyebiliriz ona. Sapmış modern anlamıyla değil sahil (otantik) ve aslı (orijinal) anlamıyla, hikmet vurgusunu yitirmemiş anlamıyla buna gerçek felsefe de diyebiliriz. Yani dinin temel esaslarını anlamlandırma modellerinde, dinin yorumlanması çabalarından birisi olarak bakabiliriz tasavvufa. Tıpkı diğer modellemeler gibi o da insani bir çabadır. Bir gerçeklik tasavvurudur" (Kılıç, 2011:55).

Tasavvufun en önemli temeli imandır. İslami imanın altı temel dayanağı vardır. Bunlar, Allah'ın varlığına ve birliğine, meleklerle, peygamberlere, ahiret gününe, kaza ve kadere iman etmektir (Şah, 2007:245).

"Tasavvuf, İslam'ın ruh hayatı ve İslam Peygamberlerinin şahsında temsil ettiği manevi otoritenin, müessesleşmiş ve günümüze kadar yaygınlaşarak gelmiş şeklidir. Manevi otoriteden kastedilen; Hz. Peygamber'in "Üsve-i Hasene" şeklinde ifade edilen örnek kişiliğidir. Bilindiği üzere Hz. Peygamber (s.a.v), siyasi, ilmi ve manevi otoritelerin hepsini şahsında cem etmiş bulunuyordu. Tasavvuf; İslami ilimlerin zirve noktası, zübdesi ve özü olarak ifade edilmiştir. Tasavvufun "hal" olarak adlandırılan "manevi tecrübe" yönü, bu işin zevk ve haz tarafıdır. Tasavvufu ahlak şeklinde tarif edenlere göre, onu ahlaki olgunluğu ve kemal sıfatlarını gerçekleştirmeyi esas alan İslami bir ilim olarak düşünmek gerekir. Zira o, insanın iç dünyasını imara ve kötü duygularını tashihe çalışan bir ahlaki sistemdir. Hz. Peygamber'in insanların ibadet ve davranışlarında, muâmelat ve tavırlarında kalbi ve derûnî duyguları öne çıkararak takvâyı tavsiye eden pek çok emirleri bulunmaktadır" (Yılmaz, 2010:2).

Tasavvuf ve Felsefe

Müzik bilimi, diğer bilim dalları ile işbirliği içinde neden, niçin, nasıl gibi sorulara yanıt bulmaya çalışır. Felsefe, müziğin varlığı üzerinde fikir verebilir.

Felsefe, eşyanın niteliğini ve hakikatini bilme ve varlığının sebebini açıklama gayretiyle birlikte, insanın kendini bilip tanıma ilim ve olayıdır. Felsefe, varlık, Allah ve insan gibi konulara ait problemleri aklın verileriyle çözmeye çalışır. Tasavvuf da varlık, insan ve Allah konusunu inceleyen bir ilim olduğundan, konuları itibarı ile felsefeyle irtibatlıdır. Ne var ki tasavvuf ve felsefenin problemlerin çözülmesinde kullandıkları yöntemler farklılıklar göstermektedir. Tasavvufun adı geçen konuları incelerken kullandığı araç, Kitap, sünnet ve

keşf ile ilm-i ledün denilen bilgi yollarıdır. Tasavvuf “mâ-verâe’l akl” (akıl ötesi) bir ilimdir. Felsefe gibi akli bir ilim değildir (Yılmaz, 2010:64).

Tasavvuf ve Sosyoloji

Sosyoloji-toplum bilim içinde yaşanan toplumu ve diğer toplumları anlayabilme, anlamlandırabilme çalışmalarında müziğe destek olan bilim dallarından biridir. Sosyoloji, toplum ve grupların gelişmesini tayin eden konuları, sosyal olayların sebep ve sonuçlarını inceleyen bir ilim dalıdır. Tasavvuf kurduğu müesseselerde ferd planında olduğu kadar, toplum planında da hizmetleri yerine getirmiştir. Tasavvuf bir halk hareketi olduğundan, tarikat ve tekkeler, tasavvufun kurduğu sosyal kurumlar olarak hizmet etmişlerdir. Sosyalleşme, insanı sosyal sistemin iştirakçi üyesi haline getiren süreçtir (Dönmezer, 1988:122).

Yılmaz, bilgili-cahil, zengin-fakir herkes, tasavvufun kaynaştıran bünyesinde yek-vecüd haline gelmiştir. Tekkeler, imaretler, sosyal hayatın birer parçası konumdadır. Her sınıf insanı kaynaştırabilmek büyük ve üstün bir özelliktir. Bugün ki modern sosyolojinin gerçekleştiremediği “İnsan hakları”nı, tasavvuf yüz yıllar boyu fiilen tatbik etmiştir, demektedir (2010:64-65).

“Sosyal faktörlerle düşünce olayları arasındaki münasebet tek istikametli bir sebep sonuç münasebeti olmadığı için, tasavvuf veya bu sosyal atmosferin eseridir diyemeyiz. Ancak sosyal faktörler bir düşünce veya bakış tarzının cemiyette bazen daha kuvvetli, bazen daha zayıf bir cereyan halini almasında rol oynarlar” (Güngör, 1996:157).

Tasavvuf ve Psikoloji

Psikoloji, insanın her davranışının nasıl ve niçin meydana geldiğini inceleyen bir ilimdir. Psikoloji hayatın her cephesinde, kendimizi, diğer insanları, çocukları daha iyi anlamaya, çevre şartlarına daha iyi uymaya, beşeri münasebetlerde ortaya çıkan problemleri daha iyi çözümlemeye yardımcı olur.

“Tasavvufta insana önce kendini, ardından Rabbini tanımayı öğrettiği, rûhî hayattaki nefsânî (iç) problemleri çözmeye çalıştığı, insanın insanlarla ilişkilerinde ki problemlerine çözümler ürettiği ve ferdi rûhî olgunluğa erdirmeyi hedeflediği için, psikoloji ile de yakından ilgilidir” (Yılmaz, 2010:65).

Yılmaz’a göre; tasavvuf psikolojisi insanla âlem arasında ki savaşın düğümünü çözmektedir. İnsana âlem içinde kendisini mustarip bir varlık yapan sebepleri buldurarak, onu bir iç muhasebeyle safha safha bu sebeplerden uzaklaştırma ve onu âleminden ayırdıktan sonra “halvet ve uzlet” içinde tekrar âlemle buluşturma yoludur (2010:66).

Kurtkan tasavvuf hakkında (1977:86), bütün psikolojist sosyologların (meseleyi tasavvuf tabirleri ile izah etmek istersek) nefis tabirinden, basit maddi isteklere mağlup olmaktan kurtulamamış nefsi emareyi anladıklarını, insanların büyük çoğunluğunun bu durumda olduğu için bazı psikolojistlerin nefis mevhumunu şehvet içgüdüsüne tabi nefis olarak tavsif ettiklerini, üstelik şehvet tabiri ile de tıpkı tasavvuf dilinde olduğu gibi dünya nesnelerini baş tacı etme içgüdüsünü kastederken de gayet haklı hareket ettiklerini düşünmektedir.

Problem Cümlesi

Türk İslam kültürünün gelişmesinde öncülük eden tarikatlardan birisi olan Halveti tarikatında, bireylerin müziksel algılarını belirlemek amacıyla, sosyal psikoloji alanının

araştırma yöntemlerinden faydalanılarak bireylerin müziğe ve müzik kültürüne bakış açılarının belirlenmesi amaçlanmıştır.

Buna göre bu araştırmanın problemi;“Değişen Toplumda Halveti Şabani Bireylerin Müzik Algıları Nelerdir? Olarak belirlenmiştir

Alt Problemler

1- Birinci Alt Problem:Halveti- Şabani İncasında Müziğin İnsan Yaşamındaki Roller Nelerdir?

2- İkinci Alt Problem:Halveti- Şabani İncasında Bireylerin Müzikle İlgili İnançları Nelerdir?

3- Üçüncü Alt Problem:Halveti- Şabani İncasında, Müziğin Halveti-Şabani İncasında ki Roller Nelerdir?

4- Dördüncü Alt Problem:Halveti- Şabani İncasında, Bireylerin Müzikle İlgili Tutumları Nelerdir?

5- Beşinci Alt Problem:Halveti- Şabani İncasında, Bireylerin Müzikle İlgili Davranışları Nelerdir?

6- Altıncı Alt Problem:Halveti- Şabani İncasında Bireyin Müzik Türlerine Ve Kültürüne İlişkin Tutumları Nelerdir?

7- Yedinci Alt Problem:Bireylerin Müziğin Halveti-Şabani İncasındaki Yerine Yönelik Değerlendirmeleri Nelerdir?

Araştırmanın Amacı

Bu çalışma, konusu ve içeriği itibariyle, Türkiye’de İslami kültürün gelişmesi ve yayılmasında öncülük eden tarikatlardan biri olan Halveti Tarikatı’nda müziğe karşı inanç ve tutumları incelemiştir. Bu tarikatındaki bireylerin müziğe bakış açılarının belirlenmesi, Halvetilikte müziğin icra başta olmak üzere yerinin belirlenmesi alanında özgün ve yeni bir çalışma olması, alana katkı sağlaması ve ülkemizde yeni çalışma alanlarından olan “sosyal psikoloji” biliminin yöntem ve tekniklerinden yararlanması bakımından önemli olduğunu düşündüğümüz için bu çalışma yapılmıştır..

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.

“Betimleme araştırmaları, mevcut olayların daha önceki olaya ve koşullarla ilişkilerini de dikkate alarak, durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef alır”(Kaptan, 1989;34).

Gökçe’ye göre tarama modeli, toplumsal bilimlere sayısal çalışma olanağı getirmiştir. İstatistik kavramı, teknik ve işlemlerinden geniş bir ölçüde yararlanılmaktadır. Başka bir deyişle tarama araştırmaları istatistiksel ölçümlerle temellendirilmiştir. Genellikle bu tür araştırmalarda soru kağıdı (anket) ya da görüşme tekniği kullanılır (2004:60).

BULGULAR VE YORUMLAR

Birinci Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorumlar

Halveti-Şâbani inancında müziğin insan yaşamındaki rolü önemlidir.

Bu alt problemin yanıtlanmasında katılımcılara 4 alt başlıkta sorular yöneltilmiştir. Bu 4 alt başlığın cevaplanması sonucunda ankete katılan bireylerin, Müziğin bireyin mutlu olmasında, kendisi ve çevresi ile barışık olmasında, sağlıklı ve huzurlu olmasında, toplumlar

arasındaki ilişkilerde, paylaşma, barış, işbirliği gibi davranışların kazandırılmasında / kültürün aktarımında, kültürler arası etkileşimde / ekonomik olarak bireylere ve toplumlara katkıda bulunduğu / çocuklar başta olmak üzere her yaştaki birey için eğitim aracı olarak kullanılabileceği düşüncesine birçok bireyin katıldığı gözlenirken bu öneriye katılmayan az bir kesimin olduğu da görülmüştür. Bu kesim genelde müziği anlayamamış ve müziğe karşı önyargılı olan kesim olduğu görülmektedir.

Halveti-Şâbani inancında müziğin insan yaşamındaki rolü önemlidir.	SAYI	YÜZDE
Katılmıyorum	19	11,3
Kısmen Katılıyorum	58	34,6
Katılıyorum	91	54,1
Toplam	168	100,0

İkinci Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorumlar

Halveti-Şâbani inancında bireylerin müzikle ilgili inançları olumludur.

Bu alt problemin yanıtlanmasında katılımcılara 3 alt başlıkta sorular yöneltilmiştir. Bu 3 alt başlığın cevaplanması sonucunda ankete katılan bireylerin, müziğin bireyin ahlaki, fiziksel ve sosyal yönlerini olumlu yönde etkilediğini savunanların sayısı oldukça fazla iken buna karşı çıkan bireylerde gözükmemektedir. Bu düşünceler doğrultusunda, müzikle ilgili inançlarda olumlu yönde düşünenler kadar olumsuz sayılabilecek görüşlerin de bulunduğu söylenebilir.

Halveti-Şâbani inancında bireylerin müzikle ilgili inançları olumludur.	SAYI	YÜZDE
Katılmıyorum	15	12
Kısmen Katılıyorum	53	42
Katılıyorum	58	46
Toplam	126	100,0

Üçüncü Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorumlar

Halveti-Şâbani İnancında, Müziğin Halveti-Şâbani İnancındaki Rolü önemlidir.

Bu alt problemin yanıtlanmasında katılımcılara 9 alt başlıkta sorular yöneltilmiştir. Bu 9 alt başlığın cevaplanması sonucunda ankete katılan bireylerin, Halveti Şâbani inancında, müziğin eğlence, dinlence, ibadet, eğitim, kültür aktarımı, sağlık, boş zamanları değerlendirme, kötü alışkanlıklardan uzaklaşma, insanlara huzur verdiğine ve bireylerin birbirleriyle olan bağlılıklarını kuvvetlendirmede etkin bir rol oynadığı düşüncesini savundukları görülmüştür. Geriye kalan az bir kesimin ise müziğe karşı önyargılı bir tutum sergilediklerinden dolayı, müziğin Halvetilikte herhangi bir etkin rolünün olmadığını düşündükleri sanılmaktadır.

Halveti-Şâbani inancında, Müziğin Halveti-Şâbaniye İnancında ki Rolü Önemlidir	SAYI	YÜZDE
Katılmıyorum	59	15,6
Kısmen Katılıyorum	101	26,7
Katılıyorum	218	57,7
Toplam	378	100,0

Dördüncü Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorumlar

Halveti-Şâbani inancında, bireylerin müzikle ilgili tutumları olumludur.

Bu alt problemin yanıtlanmasında katılımcılara 6 alt başlıkta sorular yöneltilmiştir. Bu 6 alt başlığın cevaplanması sonucunda ankete katılan bireylerin, Halveti bireylerin, müzik ile ilgili etkinliklere katılmaktan hoşlandıkları, müzikle uğraşmak isteyen bireyleri teşvik ettikleri, müzikle uğraşan amatör ya da profesyonel bireylere destek oldukları, müzikle uğraşanlara saygı duydukları ve Halveti tarikatı mensuplarının müzik ile ilgili inanç ve tutumlarının kendi inanç ve tutumlarını olumlu yönde etkilediği söylenebilir. Her ne kadar müziğin bireylerin müzikle ilgili tutumlarını olumlu yönde etkilediği görüşünü desteklemeyenler olsa da bu kesimin tarikatın sahip olduğu hoşgörü ve saygı prensipleri doğrultusunda hareket ettikleri görülmüştür. Halveti Şabani kolunun Rahmetli olan Şeyhi Mehmet DURLU hoca bu alt problemi destekleyen bir çalışma yapmıştır, Kütahya’da ki “Evliya Çelebi Kültür, Hizmet ve Tarihi Eserleri Onarma Derneğini 29 Eylül 2003 tarihinde kurmuştur ve burada enstrüman dersleri verilmeye başlanmıştır.

Halveti-Şâbani inancında, bireylerin müzikle ilgili tutumları olumludur.	SAYI	YÜZDE
Katılmıyorum	32	12,6
Kısmen Katılıyorum	52	20,7
Katılıyorum	168	66,7
Toplam	252	100,0

Beşinci Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorumlar

Halveti-Şâbani inancında, bireylerin müzikle ilgili davranışları olumludur.

Bu alt problemin yanıtlanmasında katılımcılara 7 alt başlıkta sorular yöneltilmiştir. Bu 7 alt başlığın cevaplanması sonucunda ankete katılan bireylerin, genel olarak müzikle ilgili davranışlarının olumlu olduğu söylenebilir. Yine Tablo daki veriler incelendiğinde, Halveti bireylerin yarısının, müzik ile ilgili etkinliklere dinleyici, yorumcu ve görevli olarak katıldığı, katıldığı etkinliklerde okunan ilahilere eşlik etmekten hoşlandığı sonucuna ulaşılmıştır. *Bir çalgı aleti çalmayı bildiği ya da öğrenmeye çalıştığı*, bilmeyenleri ise öğrenmeleri için teşvik ettiği görülmektedir. Geriye kalan kesimin ise bir kısmının müzikle ilgili etkinliklerde yalnızca dinleyici olarak bulunmaktan hoşlandığı ve az bir kesimin ise müziğe karşı ön yargılı yaklaşmasından dolayı, müzikle ilgilenmekten ve bu tür ortamlarda bulunmaktan hoşlanmadığı anlaşılmaktadır. Halveti inancına sahip katılımcıların yarısının müzikle uğraşıyor olmaları ve özellikle bir çalgı aleti çalabiliyor olmaları oldukça önemli bir bulgudur ve oranın da bizim için oldukça yüksek bir sonuçtur. Bu açıdan bakıldığında Halveti tarikatında müziğin önemli bir yer tuttuğu söyleyebiliriz.

Halveti-Şâbani inancında, bireylerin müzikle ilgili davranışları olumludur.	SAYI	YÜZDE
Katılmıyorum	74	29,4
Kısmen Katılıyorum	48	19,0
Katılıyorum	130	51,6
Toplam	252	100,0

Altıncı Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorumlar

Halveti-Şâbani inancında bireyin müzik türlerine ve kültürüne ilişkin tutumları olumludur.

Bu alt problemin yanıtlanmasında katılımcılara 4 alt başlıkta sorular yöneltilmiştir. Bu 4 alt başlığın cevaplanması sonucunda ankete katılan Halveti bireylerin büyük bir kısmının, günlük yaşamlarında müziğin her türünü dinlemekten hoşlandığı, özellikle dini müzik dışında Türk Sanat Müziği dinlemekten hoşlandıkları görülmüştür. Geriye kalan belirli bir kesimin ise genellikle tek türde müzik dinlemekten hoşlandığı ve az bir kesimin ise hayatlarında müziğe yer vermedikleri için, müziğin hiçbir türünü dinlemekten hoşlanmadığı müzik yapılan ortamlarda bulunmamaya çalıştıkları ortaya çıkmaktadır.

Halveti-Şabaniye İnancında bireyin müzik türlerine ve kültürüne ilişkin tutumları olumludur.	SAYI	YÜZDE
Katılmıyorum	33	19,6
Kısmen Katılıyorum	47	28
Katılıyorum	88	52,4
Toplam	168	100,0

Yedinci Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorumlar

Bireylerin müziğin Halveti-Şâbani inancındaki yerine yönelik değerlendirmeleri olumludur.

Bu alt problemin yanıtlanmasında katılımcılara 7 alt başlıkta sorular yöneltilmiştir. Bu 7 alt başlığın cevaplanması sonucunda ankete katılan Halveti bireylerin yarısından fazlasını oluşturan %63,7'lik kesiminin, Halvetiliğin önde gelenlerinin müziği desteklediği ve müziğe değer verdiği, müzik etkinliklerinde yalnızca dini müzik örneklerine değil, kendi kültürümüze ait her türden örneğe yer verildiği ve müzik ile ilgili etkinliklerde ki bu bizim için çok önemli diğer birçok tarikatla olmayan, kadın ve erkeklerinaynı ortamda müzik etkinliklerine katılmalarının herhangi bir önyargı oluşturmadığını benimsedikleri görülmüştür. Geriye kalan kesim ise müziğe yönelik bir önyargıları olduğundan dolayı, müzik ile ilgili tüm yaklaşımlarda olumsuz tepki gösterdikleri görülmüştür.

Bireylerin müziğin Halveti-Şabani inancındaki yerine yönelik değerlendirmeleri olumludur.	SAYI	YÜZDE
Katılmıyorum	51	17,3
Kısmen Katılıyorum	56	19,0
Katılıyorum	187	63,7
Toplam	294	100,0

Sonuçlar

Birinci alt problem olan müziğin insan yaşamında yeri var mıdır, sorusuna ait bulgular sonucunda elde edilen verilere göre; ankete katılan bireylerin büyük çoğunluğu, müziğin, bireylerin mutlu olmasında, toplumlar arasındaki ilişkilerde, paylaşma, barış, işbirliği gibi davranışların kazandırılmasında, toplumlar ve bireyler arasındaki kültürel ve sosyal etkileşimlerde etkili olmasında müziğin büyük önem taşıdığı görüşüne katılmaktadırlar. Diğer yandan müziğin, insanların geçimlerini sağlamalarında ekonomik olarak katkı sağladığı ve

çocuklar başta olmak üzere her yaştaki birey için bir eğitim aracı olduğu düşüncesi yapılan araştırmalar sonucunda tespit edilmiştir.

İkinci alt problem olan, müzik ile ilgili inançlara katılmakta mısınız, sorusuna ait bulgular sonucunda, ankete katılan bireylerin yarısına yakını, müziğin insanların ahlaki ve sosyal yönlerini olumlu yönde etkilediğini, müziğin insanların kişiliklerini etkilediğini ve müziğin insanları dini yönden etkilediği düşüncesine katıldıkları tespit edilmiştir.

Üçüncü alt problem olan, Müziğin Halveti-Şabani inancındaki önemli rolleri olduğuna katılıyor musunuz sorusuna ait bulgular sonucunda, ankete katılan bireylerin yarısından fazlası, müziğin eğlence, dinlence, ibadet, eğitim, kültür vb. pek çok açıdan önemli roller üstlendiğine, insanlara huzur ve sükûnet verici bir yapısı olduğuna, ruhsal olarak bireylerde tedavi edici bir rol üstlendiğine, ibadet sırasında dinlendiğinde ibadete derinlik kattığına, insan ruhunu dini inançları açısından pek çok farklı biçimde etkileme gücüne sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca müziğin, bireylerin boş zamanlarını değerlendirme işleviyle insanları kötü şeylerden alıkoyan, birbirlerine ve topluma karşı saygı ve sevgi kavramlarının yerleşmesine hizmet eden bir unsur olduğuna, insanların kültürel gelişimlerine katkıda bulunarak, başka kültürlerle açık ve meraklı olmalarını sağladığına, Halvetiliğe ait kültürel unsurların gelecek kuşaklara taşınmasında önemli roller üstlendiğine ve müziğin topluluğun bireyleri arasındaki bağları güçlendirmede etkin bir araç olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Dördüncü alt problem olan, Halveti bireylerin müziğe karşı tutumları nelerdir sorusuna ait bulgular sonucunda, ankete katılan bireylerin büyük çoğunluğu, müzikle ilgili etkinliklere izleyici/dinleyici olarak katılmaktan hoşlandıklarını, müzikle ilgili konularda ailelerini destekledikleri, müzikle ilgili etkinliklerde görev almaktan çekinmedikleri ve müzikle uğraşan insanlara saygıyla baktıkları ve onları destekledikleri belirlenmiştir. Ankete katılan bireylerden çok az bir kısmı hayatlarında müziğe yer vermemekte ve müzik ile ilgili etkinliklere katılmamaktadırlar.

Beşinci alt problem olan, Halveti-Şabani inancında bireyin müzikle ilgili davranışları olumludur sorusuna ait bulgular sonucunda, ankete katılan bireylerin yarısından fazlası müzikle ilgili etkinliklere dinleyici/izleyici olarak katılmaktan mutlu olduklarını, müzikle ilgili etkinliklerde görev almak istediklerini, müzik ile uğraşanlarla birlikte çalışmaktan ve onlarla sohbet etmekten hoşlandıklarını, bir çalgı aleti çalmak isteyenleri teşvik ettiklerini, katıldıkları etkinliklerde okunan ilahilere eşlik etmekten hoşlandıklarını ve ankete katılan bireylerin yarısına yakını da katıldıkları dini etkinliklere icracı olarak katıldıklarını belirtmişlerdir. Ankete katılan bireylerin profesyonel müzisyen olmamalarına rağmen büyük bir kısmının bir çalgı aleti çalmayı bildiği ya da öğrenmeye çalıştığı belirlenmiştir.

Altıncı alt problem olan, Halveti-Şabani bireyin müzik türlerine ve kültürlerine ilişkin tutumları olumludur, sorusuna ait bulgular sonucunda, ankete katılan bireylerin yarısına yakını günlük yaşantısında Klâsik Türk Müziği dinlemekten hoşlandığını bununla birlikte tek türe bağlı kalmayıp güzel olduğunu düşündüğü her tür müziği dinlemekten hoşlandığı belirlenmiştir. Ayrıca ankete katılan bireylerin günlük yaşamlarında dini müzik ve Türk Halk Müziği dinlemekten de hoşlandıkları belirlenmiştir.

Yedinci alt problem olan, müziğin Halveti-Şabani inancındaki yerine yönelik değerlendirmeler olumludur, sorusuna ait bulgular sonucunda, ankete katılan bireylerin neredeyse tamamına yakını, Halvetiliğin önde gelen isimlerinin müziği desteklediğini ve müziğe değer verdiklerini, Halveti bireyler tarafından düzenlenen etkinliklerin Halveti bireylerin müziğe ilgi duymalarını sağladığını, düzenlenen etkinliklerde sadece dini müziklere yer verilmediği başka müzik türlerine de yer verildiği düşüncesini savundukları görülmüştür. Halvetilikte kadın ve erkeklerin aynı ortamda müzik etkinliklerine katılmasının herhangi bir

önyargı oluşturmadağı ve müzikle ilgili etkinliklerin Halvetiler arasındaki hoşgörü ve saygıyı artırdığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

ABDULKADİROĞLU, A. (1991), Halvetilik'in Şabaniyye Kolu Şeyh Şaban-ı Veli ve Külliyesi, Kastamonu Şeyh Şaban-ı Veli Derneğı, AnkaraGüney,1997

DEMİR, A. (2010), İslam Tasavvuf Kültüründe Mûsiki Âdâbı, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 51:2(2010), ss. 367-388, Ankara

DÖNMEZER S.(1988), Toplumbilim, Beta Yayınları, İstanbul.

ERGUN, S.N. (1942), Türk Musikisi Ansiklopedisi, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul

GÖKÇE, B. (2004). Toplumsal Bilimlerde Araştırma, Savaş Yayınları. Ankara

GÜNEY, A. (1997), Halvetilerde Musiki, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (YL), İstanbul

GÜNGÖR E. (1996) İslam Tasavvufunun Meseleleri, Ötüken Yayınları, İstanbul

KAPTAN, S. (1989). Bilimsel Araştırma Gözlem ve Teknikleri. Tek Işık Aş.,Ankara.

KARA, M. (2002), Günümüzde Tasavvuf Hareketleri, Dergâh Yayınları, İstanbulKaraatlı (2006)

KILIÇ, E, (2011), Anadolu'nun Ruhu, Tasavvuf, Felsefe, Siyaset Konuşmaları, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul

KURTKAN, A. (1977), Sosyolojik Açından Tasavvuf ve Laiklik, Kutsun Yayınevi, İstanbul

MUTLU, İ. (2000), Tarikatlar Nasıl Ortaya Çıktı, Mutlu Yayıncılık, İstanbulSerin (1984)

SİR, A.N. (2001), Batmayan Güneş Devam Eden Gölgeleer "Hoca Hafız Mehmet DUMLU" Alper Yayınları, İstanbul

ŞAH, İ. (2007), Sufinin Yolu, Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık, İstanbul

TÜRER, O. (2011), Osmanlılarda Tasavvufi Hayat –Halvetilik Örneğı- , İnsan Yayınları, İstanbul

YILMAZ, K. (2010), Ana Hatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar, Ensar Neşriyat, İstanbul

“BÜROKRASİ VE DEMOKRASİ BAĞLAMINDA MÜZİK
“Kurallar – Kuralsızlıklar””

Çiğdem BALOĞLU

piyanist5@hotmail.com

Anadolu Üniversitesi

Devlet Konservatuarı Genel Müzikoloji Anabilim Dalı Öğrencisi

ÖZET

Günümüzde, resmi örgütler dünyadaki en yaygın örgütlenme biçimidir. Büyük ölçekli örgütlerin çoğu, Weber’e göre, doğaları gereği bürokratik olmaya eğilimlidirler. Müzik de aslında bürokratik manzumeler dizisidir. Bunun en güzel örneğini klasik dönemde görebiliriz. Bu dönem eserlerinin form analizlerini incelediğimizde, mükemmel hazırlanmış bürokratik kurallar karşımıza çıkar. Gerçekte bürokrasinin demokrasi ile ne kadar bağdaştığı tartışma konusudur. Pek çok sosyolog, bürokrasinin demokratik özgürlükleri engellediği görüşüne sahiptir. Bir taraftan da bürokrasi, demokrasinin sorunsuz bir biçimde icra edilmesinin temel aracıdır. Bunu müzik bağlamında da incelediğimizde, özellikle 20. ve 21.yy bestecilerinin bürokratik engellerden kurtulup, çok daha demokratik bir biçimde, eserlerinde kendilerini ifade etmeleri görülmektedir. Dolayısıyla eser ve yorumlama anlamında bürokrasi ve demokrasiyi irdelediğimizde, 20. ve 21.yy bestecilerinin demokratik haklarını yaratılarında özgürce kullandıkları görülmektedir.

Bu çalışmanın amacı; bürokrasi ve demokrasi kavramlarını irdeleyerek, söz konusu kavramlar içerisinde müziğin yerini tespit etmeye çalışmaktır. Tarihsel süreç göz önünde bulundurularak ortaçağdan 21.yy a kadar olan müziğin, besteciler üzerindeki ifade özgürlükleri ve sınırlılıkları arasındaki farklara yer verilecektir.

Anahtar kelimeler: Devlet, Demokrasi, Bürokrasi, Müzik

MUSIC IN THE CONTEXT OF BUREAUCRACY AND DEMOCRACY

“Regularity – Irregularity”

Çiğdem BALOĞLU

Anadolu University School of Music And Drama

Musicology Department

piyanist5@hotmail.com

ABSTRACT

Today, official organizations are the most common form of organization in the world. According to Weber, most of the large scale organizations tend to be bureaucratic by their nature. In fact, music is a series of bureaucratic poems. We can see the best sample of this in the classical period. When we examine the form analysis of works of this period, we can see the perfectly prepared bureaucratic rules. Actually, it is a matter of debate how bureaucracy comports with democracy. Many sociologists think that bureaucracy blocks the democratic freedoms. On the other hand, bureaucracy is the main instrument of democracy to be carried

out uneventfully. When we examine this in the context of music, it is seen that especially composers of 20. and 21. century express themselves in their works in a more democratic manner by getting rid of bureaucratic obstacles. Thus, the composers of 20 and 21 century seem to use their democratic rights freely in their works when we examine democracy and bureaucracy in terms of works and interpretation.

The aim of this study is to determine the place of music in the concepts of bureaucracy and democracy by examining these terms. By considering historical process, the difference between composers' freedom of expression and limitations will be discussed regarding the music from The Middle Age to the 21 century.

Key Words: Government, Democracy, Bureaucracy, Music

DEMOKRASİ NEDİR?

Demokrasi, tüm üye veya vatandaşların, organizasyon veya devlet politikasını şekillendirmede eşit hakka sahip olduğu bir yönetim biçimidir. Yunanca "dimokratia" sözcüğünden türemiştir. Türkçeye, Fransızca démocratie sözcüğünden geçmiştir. Genellikle devlet yönetim biçimi olarak değerlendirilmesine rağmen, üniversiteler, işçi ve işveren organizasyonları ve bazı diğer sivil kurum ve kuruluşlar da demokrasi ile yönetilebilirler.

Demokrasinin ana yurdu olan Eski Yunan'daki filozoflar Aristo ve Eflatun demokrasiyi eleştirmiş, o zamanlarda halk içinde "ayak takımının yönetimi" gibi aşağılayıcı kavramlar kullanmışlardır. Fakat demokrasi diğer yönetim şekillerinin arasından sıyrılarak günümüzde en yaygın olarak kullanılan devlet sistemi haline gelmiştir.

Demokrasinin tanımı, günümüzde de devam eden bir tartışmadır. Bunun sebepleri: Ülkelerdeki bazı kurumların görüşlerini haklı çıkartmak adına demokrasi tanımını kullanmaları, demokratik olmayan devletlerin kendilerini demokratik olarak tanıtmaya çabaları ve aslında genel bir kavram olan demokrasinin tek başına kullanılmasıdır.

Demokrasiye farklı atıflar olarak;

- 1- Çoğunluğun yönetimi
- 2- Azınlık haklarını güvenceye alan yönetim
- 3- Fakirin yönetimi
- 4- Sosyal eşitsizliği yok etmeye çabalayan yönetim
- 5- Fırsat eşitliği sağlamaya çalışan yönetim
- 6- Kamu hizmetinde bulunmak için halkın desteğine dayanan yönetim de denilebilir.

Demokrasi ilk olarak eski Yunanistan'da, şehir devletlerinde uygulandı. Doğrudan demokrasiye çok yakın olan bu sistem Atina demokrasisi olarak da anılır. Teoride bütün yurttaşlar mecliste oy verme ve fikrini söyleme hakkına sahipti. Fakat o günün koşullarına göre kadınlar, köleler ve şehir-devletinde doğmamış olanlar bu haklara sahip değillerdi. Bu sistemin en güçlü uygulayıcısı olarak Atina'yı ele alırsak: M.Ö. 4. yüzyılda nüfusun 250.000-300.000 arasında olduğu tahmin edilmekte. Bu nüfusun 100.000'i Atina vatandaşı ve Atina vatandaşları arasında da sadece 30.000'i oy verme hakkına sahip yetişkin erkek nüfus bulunduğu tahmin edilmektedir.

Roma İmparatorluğu döneminde uygulanan devlet sistemi, temsili demokrasiye yakın bir nitelik taşımaktaydı. Demokratik haklar genellikle sosyal sınıf ayrımına göre şekillenirdi ve güç elitlerin elindeydi. Bununla beraber, Eski Hindistan'da bazı bölgelerde uygulanan

sistemler de temsili demokrasiye benzetilir. Roma İmparatorluğu ile paralel olarak, kast sisteminin varlığı, gücün, varlıklı ve asil bir azınlığın elinde olduğu söylenebilir.

Antik Dönemde Demokrasi ve Müzik

Antik Dönem ve özellikle Aristo felsefesine dayalı ve «modal» yapı içeren müzik teorisine bakacak olursak, demokrasi ve müzik arasında ciddi bir benzerlik ortaya çıkmaktadır. Antik Dönem anarmonik tetrakordal yapıdan oluşan modal sistem, tıpkı antik dönemdeki demokrasi yapısına benzer. Öğrenilmesi son derecede zor, birkaç filozof tarafından bilinen ve sıkı kurallara bağlı gizli bir müzikal yapı, yani gizlenen bir sırlar manzumesi.

Orta çağda demokrasinin gelişme süreci içindeki en büyük olay İngiltere'de kralın yetkilerini din adamları ve halk adına sınırlayan Magna Carta Libertatum'un (Büyük sözleşme) ilan edilmesidir. Bu belge doğrultusunda ilk seçimler 1265 yılında yapılmıştı. Fakat bu seçimlere, yapılan kısıtlamalar sebebiyle, halkın çok az bir bölümü katılabilmişti.

Birçok ülkede devlet yönetiminde zaman zaman demokrasiye benzer uygulamalar yapılmıştı. Örneğin İtalyan şehir devletlerinde, İskandinav ülkelerinde, İrlanda'da ve değişik ülkelerde bulunan küçük bölgelerde demokrasinin prensiplerinden seçim yapılması, meclis oluşturulması gibi uygulamalar oluyordu. Fakat hepsinde demokrasiye katılım; erkek olma, belli miktarda vergi verme gibi standartlarla kısıtlanıyordu.

Gregorian Şarkıları ve Keskin Kısıtlamalar

Tıpkı Ortaçağ Gregorian şarkılarında olduğu gibi, en keskin kural: Sözler İncil'den alınacak ve ezgiler kesinlikle Latince okunacak...

Demokrasi tarihinde uygulanan sistemler oldukça çeşitlidir. Bunlar kısaca beş grup içinde toplanabilir:

1- Klasik demokrasi: Eski Yunan şehir-devletlerine dayanır. En iyi uygulayıcısı ve o dönemde en güçlü şehir olan Atina'dan dolayı Atina demokrasisi olarak da adlandırılır. Belli başlı tüm kararlar, bütün vatandaşların üye olduğu meclis tarafından alınır.

2- Koruyucu demokrasi: Sınırlı ve dolaylı bir demokrasi modeli sunar. Pratikte, yönetilenlerin rızası düzenli ve rekabetçi seçimlerle sağlanır. Siyasi eşitlik böylelikle eşit oy hakkını ifade eden teknik bir kavrama dönüşür. Dahası, oy hakkı gerçek bir demokrasi için yeterli değildir. Bireysel özgürlükleri korumak için yasama, yürütme ve yargı üzerinden güçler ayrılığına dayalı bir sistemin tesisi şarttır.

3- Kalkınmacı demokrasi: Bireyin ve toplumun gelişimini esas sayar. Vatandaşların itaat etmesi durumunda özgürlüğe kavuşacakları savındadır.

4- Liberal demokrasi: İçinde barındırdığı liberal kelimesiyle özgürlüğü, demokrasideki siyasi eşitlik kavramıyla da eşitliği temsil etmektedir. İktidarı halkın belirlediğini ancak bu iktidarın bireysel özgürlüklerle sınırlandırıldığı bir siyasal sistem olarak belirtilebilir.

5- Sosyal demokrasi: Bu kavram komünist rejimlerde gelişmiş demokrasi çeşitlerini kapsamaktadır. Kendi aralarında farklar bulunmasına rağmen liberal demokrasi sistemleriyle kesin olarak karşıt bir çizgidedir. Genel olarak siyasi eşitliğin yanında sosyal demokrasi ile ekonomik eşitliğin de sağlanması gerekliliğini savunurlar.

BÜROKRASİ NEDİR?

Bürokrasi bir toplumda tabandan yukarıya çıktıkça daralan bir yapı içinde örgütlenmiş olan, kişisel olmayan genel kurallar ve işleyiş ilkelerine göre çalışan sistem ve kurallar grubudur. Amacı resmi olarak idari işlevlerle olsa da uygulamada yorumlamalar nedeniyle

bazen resmi olmayan etkilere açık olabilmektedir. Kavram olarak özellikle politika ve sosyoloji alanlarında tartışmalara yol açmıştır. Bunlardan en önemlilerinden biri Max Weber'in öne sürdüğü hiyerarşi ve ideoloji içerikli çalışmadır. Günümüzde yaygın olan bürokratik sistemlere devlet, silahlı kuvvetler, hastaneler, bakanlıklar, okullar ve büyük şirketler örnek olarak verilebilir.

Bürokrasi yönetsel bir mekanizma olmakla birlikte hiyerarşik emir komuta zincirinin yer aldığı yapılardır. Bu zincirin her halkasında kullanılan otorite, görevin yasal sorumluluk alanıyla ve amirlerin takdir yetkileriyle sınırlıdır.

ÖRGÜT NEDİR?

Örgüt, ortak bir hedefe ulaşmak için ortaklaşa eylemler gerçekleştirmek niyetiyle bir araya gelmiş insanlardan oluşan, tanımlanabilir üyeliği olan bir gruptur (Aldrich ve Marsden 1988).

Müzik olgusunu örgütsel bazda incelediğimizde ise, müziği yaratmak ve yorumlamak tamamen örgütsel yapılanmanın bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Örneğin kompozisyon bölümleri olmasa besteci ortaya çıkmaz, orkestralar gibi küçük çaplı örgütler olmasa müzik yorumlanamaz.

Günümüzde, resmi örgütler, dünyadaki en yaygın örgütlenme biçimidir.. Buna karşın, örgütler genelde tasarlanırlar, belli hedefler göz önünde tutularak, özellikle bu hedeflere ulaşmayı sağlayacak biçimde inşa edilmiş binalarda ya da fiziksel düzenlemeler içinde kurulurlar. Örgütler bizi dünyayla kaynaştırmanın yanında, yaşadığımız sürece bu dünyada gösterdiğimiz ilerlemeyi kaydederek ve öldüğümüzde bizi bu dünyadan çıkarırlar (Giddens).

Büyük ölçekli örgütlerin çoğu, Weber'e göre, doğaları gereği bürokratik olmaya eğilimlidirler. Besteci Örgütleri, Yorumcular Birliği gibi.

Müzik de aslında bir bürokratik manzumeler dizisidir. Bunun en güzel örneğini klasik dönemde görebiliriz. Bu dönem eserlerinin form analizlerini incelediğimizde, mükemmel hazırlanmış bürokratik kurallar karşımıza çıkar.

BİR ÖRNEK

Sonate in F
KV 332 (300*)

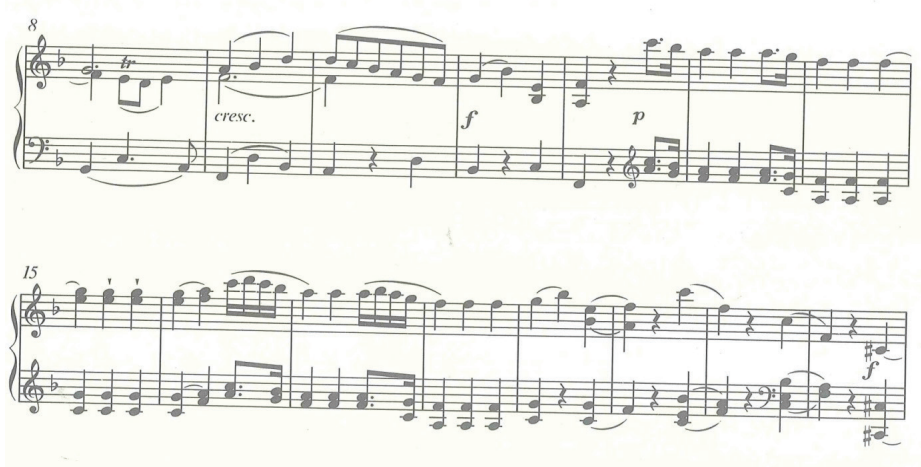
Wien (Salzburg), 1783

Allegro

The image displays a musical score for a sonata in F major, KV 332 (300*) by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is written for piano and is in 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The first system shows a piano (p) dynamic. The second system shows a crescendo (cresc.) and a forte (f) dynamic. The score is from a manuscript in Vienna (Salzburg), 1783.

Klasik Dönemin Bürokratik Kuralları

Klasik bir eser olarak örnekteki Mozart sonatta görüldüğü gibi, eser sonat formunda olması gerektiği gibi ilk dört ölçü ana tema verilerek, beş ve oniki ölçüler arasında ikinci yarım cümle verilmiş dominantı ile beraber duyuş belirginleşerek yine tonikte kalarak ikinci cümleye geçilmiştir. Pedal ile bas zenginleştirerek, eserin ilk temasını ilk konusunu kendi tonunda burada vermektedir. Bu klasik form da olmaz ise olmaz bir kuraldır.



Farklı bir cümle (konu) ile ikinci cümle onikinci ölçüde girer, onaltıncı ölçüye kadar bir yarı cümle ve onaltı yirmiki ölçüler arasında da ikinci yarı cümle verilmiştir.

İlk temayı ikinci yarı cümlede çoğaltarak vermesi zaten klasik dönemin olmazsa olmaz değişmeyen kurallarından gelmektedir. Yine dominantı toniğe bağlayarak buradan sonra da olması gerektiği gibi “gelişme” bölümüne geçilecektir. Gelişme bölümünde de majörün ilgili minörü ile geçişler yapılarak en son yine tonaliteye sadık kalınarak başka konular da sunulabilir. Gelişme bölümü zaten bestecinin tüm yaratıcılığını sergilediği bölüm olarak diğer tonlarla zenginleştirilerek en son yine ana tona dönüldüğü bir bölümdür. En son da bir “coda” ile parça bitirilir.

Geçmişten günümüze kadar aşklarımız, ozanlarımız; düşüncelerini, sevdiklerini, duygularını müzikle dile getirmişler. Sevdiklerine de, devlete de müzikle seslenmişler.

Müzik; demokrasinin bir yolu olmalıdır. Bir örgüt olarak orkestralarda çalmak yani bir arada müzik yapmak, her bireyin kendi doğrultusunda bir görevi olması demokrasi ile yaşamı göstermektedir.

Partitürdeki Demokratik Yapı

Beethoven
Symphony No. 5
in C Minor
Op. 67

Allegro con brio. $\text{♩} = 108$.

Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in Es.
Trombe in C.
Timpani in C.G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

Partitürde Demokrasi ve Bürokrasi

Görüldüğü gibi klasik bir orkestra partitüründe ki buna biz toplumsal grup da diyebiliriz her bireyin farklı bir görevi vardır. Flüt, obua, klarinet, fagot, korno, trombon diye giden ve hiç değişmeyen bu sıralamada, demokrasi içerisinde bürokrasiyi çok daha net görmekteyiz.

Aslında toplumsal grubupların, birbirlerine benzetmeler de, ortak değerleri paylaştıkları, aynı amaca çalıştıkları, birbirlerine bağlılık duygusunun yaşandığı için tam bir uyum ve anlaşma modeli içinde çalışmalarını gerekir.

Orkestraların yani bu toplumsal grupların, demokrasi yaşantısına örnek olabileceği gibi, bir taraftan da görev dağılımı olarak hiyerarşik bir düzen içinde, her üyenin yetenek, bilgi ve becerilerine göre verilmiş görevleri, uzmanlaşmayı da beraberinde getirmektedir.

Görüldüğü gibi orkestralar Bernard Lewis'in de kitabında bahsettiği gibi çok sesli bir takım işidir. Demokrasi de bir takım oyunu olduğundan, tek sesin egemenliği değil birlikte uyum içinde var olan çalışma asıl olanıdır. *"Değişik görüşler genel amaç içinde var olur, erir."*

Müziğin tarihsel evrimine baktığımızda Klasik Dönem dışında iki dönem, bize ilginç veriler sunmaktadır. Romantik dönemi, ruhsal iniş çıkışlar içerisinde, bir türlü sözünü bitiremeyen, kurallar dahilinde düşüncelerini sınırlamaktan kaçınan bir dönem olmasını, önceki 18. yy klasik akımının kuralcı sınırlarına karşı bir başkaldırı olarak değerlendirebiliriz.

Duyguya seslenir, ihtirası körükler, kişiliği öne sürer, ahenk yerine heyecanı, ideal güzellik yerine ifadeyi, karakterin ise abartılarak belirtilmesini tercih eder romantizm. Genellikle klasik dönemdeki gibi değişmeyen belirgin kurallar yerine belirgin olmayan sürekli değişen kurallar geçerli sayılır.

Romantizm 18. yy'ın sonlarında doğan ve insanın yaratma özgürlüğü önündeki herşeye karşı duran bir akımdır. "En iyi kural, kuralsızlıktır" diyen romantikler insanın duygularını, düş gücünü ve insanı düzeltmenin toplumu düzeltmekle olabileceğini savunurlar.

Aslında bürokrasiden demokrasiye geçiş yolu olarak, müziğin kilise ve saray egemenliği altından çıkıp halka yayıldığı, kalıpların ve düzenin yıkılıp yerine daha özgür olan romantizmi gösterebiliriz.

Bir taraftan da şu şekilde ayırabiliriz ki; 18. yy' da sanat, belli bir toplum katının eğlencesi için üretilirken, 19. yy' da ise bestecinin, kendini anlatma gereksiniminden doğması yine kurallar ve kuralızsızlıklar olarak ayırt edici bir farktır.

Romantik dönem bestecisinin yaptığı müziğin içinde, sınırsızlık, soyutluk gibi kavramlar ağırlıktadır. Bunun tersine kilise ve onun sınırlayıcı baskısı daha bürokratik kurallar dahilinde müziğe bir yön vermektedir.

20. ve 21. yy' a geldiğinde ise artık armonide hiçbir kuralın olmadığını ve bestecinin tamamen özgürce farklı stillerle içsel duygularını yansıttığını görüyoruz.

Gerçekte bürokrasinin demokrasi ile ne kadar bağdaştığı tartışma konusudur. Pek çok sosyolog, bürokrasinin demokratik özgürlükleri engellediği görüşüne sahiptir. Bir taraftan da bürokrasi, demokrasinin sorunsuz bir biçimde icra edilmesinin temel aracıdır.

Müzik bağlamında incelediğinde ise, özellikle 20. ve 21.yy bestecilerinin bürokratik engellerden kurtulup, çok daha demokratik bir biçimde, eserlerinde kendilerini ifade ettikleri görülmektedir. Dolayısıyla eser ve yorumlama anlamında bürokrasi ve demokrasiyi irdelediğimizde, 20. ve 21.yy bestecilerinin demokratik haklarını, yaratılarında özgürce kullandıkları görülmektedir.

Yeni Müzik

19. yy' ın sonlarında serpilmeye başlayarak günümüze uzanan dönemin müziği olan çağdaş müzik, özelliklerini betimleyen kavramlarla açıklanır ve yorumlanır. "*Modern, Yeni, Öncü Müzik ve 20. yy Armonisi*" genel yönelimiyle Çağdaş Müzik, tonal sistemle bağların koparılmasını temsil eder.

Başka bir deyişle melodi, ritm ve armoni Çağdaş Müziğin temel öğeleri olmaktan çıkmış, klasik ve alışlagelmiş formlara ve onlara ilişkin kurallara uymak bağlayıcı sayılmamıştır. Ancak bu gibi özellikler Çağdaş Müziğin "ne olmadığı" nı göstermeye yaramaktadır.

Sınırlılık Çağdaş Müzikte bir tepki gerekçesi olmuş, ritm ögesi, melodi ve armoniye yardımcı bir öğe durumundan kurtarılmak istenmiştir. Böylece ritm, müzikte önemli bir anlatım aracı olarak 20.yy' ın yaşam hızını ve dinamizmini yansıtmaya başlamıştır.

Bu yaklaşım müzikte melodinin, biçimin, çokseslilik dokusunun, akor bağlantılarının pek umursanmayışı anlamına gelerek kuralızsızlıklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzikte Çağdaş Dönemin besteciliğinde deneyselci yaklaşım olan deneysel müzik, özellikle 20.yy'ın ikinci yarısında "gürültü" ye kadar uzanabilen, bütün tını olanaklarının kullanılmasını öngörmüştür.

Daha önceki bir çalışmamda konu olarak ele aldığım gibi,

Henry CAWELL: Piyanonun tellerini çekerek ve teller üzerinde glissando yaparak egzotik sesler elde etmiştir.

John CAGE: Pişano tellerine tahta gibi yabancı maddeler takarak yeni sesler elde etmeyi denemiştir.

Fiziksel ve elektronik akustik alanındaki gelişmeler, yeni müziğin ton üretiminde çok sayıda deneylerin yapılabilmesi için olanak sağlamıştır. Teyp bandının hızını değiştirerek veya tersine çalarak bir ses dünyası ortaya çıkarılmıştır. Bazı besteciler ise normal armonik

kalıba uymayıp, kendi ifadesel özgürlüklerini de tanımlayabilmek için, eserlerinde yeni müziksel semboller (kodlar) oluşturmuşlardır.

YENİ MÜZİĞE ÖRNEKLER

ATTILA BOZAY (FIVE SMALL PIANO PIECES)

The musical score for Attila Bozay's 'Five Small Piano Pieces' is presented in two systems. The first system is for a piano (p) and features a 'tranquillo, rubato' tempo. It includes a melody in the right hand with a 'cant.' (cantabile) marking and a 'meno p' (less piano) marking. The second system is for a string quartet (string.) and features a 'molto rit.' (very ritardando) tempo. It includes a 'quasi gliss. lento' (quasi glissando, very slow) marking and a 'calando' (ritardando) marking. The score is written in G major and 4/4 time.

GYORGY KURTAG (THE GENTLE BOXER)

The musical score for György Kurtág's 'The Gentle Boxer' is presented in two systems. The first system is for a piano (p) and features a 'Sostenuto' tempo. It includes a 'Tempo di Walzer' (Waltz tempo) marking and a 'Sostenuto' marking. The second system is for a piano (p) and features a 'Tempo II.' marking. The score is written in G major and 4/4 time.

Demokrasi kuralları, günümüzde elbette ki devam etmekte. Bunu “Yeni Müzik” ile kuralların kaldırılmaya çalışıldığı bir dönem olarak tanımlayabiliriz. Kendi kuralları dahilinde, fakat klasik döneme göre majör-minör ya da akor bağlantılarının armoni yapısına bağlı kalmadığı için o dönemin gerekliliklerine göre basmakalıplardan kurtulmaya çalışan, yeniyi arayan ve kendi kurallarını kendi yaratan bir dönem.

Yeni arayışlar belli kurallar dahilinde gidilen müziğe farklı kapılar açmıştır. Her ne kadar Schönberg’ in bestelerinde tümüyle yeni müzik olarak on iki ton tekniğini kullanması çeşitli saldırılara neden olup, eserlerinin yorumlandığı konserler Viyana gazetelerinde “Kazalar ve Cinayetler” başlığıyla eleştirilmiş olsa da, zamanla bu kuralsızlıkların kulağa hiç de fena gelmediği kanısı pek çok insanda var olmuştur.

Schönberg eski bestecilerden yararlandığını hiç saklamamıştır. Bach’tan Mozart’a, Beethoven’dan Wagner’e ve daha bir çok besteciden öğrendiklerini her zaman dile getirmiştir. Bir yazısında öyle güzel söylemiştir ki:

“ Aslında kapılarımı kimseye kapalı tutmadım...Gördüğüm her güzel şeyi ister başkasında, ister bende olsun taklit ettim. Aslında özgürlüğüm de bundan kaynaklanır. Ancak bunlara takılıp kalmadım. Tüm güzellikleri kendime mal ettikten sonra işledim, geliştirdim ve bu da beni yeniye götürdü. Günün birinde, bu ‘yeni’ nin eski değeri örneklerle ne kadar bağlı olduğunun anlaşılacağından eminim...Öyle bir yeni müzik ki, geleneğin temelleri üzerine kurulduğu için ilerde kendisi gelenek olmaya adaydır.”

Eskiye unutmadan yeniye yönelmeliyiz ki temel çok daha sağlam olsun. Özü devam ettirmenin tekrarlamamanın bir anlamı yok. İyice sindirip ama iyi bilip, kurallarla yoğrulup, belki de kuralsızlık dediğimiz biçimde geleceğe taşınmalıyız. Zaten en iyi kuralsızlık, iyi yoğrulmuş özümsemiş kurallardan gelmez mi?

Demokrasi her ne kadar bireylerin özgürlüklerini ve haklarını korumak için ortaya çıksa da, Antik Dönemde tıpkı müzikte olduğu gibi «**kişiye özel**» tavırları ile ortaya çıkmaktadır.

Ancak, demokrasinin keskin kurallarını ve bürokratik yapısını, müzik bağlamında Klasik Dönemde görmekteyiz. Romantik Döneme gelindiğinde ise başkaldırı ile birlikte, demokrasi de yeni haklar elde etmeye çalışır. 20. yüzyıl dünyası demokrasinin kurallarını yaşatmasına karşın, bireysel özgürlüklerin, toplumsal bazda daha ön plana çıktığı bir dönemi temsil eder. Bu bağlamda Çağdaş Dönemin müziğinin, günümüz modern demokrasisini tam olarak yansıttığını söyleyebiliriz.

Sonuç olarak müzik, kurallar ve kuralsızlıkların yoğun olarak yaşandığı demokrasi kavramı içerisinde var olan bürokratik manzumeler dizisidir.

KAYNAKÇA

AKTÜZE, İrkin: “Müziği Okumak”, Cilt 4 “Mozart-Schönberg” Pan Yayıncılık, İstanbul 2003

ALANER, A.Bülent: “Müzikte Beşinci Boyuta Doğru”, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 2007

ÇELİK, Ş.Abdurrahman: “Kültür Endüstrisi/Üç Yanlış Bir Doğru” Literatür Yayınları, İstanbul 2011

FINKELSTEIN, Sidney: Çeviren. M.Halim SPATAR “Müzik Neyi Anlatır” Kaynak Yayınları, İstanbul 1986

FINKELSTEIN, Sidney: Çeviren. M.Halim SPATAR “Besteci ve Ulus” (Müzikte Halk Mirası) Pencere Yayınları, İstanbul 1995

GIDDENS, Anthony: “Sosyoloji”, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2008

GÜNAY, Edip: “Müzik Sosyolojisi/Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış”, Bağlam Yayınları, İstanbul 2006

MİMAROĞLU, İlhan: “Müzik Tarihi” Varlık Yayınları, İstanbul 1961

OSKAY, Ünsal: “Müzik ve Yabancılaşma” (Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma) Der Yayınları, İstanbul 2001

TOURAINE, Alain: Çeviren. Olcay KUNAL “Demokrasi Nedir?” Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997

TDK Türkçe Sözlük: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts

MOZART, W.A: “Sonaten Fantasien und Rondi I”, Könnemann Music Budapest, K 103

MARIANNE, Teöke: “Tarka-Barka”, Editio Musica Budapest, Budapeşte 1977

“DÜNYA FLÜT SANATINDA J.P.RAMPAL FENOMENİ”

Yrd. Doç. Çiler AKINCI

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı

cilerakinci@gmail.com

Ezgi Sözer

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı

ezgisozer@gmail.com

ÖZET

18. yüzyıl da virtüözite anlamında doruğa ulaşan keman ve piyanonun yanı sıra, flüt ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında gerçek anlamda virtüözite ile tanışmıştır. Virtüözite denilince, piyanoda Franz Liszt, kemanda Niccolo Paganini isimleri nasıl bu enstürmanlarla özdeşleşmiş ise flüt denilince de akla Rampal gelir. 19. yüzyılın sonlarından itibaren Paris Konservatuvarın da dönemin önemli flütçüleri sayesinde ivme kazanan flüt virtüözitesi, bu ekolden yetişmiş olan J. P. Rampal sayesinde dünyaca üne kavuşmuştur. Fransa'da yaptığı başarılı kayıtlar sayesinde Amerika'ya davet alan Rampal, dünyaca ünlü Hollywood Prodüksiyonu Muppet Show ile birlikte adını dünyaya duyurmuştur. Ünlü caz müzisyeni Claude Bolling ile yapmış olduğu caz suite kayıtları sayesinde de adını dünyada daha geniş bir kitleye ulaştırma fırsatını bulmuştur. Fransız flüt ekolünü bugün bu denli konuşmamıza sebep olan ve flüt repertuarını yaptığı araştırmalar ile genişleten J. P. Rampal yetiştirdiği öğrencilerle de günümüz flüt virtüözitesine damgasını vurmuştur.

Anahtar Kelimeler: Rampal , Hollywood, Muppet Show, Caz suite

“IN THE WORLD FLUTE ART, J.P. RAMPAL PHENOMENON”

ABSTRACT

In 18th century, culminating in the sense of virtuosic violin and piano, as well as the flute, but 19 met with virtuosity the second half of the century. Mention of virtuosic at piano Franz Liszt, at violin Niccolo Paganini of the names identified how these instruments, comes Rampal to mind flute mention. From the end of 19th century the Paris Conservatory gained momentum thanks to major flautist flute virtuosity, who grew up in that school J. P. Rampal has gained worldwide fame thanks. in France Thanks to the successful entries Rampal who received an invitation to America, along with the name of the world famous Hollywood Production announced Muppet Show. He had the opportunity to a wider audience the name of the transport, thank to He made with Claude Bolling the famous jazz musician jazz suite records around the world,. French school of flute and flute repertoire today, which caused such a conversation with his research extends the J. P. Rampal the hallmark of the modern flute virtuosity trained students.

Key Words: Rampal , Hollywood, Muppet Show, Jazz suite

Giriş

18. yüzyılda virtüözite anlamında doruğa ulaşan keman ve piyanonun yanı sıra, flüt ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında gerçek anlamda virtüözite ile tanışmıştır. Virtüözite

denince nasıl ki akla piyanoda Franz Liszt, kemanda Niccolo Paganini gelirse, flüte de J. P. Rampal gelir. 19. yüzyılın sonlarından itibaren Paris Konservatuvarında dönemin önemli flütçüleri sayesinde ivme kazanan flüt virtüözitesi, aynı ekolden yetişmiş olan J. P. Rampal sayesinde üne kavuşmuştur. Fransa'da yaptığı başarılı kayıtlar sayesinde Amerika'ya davet edilen J.P. Rampal, dünyaca ünlü Hollywood Prodüksiyonu “Muppet Show” ile birlikte adını dünyaya duyurmuştur. Rampal ayrıca ünlü caz müzisyeni Claude Bolling ile yapmış olduğu caz süit kayıtları sayesinde de adını dünyada daha geniş bir kitleye ulaştırma fırsatını bulmuştur. Fransız flüt ekolünün bugün oldukça önemli bir yerde olmasının başlıca sebeplerinden olan ve flüt repertuarını yaptığı araştırmalar ile genişleten J. P. Rampal yetiştirdiği öğrencilerle de günümüz flüt virtüözitesine damgasını vurmuştur. J. P. Rampal'ın eğitimliğinin yanı sıra, dünya flüt sanatına olan en büyük etkilerinden biri, flüt repertuarına kattığı sayısız eser, konser kayıtları ve en önemlisi Amerika da yaptığı çarpıcı projeler sayesinde flüte popülerlik kazandırmasıdır. Bu çalışmada J.P.Rampal'ın dünya flüt sanatına olan etkilerini dört başlıkta ele alınacaktır. Bu başlıklardan ilkin, Rampal'ın yarattığı ve Rampal ekolü olarak bilinen üslup oluşturmaktır. Bir diğer başlık ise bu üslupla ilişkili olarak belirginleşen Bel Canto tekniğidir. Rampal'ın flüt repertuarına ve virtüözitesine olan katkıları “üçüncü başlığı oluşturunken, son başlık ise müzisyenin Hollywood'a girişi ile başlayan “popülerlik” süreci ile ilişkilidir.

1. Rampal Ekolü

Rampal ekolünün kökenleri, Marsilya Konservatuvarı'nın efsanevi flüt profesörü ve bu çalışmanın konusu olan J. P. Rampal'ın babası Joseph Rampal'ın çalma ve öğretme stiline dayanmaktadır. Paris konservatuvarından mezun olan Joseph Rampal, kariyerine Marsilya konservatuvarında flüt profesörü olarak devam etmiş, Marsilya radyo orkestrası ve senfoni orkestrasında baş flütçüsü olarak uzun yıllar görev almıştır. Babası gibi müzisyen olmaya kara veren J. P. Rampal flüt eğitimine 1934 yılın da Marsilya Konservatuvarında babası Joseph Rampal ile başlamıştır. 1930 yılının sonlarında Marsilya senfoni orkestrasında babası ile beraber çalmaya başlamışlardır. 2. Dünya savaşının başlaması ile birlikte J. P. Rampal flüt kariyerine 3 yıl ara vererek Marsilya tıp fakültesine gitmeye karar vermiştir. 1943 yılında flüt kariyerine kesin bir dönüş yaparak Paris Konservatuvarı seçmelerine girerek okulda okumaya hak kazanmıştır. Rampal flüt eğitimi süresince babası Joseph Rampal'ın öğretilerine sadık kalmıştır (Cohen 2003: 5).

J. P. Rampal , Paris Konservatuvarında Alain Marion ile birlikte çok uzun yıllar eğitimlik yaparak babası Joseph Rampal'ın öğretilerini daha sonraki nesillere taşıyabilmiştir. Rampal Ekolü'nün eğitim sisteminde eski flüt geleneklerinin sürdürülmesi ve sonraki nesillerin de bu gelenekleri olduğu gibi sürdürebilmesi için, öğretmenlerin ve öğrencilerin gerekli özeni göstermeleri gerekmektedir.Rampal, bir öğretmenin öğrencisinin müzik sevgisini asla öldürmemesi gerektiği üzerinde her zaman özenle durmuştur. Ona göre; bir öğretmen, öğrencisini ne zaman ileri götürmesi ya da ne zaman geri çekmesi gerektiğini hissetmelidir. Rampal ekolünün temel motivasyonu insan ve müzik sevgisi üzerine kurulmuştur. Bununla ilişkili olarak Cohen (2003), Rampal Ekolü'nün iki temel kuralını belirler:

1. Tekniğin amacı müziğe hizmet etmektir.
2. Çok fazla teknik düşünemezsin (2003:9).

Cohen, Rampal'e göre pratik yapmak için sonsuz yollar olduğunu ve problemlerin, kendiliğinden sonuca varması gerektiğini belirtir. Rampal'e göre bir öğrenci günlük çalışmalar sırasında, virtüöz pasajlarındaki zorlukları görmek için sınırlarının ötesinde çalışmak zorundadır. İyi bir ton ve müzik kalite, sadece saatler süren sıkı çalışmalar sonucunda gelmektedir. Rampal Ekolünde, her gün şu temel standartlar uygulanmalıdır:

1. Güzel bir ses için ısrar etmek.
2. Mükemmel entonasyon için ısrar etmek.
3. Mükemmel ritim için ısrar etmek.
4. Kusursuz teknik için ısrar etmek.
5. Müzikal çizgi için ısrar etmek (Cohen 2003: 9).

Rampal Okulu titizlik gerektiren disiplinli bir çalışma gerektirir. Disiplin bir cezalandırma şekli değildir; problemler olduğu anda çözmek için gereken teknik uygulamayı geciktirmeden yapma şeklindedir. Rampal okulunda öğrencilere kazandırılmak istenen temel amaç, çok titiz ve sabırlı bir çalışma ile ses, nefes, flüt ve kişi arasında kişisel bir ilişki kurmaktır.

J.P.Rampal ve Alain Marion'un Rampal okulunda öğrettiği en önemli çalma stillerinden biride Bel Canto tekniğidir. Bu tekniği, flütte daha iyi müzik yapabilmek için kullanmış sonraki nesillere de taşımışlardır.

2. Bel Canto

Bel Canto İtalyanca da melodi ve şarkı sözlerinin anlamlandırılması şeklinde bir şarkı yorumlama tekniğidir (Çalışır 1999:38). Şancıların kullandığı nefes tekniği ile flütte kullanılan nefes tekniği birebir aynıdır bu yüzden ensturmanı çalan kişi teknik anlamda zor olan eserlerde daha çok müzik düşünmek ve yapabilmek adına şarkı söylemiş gibi nefesini daha kontrollü kullanarak hava akışını bozmadan dengeli bir şekilde tonu beslemelidir.

“Bel Canto” terimi, J.P.Rampal ve Alain Marion'un müziğe yaklaşımını tanımlayan bir terim olarak değerlendirilmektedir. Jean – Pierre Rampal ve Alain Marion, repertuvar öğretirlerken teknik bilgilerden daha çok müzikal açıdan bilgilendirmeye önem göstermişlerdir

Edward Downes'le bir röportajda Maria Callas *bel canto*'yu şöyle tanımlar: “...enstrümanlar müzik çalmak için araçlardır; müzik onları çalmak için yolu göstermelidir. Bel Canto Stilinin özü, hızlı pasajlarda olduğu gibi yavaş pasajlarda da flütün tüm aralığı boyunca şarkı söyleyebilmektir”

J.P. Rampal ve Alain Marion, Bel Canto Stilini, sese başlangıç anından itibaren ton kalitesinin nasıl üretileceğini ve artikülasyonların müzikal olarak nasıl birleştirilebileceğini öğretmek için kullanmışlardır. Rampal ve Marion'a göre Bel Canto tekniğinde iki temel vardır:

“Müzik her zaman başta gelir!”

“Müzik her zaman şarkıdan esinlenmelidir” (Cohen 2003: 10).

3. Flüt Repertuvarına Katkısı ve Virdüözite

J.P. Rampal eğitimliğinin yanı sıra, flüt repertuvarına bir çok eser ve kayıt kazandırmıştır. J.P.Rampal sadece çalıcılığı ile değil, araştırmacılığı ile de flüt tarihinde önemli bir yer kazanmıştır. J.P.Rampal her zaman, sadece kendisi için değil, geleceğin flütçülerinin de faydalanabilmesi için repertuvarı mümkün olduğunca çok geliştirmeye çalışmayı görev olarak kabul etmiştir. Araştırmalarında ilerlerken J.P.Rampal unutulmuş büyük bir virdüözite repertuvarını ortaya çıkarmıştır. Bu alanda ciddi sayıda edisyonları yayımlanmıştır. Averit (1999), I. M. C Newyork ve G. Billaudot Paris edisyon şirketlerinin yayınladığı eserleri şu şekilde sıralar:

- Günümüzün Modern flüt konçertoları
- Theobald Böhm'ün "Grand polonaise" adlı eseri,
- J.L. Tulou'nun konçertoları,
- Kuhlau, Fürstenau, Andersen gibi flüt üzerine yazılmış eserler ve etüdler,

Rampal repertuarı genişletmesinin yanı sıra 1960 yılların başlarında Japonyada yaptığı kayırlarla da öne çıkmıştır. Kayıda aldığı eserler;

- P.A.Genin "Venedik Karnavalı"
- F.Doppler"Macar Fantezisi"
- F.Borne "CarmenFantezisi" (1998:11).

Virtüözüte ile ilişkili olarak özellikle 19.yy sonlarının flüt literatürünü elden geçiren J.P.Rampal , bu literatüre de pek çok yenilik kazandırmıştır. Flüt repertuarına kazandırdığı eserler şunlardır;

- François Devienne ve Franz Anton Hoffmeister gibi bestecilerin konçertolarını seslendirme.
- Mercadante concerto
- Romberg concerto
- Reinecke'nin concerto
- Feld concerto
- Khachaturian concerto ile üstün virtüözitesini ortaya koymuştur (Averit 1999:12).

J.P.Rampal, flüt repertuarına kazandırdığı eserler ve kayıtlar sayesinde Amerika konser verme fırsatı yakalamış, bir çok eserin dünya prömiyerini yapmıştır.

4. Hollywood'a Giriş

Amerika'da başarı, Avrupa'da olduğu gibi tutarlı ve kalıcı olan işlerle mümkün olabilmektedir. Rampal bu kalıcılığının ilk adımlarını New York'ta disk jokeyi Bill Watson sayesinde atmıştır. Watson, Rampal'in kayıtlarını "*Listening with Watson*" adlı radyo programında, Piyanist Robert Veyron ile birlikte yaptıkları Johan Sebastian Bach'ın Flüt ve klavsen Sonatları'nın tüm setini çalmış ve çok güzel yorumlar almıştır. Bunun üzerine radyo programında Rampal'in kayıtlarına düzenli olarak yer vermiş hatta gece programında Rampal'i canlı olarak bile ağırlamıştır (Wise 1989: 133).

1960'ların sonlarında Rampal, Amerika Birleşik Devletlerin'e kesin olarak giriş yapmıştır. 1970'lerin sonlarında Hollywood da tanınan bir isim olmasına yardımcı olan iki önemli olay vardır. Bunlardan bir tanesi, The Muppet Show'a konuk olması diğeri ise genellikle yaptığı tarzdan tamamiyle farklı bir kayıt yapması ve caz dünyasına adım atmıştır.

Tam anlamıyla kamera ve film meraklısı olan Rampal için, 1970'lerin ortalarında bir New York seyahatinde The Muppets'in yetenekli yaratıcısı Jim Henson ile tanışmak çok heyecan ve mutluluk verici olmuştur. Rampal, Henson'un ateşli bir hayranıdır. Henson, Rampal'e hiç beklemediği bir anda, Muppet Show'da sevimli kuklalar eşliğinde rol alması için güzel bir teklifte bulunur. Rampal bu teklifi geri çevirmez. Üç günlük film çekimi için Londra'ya uçan Rampal, özellikle gösteri için yazılmış birkaç kısa parçayı, "gerçek bir diva olan" Miss Piggy ile birlikte sahnelemiştir. Ayrıca kuklalar ile birlikte Rampal'in Fareli Köyün Kavalcısı rolünde komik bir sahneside vardır. Rampal, Muppet Show sayesinde sinema sektöründe de öne çıkmayı başarmış ve daha popüler bir hale gelmiştir.

J.P.Rampal Fransız Caz Müzisyeni Claude Bolling ile yıllar öncesinden tanışıyordu ve her zaman onun ilham dolu piyano çalışına ve bestelerine hayranlık duyuyordu.Bu

hayranlığı üzerine Bolling ile Pariste bir görüşme ayarlıyarak klasik flüt için bir caz kombosu yazıp yazamayacağını sordu ve karşılığında olumlu bir cevap aldı. Bolling, birkaç ay sonra yazmış olduğu “Javanais “Sentimentale” ve “Barok ve Mavi” denemesi için J.P.Rampal’e haber verir. Uzun süren çalışmalardan ve kayıtlardan sonra J.P.Rampal’in eşliğinde “The Bolling Suite”adlı albümü çıkarmaya karar vermişlerdir. 1975 yılında ilk kez yayınlandığından itibaren kaydın bir milyondan fazla kopyası satılmıştır. Bunlar bir Rock Albümü için çok iyi rakamlardır. Ancak bir klasik için son derece enderdir. Bu kayıt Rampal’ın kariyerini değiştirmiştir ve ona yeni bir izleyici kitlesi oluşturmuştur (Wise 1989: 138).

Sonuç:

Sonuç olarak J.P.Rampal ,flütü dünya çapında daha popüler bir hale getirmiş virtüözite anlamında daha popüler hale gelmesini sağlamıştır. Repertuvara kattığı eserler ve yaptığı kayıtların yanı sıra, Paris Konservatuvarın da Alain Marion ile birlikteuzun yıllar öğretmenlik yapmış, babasının öğretilerini sonraki nesillere taşımıştır. Virtüözite anlamında zor olan eserlerin prömiyerlerini yapmıştır. Yaptığı kayıtlar ve konserler sayesinde Amerika da popülerlik kazanan J.P.Rampal, Mupet Show ve The Bolling suit adlı albümü ile adını dünyada daha fazla insana duyurma fırsatını bulmuştur. J.P.Rampal’in Dünya Flüt sanatına olan en büyük etkisi flütü; dünya çapında popüler bir ensturman haline getirmesi olmuştur.

KAYNAKÇA

Averitt, Frances Lapp (1988). “An Outsider’s View, Inside the Paris Conservatoire”, *Flute Talk Journal*, Volume: 7, Number: 7, March, pp. 11 – 13.

Cohen, S. (2003). *Bel Canto Flute: The Rampal School*, Winzer Press, New York.

Çalışır, Feridun (1999). *Müzik dili sözlüğü*, Ataçag Sanatevi, Ankara.

Wise, D. (1989). *Music, My Love*, Random House, New York.

Röportajlar:

Maria Callas, La Divina Complete, Edward Downes tarafından bir röportaj, ABD’de yayın, Aralık 1967 ve 1968. EMI Classic compact disc Callas 4 65822-2

“KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNE YENİ BAKIŞLAR”

Yrd. Doç. Deniz AYDAR

Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi

deniz_aydar@hotmail.com

ÖZET

İnsanın algılama biçimini, dünyaya bakışını şekillendiren ve değiştiren teknolojik gelişmeler, insanın varoluşu ile ilgili olan ana kavram kültürü, değiştirmiş, kültür, yığın denilen kitleler düzeyine indirgenip, farklı bir şekil almıştır. Bu olgu, geniş zaman çerçevesi içerisinde, endüstriyel boyutlara taşınarak, düşünmekten alıkonan insanı, boş eğlence ortamına itmiştir.

Kültür ve endüstri kavramlarının, ‘Kültür Endüstrisi’ adı ile kendini gösterdiği içinde bulunulan dönem, 21.y.y. dinamiklerini sonuna kadar sergileyip, sözde özgürlük fırsatları yaratmakta olup, gerçekte, özgürlüğü elinden alınan ve bir fantazyaya ortamına itilen insan yığınları oluşturmuştur.

Tüketim ve eğlence kavramının, metalaşma çerçevesinde merkeze oturduğu, günlük kavramların, yeni bakış açıları ile, bir bilimsel araştırma konusu olup, kültür ve endüstri birleşimini yarattığı bu oluşum, çeşitli başlıklar altında incelenirken, hem kavramların ne derece değiştiği, hem de sanayileşmeden endüstriyellemeye, yaşamın, yaşam algısının ve iletişimin nasıl şekil aldığı ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler:Kültür, Endüstri, Tüketim, Eğlence, Metalaşma

“NEW GLANCES TO CULTURE INDUSTRY”

ABSTRACT

Technological developments that shape the perception of people and their point of view changed the main concept culture that is about the existence of human and the culture is reduced to the level of masses called pile. This phenomenon, in a long time frame, is carried into a different dimension and pushed the people ,who are retained from thinking, into waste entertainment world.

The current period of time in which culture and industry concepts show themselves in the name of “Culture and Industry” displays 21st century dynamics to the end and creates assumed freedom opportunities, in fact, creates human piles that are enserfed and pushed into fantasia environment.

While this formation, which is created by the concepts of consumerism and entertainment which are centralized in the frame of commodification and the daily concepts with innovative perspectives have become a matter of scientific research and created the combination of culture and industry, is studied under various headlines, it will be stated to what extent these concepts have changed and what form have the industrialization, life, perception of life and communication have taken.

Key Words:Culture, Industry, Consumption, , Entertainment, Commodification

GİRİŞ

Kültür endüstrisine bakışların yeni başlıklarla irdelenmesi, insan toplumlarının daha sonraki yıllarında, kültür endüstrisinin ya başka bir adla telaffuz edilecek olması, ya da hayat akışının farklı bir düzende olmasına bağlıdır.

Kültür endüstrisi özünde, 19.y.y.'ın sonunda, Theodor ADORNO önderliğinde kurulan Frankfurt okulunun felsefistik yapısının öz düşüncesini oluşturmakla beraber, bugünkü ileri kapitalist düzeni anlamayı sağlayan, yeni yeni üzerine eğilinen bir olgudur. Dünya konjonktürü, bu başlık altında şekillenmektedir. Dolayısı ile kültür endüstrisi, olgu olmanın çok dışında, bugünkü toplumsal dünya düzenine adını veren, entellektüel bir bakış açısı olup, zamanın modern ötesi açıklamasıdır.

Kültür kavramının, öz kaynaklı doğal aktarım süreci olma özelliğinin dışında, merkezi olarak kendini göstermesi ve daha çok üretim-tüketim ilişkileri dahilinde, eğlenceye yönelmesi, kültür endüstrisini şekillendiren ana unsurdur.

Kültür Kavramının Endüstriye Dönüşme Süreçleri

Kültür kavramı, ilkel topluluklardaki yaradılışından, uygar toplumlara geçiş dönemlerinde, farklı farklı oluşumlar sergilemiş, halk kaynaklı olarak oluşturulan ilkel üretim süreçlerinden, geleneksel aktarım sürecine gelinceye kadar, bu süreç de dahil olmak üzere, doğal üretim olma özelliğini korumuştur. Avcılık ve toplayıcılıktan tarım sürecine geçişte ve ilkelik sürecini aşma ortamında, topluluklar oluşmuş, *'her topluluk kendi yaşadığı koşullara bağlı olarak, kendi yaşam tarzını, dilini ve dolayısı ile kültürünü geliştirmiştir'* (Erdoğan ve Alemdar, 2011: 59). İkel yaşamdaki anlayış biçimlerinin yarattığı üretim olgusunun, örgütlü gruplar halinde oluşturduğu topluluklar, iletişerek, gelişen kültür sayesinde, bunu birbirine aktarma yoluna gitmiş, nesiller boyu devam eden kültürel aktarım, ileti yollarının genişlemesi ve iş kavramının bölüşülerek ortaya konması ile farklı yönde ilerlemiştir.

Üretim ilişkilerini, iş bölümü yapmaya ve giderek toplulukları örgütlemeye doğru götüren kültürel aktarım, sevgi içerikli yumuşak bağlarla insanları birbirine bağlarken, topluluklar, zamanla toplum statüsünü almış ve üretim tarzlarını yavaş yavaş kalıcı hale getirerek, halk olma konumunda geleneksel yaşamı yaratmışlardır. Bu süreçte disipline olmaya başlayan iş ve üretim olguları, kültürü değiştirip, geliştirmeye başlamış, kültür, doğal ortamını devam ettirmekle birlikte, toplum olan halkla, üretim ve doğal tüketim ortamı içerisinde kendini göstermeye başlamıştır. Bütün bunlar sonucunda, üretim-tüketim faaliyetlerini, kendi içerisinde doğal yollarla oluşturan ve sosyalleşmeye başlayan halk, köy ortamındaki yaşam sürecinde, kültürü de iş yaşamına katarak, örgütlenmeye başlayıp neredeyse ulus olmaya doğru gidiş gösterirken, şartlar, sosyal oluşum ve büyümelerle, şehirleşme olgusunu yaratmıştır.

Kültürün bu anlamdaki değişme süreçlerinde, şehirleşme kavramı sanayi ortamı ile birlikte kendini gösterirken, kültür, değişim dinamiklerini arttırmış ve zamanla endüstri yolunu açmıştır. Bu olgular aşama aşamadır.

Kültür Toplumundan Sanayileşmeye Giden Yol

İlerleyen yüzyıllara dair, iş yapısı ve üretim sürecinin değişip artması ile örgütlenme halinde olan sosyal insan, yavaş yavaş ‘ profesyonellik’ olgusu ile üretim ilişkilerini geliştirmeye başlamış ve uzmanlaşma eğilimi göstermiştir. Gösterilen uzmanlaşma eğilimi, şehir yapısı ile toplumları, kültürlerini sistemleştirmeye sevketsmiş, hizmet sektörü yaratılmıştır.

Kültürün değişen dinamiklerinde, yaşam, teknoloji üretmeye doğru giderken, açılan fabrikalar ve fabrikalaşma olgusu, idealist hizmet anlayışı ile, ülkelerin sanayi alt yapılarını

oluşturmaya başlamıştır. Toplum bireylerini idealist olma yönünde geliştiren fabrika, okul, yol...v.s. gibi sanayi atılımları, modern aydınlanmanın ilk öğelerini oluşturmuş, şehir yapısı içerisinde sistemli ve uzmanlaşmış ilişkiler çerçevesinde, kültürün doğal aktarım yapısını değiştiren, kültürü, sistem haline getirmiş ve ‘sanayi toplumları’ oluşturmuştur.

Sanayileşme ile birlikte, şehir ortamında, sosyal örgütlenmeleri, ‘makine’ sayesinde kuvvetlenen toplumlar, topluluktan toplum düzenine geçmede, kültür endüstrisini başlatacak olan ‘makineleşme ortamının ilk çalışan tutsağı’ olmuşlardır. Ancak burada kültür endüstrisinden farklı olarak, emek, idealizm ve modern çalışma disiplini ön plandadır. Ayrıca ‘*teknolojik değişimlerin, ekonomik alana yansımaları sürecinde, üretim yöntemlerinde bilimden yararlanılması*’ (Bilsin, 2007: 43), bu üç olguyu sanayi ortamının temel prensibi yapan en önemli faktörlerden birisidir.

Tarım toplumundan, fabrikada mal üretilen bir hayata geçiş, ilişkileri düzenleyen kültürel yaşamı, makine yaşamına aktarmış, doğal giden insani ilişkilerin, sevgi ve saygı çerçevesinde yürümesini sağlayan kültür olgusu, yaşama dair olma özelliğini yitirerek, teknolojiye dayalı, resmi ilişkiler bütününi oluşturan, mal üretimine odaklı iş kültürüne dönüşmüştür. İş kültürünün oluş süreçleri, toplumları yavaş yavaş şehir yaşamında yığınlar haline getirip, ilk önce tartışabilen kamu ortamı yaratmış, daha sonra da zamanla kitle toplumu haline getirmiştir.

Görüldüğü üzere, 19. y.y.’ın sonu ve 20. y.y.’ın başlarında, sanayileşen toplum yapıları, kültürün, mekanik yaşam içerisinde olduğu, fabrikada mal üretmeye dayalı, teknolojik, ancak, modern bilimden de yararlanarak gerçekleştirdikleri mekanik makine hizmetini, çağdaş ölçülerde yapmışlardır.

Bu tür çağdaş ölçülere başka bir yönden bakılırsa, ‘kamulaşma’ vasfını alan halkın, demokratik fikirlerini özgürce söyleyebildiği, tartışma ortamını ideal çizgiler içerisinde yaratan ölçüler olarak da bakılabilir. Ne var ki, çağdaşlık içerisinde oluşan, halka dayalı kamu ortamı, şehirden kent olgusuna doğru giderken, değişim geçirmiş, mal üretiminin giderek serileşmesi ve yaşamın geneline yansıyan ‘kültürel serileşme’, bilinçsiz kitle toplumu yaratmış, sanayinin çehresini değiştirmiştir.

Sanayileşmeden Endüstriyellemeye(Değişen Kültür ve Kitle Toplumu Pratikleri)

Sanayi devriminden sonra kültür, farklı bir yönde değişmiş, makine devrimi ile gelen fabrika teknolojisi, bireyin yaşam alanına etki etmiştir. Bu anlamda yaşam pratiklerinin içine girip, bir ‘stil ve tarz’ halini alan kültür, hem, bireye sınırı olmayan serbesti sağlamış, hem de akıl unsuru ile hareket edip, prensipler çerçevesinde tartışan kamu toplumu, birbirinden habersiz, aynı tutarsız heyecanın peşinde koşan, ortak kitle toplumunu oluşturmuştur.

İdealistik üretimi içinde barındıran sanayi ortamı da, kitle psikolojisine yönelerek, hizmet üretiminden seri meta üretimine geçmiş, metaya dayalı yaşam, yoğun tüketimle, çeşitli kültürel ürünlerin standardizasyonunu sağlamıştır. Yani üretim, metanın niteliklerini geliştirerek, standart dağıtım tekniklerine dönüşmüş, emeği içeren sanayi, ‘endüstri’yi geliştirmiştir. Bu noktada ‘sanayi’ ve ‘endüstri’ kavramının farkını vurgulamak önemlidir.

Sanayi, teknolojiyi verimli bir şekilde kullanarak, modern birey ve topluma katkı sağlamak üzere, disiplinli, fabrikasyon üretim yapar. Endüstri ise sanayinin postmodern oluşumdur. Tüketimi ön plana alan, ‘eğlence’ ve kültüre yönelik, çabuk kullanılıp atılabilen, seri üretimler yapar ki, bunun günümüzdeki uzantısı, ‘metalaşma’ kavramındaki çabuk üretime dayalı eğlence kültürü oluşumlardır.

Gündelik, sisteme dayalı meta kültürünün dayattığı ‘birey oyalama’ yöntemleri, iş yaşamından yorgun düşmüş kitleler yaratmış, gelişkin meta dünyası, kitleleri avutmuştur.

Dolayısı ile kitle toplumu pratiklerinde, endüstriyel yaşamın uzantısı olan bir kültür oluşmuştur ki, bu da, kitle kültürüdür. Ancak, ne kitle toplumu, ne de ona ait kültür, kitlelerin kendisi tarafından çıkartılmamış, endüstriyel sermayenin ortaya çıkardığı bir olgu olmuştur. Bunun dışında, kitle toplumu, yukarıdan dayatılan eğlenceye dayalı meta zenginliği ile sözde *'herşeye sahip ve bu yüzden hiç bir şeyin değerli olmadığı bir toplum olarak anlaşılır'* (Güngör, 1999: 85).

Seri olarak değişen kültür, endüstriyelleşirken, bu endüstriye bakış açıları yeni olmaktan daha çok, çözümleme gereğine uğraş verilen bir olgu olup, kültürün kademeli olarak değişmesini sağlamış, kültür, endüstri olarak, eğlence unsuru ile bütünleşirken, tüketime ağırlık vererek, 'fetiş', 'şeyleşme', 'imaj' ve 'boş zaman' gibi kavramları değişik yönleri ile ortaya çıkarmıştır.

Kültür Endüstrisi, Eğlence ve Boş Zaman

Kültür yapılanmalarının, geleneksel sanat ile yeni sanatsal birleşimlerinin olduğu, eğlence kavramının entellektüelleştirildiği bir ortamda, kültür ürünlerinin seri üretime tabi tutulması, eğlence kavramını yan unsurlarla genişletmiştir. Sermaye büyüklerinin, çeşitli şekillerde, kitlelere 'rıza oluşturma' yöntemi ile yaklaşp, eğlence kavramını ön planda tutarak hegemonya kurması ile, kültür endüstrisi, iç yapısını genişletmiş ve seri giden hayatta eğlencenin niteliklerini değiştirmiştir. Bu anlamda, yaratılan 'boş zaman' kavramı, çalışmanın bir uzantısı olup, bireyi o zaman zarfında bile yönlendirirken, çalışma performansının artmasını sağlamak amacı ile işlemektedir. Birey hiç bir konuda özgür değildir.

Görüldüğü üzere, yorgun düşmüş birey, boş zaman çerçevesinde, düşünmeye sevk etmeyen, metaya dayalı ürünlerle eğlenip, sermayeye katkı olgusuna yönlendirilmektedir.

Eğlence, sermayenin çıkarları doğrultusunda, kitlelerin yönlendirilmesi ile, eski çağlardan günümüze içeriğini değiştirmiştir. Ticari olarak kendini gösteren eğlence, teknolojinin zirvesini bünyesinde taşıyıp, kültürün metalaşmasına yönelmiş, gündelik, hatta anlık oyalama taktikleri ile kendini göstermiştir. Dolayısı ile eğlence kavramı, içinde paradox taşıyan bir inceleme alanı olup, bireyin ve toplumun kendi yarattığı olan doğal eğlence şekillerini çoktan geride bırakmış ve kültür endüstrisinin bir diğer önemli unsuru olan 'tüketimi' etkilemiştir. Eğlence, tüketim boyutunu farklı yönde arttıran, hatta ideoloji haline getiren bir unsur olmuştur.

Tüketim

Tüketim kavramı, eğlence ideolojisi ile birlikte kültürel bir olgu olmuştur. *'Tüketim kavramının, kültürel bir konu olarak ortaya çıkması, 1950 sonları ve 1960 başlarında, tüketim toplumu ve gelişimi hakkında yapılan tartışmalara dayanır'* (Storey, 2000; 136).

Sanayi ve endüstri devrinden önce, doğal yaşamda gerekli olan insani ihtiyaçların karşılanması için, yaşamın doğal uzantısı içinde, ihtiyaca yönelik emek, kazanç ve değerler kapsamında kendini gösteren tüketim süreci, günümüzde çok farklı bir boyut kazanmıştır.

Tüketim, inceleme ve araştırma konusu gerektiren bir takım istatistik olgulara dayalı, değişen yaşam olguları üzerine şekillenen bir kavramdır. Değişen aileye yönelik değerler, insanları reklam olgusuna yönlendirerek, yoğun tüketim içine sokup, yaşamı kar amaçlı desteklemektedir. Dolayısı ile üretim, emeğe yönelik kazanç şeklinden çıkmış, birey, reklam vasıtası ile ürünün cazibesine kapılarak, bilinçli bir şekilde tüketim yaşamına çekilmiştir.

Yaşamın insana yarar kaynağı olarak sağladığı kazanç, kar olgusu ile mal alıp satma işlemine dönerken, çalışan üreticiler kendileri için kazanmayıp, sermayeye kar sağlamak için çalışmakta ve tüketim bu şekilde sağlanmaktadır. Bu anlamda, meta denilen olgu, tüketim

amaçlı bir kerelik kullanılıp atılan, para kaynağı bir duruma gelmiş, tüketim, insanlığın hizmeti adına olmaktan daha çok, sermayenin yararına işleyen bir duruma dönüşmüştür.

Tüketim olgusunun kapitalist düzendeki açıklaması, bu şekilde sermaye üretimine odaklı kar marjına dönüşürken, birey ve toplum adeta onun tutsağı olarak, işleyen düzenin bir nesnesi durumuna düşmüşler ve kendilerine yönelik olarak oluşan; heyecan, haz, tutku, bağımlılık, fetişizm gibi olguların da(bunlar aynı zamanda bir olgudur) bu sistemin girdileri olmasını sağlamışlardır.

Bu şekilde işleyen tüketim olgusu, insanları kendilerine yabancılaştırmış, birbirine karşı sevgisiz yapmış ve bireylerde sahte ihtiyaçlar yaratmıştır. İhtiyaçlar sadece, gündelik tatmin ve eğlence unsuruna dönüşmüş olarak bir yandan, haz, tutku, bağımlılık gibi duygulara paralel gitmekte; bir yandan, sermayenin kazancına yönelik olmaktadır.

Görüldüğü üzere, kültür endüstrisine şekil veren tüketim, sahte ihtiyaç ve eğlence unsurunun temel olduğu, günlük yaşamın doyurulmasına yönelik olarak işleyen ve yabancılaşmayı getiren bir unsurdur, dahası, farklı bir iletişim şeklidir.

İhtiyaç Kavramının Değişmesiyle Oluşan Yabancılaşma Unsuru

Kültürün farklı boyutlarda endüstriye dönüşmesi, hayatın akışı içerisinde kullanılan bir takım doğal kavramları, endüstriyel boyutta farklı bir inceleme konusu yapmıştır.

İhtiyaç, tüketim, haz, tutku, şeyleşme, meta gibi kavramların günlük hayatta her zaman kullanıldığı düşünülürse, bunları günümüzde farklı kılan, kültürün anlamının değişmesidir. Doğal akan ve aktarılan kültür, sermaye sistemi içerisinde pratiklerini değiştirmiş, insanın kendinden olan üretiminin değişmesi ile, ihtiyaç kavramı farklılaştırılarak, kişinin kendine ve topluma yabancılaşmasını sağlamıştır. Kitle toplumu denilen atıl toplum, bir sistemsel üretim-tüketim mekanizması içerisinde, canlı iletişim yoksunu olmuş, birbirine yabancılaşmıştır. Bunun sebebi, ihtiyaçların doğal ortamından koparılarak, gündelik kültür eğlencesine yönelik olması ve insana yarardan çok bilinen tüketim mekanizmasının içinde eritilmesidir. Dolayısı ile, sermayeye yönelik sahteleştirilen mekanik ihtiyaçlar doğrultusunda, birey yeniden kendine yabancılaşmıştır.

Yabancılaşma, günümüzde kültür endüstrisi içinde, son sosyolojik araştırmalar gereği ortaya çıkan, kapitalist düzende insanın yaşadığı toplumdaki yalnızlığının bir tür ifadesidir. *‘Yaşadığı toplumsal hayatın karşısında, yalnız insana dönüşmüş modern insan, hayata’*(Oskay, 2011: 111) kendi gibi bakamamakta, özgür ve mutlu olarak hareket edememektedir. Gelişen teknoloji ve bilgisayar dünyası, sistemleşip endüstriyelleşen kültür içerisinde, insanı özgür bırakmayıp çalışma sistemindeki modern köle haline getirmiştir. İnsan kendini yaratan ve kendinin yarattığı doğal ortamlara karşı, donuklaşıp yabancılaşmıştır. Bunun sebebi ürettiği ürünlerin kendine yönelik olmayıp, sermaye odaklı endüstriyel sisteme yönelik olması ve başkaları için sağlanan sözde kazançtır. Bu faktör, insanın kendine yabancılaşmasının en baş unsurudur.

Yabancılaşmanın Getirdiği İletişim Sorunu

İletişim olgusu, kültür endüstrisi kapsamında incelendiği zaman, insanlar ve toplum arasında gerçekleşen, ikiliden çoklu ortama kadar oluşabilen süreçlerdeki duygu, düşünce, davranış *‘bildirimleri’*(Oskay, 2011: 9) olarak belirtilen genel tanımın yanı sıra; toplumsal farklılaşmanın ve iş bölümünün uzmanlaşmaya doğru gitmesi, bu olguyu farklı bir şekilde kavramsallaştırmış ve bir sorun haline getirmiştir.

İletişim, doğal ortamda yansıyan insan ilişkileri olmakla birlikte, insanın yarattığı bir olgu olup, hayatta var olma sebebi iken, değişen zaman ve hayat bu konuyu da insanın kendine yabancılaştırmış, sanayi devrimi ile başlayan *‘endüstriyel evrede’*(Uçan, 2005; 12),

medya ve teknoloji içerikli, dışarıklı bir kavram haline getirmiştir. İnsanlar arasında, canlı etkileşim vasıtasıyla, zaman içerisinde, sosyal gruplarla dil vasıtasıyla gerçekleşen iletişim, ilişki biçimlerinin medya ve internete yönelik kod açılma ve mesaja yönelik süreçleri ile, toplumsal anlaşma vasfını aşarak, insanları çaresiz bırakan ve yönlendiren farklı bir uzmanlık alanı olmuştur. Kaldı ki bu iletişim biçimi, kültürün aktarım özelliğini bitirmiş, endüstri içinde var olmasını sağlamıştır. Zaman akışı ve hayat değişmiştir. Bundan hareketle endüstriyelleşen kültür, endüstri kapsamında hayata baskın çıkarken, aynı zamanda iletişim biçimini değiştirmiş, hayatı, gündelik seri akışa bırakmıştır.

Sonuç

Kültürel yaşam ve akışın, değişen teknoloji, medya pratikleri ve internet dünyası ile birlikte, doğal ortamından kayarak, sanayi devrimi ile birlikte değişmesi, günümüzde zaman kavramını etkilemiş, serileşen teknik üretim, standart şekilde eğlenceye yönelik dağıtımına dönüşmüştür.

Kültürün endüstriyelleşmesini sağlayan bir takım olgular, zaman akışında ve hayatta var olan bazı kavramlar üzerinde, uzman gözü ile düşünmeyi gerektirmiş, bilinen kavramlara yeni bakış açısı kazandırmıştır. Kültür endüstrisi olgusunun etrafını çevreleyen tüketim, yabancılaşma, değişen iletişim sanayi, şehirleşme, kentleşme gibi olgular, bilinen kavramlar gibi gözüke de, ilerleyen zamana doğru yeni bakış açıları kazanmış ve endüstriyelleşen hayatta, değişen ‘seri kültür’ icapları ile, farklı bir konuma oturmuştur. Bunun yanı sıra bazı kavramlar ise, genelde, kültür endüstrisinin daha iç yapısını oluşturup, ‘haz, metalaşma, fetişleşme’ adı ile gündelik hayat akışına oturmuş ve yine kültürün şekil değiştirmesini sağlamıştır.

KAYNAKÇA

ERDOĞAN, İ. , ALEMDAR, K. (2011). Kültür ve İletişim. (3. Baskı). Ankara; Erk Yayıncılık

BİLSİN, A. (2007). Kültür Endüstrisi Olgusunun Özel Bir Görünümü Olarak Günümüz Türk Toplumunda Eğlencenin İdeolojik Temellendirilmesi. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

GÜNGÖR, N. (1999). Popüler Kültür ve İktidar. (1.Basım). Ankara: Vadi Yayınları

OSKAY, Ü. (2011). İletişimin ABC’si. (6. Basım). İstanbul: Der Yayınları.

UÇAN, A. (2005). Türk Müzik Kültürü. (2. Basım). Ankara: Evrensel Müzik Evi

STOREY, J. (2000). Popüler Kültür Çalışmaları, Kuramlar ve Metotlar. (Birinci Basım). İstanbul: Babil Yayınları

“CUMHURİYETTEN GÜNÜMÜZE ORTAOKUL / İLKÖĞRETİM II. KADEME MÜZİK ÖĞRETİM PROGRAMLARINDA ÇALGI EĞİTİMİ UYGULAMALARI”

Doç. Dr. Dolunay AKGÜL BARIŞ

dolunaybaris@hotmail.com

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

Doç. Dr. Öznur ÖZTOSUN ÇAYDERE

oznuroztosuncaydere@gmail.com

Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

ÖZET

Bilindiği gibiyi bir eğitim ya da istenilen düzeyde bir eğitim, iyi bir programla başlar. Programlar bireyde görülmesi istenilen hedefleri, kazanımları, becerileri ve değerleri içerir.

Okullarda uygulanan öğretim programları da ülkelerin, eğitim felsefesinin bir yansımasıdır. Bu nedenle, öğretim programları; her dönemin özelliğine göre, fiziksel çevre, örgütsel sağlık, disiplin, temizlik, dakiklik, demokratik çalışma, sorumluluk alma, çevreyi koruma, akranların düşüncelerine saygılı olma ve toplumsal birlik ve beraberlik vb. şeklinde sıralanan insan ilişkileri ile ilgili zorunlu değerleri vurgulayan boyutları kapsayacak şekilde hazırlanır (NCERT, 2000 Akt : Çepni ve diğ, 2003).

Ülkemizde de öğretim programları geçmişte günümüze dönemin gerekleri ve ihtiyaçları doğrultusunda toplumsal ve evrensel değerleri, gereksinimleri kapsayacak şekilde hazırlanmıştır.

Temel Eğitimin ikinci basamağını oluşturan ortaokul düzeyinde ülkemize yapılan cumhuriyet dönemi müzik öğretim programı geliştirme çalışmaları sırasıyla, 1924, 1926, 1930, 1938, 1949, 1962, 1971, 1986, 1994 ve son olarak 2005 programlarıdır. Bu programlarda müzik eğitiminin bütün boyutları çeşitli şekillerde yer almıştır.

Müzik Eğitiminin önemli bir boyutunu oluşturan çalgı eğitimi de tarihsel süreç içerisinde Öğretim Programlarının her kademesinde de yer almıştır. Bilindiği gibi çalgılar, müziğin öğretilmesinde, öğrenilmesinde ve seslerin somutlaştırılmasında vazgeçilmez materyallerdir. Çalgı eğitimi bireyin bilişsel, duyuşsal ve devinişsel yönlerini bir bütün halinde ele alır. Bu eğitim yolu ile birey teknik bilgi ve beceriler ile estetik değerler kazanır. Kültürel yaşamı zenginleştirir. Böylece eğitimin amaçladığı yaratıcı, araştırıcı, yorumlayıcı, eleştireci ve kendine güvenen bireyler yetişir.

Bu çalışmada, Okul Müzik Eğitiminde önemli bir yere sahip olan çalgı eğitimi, tarihsel süreç içerisinde Öğretim programlarında yer alışı biçimi, şekli ve yeri açısından değerlendirilerek incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çalgı Eğitimi, Müzik Öğretim Programı, Müzik Eğitimi

Kaynak: NCERT (2000). *National Curriculum Framework for School Education*, [www.ncert.nic.in] adresinden Akt: Çepni. Bacanak. ve Küçük.(2003). Fen eğitiminin amaçlarında değişen değerler: Fen-teknoloji-toplum. *Değerler Eğitimi Dergisi*, 1 (4), s:7-29.

“SINCE THE REPUBLIC MUSICAL INSTRUMENT TRAINING PRACTICES IN THE MUSIC EDUCATION PROGRAMS OF SECONDARY/PRIMARY U II. STAGE”

Doç. Dr. Dolunay AKGÜL BARIŞ

Abant İzzet Baysal University, Faculty of Education

Department of Fine Arts Education

Doç. Dr. Öznur ÖZTOSUN ÇAYDERE

Kırıkkale University, Music Department of Faculty of Fine Arts

ABSTRACT

As it is known, a good education or a desired level of education starts with a good program. Programs contain the objectives, achievements, skills and values which are wanted to be seen in the individual .

The educational programs in schools are the reflection of the countries and the philosophy of education. For this reason, training programs are prepared according to the characteristics of each period , physical, environmental, organizational, health, discipline, cleanliness, punctuality, democratic work, taking responsibility, environmental protection, and social unity and solidarity to respect the ideas of peers and so on, in the way of covering the dimensions emphasizing the mandatory values listed in the form of human relationships. (NCERT, 2000 : Çepni vbeen reae diğ, 2003)

Even in our country, from past to present educational programs have been prepared in accordance with the requirements and needs of the period in the way of covering social and universal values and requirements.

Music curriculum development studies at the level of secondary school that is formed the second step of the primary education in Turkey republican period are conducted respectively, 1924, 1926, 1930, 1938, 1949, 1962,1971, 1986, 1994 and finally 2005 programs. All aspects of music education in these programs has been involved in various ways.

Even instrumental education which constitutes an important dimension of music education took place in at all levels of Education Curricula in the historical process. AS it is well known instruments , are the essential materials at teaching and learning the music and substantiating the sounds. Instrument training handles the individual's whole cognitive, affective and kinetic aspects. Through this education the individual gains aesthetic values together with technical knowledge and skills. Cultural life gets rich. Thus the creative, researcher, interpreter , critical and self –reliant individuals are educated. The instrument training which has an important place in the school music education was evaluated in the way, form and location of taking place in the education programs in historical process.

Key Words: Instrument Education, Music Education Program, Music Education

Source:NCERT (2000). National Curriculum Framework for School Education, [www.ncert.nic.in] Akt at: Çepni. Brother-in-law. and Small. (2003). Changing values in the objectives of science education: science-technology-society. Journal of values Education, 1 (4), s :7-29.

I. BÖLÜM

GİRİŞ

Programlar bireyde görülmesi istenilen hedefleri,kazanımları, becerileri ve değerleri içerir.Bilindiği gibiyi bir eğitim ya da istenilen düzeyde bir eğitim, iyi birprogramla başlar. “Okullarda uygulanan öğretim programları ülkelerin, eğitim felsefesinin bir yansımasıdır”. (NCERT, 2000 Akt : Çepni ve diğ, 2003).Ülkemizde de öğretim programları geçmişten günümüze dönemin gerekleri ve ihtiyaçları doğrultusunda hazırlanmıştır.

“Temel Eğitimin ikinci basamağını oluşturan ortaokul düzeyinde ülkemize yapılan cumhuriyet dönemi müzik öğretim programı geliştirme çalışmaları sırasıyla, 1924, 1926, 1930, 1938, 1949, 1962, 1971, 1986, 1994 ve son olarak 2005 programlarıdır. Bu programlarda müzik eğitiminin bütün boyutları çeşitli şekillerde yer almıştır”(Çaydere, Barış 2012).

“İlköğretim II. Kademe olarak adlandırılan orta okullardaki, Müzik dersleri, çocuğun ilgi ve yeteneklerini geliştirme fırsatı bulabileceği en önemli temel derslerden biridir. Bu dersin ayrıca çocuğun kişilik gelişiminde, sınıfıyla ve arkadaşlarıyla uyumunda, demokratik haklarını; yurduna, ulusuna karşı görev ve sorumluluklarını kavramasında önemli bir işlevi vardır”. (Saydam 2003)

Müzik dersleri içerisinde önemli bir yere sahip olan çalgı eğitimi, Öğrencinin kendisini ifade edebileceği, sesleri somutlaştırabileceği, fiziksel özelliklerini keşfedebileceği, müzikalitesini geliştirebileceği, kısacası müzik yapmayı öğrenebileceği, önemli bir boyutu oluşturmaktadır. Çalgı eğitimi yolu ile“Çocuklar sınıf içerisinde hem çalgının gerektirdiği temel davranış ve becerileri öğrenirken, hem de birlikte müzik yapmanın zevkine varırlar” (Akgül Barış 2007).

Uslu (2007)’ya göre, seçkin bir çalgı eğitimi, çağın gerisinde kalmayan, gelişen dünyaya koşut, çağdaş gereklerini taşıyan, yeniliklere açık, teknolojik gelişmelerden en üst düzeyde yararlanan, araç gereç ve programların bu eğitimi gerçekleştirmeye uygun durumda olmasıyla ilişkili ve orantılı olmalıdır. Bu nedenle çalgı eğitimine, ilköğretim kurumları müzik derslerinde gereken önem verilmeli, ses ve şarkı eğitiminin gerisine atılmamalıdır.

Bu çalışma, 2012 yılında Çaydere ve Barış tarafından hazırlanarak sunulmuş “Cumhuriyetten Günümüze Ortaokul / İlköğretim II. Kademe Müzik Öğretim Programları” konulu bildiri paralelinde belirlenmiş ve özellikle programlarda, çalgı eğitimi uygulamalarının yeri ve kapsamı ele alınmıştır.

Problem: Cumhuriyetin kuruluşundan günümüze ortaokul/ilköğretim “müzik öğretim programlarındaki” çalgı eğitimi nasıldır?

Alt Problemler

1. 1931-1938, Ortaokul müzik öğretim programlarında çalgı eğitimi uygulamaları nasıldır?
2. 1949-1962-1971 Ortaokul müzik öğretim programlarında çalgı eğitimi uygulamaları nasıldır?
3. 1986 Ortaokul müzik öğretim programında çalgı eğitimi uygulamaları nasıldır?
4. 1994 İlköğretim müzik öğretim programında çalgı eğitimi uygulamaları nasıldır?
5. 2005 İlköğretim müzik öğretim programında çalgı eğitimi uygulamaları nasıldır?

Amaç: Araştırmada, Cumhuriyetin kuruluşundan günümüze ortaokul müzik öğretim programlarındaki “çalgı eğitimi uygulamalarının” ortaya konması amaçlanmıştır.

Sayıltı: Araştırma için ulaşılan ve incelenen programlar doğru ve eksiksizdir. Araştırmada programların orijinallerine ulaşılmıştır.

Sınırlılık: Araştırmada incelenen programlar Ortaokul müzik öğretim programları ile sınırlıdır.

II. BÖLÜM

YÖNTEM

Araştırmada, araştırma yöntemi olarak nitel araştırma yöntemi, veri toplama tekniği olarak doküman analizi kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini, Cumhuriyetin kuruluşundan günümüze tüm ortaokul/ilköğretim ikinci kademe 1924, 1926, 1931, 1938, 1949, 1962, 1971, 1986, 1994 ve 2005 Müzik Öğretim Programları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise, ortaokul/ilköğretim ikinci kademe 1931,1938, 1949, 1962, 1971,1986, 1994, 2005 yıllarında hazırlanan ve kullanılan müzik öğretim programları oluşturmaktadır.

III. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLARI

Birinci Alt Problem: 1931-1938, Ortaokul müzik öğretim programlarında çalgı eğitimi uygulamaları nasıldır?

Birinci Alt Problemin Çözümü:1931 ve 1938 programları içerik olarak büyük benzerlik göstermektedir ve 1938 programında kullanılan ifadeler günümüz Türkçesine daha yakındır (Çaydere, Barış, 2012). Fakat çalgı eğitimi uygulaması açısından iki program arasında farklılıklar mevcuttur.

- 1931 programında öğretmenin şarkı öğretiminde çalgıyı ses vermek için kullanmasından bahsedilmektedir.
- 1938 programında ise, okul idaresinin uygun göreceği serbest zamanlarda, istekli olan öğrenciler için öğretmen çalgısını ile önemli eserlerden örnekler çalması, çaldığı eser ve bestecisi hakkında kısaca bilgi verebileceğinden bahsedilmektedir.

Ayrıca, 1931ve 1938 programlarında dikkat çekici olarak dönemin eğitim anlayışı çerçevesinde, kız muallim mekteplerinde öğretilecek şarkılarda ninnilere, muallim mekteplerinde ise birinci yıldan itibaren piyano -keman vb evrensel bir çalgının öğretimine yer verilmesi gerekliliğinden bahsedilmiştir. Ayrıca, bu çalgıların derste nasıl kullanılması gerekliliği konusuna da yer verilmiştir.

İkinci Alt Problem: 1949-1962-1971 Ortaokul müzik öğretim programlarında çalgı eğitimi uygulamaları nasıldır?

İkinci Alt Problemin Çözümü: 1949-1962-1971 programları içerik olarak tamamen aynıdır. Bu nedenle 1949-1962-1971 müzik öğretim programları ortak incelenmiştir. Programlarda;

- Öğretmenin çalgısını nasıl kullanacağından ve öğrencinin çalgı çalmasının nasıl sağlanacağından,
- Öğretmenin zevk eğitiminde, çalgısını kullanarak öğrencilerin seviyesine uygun parçaları öğrencilerine çalabilecek repertuara sahip olmasından,
- Çocukların çalgı müziğine teşvik edilmesinden,
- Küçük sınıflarda vurmali çalgılar takımı kurulmasından,
- Dilli kaval cinsinden veya yandan çalınan flüt (flüt), ağız armonikası, mandolin takımı oluşturulmasından,
- Keman, Piyano ve diğer orkestra çalgılarının sınıfta çaldırılmasa da tanıtılmasından

- Okulda çalgıların hiçbir zaman esas müzik öğretiminin sadece sese dayandırılarak oluşturmamasından,
- Okulda çalgılarla veya koroyla yapılacak konser faaliyetlerinden,
- Basit vurmali çalgıların ve kaval gibi çalgıların sınıfta öğrencilerin kendilerine yaptırılmasından,
- Çalgı eğitiminin zevk eğitimi kapsamında yer almasından,
- Müzik dersinin diğer derslerle olan ilişkisinden ve diğer öğretmenlerle olan işbirliğinden bahsedilirken müzik dersinin fen ve matematik dersi ile çalgılar- akortları- titreşim bağlamında ilişkisinden bahsedilmektedir.

Üçüncü Alt Problem: 1986 Ortaokul müzik öğretim programında çalgı eğitimi uygulamaları nasıldır?

Üçüncü Alt Problemin Çözümü: 1986 programında zorunlu olmamakla birlikte öğretmenin kullanabilmesi ve temin edebilmesi halinde aşağıdaki çalgıların kullanılabileceğinden bahsedilmiştir. Ayrıca her türlü ritm çalgısının da (okulda bulunduğu ya da yapılabildiği ölçüde) kullanılabileceğinden bahsedilmiştir.

- Blok flüt, Melodika, Mandolin, Piyano, Elektro org, Kaval, Bağlama, Sipsi, Kemençe, Kabak kemane, Kabak kemane, Lavta, Ud, Kanun, Tanbur

1986 programında üç sınıfında konuları arasında çalgı bilgisi başlığı bulunmaktadır. Çalgı Bilgisi konusunda da sadece çalgı tanıtımı yer almaktadır. Uygulamaya dair bir bilgi mevcut değildir. Ayrıca programın amaçlar kısmında da müzikal faaliyetler kapsamında çalgı çalma etkinliklerinden bahsedilmektedir.

Dördüncü Alt Problem: 1994 İlköğretim müzik öğretim programında çalgı eğitimi uygulamaları nasıldır?

Dördüncü Alt Problemin Çözümü: Programda, genel amaçlardan sonra, ünite ve konulara ilişkin amaçlar ve bu amaçlara ait en az iki davranış bulunmaktadır. 1994 programının genel özelliğini de bu oluşturmaktadır. (Çaydere, Barış, 2012).

Programın genel amaçlar bölümünde, çalgı eğitimine ilişkin olarak, yer alan maddeler şöyledir.

- Çalgısını temiz ve düzenli kullanabilme
- Müzik yapma, dinleme araç ve gereçlerini kurallarına uygun kullanabilme
- Düzeyine uygun müzikleri çalgısıyla doğru, temiz ve anlamlı çalabilme
- Sesiyle ve çalgısıyla uygun müzik topluluklarına katılabilme
- Sesiyle ve çalgısıyla çeşitli yaratıcı çalışmalar yapabilme

6.Sınıf Ünitelerinde Çalgı Eğitimi adına yer alan davranışlar

Çalgıyı doğru tutma, çalgısından doğru, temiz ses çıkartma, çalarken ezginin anlamını verme, dağıtıcısındaki müzikleri hız ve gürlük değişikliklerine, terimlerine ve işaretlerine uygun çalma

7.Sınıf Ünitelerinde Çalgı Eğitimi adına yer alan davranışlar

Ünitelerde konunun içeriğine göre,

Çalgısını parçanın gerektirdiği temel teknikleri kullanarak çalma (legato, staccato, portato vb.), çalgıdaki temel nüanslara uyma, çalgısıyla dizi ve makamsal seyir yapma, çalgısıyla dizi ve makamsal seyir yapma, Çalgısıyla basit düzeyine uygun çok sesli parçaları çalma

8.Sınıf Ünitelerinde Çalgı Eğitimi adına yer alan davranışlar

Ünitelerde konunun içeriğine göre,

Çalgısıyla müzik kültürümüzden uygun örnekleri özelliklerine uygun seslendirme, müzik eserlerini ayarladığı hız belirteciindeki hıza uygun çalma, makamsal şarkıları çalgısıyla seslendirebilme, geleneksel Türk Müziği çalgılarının yapısal özelliklerini tanıma, dünya müziğinden düzeye uygun örnekleri çalgısıyla seslendirme

Görüldüğü gibi, programda, 1. Kademeden farklı olarak artık öğrenilen çalgıda, teknik ve müzikal beceriler ön plana çıkmaktadır. Fakat kullanılacak çalgının niteliğine, özelliklerine ve seçimine ilişkin bilgi bulunmamaktadır. Okullarımızda genellikle Blok flüt, son zamanlarda melodika ve azda olsa vurmali çalgılar kullanıldığını düşünürsek, ünitelere göre, çalgıdan beklentilerin uygulamada, kullanılan çalgıların özelliklerinin çok üstünde olduğu söylenebilir.

Beşinci Alt Problem: 2005 İlköğretim müzik öğretim programında çalgı eğitimi uygulamaları nasıldır?

Beşinci Alt Problemin Çözümü: 2005 İlköğretim müzik öğretim programının giriş Bölümünde programın genel yapısı şu şekilde anlatılmaktadır:

Diğer tüm programlardan farklı olarak bu programda, öğrenci merkezli (yapılandırmacı) bir yaklaşım izlenmiş ve bu yaklaşımın müzik eğitimindeki görünümü hakkında bilgiler verilmiştir.

Programın uygulanmasında, etkinlik temelli olarak yapılandırılması gerekliliği vurgulanmış, öğrenme alanları (Dinleme, söyleme çalma, Müziksel algı ve bilgilenme, Müziksel yaratıcılık, Müzik kültürü) şeklinde 4 temel alan olarak belirlenmiştir.

Program Çalgı Eğitimi açısından değerlendirilirken, halen uygulanmakta olan son sisteme göre, 5. Sınıftan itibaren değerlendirilmiştir.

5. Sınıf Kazanımları

Dinleme – Söyleme - Çalma Alanında çalgı eğitimine ilişkin kazanımlar şöyledir,

Öğrendiği notalardan oluşan ezgileri doğru çalar

Açıklamalar kısmında ise, (bu sınıf düzeyinde yalnızca “ re – la” aralığındaki sesler verilmelidir. Bu sınıf düzeyinde öğrencilere ikilik, dördlük, sekizlik nota ile dördlük sus nota değerini içeren ezgiler çaldırılmalıdır.) şeklinde notlar düşülmüştür.

Müziksel Algı ve Bilgilenme Alanında çalgı eğitimine ilişkin kazanımlar şöyledir,

Müziklerde farklı bölümleri ritim çalgılarıyla ayırt eder.

Verilen etkinlik örneklerinde, farklı ritim çalgılarının kullanımı önerilmiştir.

6. Sınıf Kazanımları

Dinleme – Söyleme - Çalma Alanında çalgı eğitimine ilişkin etkinlikler şöyledir,

Öğrencilerin dağarcığındaki ezgilerden, seviyelerine uygun olanları çalgısıyla seslendirmelerine yönelik etkinlikler düzenlenir. (çalma esnasında hız ve gürlük terimlerine uymaya özen gösterilmesi beklenir)

Müziksel Algı ve Bilgilenme Alanında çalgı eğitimine ilişkin kazanımlar şöyledir,

Müziklerde aynı ve farklı bölümleri ritim çalgılarıyla ayırt eder.

7.Sınıf Kazanımları

Dinleme – Söyleme - Çalma Alanında çalgı eğitimine ilişkin kazanımlar şöyledir,

Ses ve çalgı grupları oluşturmaya istekli olur.

Müziksel Algı ve Bilgilenme Alanında çalgı eğitimine ilişkin kazanımlar şöyledir,

Çalgı ve çalgı topluluklarını ayırt eder

8.Sınıf Kazanımları

Dinleme – Söyleme - Çalma Alanında çalgı eğitimine ilişkin kazanımlar şöyledir,

Ses ve Çalgı grupları oluşturur

Müzik çalışmalarını sergiler

Müziksel Yaratıcılık Alanında çalgı eğitimine ilişkin etkinlikler şöyledir

Öğrencilerin bildikleri ezgilere basit ritim eşlikleri yazmaları ve değişik ritim çalgılarıyla bu eşlikleri çalmaları istenmiştir.

Programda, bir önceki programdan farklı olarak, çalgı eğitimi adına çok büyük hedefler konmamış, ders içerisinde bu boyut minimumda tutulmaya çalışılmıştır. Ayrıca, Programın “Öğretme Öğrenme süreci” bölümünde 7-8. sınıflarda, Öğrencilerin ergenlik döneminde ses yapılarındaki değişim sebebiyle, şarkı söyleme etkinliğinden çok; dinleme, çalma ve yaratıcılık eğitimlerine ağırlık verilmesi önerilmiştir. Örnek Ders Planları ise, derslerde kullanılabilecek sınıf çalgılarını örnekler niteliktedir. Planların “Araç - Gereç” bölümünde Blok flüt, Ezgili vurmali çalgılar, ezgisiz ritim çalgıları ya da orff çalgıları önerilmiştir.

SONUÇ

“Cumhuriyetin kuruluş yıllarında, eğitime yön veren, bilginin pratik faydalar verecek şekilde kullanılması, içeriğin belirlenmesinde toplumun ve yörenin ihtiyaçlarının dikkate alınması, bilginin yaşamdaki sorunları çözecek şekilde disiplinler arası yaklaşımla sunulması, öğretim yöntemlerinin iş, örnek olay ve projeler etrafında geliştirilmesi gibi ilkelerin en yaygın uygulama imkanı bulduğu programlar, 1930’ların başlarında uygulamaya konulan programlardır. O yıllarda Atatürk ortaokul ve liselerde okutulacak içerikle yakından ilgilenmiştir. Hazırlanan programlarda içerik, toplumun sosyal ve ekonomik ihtiyaçları dikkate alınarak geliştirilmiştir” (Cicioğlu, 1982. s. 174, Akt. Doğan, 1999) .

Müzik öğretim programlarının da bu anlayışın paralelinde geliştirildiği, O yılların sosyo ekonomik ve kültürel şartları göz önünde bulundurulduğunda, sanatta da her bakımdan çağdaş ve evrensel bir anlayışın yerleştirilmeye çalışıldığı görülmektedir.

1930’lu yılların programlarında önemsenmeye başlayan, disiplinler arası çalışmaların aslında günümüz programındaki anlayışın da temelini oluşturduğu söylenebilir.

İçerik ve kapsam olarak aynı özellikleri gösteren, 1949-1962-1970 Müzik Öğretim Programlarında ise Öğretmenin çalgısını nasıl kullanacağından ve öğrencinin çalgı çalmasını nasıl sağlanacağından bahsedilirken, çalgı çeşitliliğinin artırılması konusunda da girişimlerin olduğunu görmekteyiz. Ayrıca, “7. Milli Eğitim Şurasında(1962) Çalgı eğitimi adına radikal kararlar alınmıştır.” Liselere enstrüman öğretmeni tayin edilmesi ve enstrüman eğitimi üzerinde durulması, her lisede mutlaka bir piyano bulunması gerekliliği üzerinde durulmuştur” (Gündoğdu. 2007). Bu karar 1971.Programında, istekli ve üstün yetenekli öğrencileri keman, piyano vb. artistik çalgılara yöneltmesi ve bu çalgıların öğretimi için de imkanlar ölçüsünde çalışmalar yapması. ayrıca, okullarda adı geçen çalgılardan mümkün olduğu kadar çok çeşitlisinin yeter sayıda bulunması şeklinde yer almıştır. Bununla birlikte, öğrencilerin çaldığı çalgıları kendi malı olarak edinmeye de teşvik edilmesi önerilmektedir. 70’li yıllarda eğitim müziğimize blok flütün girmesiyle yine VII. Milli Eğitim Şurasında ele alınan kararlar 1971 Orta Dereceli Okullar Müzik Programına uygun olarak bir müzik kitabı oluşturulması kararı da alınmıştır (Tebliğler Dergisi, 1971 Akt:Akgül Barış, Ece. 2009).

1986 programı önceki programlardan farklı bir anlayışla yapılmış bir programdır. Programda zorunlu olmamakla birlikte öğretmenin kullanabilmesi ve temin edebilmesi halinde farklı çalgıların kullanılabileceğinden bahsedilmiştir. Ayrıca her türlü ritim çalgısının da (okulda bulunduğu ya da yapılabildiği ölçüde) kullanılabileceğinden bahsedilmiştir. 1986 programında üç sınıfta konuları arasında çalgı bilgisi başlığı bulunmaktadır. Çalgı Bilgisi konusunda da sadece çalgı tanıtımına yer verilmiş, uygulamaya dair bir bilgi mevcut değildir.

1994 programı davranışçı yaklaşıma göre hazırlanmış bir programdır. Önceki programlardan farklı olarak çağdaş program anlayışı ile hazırlanmıştır. Programda, 1. Kademedeki farklı olarak artık öğrenilen çalgıda, teknik ve müzikal beceriler ön plana çıkmaktadır. Fakat kullanılacak çalgının niteliğine, özelliklerine ve seçimine ilişkin bilgi bulunmamaktadır. Bu durum, 1994 programında çalgı uygulamalarına dair bir tutarsızlık olduğunun göstergesidir. Kısacası öğrencinin sınıfta hangi çalgıyı kullanacağı açık ve net değildir. Bunun yanı sıra, okullarımızda genellikle Blok flüt, son zamanlarda melodika ve azda olsa vürmelikli çalgılar kullanıldığını düşünüldüğünde, ünitelere göre, çalgıdan beklentilerin uygulamada kullanılan çalgıların özelliklerinin çok üstünde olduğu söylenebilir.

“2000’ li yılların başında bir çok ülke çağın gerekleri doğrultusunda eğitim sistemini yeniden şekillendirmeye başlamıştır” (Cicioğlu, 1982. s. 174, Akt. Doğan, 1999). Bu nedenle ülkemizde de, 2005 programı daha öncede belirtildiği gibi, diğer tüm programlardan farklı olarak öğrenci merkezli (yapılandırmacı) bir yaklaşım izlenmiştir.

Bir önceki programdan farklı olarak, çalgı eğitimi adına çok büyük hedefler konmamış, ders içerisinde bu boyut minimumda tutulmaya çalışılmıştır. Bu açıdan bakıldığında programın, çalgı eğitimi uygulamaları çerçevesinde daha gerçekçi bir program olduğu söylenebilir.

ÖNERİLER

Programlarda daha gerçekçi uygulamaların mevcut olması, sonrasında yapılacak programlar açısından ve eğitim sisteminin gelişimi açısından yararlı olacaktır. Günümüzde her türlü kayıt ve belgeye bu kadar rahat ulaşılyorken teknolojiyen yararlanılarak programlardaki çalgı eğitimi uygulamaları geliştirilebilir. Geçmişte hazırlanan programların incelemeleri ve uygulamadaki görünüşleri üzerine çalışma yapan araştırmacıların günümüzde program hazırlamada görev almaları daha işlevsel programların hazırlanmasına ve uygulanmasına katkı sağlayacaktır. İlköğretim I. Kademe ve Lise öğretim Programlarında da çalgı uygulamaları konusunda benzer araştırmalar yapılabilir. 1989’dan itibaren artık Güzel Sanatlar Liselerinin hayatımıza girmesiyle, çalgı konusunda daha donanımlı ve yetkin müzik öğretmenleri yetiştirebilmekteyiz. Bu düşünceyle, genel müzik eğitiminde kullanılabilecek çalgıların çeşitliliğini arttırmak ve tüm çocukların evrensel çalgılarla daha erken yaşlarda tanışması sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

AKGÜL BARIŞ. D.(2007). Okul Müzik Eğitiminde Çalgı Eğitimi Uygulamaları. AİBÜ. Sosyal Bilimler Ens. Dergisi Cilt:2 Sayı 15 S. 1-12

AKGÜL BARIŞ, D.. ECE A.S.. (2009). Cumhuriyetten Günümüze Toplumsal Kültürel Değişim Sürecinde Müzik Ve Müzik Eğitimi.38. ICANAS Müzik Kültürü Ve Eğitim, Sempozyumu. Bildiri. Atatürk Kültür Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu. Ankara

CİCİOĞLU, H. (1982). Türkiye Cumhuriyetinde ilk ortaöğretim. Ankara Ün. Basımevi. Ankara s. 174 Akt: DOĞAN, H. (1999). 75 Yılda Eğitim.”Cumhuriyet Döneminde Ortaöğretim Programlarının şekillenmesinde Etkili Olan Görüşler”. Tarih Vakfı yayınları. s.193. İstanbul

GÜNAY, E. ÖZDEMİR, M.A. (2003). Müzik Öğretimi Teknolojisi ve Materyal Geliştirme. İstanbul; Bağlam yayıncılık

GÜNDOĞDU, E. (2007). Milli Eğitim Şuvalarında Ortaöğretim Müzik Öğretimi Üzerine Alınan Kararların Ortaöğretim Müzik Öğretim Programlarına Yansıması. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. AİBÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Bolu

ÖZTOSUN ÇAYDERE Ö. AKGÜL BARIŞ D. (2012). Cumhuriyetten Günümüze Ortaokul / İlköğretim II. Kademe Müzik Öğretim Programları. 10. Müzik Eğitimi Sempozyumunda Sunulan Ancak Basılmayan Bildiri. NİĞDE

NCERT (2000). *National Curriculum Framework for School Education*, [www.ncert.nic.in] adresinden Akt: .ÇEPNİ. BACANAK. KÜÇÜK.(2003). Fen eğitiminin amaçlarında değişen değerler: Fen–teknoloji–toplum. *Değerler Eğitimi Dergisi*, 1 (4), s:7-29.

SAYDAM. R. (2003).İlköğretim Okulu I Ve II Devre Müzik Eğitiminde Eğitimci Sorunu* Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, İnönü Üniversitesi, Malatya. Bildiri, s.75-81.

USLU, M. (2006). Türkiye’de Çalgı Eğitiminin Yaygınlaştırılmasında ve Geliştirilmesinde Çok Sesli Müzik Eğitimi Görüşü. Müzik ve Bilim Dergisi. www.muzikbilim.com/5m_2006/uslu_m.html..

Orta Öğretim Programlarına Ait Kaynakça

Türkiye Cumhuriyeti Maarif Vekaleti Ortamektep müfredat programı (1930).Devlet Matbaası. İstanbul.

Türkiye Cumhuriyeti Maarif Vekaleti Ortamektep Müfredat Programı. 1931-1932. Ders Senesi Tadilatı (1931). Devlet Matbaası. İstanbul.

Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı.Ortaokul Programı.(1938). Devlet Basımevi. İstanbul.

Türkiye Cumhuriyeti Milli Eğitim Bakanlığı. Ortaokul Programı.(1949).Milli Eğitim Basımevi. Ankara.

Türkiye Cumhuriyeti Milli Eğitim Bakanlığı. Ortaokul Programı.(1951). Milli Eğitim Basımevi. İstanbul

Türkiye Cumhuriyeti Milli Eğitim Bakanlığı. Ortaokul Programı.(1962).Milli Eğitim Basımevi.İstanbul

Türkiye Cumhuriyeti Milli Eğitim Bakanlığı. Ortaokul Programı.(1970).Milli Eğitim Basımevi.İstanbul

T.C. Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı İlköğretim Genel Müdürlüğü.(1988). Milli Eğitim Basımevi. Ankara.

MEB.(2000). İlköğretim Okulu Ders Programları Müzik Programı 6-7-8.Milli eğitim Basımevi. İstanbul

MEB. (2007). İlköğretim Müzik dersi Öğretim Programı (1-8.sınıflar). Devlet Kitapları Müd. Ankara

“AMATÖR MÜZİK EĞİTİMİNİN SERGİLENMESİNDE BİR ÇALIŞMA ÖRNEĞİ: GENÇ MÜZİSYENLER ŞENLİĞİ”

Doç. Dr. Dolunay Akgül BARIŞ

AİBÜ Eğitim Fak. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Öğretim

dolunayakgul@hotmail.com

Doç. Dr. Ahmet Serkan ECE

AİBÜ Eğitim Fak. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

asece@hotmail.com

Müjde Sarısözen DOĞAN

Bolu Güzel Sanatlar Spor Lisesi Müzik Öğretmeni

mudo.14@hotmail.com

ÖZET

Bireylerin var olan yeteneklerini şekillendirip geliştirmesinde, toplumların duyarlı üretken, yeni fikirlere açık nesiller yetiştirmesinde, müzik eğitiminin gerekliliği artık bilimsel araştırmalarla da kanıtlanmış bir gerçektir. İnsan yaşamında sanat dalları içerisinde çok farklı bir yere sahip olan müziğin, çeşitli işlevlerinin yanında bir eğitim aracı olma özelliği, eğitimde altarnetif yaklaşımların arandığı günümüz dünyasında, bir kat daha önem kazanmakta ve öne çıkmaktadır.

“Doğru, bilinçli ve sistematik bir müzik eğitimi çocukta duyarlılığı geliştirerek, yaşama bakış açısını değiştirir. Ufkunu genişletir yaşamdan alacağı duyarlılığı ve hazzı artırır”.²⁶ Müzik eğitiminin en önemli amacı, çocuk ya da genci bir sanatçı yapmak değildir. Müzik eğitimiyle amaçlanan, bireyi, her alanda yaratıcılığa yöneltmek, onlardaki bilişsel gelişimin yanı sıra, duyguların ve duyarlılığın da gelişimine yardımcı olmaktır.

Bu bağlamda, Ülkemizde yaşanan sosyo-kültürel değişimlerin ve eğitimde gerçekleştirilen sistem değişikliklerinin müzik eğitime yansımaları nedeniyle, Her Yaştaki Müzik Eğitiminin sadece örgün eğitime bırakılmaması, bu konuda ailelerin bilinçlendirilmesi, her yıl daha fazla çocuğun ve gencin müzik eğitiminden yararlanması, yeterli denetimi sağlanamayan örgün müzik eğitiminin, alanında uzman eğitimciler tarafından değerlendirilmesi, hiçbir akademik beklenti olmadan müzikle ilgilenen bireylere motive edici hedefler koyması amaçlanmıştır. Bu amaçla, bildiride, bu yıl 4. sü düzenlenecek olan ve proje haline getirilerek Ulusal bir boyuta taşınan Bolu ilindeki etkinliklerin bir tanıtımı yapılacaktır.

Çalışmada, geçmiş yıllarda yapılan etkinlikler sonucu, katılımcı, katılımcı aileleri, yaygın eğitim veren yerel kuruluşlar ve eğitimcilerin görüşlerine yer verilerek, bu tür etkinliklerin getirileri hakkında geriye dönütler saptanmış ve özengen müzik eğitiminin özellikle metropolitan iller dışındaki görünümü değerlendirilerek önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Amatör Müzik Eğitimi, Çocuk Şenliği, Özengen Müzik Eğitimi

²⁶ Akgül Barış.D (2001). “Müzik Eğitimi Alan ve Almayan Lise Öğrencilerinin Benlik Tasarımı Düzeylerinin Çeşitli Değişkenlere Göre İncelenmesi”. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

**“CASE ON DEMOING OF AMETEUR MUSIC EDUCATION:
FESTIVAL OF YOUNG MUSICIANS”**

Doç. Dr. Doluay Akgül BARIŞ

AIBU Faculty of Education. Faculty Member of Fine Arts Department

dolunayakgul@hotmail.com

Doç. Dr. Ahmet Sekan ECE

AIBU Faculty of Education. Faculty Member of Fine Arts Department

asece@hotmail.com

Müjde Sarısözen DOĞAN

Music Teacher of Fine Arts Sports High School

mudo.14@hotmail.com

ABSTRACT

Necessity of music education at shaping and devoloping the individuals' existing talents, educating new generations who are responsive, productive and open to new ideas by the society, is already a scientific fact that is also proved in scientific research. The character of being an educational tool next to its various functions, the music that has a very different place in the arts branches in human life, has gained importanace one more layer and come forward in today's world where alternative approaches to education are sought.

“Music education that is done accurately, deliberately and systematically changes the child's living perspective by improving the sensitivity, expands the horizon of life and increases the sensitivity and pleasure thay the child will get from the life.”²⁷ The most important goal of music education is not to make an artist from the child or the teenager. Through music education it is intended to direct the individual to the craetivity in all areas, beside the cognitive in them, also help them impove the emotions and sensitivity.

In this contet, because of the socio-cultural changes in our country and the reflections of the system changings in education to the music education it is intended that music education shouldn't be only formal education but parents should be informed about it, every year more and more children and young people should benefit from music education, formal music education that is not inspected well enough should be evaluated by expert educators in the field and for the individuals who are interested in music without any academic epectations should be put goals that motivate them. For this purpose, in the decleration the activities in Bolu that will be held the 4th this year and as a project turned into a national overview are going to be introduced.

In this study, as a result of events in the past, by deriving the opinions of exhibitors, participating families, educators working at formal education feedbacks about the benefits of such activities were identified and by evaluating the view of the amateur music education especially out of the metropolitan cities suggestions were made.

²⁷ Akgül Barış.D (2001). “Müzık Eğitimi Alan ve Almayan Lise Öğrencilerinin Benlik Tasarımı Düzeylerinin Çeşitli Değişkenlere Göre İncelenmesi”. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Key words: Amateur Music Education, Children's Festival, Amateur Music Education

GİRİŞ

Müzik eğitimi yoluyla bireyin davranışında oluşan değişimler toplumu, toplumdaki değişimler bireyi etkiler. Birey ile toplumsal ve kültürel çevresi arasındaki iletişim ve etkileşimin daha düzenli, daha sağlıklı, etkili ve verimli olması beklenir (Uçan, 1997, s: 30). Bu beklenti çerçevesinde ülkemizde de müzik eğitimi üç şekilde düzenlenmiştir. Bunlar; tüm bireylere asgari müzik kültürünü kazandırmayı amaçlayan *Genel Müzik Eğitimi*, müziği meslek olarak seçmek isteyen bireyler için düzenlenen *Mesleki Müzik Eğitimi* ve her yaşta müzik eğitimi almak isteyen bireylere gerekli müziksel davranışları kazandırmayı amaçlayan *Özengen (Amatör) Müzik Eğitimi*'dir.

Özengen (Amatör) Müzik Eğitimi

Uçan (1997, s. 31)'a göre özengen müzik eğitimi, müziğe ya da müziğin belli bir dalında özengence (amatörce) ilgili, istekli ve yatkın olanlara yönelik olup, etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak ve bunu olabildiğinde sürdürüp geliştirmek için gerekli müziksel davranışları kazandırmayı amaçlar.

İşte bu aşamada okullarda alınan genel müzik eğitiminin yanında, çocuğun sanatsal olarak da desteklenmesi için özengen müzik eğitiminin önemi ortaya çıkmaktadır. Bu konuda ailelere düşecek görev, çocuğunun bilişsel, fiziksel ve duyuşsal gelişimini okullarda aldıkları genel müzik eğitiminin yanında, farklı alternatiflerle desteklemek olmalıdır.

Çocuk doğduğu andan itibaren anne-babalara önemli görevler düşmektedir. Müzik eğitiminin, çocuğun doğumu ile birlikte başladığı gerçeği anne-babalar tarafından fark edilebilmeli ve bu eğitim bilinciyle çocukları yaşamın ilk yıllarından itibaren zengin müzik yaşantıları ile karşılaştırmalıdır. Çocuklar da müzik eğitiminden söz edilecekse, ilk belirtilmesi uygun olan konu, çocukta müziğe karşı var olan doğal ilginin köreltilmeden bilinçli ve sistemli olarak ele alınmasıdır. (Güler, 2008, s:118) Söz konusu bu durum özengen (amatör) müzik eğitiminin önemi ortaya çıkartmaktadır.

Amatör (özengen) Müzik Eğitimi Neden Önemlidir?

Eğitimin her çeşidinde olduğu gibi müzik eğitiminin her boyutunda ve amatör müzik eğitiminde, çocuğun fiziksel, bilişsel, ahlaki, kişilik gelişimlerini iyi analiz edebilen, öğretme ve öğrenme ile ilgili konu ve kuramları, öğrenme öğretme süreçlerini, öğretme-öğrenme modellerini, öğretme-öğrenme stratejilerini bilen eğitimcilerin etkili olması, çocuğun arzu edilen müzikal davranışları elde etmesinde ve davranışlarında değişim yaşanmasında önemlidir (Türkmen, 2010). Ülkemizde amatör müzik eğitimi faklı seviyede ve dallarda çeşitli kurslar, dersaneler, dernekler ve özel dersler şeklinde yürütülmektedir. Bu dersler, Türk ve Batı müziği çalgı ve çalgı gurupları, koro ve ses eğitimi, temel müzik eğitimine yönelik çalışmaları kapsamaktadır. Maalesef, eğitimcilerin belirlenmesinde net kriterler olmayıp, alanı bilen eğitimciler olduğu gibi, kendini bu alanda farklı şekilde yetiştirmiş kişilerde görev almaktadırlar. Ayrıca amatör müzik eğitiminin kapsamı, programları, sınırları açık ve net değildir, denetimi yeterince yapılamamaktadır.

Fenmen (1953)' göre; "Bir ülkenin müziği hiç kuşkusuz ki profesyonel müzikçilerin ellerinde yaşam bulur ve gelişir. Ama amatörlerin katkısını da küçümsemeyelim. Bu düşüncesiyle sanat yaşamına atılıp her şeyini ona hasredenler olduğu gibi, çevresini sanatsever bir düzeye yükseltmiş nice amatörler de vardır. Amatörlük ciddiyet düşmanı değildir; kayıtsızlık ve disiplinsizlikle ilgisi yoktur. Bu kapsama giren müzikçiler profesyonellerden de fazla zevk sahibi olabilirler. Bu iki kategori arasındaki fark, sanat

tekniklerini elde etmek için gerekli çalışmanın yalnız profesyoneller tarafından yapılabilmesindendir”(Say 1996.s.82).

Amatör Müzik Eğitiminin Sergilenmesi Neden Önemlidir?

Amatör müzik eğitimi alan bireyler, genellikle bu eğitimlerini boş zamanlarında ve kısıtlı mekanlar da, bireysel ya da küçük topluluklar halinde sürdürmektedirler. Özveri ile sürdürdükleri çalışmalarını sergileyebilecekleri, kendileri gibi özengen eğitim alan akranlarını izleyebilecekleri ve eğitim aldığı alandaki üstün örnekleri izleyebilecekleri ortamlar genellikle çok fazla olmamaktadır. Bu durum, çalışmalarının sürekliliğini ve verimliliğini engellemektedir. Bir süre sonra derslerden kopmalar ve farklı arayışlar, devamsızlıklar ortaya çıkmaktadır. Amatör müzik eğitiminde yukarıda ifade edilen olumsuzlukları en aza indirmek, öğrencinin derse karşı motivasyonunu güçlendirmek için verdiği emeğin topluluk karşısında sergilenmesi çok önemlidir.

Bolu Genç Müzisyenler Şenliği

Genç Müzisyenler Şenliği ilk olarak 2010 yılında Bolu Güzel Sanatlar Lisesi resim ve müzik öğretmenlerinin kurmuş olduğu “Genç Sanatçıları Destekleme Derneğinin” (GENCSAD) bir etkinliği olarak hayata geçirilmiştir. Yapılan bu etkinliklerle,

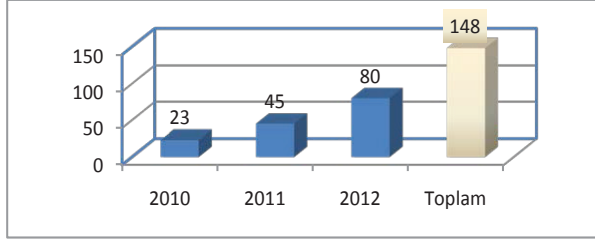
- 1- Çocukların ve gençlerin eğitiminde ve gelişiminde, sanatın özellikle müzik eğitiminin yerini ve önemini gözler önüne sermek,
- 2- Amatörce (özengen) sanat eğitimi alan çocuk ve gençlere çalışmalarını sergileyebilecekleri, kendilerini ifade edebilecekleri bir ortam sağlamak.
- 3- Kendileri gibi sanatla uğraşan akranlarıyla tanışarak, sanatsal etkileşim ve iletişim ortamları hazırlamak,
- 4- Toplumda özellikle ebeveynlerin, sanat eğitiminin çocuğun sosyal fiziksel ve bilişsel gelişimindeki etkileri üzerinde farkındalıklarını arttırmak,
- 5- Çocukları ve gençleri sanat eğitimi almaya özendirerek daha çok bireyin erken yaşta sanatla uğraşmasını sağlamak,
- 6- Çocukları, kendi sosyal çevreleri ve medyada sıklıkla karşılaşmadıkları farklı müzik türleri ile tanıştırmak, evrensel müzik beğenisi oluşturmak,
- 7- Gençlerin çalıştıkları sanat alanı ile ilgili yetkin eğitimci ve sanatçılar ile buluşmalarını sağlayarak, ailelere geri dönütler vermek ve çocukların sanatsal gelişimi üzerinde doğru saptamalar yapılmasını sağlamak,

Bolu’da Bu Tür Bir Etkinliğe Neden Gerek Duyuldu?

Bolu coğrafi konum olarak, Ankara İstanbul arasında, 276.506 nüfuslu, yüzölçümü bakımından küçük bir ildir. Bünyesinde yüksek öğretim kurumu olarak Abant İzzet Baysal Üniversitesini barındırmaktadır. Konser ve sergi salonu olarak, şehir merkezinde kültür merkezi bünyesinde 2, üniversite de ise 4 salon bulunmaktadır.

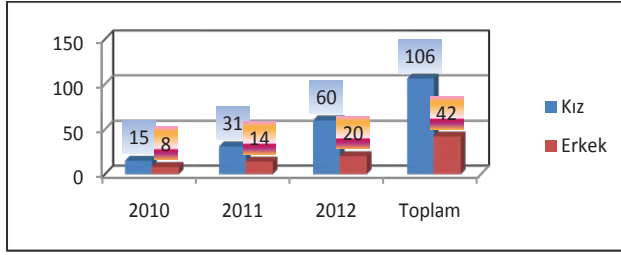
Yapılan etkinlikler, üniversite bünyesinde bulunan öğrenci toplulukları, yerel yönetimlerin ve çeşitli okulların çalışmaları ile sınırlı kalmaktadır. Bu durumda özengen olarak müzikle ve sanatla ilgilenen öğrencilerin kendilerini ve çalışmalarını sergileyebilecekleri, çalışmalarını ilgili üstün örnekleri izleyebilecekleri yeterli ortamların olmadığı düşünülmüştür. Bu nedenle, ebeveynlerin sanat eğitiminin gerekliliği hakkında yeterli bilgiye sahip olmadığı ve sanat eğitimine yapılan yönlendirmelerin daha geç yaşlara bırakıldığı düşüncesiyle, sanat eğitimi adına en yakın çevreden başlamak üzere bir farkındalık yaratmak amacı ile bu tür bir etkinliğe gerek duyulmuştur.

Son 3 Yıla Ait Katılımcı Bilgileri



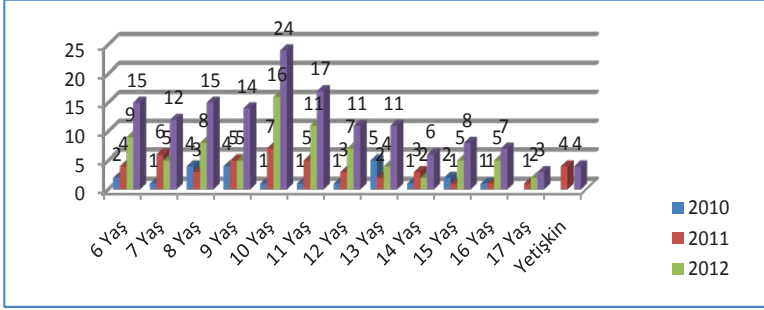
Grafik 1: Katılımcı sayılarının yıllara göre değişim grafiği

Grafikten de anlaşıldığı gibi, 2010 yılında şenliğe 23 öğrenci katılırken, 2011 yılında, 45, 2012 yılında ise katılım 80 öğrenciye ulaşmıştır. Katılımcı sayısındaki bu artışın nedeni olarak, yapılan etkinliğin amaca hizmet ederek, çocukları ve gençleri müzik eğitimi konusunda motive ettiği söylenebilir.



Grafik 2: Katılımcı sayılarının cinsiyetlerine göre dağılım grafiği

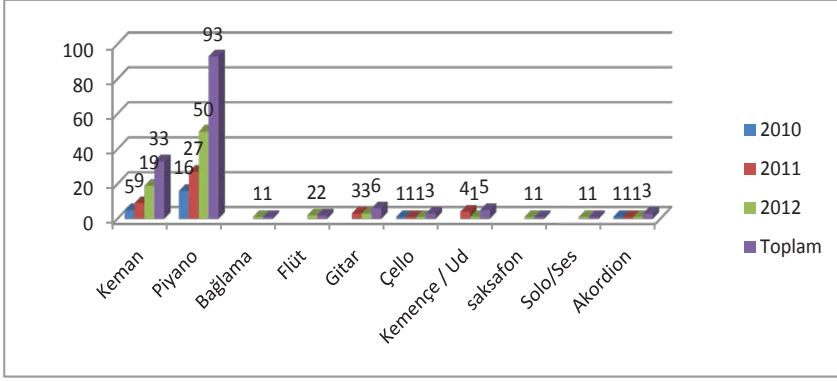
Grafikten de anlaşıldığı gibi, şenliğe, 2010 yılında, 15 kız- 8 erkek, 2011 yılında 31 kız- 14 erkek, 2012 yılında ise 60 kız, 20 erkek katılmıştır. Sonuçlara göre, cinsiyete göre de her yıl katılım iki kat kadar artmıştır.



Grafik 3: Katılımcıların yaşlarına göre dağılım grafiği

Katılımcıların yaşlara göre dağılımına baktığımızda ise, 2010 yılında, yığılmanın 8-9 ve 11 yaş grubunda, 2011 yılında 7-8-9-10-11-14 yaşlarda olduğu, 2012 yılında ise, yaş sınırlarının genişleyerek 6 yaştan - 17 yaşa kadar geniş bir yelpazede katılımın gerçekleştiği görülmektedir. Ayrıca azda olsa şenliğe yetişkinlerin de aktif katılımını görmekteyiz.

Özellikle 2012 yılındaki katılımcı yaş aralığındaki genişlemenin sevindirici olduğu, etkinliğin bölgede her yıl beklenen amaçlara hizmet verdiği ve bireyleri müzik eğitiminin gerekliliği konusunda bilinçlendirdiği söylenebilir.



Grafik 4: Katılımcıların çalgılarına göre dağılım grafiği

Katılımcıların çalgılarına göre dağılımına baktığımızda, yığılmanın piyano ve keman çalgılarında olduğu görülmektedir. Fakat az da olsa bağlama Kemançe ve ud gibi ulusal çalgılarımızın da çocuklar ve gençler tarafından tercih ediliyor olması sevindiricidir. Etkinliğin çeşitli çalgıların tanıtılması ve kullanımı için özendirici olması bakımından da yararlı olduğu söylenebilir.

Katılımcı Ailelerin Etkinlik Hakkındaki Görüşleri

Aşağıda katılımcı 20 aile ile yapılan görüşme formundan elde edilen bulgulara yer verilmiştir. Katılımcılara hazırlanan görüş ve öneri formunda, kişisel bilgilerin ardından, açık uçlu olarak 5 soru yöneltilmiştir. Bu sorulardan dördü şenliğin, çocuğun müziksel ve sosyal gelişimi üzerindeki etkilerini belirlemek amaçlı olup, biri de şenlik organizasyonu ile ilgilidir. Aşağıda şenlik organizasyonu dışındaki soruların yanıtları değerlendirilmiştir. Verilen yanıtlar doğrultusunda ortak görüşler belirlenmiştir.

Soru 1:*Katılımcının bu şenlik dışından yaptığı çalışmaları sergileme olanağı var mıdır? Varsa bu olanakları yeterli buluyor musunuz?* Sorusuna verilen yanıtlar.

Soruya yanıt veren 20 görüşmeciden 12'i, şenlik dışında çocuklarının çalışmalarını sergileyebilecekleri ortamlarının olmadığını belirtirken, 8 görüşmecide il dışındaki iki farklı etkinliğe katıldıklarını ifade etmişlerdir.

Soru 2:*Şenliğin, katılımcı öğrencinin gerek toplu(müzik toplulukları), gerekse bireysel (çalğı, ses eğitimi vb.)müzik eğitimi sürecine etkileri konusundaki görüş ve önerileriniz nelerdir?* Sorusuna verilen yanıtlar.

- (K.1) Böyle bir şenliğe, arkadaşları ile katılma imkanı gündeme gelince, çalgısını daha sıkı çalışmaya başladı
- (K.2) Kızımın müziğe olan sevgisi ve ilgisi arttı. Onun piyano çalarken geçirdiği zamanlar, kendisini en iyi ifade ettiği zamanlar diyebilirim.
- (K.3) Her yeni organizasyonda çalgısında bir adım daha ilerlemiş olduğunu görmekteyiz. Şenlik sayesinde, bu konudaki heyecanı sürekli diri kalmaktadır.
- (K.4) Oğlum, salondaki diğer performansları dinlerken etkilenecek, bir sonraki şenlik için kendisine daha üst hedefler koyarak, motivasyonu artmıştır.

Soruya yanıt veren 20 görüşmeciden 4'ünün yanıtları yukardaki gibidir. Geri kalan 16 görüşmecinin yanıtları da benzer nitelikler taşımaktadır.

Soru 3:*Şenliğin, katılımcı öğrencinin kişilik gelişimine (paylaşma, iletişim, kendine güven, kendini ifade edebilme vb.) etkileri konusundaki görüşleriniz nelerdir?* Sorusuna verilen yanıtlar.

- (K.1) Hiç insan karşısına çıkıp bir şeyler yapmayı tercih etmeyen kişiliğe sahip olması dolayısı ile tip etkinliklere katılmak istemesi beni şaşırttı ve mutlu etti.
- (K.2) Şenliğe katılan tüm öğrencilerle tanışması ve kendisi gibi müzikle uğraşan yeni arkadaşlar edinmesini sağladı.
- (K.3) Bu şenlikler, kızımın sosyal gelişimi, iletişimi ve yeni arkadaşlıklar kurması bakımından etkili oldu. Medeni cesareti ve özgüvenini pekiştirmesi bakımından olumlu katkılar sağladı.
- (K.4) Bu çalışmalar yetenekli gençleri cesaretlendirmektedir. Kızım üzerinde gördüğüm olumlu davranışlar ailemizi mutlu etmiştir.

Soruya yanıt veren 20 görüşmeciden 4'ünün yanıtları yukarda yer aldığı gibidir. Geri kalan 16 görüşmecinin yanıtları da benzer nitelikler taşımaktadır.

Soru 4: *Şenliğin devamı, uluslar arası boyuta taşınması ve bu durumun katılımcı üzerine etkileri konusunda görüş ve önerileriniz nelerdir?*

Soruya yanıt veren 20 görüşmeciden tamamı, şenliğin her yıl düzenlenmesini istemiş, uluslar arası bir boyuta taşınmasının çocuklar üzerinde çok daha etkili olacağı görüşünde birleşmişlerdir. Ayrıca farklı illerdeki benzer etkinliklere katılmış olan 6 görüşmecide, böyle şenliklerin diğer illerde de yaygın bir şekilde gerçekleştirilmesini temenni etmişlerdir.

SONUÇ

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, çocuklarımızı günlük yaşantılarında teknolojinin getirdiği sanal ve bireysel dünyadan kurtarmak, bedensel, ruhsal ve zihinsel sağlıklarını koruyabilmek için, çeşitli sanatsal aktivitelere yöneltmek gerekmektedir. Müziğin de içinde bulunduğu düzenli sanatsal etkinliklerle, çocuklarımızın üzerindeki baskıların hafifletilmesi sağlanmalıdır. Müzik, insanın yaşamında vazgeçilmez bir olgu ve çocuğun doğal çevresiyle etkileştiği önemli bir boyuttur. Müziğin bu özelliğinden yararlanarak, özellikle onu bir eğitim aracı olarak kullanmak, çocuklarımızın davranışlarında olumlu değişiklikler yaratacaktır.

Çocukluk döneminden başlayarak sağlıklı ve doğru yönlendirilmiş bir müzik yaşantısı bireyleri gelecek yaşantılarında daha başarılı, daha mutlu ve dengeli kılacaktır (Güler.2008).

Ülkemizde çocuklarımız, eğitim gördükleri İlköğretim ve ortaöğretim kurumlarında, ders sayısının fazlalığı, müzik dersi ders saatlerinin yetersizliği, ve sistemin getirdiği sınav stresi gibi kaygılarla, kendilerini ifade edebilecekleri gerekli müziksel ortamlarda yeterince bulunamamaktadırlar. Eğer aile bilinçli ise çeşitli özel kurslarla çocuğunu bu yönde desteklemektedir. İşte bu aşamada, sanat eğitiminin önemi konusunda bilinçli aile ve amatör müzik eğitimi önemi ön plana çıkmaktadır. Türkmen 2007 yılında Afyonkarahisar ilinde müzik öğretmenleri ile yapılan bir çalışmada, velilerin, bu konuda yeterli bilgiye sahip olmadığını, okullarda alınan müzik eğitiminin de amaca hizmet etmediğini vurgulamaktadır (Türkmen, 2010, s: 965). Ekinci (2006)' nin Burdur'da İlköğretim Öğrencilerinin Amatör Müzik Eğitimi Gereksinimleri ve Bu Gereksinimlerin Karşılmasına Yönelik Çözüm Önerileri adlı çalışması da benzer sorunları dile getirmektedir. Araştırmalarda da vurgulandığı gibi, benzer sorunların ülkemiz genelinde yaşandığı söylenebilir.

Bu sorunlardan hareketle, ülkemizde büyük şehirler başta olmak üzere çeşitli seviyelerde şenlikler, etkinlikler, yarışmalar, seminer ve bilgilendirme toplantıları düzenlenerek velilerin sanat eğitimi konusunda daha fazla bilinçlendirilmesi ve çocuklara motive edici ortamlar oluşturması sağlanmaktadır. Daha önceleri söz konusu ortamlar büyük şehirlerin imkanları ile sınırlı kalmıştır. Son yıllarda ise Burdur – Bolu –Afyonkarahisar illerinde de üniversiteler, güzel sanatlar liseleri ve sivil toplum örgütlerinin desteği ile benzer etkinliklerin düzenlenmesi sevindiricidir.

Bolu da çeşitli şekillerde yürütülen özengen (amatör) müzik eğitiminin sergilenmesine yönelik olarak, son dört yılda *Genç Müzisyenler Şenliği* adı altında etkinlikler düzenlenmektedir. Şenliği *Genç Sanatçıları Destekleme Derneği (GENCSAD)* düzenlemekle

birlikte, çeşitli üniversitelerden (Abant İzzet Baysal Üniv., Gazi Üniversitesi, Hacettepe Devlet Konsv.) alan uzmanları ve farklı sivil toplum kuruluşları da destek vermektedir.

İlki 2010 yılında gerçekleşen şenliğe, katılımcı sayısının her yıl katlanarak arttığı, velilerden alınan dönütlere göre, etkinliğin çocuklar üzerinde, gerek müziksel gerek sosyal, gerekse duyuşsal olarak olumlu etkiler yarattığı, ayrıca Bolu'nun kültürel ve sanatsal ortamına zenginlikler getirdiği açıktır. Öneriler,

- Ülkemizdeki sanat eğitimi veren sivil toplum örgütlerinin, illerin yerel yönetimlerinin (belediye, valilik, milli eğitim müdürlükleri), ilgili bakanlıkların, özengen müzik eğitimi çerçevesinde gerçekleştirilen etkinlikler için teşvik ve destek olmaları,
- Velilere, yeteneği olsun olmasın bireyin her konuda gelişiminin desteklemesinde müzik eğitiminin gerekliliği bilincine vararak çocuklarının müzik eğitimi almaları konusunda duyarlı olmaları ve müzik eğitiminin niteliği, yeri ve eğitimcisi konusunda da gerekli hassasiyeti göstermeleri ,
- Özengen müzik eğitimi veren öğretmenlere, benzer etkinlikleri takip etmeleri, öğrencilerini bu tip etkinliklere katılım konusunda yüreklendirmeleri ve öğrencilerinin motivasyonlarını sürekli yüksek tutmaları,
- Bu tür etkinlikleri sadece örgün eğitim kurumlarında değil, çeşitli dernek çatıları altında da organize ederek, sanat eğitiminin daha geniş kitlelere yaygınlaştırılması, hatta uluslar arası boyutlara taşınması, dünya üzerindeki benzer etkinliklerin takip edilerek kültürel arası etkileşimin de sağlanması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Ekici, H. (2006). Burdur'da İlköğretim Öğrencilerinin Amatör Müzik Eğitimi Gereksinimleri ve Bu Gereksinimlerin Karşılmasına Yönelik Çözüm Önerileri. I. Burdur Sempozyumu,

http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:f_rHILjUoP0J:scholar.google.com/+%C3%B6zengen+m%C3%BCzik+e%C4%9Fitimi+&hl=tr&as_sdt=0.5_, 23.05.2013 tarihinde erişildi.

Güler, N. (2008). *Müzikle Çocuk Eğitimi*, s:118, İstanbul: Hepsı çocuk yayınları.

Say, A.(1996). *Müzik Öğretimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları,Alf Matbaası.

Türkmen, U. (2010). Çocuğun bireysel toplumsal ve kültürel gelişiminde amatör müzik eğitiminin yeri problemleri ve çözüm önerileri. *İlköğretim Online dergisi*, 9(3), 960-970, [tp://ilkogretim-online.org.tr/vol9say3/v9s3m11.pdf](http://ilkogretim-online.org.tr/vol9say3/v9s3m11.pdf) 25.04.2013 tarihinde erişildi.

Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

“BEDEN PERKÜSYONU ÇALIŞMALARININ RİTİMSEL ALGI, YARATICILIK VE MOTİVASYONAETKİLERİ”

Yrd. Doç. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU

duygusokez@yahoo.co.uk

“BEDEN PERKÜSYONU ÇALIŞMALARININ RİTİMSSEL ALGI, YARATICILIK VE MOTİVASYONA ETKİLERİ”

Yrd. Doç. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU

duygusokez@yahoo.co.uk

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

ÖZET

Son yıllarda adını sıklıkla duyduğumuz beden perküsyonu; ellerin, ayakların ve tüm bedenin vurmalı bir çalgı gibi kullanıldığı, kişinin iç dünyasını ifade etmesine olanak tanıyan, kişisel performansı üst seviyelere taşıyan, grupla hareket etmeyi ve gruba uyum sağlamayı öğreten, hareket, dans ve ritimden yararlanarak gerçekleştirilen doğaçlamaya dayalı bir çalışmadır. Beden perküsyonunun müzik eğitiminde kullanılması, ritimsel yapıların vücut tarafından daha rahat algılanması, yaratıcılık ve motivasyonun gelişimi için çok önemlidir.

Günümüzde sadece beden perküsyonu yapmak üzere kurulmuş birçok grup ve topluluk bulunmaktadır. Bu topluluklardan biri olan Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Ritim Grubu, üç yıl boyunca düzenli olarak çalışmalarını sürdürmüş, iki yıl “Polifonik Korolar Şenliği”ne katılmış, yurt içi ve yurt dışında birçok konser vermiş bir topluluktur. Bu çalışma, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Ritim Grubu üyelerinin, bu grup içerisindeki çalışmaları sonucu ritimsel algılarında, yaratıcılıklarında ve motivasyonlarında nasıl değişiklikler olduğunu ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Üç yıl boyunca çalışmalarda yapılan gözlemler ve öğrencilerle yapılan görüşmeler sonucu, bu gruba katılan öğrencilerin ritimsel algılamalarında, yaratıcılıklarında ve motivasyonlarında önemli derecede ilerlemeler kat ettikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Beden Perküsyonu, Ritimsel Algı, Yaratıcılık, Motivasyon.

THE EFFECTS OF BODY PRECUSSION ON RHYTHMIC PERCEPTION, CREATIVITY AND MOTIVATION

Assist. Prof. Ph. D. Duygu SÖKEZOĞLU

Afyon Kocatepe University State Conservatory Department of Music

ABSTRACT

Body percussion that has recently been on the rise is a technique based on improvisation by using movement, dance and rhythm that involves the usage of hands, feet and the whole body as a pulsatile instrument. It helps the individuals to express themselves and accelerate their individual performance by also teaching them how to work and cooperate with a group. Applying body percussion into music education is essential for creativity, motivation and important for the body to perceive rhythmic structures better.

Today there are lots of groups which are formed solely to work on body percussion. Afyon Kocatepe University State Conservatory Rhythm Group is also one of these groups and it has carried out their works for three years by participating to a variety of concerts in and out of the country and taking part in the “Polyphonic Choir Festival” for two years. This study aims to present how the members of Afyon Kocatepe University State Conservatory Rhythm Group changed in their motivation, creativity, and their rhythmic perception after taking part in this group. As a result of the interviews and observation that lasted three years, it has been concluded that the members of the group have demonstrated an important amount of progress in their rhythmic perception, creativity and motivation.

Key Words: Body Percussion, Rhythmic Perception, Creativity, Motivation.

GİRİŞ

İnsan; kaynak, tür ve işlev bakımından çeşitlilik gösteren sesleri algılama, çözümleme, yorumlama, işleme ve giderek değişik anlatım biçimlerine dönüştürebilme yetisine sahiptir. Bu anlatım biçimlerinin en başta gelenlerinden biri “müzik”tir. İnsan, müzik yapan ve onu oluşturan bir varlıktır (Uçan, 1997: 28).

Bütün kültürlerde müzik ve dans kendine özgü ifadesini bulur ve bütün insanlara kendi kültürlerine katılım olanağını verir. Müzik ve dansla sarmanlanmış olmak, onlarla etkin biçimde uğraşmak insanın ruhunu etkiler, kişiliğini oluşturur ve insanın içindeki insanlığı geliştirir (Jungmair, 2002: 4).

Soysalan (2013: 71);“müzik önce hareket, dil, beden perküsyonu ve vurmali çalgılarla ritmik düzeyde ele alınmalıdır” diyerek müziğin temeline ritmi oturturken, Slater (2013: 82)hareket, dil ve müzik birlikteliğini; “içsel ritmimizden yola çıkan birbirine bağlı birer ifade aracı” olarak yorumlamakta ve bu anlayışa göre öğrencilerin önce kendi bedenlerinden yola çıktıklarını, hareketin sese ve müziğe dönüştüğünü belirtmektedir.

Beden Perküsyonu

Son yıllarda adını sıklıkla duyduğumuz beden perküsyonu; ellerin, ayakların ve tüm bedenin vurmali bir çalgı gibi kullanıldığı, kişinin iç dünyasını ifade etmesine olanak tanıyan, kişisel performansı üst seviyelere taşıyan, grupla hareket etmeyi ve gruba uyum sağlamayı öğreten, hareket, dans ve ritimden yararlanarak gerçekleştirilen doğaçlamaya dayalı bir çalışmadır.

Beden perküsyonu, kompozisyon ve koreografinin büyülu bir karışımıdır. Müzik, dansın şekillerini ve örüntülerini yaratırken, dans da müzikteki sesleri ve ritimleri oluşturur. Böylece müzik “görünür”, dans ise “iştirilir” bir hale gelir (Başar, <http://kekeca.net>, 21.05.2013). Beden perküsyonu kendi başına ya da bir şarkıya eşlik olarak da yapılabilir. Birçok ülkenin halk geleneğı de beden perküsyonu kullanımını içermektedir (<http://en.wikipedia.org>, 21.05.2013).Yeni başlayanlar için beden perküsyonu çok zor gibi görülebilir. Fakat küçük parçalara bölünerek çalışıldığında, ilk başta imkansız gibi görünen hareketler, daha sonradan mümkün hale gelebilmektedir (Leith& Tutor, <http://www.tribalgroove.com>, 21.05.2013).Beden perküsyonunun müzik eğitiminde kullanılması, ritimsel yapıların vücut tarafından daha rahat algılanması, yaratıcılık ve motivasyonun gelişimi için önemlidir.

Ritimsel Algı

Uçan (1996: 23) müziksel algılamayı;“(beyne ulaşmış ya da beyinde toplanmış olan) müziksel duyuları yorumlama, anlamlı kılma ya da anlamlı duruma getirme sürecidir. Bir müziksel duyum beyinde anlamlandırıldığı (yorumlandığı) andan itibaren, bir müziksel algı niteliğı kazanır ya da kazanmış olur” şeklinde tanımlamaktadır.

Bu bağlamda ritimsel algılamayı da; ritimsel duyuları yorumlama, anlamlı kılma ya da anlamlı duruma getirme süreci olarak tanımlamamız mümkündür.

Yaratıcılık

Soylu (2004; Akt: Yaman ve Yalçın, 2005: 44) yaratıcılığı; “mevcut bilgilerin aralarındaki ilişkilerden yararlanarak yeni bilgiler üretmesi” olarak tanımlamaktadır. Roberts (2003; Akt: Yaman ve Yalçın, 2005: 44) ise, yaratıcılığın herkeste bulunan bir özellik olduğunu ve bireyin bir etkinlik sırasında hayal gücünü kullanarak yeni şeyler bulma yeteneğıne sahip olduğunu belirtmiştir. Yaratıcılık özel bir yetenek değil, zihnin bir

özelliğidir. Bazılarında yaratıcılığın daha önce ortaya çıkması, ne kadar çok etkinlik yapıldığıyla ilgilidir (Yaman ve Yalçın, 2005: 44).

Motivasyon (Güdülenme)

Öğrenme ile ilgili bir kavram olan güdülenmeyi (motivasyon) Aydın (1999: 133); “organizmayı davranışa iten, bu davranışların düzenlilik ve sürekliliğini belirleyen, davranışa yön ve amaç veren çeşitli iç ve dış etkenler ile bunların işleyişini sağlayan mekanizmalar” olarak; Başaran ve Hakan (1996: 46) ise; “organizmanın iç ve dış uyarıcılarının etkisiyle, davranışı yapmaya hazır hale gelmesine; amacına ulaşmak için gerekli davranışları yapmasına ve amacına ulaştıktan sonra (doyurulduktan sonra) eski haline dönmesine güdülenme (motivasyon) denir” şeklinde tanımlamaktadır.

Bu çalışma, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Ritim Grubu üyelerinin, bu grup içerisindeki çalışmaları sonucu ritimsel algı, yaratıcılık ve motivasyonlarında ne gibi değişiklikler olduğunu ortaya koyan bir çalışmadır.

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Ritim Grubu

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Ritim Grubu 2010 yılında Müzik Bölümü 4. Sınıf öğrencilerinin aldığı “Müzik Pedagojisi” dersi kapsamında kurulmuş ve daha sonrasında da ders kapsamından çıkarılarak bütün konservatuvar öğrencilerine açık hale getirilmiş, gönüllü çalıştırılan bir gruptur. İlk kuruluş amacı bir ders aktivitesi olan grup, daha sonradan katılmak isteyen herkese açık bir gruba dönüştürülmüştür.

Kurulduğu ilk yıl “15. Türkiye Polifonik Korolar Şenliği”ne katılan grup, hem Afyon’da hem de Ankara’da büyük beğeni toplamıştır. Daha sonraki çalışmaları herkese açık olan gruba müzik eğitimi almayan ve lisede öğrenim gören gençler de katılmıştır.

İlk yıl, “Müzik Pedagojisi” dersini alan 15 öğrencinin hepsi gruba katılmış, grup ikinci yılında 9, üçüncü yılında da 12 gönüllü öğrenciyle yoluna devam etmiştir.

Bu zamana kadar yurt içi ve yurt dışında birçok konser veren ve projede yer alan grup; Afyonkarahisar’da 5 konser vermiş, 15. ve 17. Türkiye Polifonik Korolar Şenliği’ne katılmış ve 1 Avrupa Birliği Projesinde yer almıştır. 2012 yılının Ekim ayında Almanya’nın Hamm şehri “Gençlik Merkezi”nin düzenlediği “Let Your Beat Speak” “Ritimini Konuştur” adlı Avrupa Birliği Projesi kapsamında 12 öğrenci ve 3 öğretim elemanı ile Almanya’ya giden grup, burada Alman gençleriyle birlikte çalışmalar yapmış ve bir haftalık yoğun çalışmaların ardından Hamm şehrinin tiyatro salonunda bir gösteri gerçekleştirmiştir.

Bu çalışma; Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı “Ritim Grubu” çalışmalarının, bu çalışmalara katılan öğrencilerin ritim duygularına ve ritimsel hafızalarına, yaratıcılıklarına, motivasyonlarına ve eğitsel anlamda bu öğrencilere olan katkılarını ortaya koymak amacıyla yapılmıştır.

Araştırmanın Önemi

Araştırma, ülkemizde yeni yeni adı duyulmaya başlanan beden perküsyonu çalışmalarının, bu çalışmalarda yer alan kişiler üzerindeki katkılarını ortaya koyması bakımından önemli görülmektedir.

Ayrıca, içerik olarak orijinal bir çalışma olması, bu kapsamda yapılabilecek benzer çalışmalara ışık tutması, özellikle de ülkemizde yeni bir anlayış olan beden perküsyonu çalışmaları hakkında bilgi vermesi, araştırmanın önemini artırmaktadır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, beden perküsyonu çalışmalarına katılan ve çalışmalarını birçok konserle sergileme fırsatı bulan öğrencilerin bu çalışmalara bakışlarını, yapılan çalışmaların bu öğrencilerin ritimsel algı, yaratıcılık ve motivasyonları üzerindeki etkilerini ve bu çalışmaların öğrencilerin eğitsel alanlarına olan katkılarını belirlemeye yönelik nitel bir araştırmadır.

Nitel araştırmalarda en sık kullanılan yöntem, görüşmedir. Görüşme; insanların bakış açılarını, deneyimlerini, duygularını ve algılarını ortaya koymada kullanılır (Bogdan ve Biklen, 1992; Akt: Yıldırım ve Şimşek, 2005: 40-41).

Araştırmada model olarak, “Yapılandırılmış Görüşme Modeli” kullanılmıştır.

Yapılandırılmış görüşme: Daha çok, önceden yapılan ve ne tür soruların nasıl sorulup, hangi verilerin toplanacağını saptayan görüşme planının aynen uygulandığı bir görüşme modelidir (Karasar, 2005: 167).

Araştırmanın Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubu, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı Ritim Grubuna gönüllü olarak katılan, yaşları 16-25 arasında değişen 22 öğrenciden oluşmaktadır.

Verilerin Toplanması

Beden perküsyonu çalışmalarına üç yıl içerisinde toplam 34 öğrenci katılmıştır. Bu 34 öğrenci içerisinde mezun olup müzik öğretmenliği yapan öğrencilerin yanında, eğitimine hala devam etmekte olan öğrenciler de bulunmaktadır. Mezun olan öğrencilerin bir kısmı şehir dışında bulunduğundan, bu öğrencilerle telefonda ve internet ortamında görüşülmüş, Afyon’da bulunan öğrencilerle bire bir görüşmeler yapılmış, bir kısım öğrenciye de mezun olduğundan dolayı ulaşılamamıştır. Bu yüzden çalışma kapsamına ulaşılabilen 22 öğrenci alınmıştır.

Araştırmada; beden perküsyonu çalışmalarına katılan öğrencilere açık uçlu 14 soru sorulmuş, bu sorular içerisinde 2 soru benzer 2 soru ile birleştirilmiş ve 2 soru da bu çalışma konusu kapsamı dışında olduğundan burada yer almamıştır.

BULGULAR VE YORUM

Bu bölüm;

1. Beden Perküsyonu Çalışmalarına Katılan Öğrencilerin, Beden Perküsyonu ile İlgili Düşünceleri,
2. Beden Perküsyonu Çalışmalarının, Bu Eğitimi Alan Öğrencilerin Yaratıcılığına ve Motivasyonuna Katkıları,
3. Beden Perküsyonu Çalışmalarının, Bu Eğitimi Alan Öğrencilerin Müzik Eğitimlerine Katkıları, olmak üzere 3 ana başlık altında incelenmiştir.

Ayrıca, “Beden Perküsyonu Çalışmalarının, Bu Eğitimi Alan Öğrencilerin Müzik Eğitimlerine Katkıları” ana başlığı;

1. Beden Perküsyonu Çalışmalarının, Öğrencilerin Ritim Duygularının ve Ritimsel Hafızalarının Gelişimine Katkıları,
2. Beden Perküsyonu Çalışmalarının, Öğrencilerin İfade Gücü ve Müzikalitesine Katkıları,
3. Beden Perküsyonu Çalışmalarının, Eğitsel Açidan Katkıları, şeklinde 3 yan başlığa ayrılarak incelenmiştir.

1.Beden Perküsyonu Çalışmalarına Katılan Öğrencilerin, Beden Perküsyonu ile İlgili Düşünceleri

1. ve 2. sorular, bu konu başlığı ile ilgilidir.

Soru 1: Beden perküsyonu çalışmalarında yer alma nedeniniz nedir? Daha önce böyle bir deneyim yaşamış mıydınız?

Beden perküsyonu çalışmalarına katılan öğrenciler, bu çalışmalara katılma nedenlerini: Merak, beden perküsyonunu öğrenme, farklı bir çalışma olması, ritim kulağını geliştirme, müzikal gelişim sağlama, yeni deneyimler yaşama, çalışmanın ilgi çekici olması, sosyal aktivite yapmak, gelişmek, tecrübe edinmek, ileriki yaşantılarında da kullanmak, stres atmak, şeklinde sıralamışlardır.

Bu soruya verilen cevaplar değerlendirildiğinde; bu çalışmalara, sosyal aktivite edinmek ve stres atmak için katılan öğrencilerin yanında, büyük bir çoğunluğun bir şeyler öğrenmek, deneyim kazanmak, eğitimlerine katkıda bulunmak ve ileriki yaşamlarında da bu çalışmaları kullanmak için beden perküsyonuna katıldıkları sonucuna ulaşılmaktadır.

Daha önce böyle bir deneyim yaşamış mıydınız sorusuna öğrencilerin hepsi “hayır” cevabı vermiş; bir öğrenci de, “keşke daha önceden deneyimim olsaydı, umarım bir fırsat daha çıkar karşıma ve bu konuda kendimi geliştirebilirim” şeklinde yorumda bulunmuştur.

Buradan da, öğrencilerin hiçbirinin daha önce beden perküsyonuyla ilgili herhangi bir deneyim yaşamadığı sonucuna ulaşılmaktadır. Öğrencilerin bu gruba hem yeni deneyimler yaşamak için, hem bir şeyler öğrenmek ve kendilerini geliştirmek için, hem de meraktan katıldıkları verilen cevaplar doğrultusunda anlaşılmaktadır.

Soru 2: Beden perküsyonu çalışmalarını zevkli buldunuz mu? Çalışmalarda size zevk veren unsurlar neler oldu?

Bu soruya bütün öğrenciler “evet, kesinlikle” şeklinde cevaplar vermişlerdir. Çalışmalarda zevk veren unsurları ise: Çalışmaların hem eğlenceli hem de öğretici olduğu, çalışılan ortamın güzel olduğu, yapılan çalışmaların grup olarak hareket edebilmeyi öğrettiği, grupla birlikte aynı anda farklı ritimlerin ortaya koyulmasının güzel olduğu, çalışmalar sırasında ortaya çıkan ritimsel melodilerin güzel olduğu, ritim eşliğinde şarkı söylemenin zevkli olduğu, bir arada olmanın bir ürün ortaya koymanın heyecanlı olduğu, çalışmalar sonucunda kaliteli bir sunum ortaya çıkarmanın önemli olduğu, grup olarak bir bütünlüğe ulaşmanın güzel olduğu, şeklinde sıralamışlardır.

Bu soruya verilen cevaplardan; öğrencilerin bu çalışmalardan zevk aldıkları ve seyerek, isteyerek çalışmalara katıldıkları, hem öğrendikleri hem de eğlendikleri bir çalışma ortamı içerisinde bulundukları sonuçlarına ulaşılmaktadır.

2. Beden Perküsyonu Çalışmalarının, Bu Eğitimi Alan Öğrencilerin Yaratıcılığına ve Motivasyonuna Katkıları,

3-5 arasındaki sorular, bu konu başlığı ile ilgilidir.

Soru 3: Beden perküsyonu çalışmaları sayesinde yaratıcılığınızın geliştiğini düşünüyor musunuz? Lütfen açıklayınız.

Bu soruya verilen cevaplar incelendiğinde öğrencilerin neredeyse hepsi, beden perküsyonu çalışmalarının yaratıcılıklarına katkı sağladığı görüşünde birleşmişlerdir. Sadece bir öğrenci; “yaratıcılığıma çok katkı sağladığımı düşünmüyorum fakat ritimsel algımı geliştirdiğini düşünüyorum” cevabını vermiştir.

Öğrenciler, beden perküsyonu çalışmalarının yaratıcılıklarına olan katkılarını: Çok büyük katkısı olduğunu düşünüyorum. Şuan çalıştığım okulda bu konu üzerinde çeşitli aktiviteler uyguluyorum. Öğrendiklerime yeni tekerlemeler ve yeni enstrümanlar katarak, öğrencilerim uluslararası düzeyde performans çıkarabilmelerine katkıda bulunuyorum. Bu çalışmalarda öğrendiğim bir hareketten birçok şey ürettim ve öğrencilerime uyguladım. Öğrencilerimin sıkılmaması için ritmik kalıplar ve oyunlar bulmama yardımcı oldu. Bilmediğim bir şeydi ve bana yeni yeni düşünceler kattı. Hareketlerin çeşitliliği ve her çalışmada farklı hareketler hedefleme yaratıcılığımızı geliştirdi. Özellikle çalışmalarda nasıl konser vereceğimizi düşünürken hayal gücümüzü çok kullandık, şeklinde sıralamışlardır.

Bu soruya verilen cevaplardan; beden perküsyonu çalışmalarının, öğrencilerin yaratıcılığına büyük katkılar sağladığı sonucuna ulaşılmaktadır. Müzik öğretmeni olan ya da yeni mezun olacak öğrencilerin, bu çalışmalarda öğrendikleri bilgilerden faydalandığı anlaşılmaktadır.

Soru 4: Beden perküsyonu ile ilgili yurt içinde ve yurt dışında katıldığınız konserlerin özgüveninizin gelişimine katkı sağladığını düşünüyor musunuz?

Bu soruya verilen cevaplar incelendiğinde, 22 öğrenciden 21'i beden perküsyonu ile yurt içinde ve dışında katıldığı konserlerin, özgüvenlerine katkı sağladığı görüşünde birleşmişlerdir. Sadece bir öğrenci bu görüşe katılmamaktadır.

Bu konu ile ilgili olarak öğrenciler: Kesinlikle katkı sağladı ama devamı gelmediği için üzüldüyorum, kesinlikle düşünüyorum çünkü beden perküsyonu yapmak bence bir ayrıcalık ve bu ayrıcalık toplumda özgüveni artırıyor, farklı bir ortamda tanımadığımız insanlar karşısında sahne almak özgüveni olumlu şekilde etkiledi, özellikle yurt dışı için çok katkısı oldu, yurt dışındaki çalışmalarımız ve Ankara'da verdiğimiz konserdeki seyircinin kalitesi özgüvenimi geliştirdi, farklı ortamlarda sahne almak özgüvenimi olumlu yönde etkiledi, yurt dışına çıkamadım ama üniversitede verdiğimiz konserlerde özgüvenim gelişti, her anlamda katkı sağladığına inanıyorum, şeklinde düşüncelerini ifade etmişlerdir.

Bu soruya verilen cevaplardan; beden perküsyonu çalışmaları sonucunda hem Afyon'da hem de Türkiye Polifonik Korolar Şenliği'nde verilen konserlerin ve beden perküsyonu çalışmaları ile ilgili olarak yapılan Avrupa Birliği Projesi'nin öğrencilerin özgüvenlerine katkıda bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Soru 5: Beden perküsyonu çalışmalarının motivasyonunuza katkı sağladığını düşünüyor musunuz? Eğer düşünüyorsanız ne gibi katkılar sağladığını lütfen açıklayınız.

Beden perküsyonu çalışmalarına katılan öğrencilerin çoğunluğu, beden perküsyonu çalışmalarının motivasyonlarını olumlu yönde etkilediğini belirtmişlerdir. Sadece bir öğrenci "hayır" cevabı vermiş, geri kalan öğrencilerin hepsi; evet, kesinlikle, katkı sağladı şeklinde düşüncelerini ifade etmişlerdir.

Öğrenciler, beden perküsyonu çalışmalarının motivasyonlarına sağladığı katkılar hususunda: Motivasyona büyük etkisi olduğunu düşünüyorum, bu tür etkinlikleri başka alanlarda çalışan kişiler için de motive edici buluyorum. İnsan bedeninin enstrüman olarak kullanılması ve basit ritmik kalıpların uygulamadaki kolaylıklarını gören kişiler, müziğe daha çok ilgi duyuyor ve konsantrasyonu yükseliyor. En ufak bir dikkatsizlik bütün çalışmayı bozabiliyor, dolayısıyla uzun çalışmalar motivasyonumuzu geliştirdi. Yapmaktan keyif aldığım çalışmalardı, çalışmalardan aldığım keyif çalışma motivasyonumu olumlu yönde etkiledi. Müzik kulağım gelişti ve enerjim arttı. Daha dikkatli olmama sağladı. Çok yorucu fakat zevkli, çok enerji harcıyorsunuz ama sonucunda konser olacağını bilmek ya da farklı yerde sergilemek insanı daha çok motive ediyor. Gayet eğlenceli, motive edici vakit geçirdik. Vücudu kullanarak müzik yapmak yorucu gibi görünse de çalışmanın sonunda daha aktif

oluyorduk. Düşüncelerimizi tek bir noktada topladığımız için zihinsel motivasyon sağladığını düşünüyorum. Daha iyi odaklanmama, çevreye karşı duyarlılığımıza katkı sağladı. Hareketleri yapmak motivasyon gerektiriyordu, konserde çok iyi motive oldum. Topluluk önünde dikkatim dağılmadan yapacağım işe daha iyi odaklanabiliyorum, şeklinde yorumlarda bulunmuşlardır. Müzik öğretmeni olan bir öğrenci ise; “Öğrencilerim beden perküsyonu çalışmalarında derse daha çok ilgililer, severek ve eğlenerek yapıyorlar. Onların bu ilgisi, benim derse daha istekli girmeme, dersi daha iyi anlatmama ve işlediğim dersten zevk almama yardımcı oluyor” şeklinde beden perküsyonu çalışmalarının hem öğrencileri hem de kendi üzerindeki katkısından bahsetmiştir.

Bu soruya verilen cevaplardan da beden perküsyonu çalışmalarının; insanları motive edici, konsantrasyonu yükseltici, zevkli çalışmalar olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca, bu çalışmalara katılan ve şuan müzik öğretmenliği yapan öğrencilerin, bu ve benzeri çalışmaları kendi öğrencilerine de uyguladığı ve o öğrencilerin de bu çalışmalardan zevk aldıkları sonucuna ulaşmıştır.

3. Beden Perküsyonu Çalışmalarının, Bu Eğitimi Alan Öğrencilerin Müzik Eğitimlerine Katkıları

6-10 arasındaki sorular, bu konu başlığı ile ilgilidir.

3.1.Beden Perküsyonu Çalışmalarının, Öğrencilerin Ritim Duygularının ve Ritimsel Hafızalarının Gelişimine Katkıları,

6. soru, “Beden Perküsyonu Çalışmalarının, Öğrencilerin Ritim Duygularının ve Ritimsel Hafızalarının Gelişimine Katkıları” konu başlığı ile ilgilidir.

Soru 6:Beden perküsyonu çalışmalarının ritim duygunuzun ve ritimsel hafızanızın gelişimine katkısı olduğunu düşünüyor musunuz?

Bu soruya verilen cevaplar incelendiğinde bütün öğrencilerin; evet, elbette, tabi ki, kesinlikle, şeklinde cevaplar verdiği görülmüştür. Öğrenciler, bu çalışmaların ritim duygularına olan katkılarını: Ritim duygumun ve yaratıcılığımın belirgin bir şekilde arttığını düşünüyorum; ritim duyguma çok büyük katkısı olduğunu düşünüyorum; herşeyden önce yaptığımız hareketlerde koordinasyonu sağlamak çok önemliydi ve ritmik yapıyı takip ederek diğer ritimlerle uyum sağlayabilmek bizlere çok faydalı oldu; daha uzun ritimleri daha kolay kavramamı sağladı; artık ritimleri daha iyi algılayabiliyorum, şeklinde ifade etmişlerdir.

Yapılan çalışmaların ritimsel hafızalarına olan katkılarını da: Çalışmalarda kullanılan müzikler, heceler, enstrümanlar ritimsel hafızamın gelişimine katkı sağladı; eskiden uzun ritimleri hafızamda tutamazdım, bu çalışmalar sayesinde artık ritim ne kadar uzun olursa olsun hafızamda kalıyor; bu çalışmaları yaparken sık sık grup olarak ayrıldığımız yerler oldu, bir grup kendi ritmini vururken diğer grubun yaptığı ritmi takip etmek ya da akılda tutmak önemli, bu açıdan faydası oldu; uzun ritimler üzerinde çalıştık ve çalışmalar sonunda hatasız yapabilecek düzeye geldik; ilk çalışmalarda ritimleri kısa parçalara bölerek çalışıyorduk, sonraki günlerde yeni ritimleri hiç bölmeden çalışabiliyorduk, şeklinde ifade etmişlerdir.

Bu soruya verilen cevaplar değerlendirildiğinde; beden perküsyonu çalışmalarının, öğrencilerin ritim duygularının ve ritimsel hafızalarının gelişimine büyük katkılar sağladığı, bu çalışmalar sayesinde öğrencilerin uzun ritimleri daha rahat hafızalarında tutabildikleri ve ritmik yapıları daha rahat takip edebildikleri sonuçlarına ulaşılmıştır.

3.2.Beden Perküsyonu Çalışmalarının, Öğrencilerin İfade Gücü ve Müzikalitesine Katkıları,

7. ve 8. sorular, “Beden Perküsyonu Çalışmalarının, Öğrencilerin İfade Gücü ve Müzikalitesine Katkıları” konu başlığı ile ilgilidir.

Soru 7: Beden perküsyonu çalışmalarının ifade gücünüzün gelişimine katkı sağladığını düşünüyor musunuz? Lütfen açıklayınız.

Bu soruya verilen cevaplar incelendiğinde, öğrencilerin büyük çoğunluğu beden perküsyonu çalışmalarının ifade güçlerinin gelişimine katkı sağladığını belirtmişlerdir. İki öğrenci de bu soruyu, bu çalışmaların ifade güçlerinin gelişime herhangi bir katkısı olmadığı şeklinde cevaplamıştır.

Öğrenciler, beden perküsyonu çalışmalarının ifade güçlerine olan katkılarını: Hepimizde kendimizi ifade edebilmek adına bir farkındalık yarattığını düşünüyorum. Konserler ile özellikle özgüven sağlayarak ifade gücüm gelişti. Bu ritimsel çalışmalar hem müzikal anlamda hem de ifade etme anlamında katkı sağladı. Beden perküsyonunda olduğum yıllarda bir ara artık kendimi vücut diliyle ifade etmeye başlamıştım. Konuşurken ya da biriyle iletişime geçerken konuşmanın yanı sıra beden dili de etkilidir ve beden dilimi geliştirebildiğimi hissediyorum. Sözlerimizle ifade edemediğimiz şeyleri bazen vücut diliyle ifade ederiz, sadece hareket yaptığımız parçalarda bunu ifade ettiğimizi düşünüyorum. Aslında bir nevi bedel dili diyebiliriz, çünkü bedeninizi kullanmayı öğreniyorsunuz, bu açıdan çok katkı sağladığını düşünüyorum. İnsanın kendi vücudunu tanıması farklı bir şeymiş, yıllardır bu bedendeyim ama onunla hiç konuşmadım, en sevdiğim işi yani müziği bedenimle böyle paylaştım, bu çalışmaların beden dilini etkilediğini düşünüyorum. Kendime daha kolay ifade edebiliyorum. Özellikle jestlerimi daha iyi kullanabiliyorum. Kendimi daha rahat ifade edebiliyorum, ifade gücümün geliştiğini düşünüyorum. İçeride kapanık öğrencilerin topluluk önünde konuşma yapmalarına katkı sağlıyor, kendilerini ifade ederken zamanla daha rahat oluyorlar, şeklinde dile getirmişlerdir.

Bu soruya verilen cevaplar değerlendirildiğinde, beden perküsyonu çalışmalarının, bu çalışmalara katılan öğrencilerin ifade güçlerine katkı sağladığını söyleyebiliriz. Bu çalışmalar sayesinde öğrencilerin büyük bir çoğunluğu beden dilini daha rahat kullanabildiğini ve beden dilinin farkına vardığını ifade etmiştir.

Soru 8. Beden perküsyonu çalışmalarının müzikal gelişiminize katkı sağladığını düşünüyor musunuz? Lütfen açıklayınız.

Bu soruya verilen cevaplar incelendiğinde, öğrencilerin hepsi, beden perküsyonu çalışmalarının müzikal gelişimlerine katkı sağladığını görüşünde birleşmiştir.

Verilen cevaplar incelendiğinde öğrenciler: Özellikle orkestra çalışmalarında diğer partileri daha dikkatli dinlememe yardımcı oldu. Diğer çalgıları duyabilme, çok seslilik kavramının daha fazla oturması ve birlikte müzik yapabilmeyi önemini anlamış olduk. Beden perküsyonu zamanla müzikle bütünleşerek müzikal bir hal aldı. Polifoni açısından bana katkı sağladığını düşünüyorum. Ritmi daha iyi dinlemek açısından katkı sağladı. Yaptığımız ritimsel çalışmalar, ritimden ziyade müzikaliteye dönüştü, ritimsel kalıpları uygularken şarkı söylüyormuş gibi hissettim. Aynı anda hem vücut perküsyonu yapmak hem de şarkı söylemek, aynı anda gruplara ayrılarak farklı ritimler yapmak, çok sesli yapmak çok geliştirdi. Kendi grubunun hareketini yaparken diğer grubun hareketini de dinlemek müzikal anlamda çok şey kazandırdı. Ritmik olarak gelişmemiz doğru orantılı olarak müzikal gelişimimizi de etkiledi. Artık grup içerisinde uyumlu sesler çıkarabiliyorum, şeklinde yorumlarda bulunmuşlardır. Ayrıca müzik öğretmeni olan bir öğrenci, sınıfında yaptığı çalışmalarla ilgili olarak; “Sınıfta yaptığım birkaç tarta çalışmasında öğrenciler teorik olarak verdiğim bilgileri anlamakta zorluk çektiler. Ancak onlara beden perküsyonu ile çalışma yaptırdığımda daha çabuk kavradılar ve öğrendiler. Özellikle müziğe yeni başlayanlar için

çok faydalı çalışmalar olduğunu ve bu öğrencilerin müzikal gelişimlerine katkı sağladığını düşünüyorum” şeklinde düşüncelerini ifade etmiş ve beden perküsyonu çalışmalarının öğrencilerinin müziksel gelişimlerine olan katkılarından bahsetmiştir.

Bu soruya verilen cevaplar değerlendirildiğinde; beden perküsyonu çalışmalarının müzikal gelişime katkı sağladığı, özellikle çok sesliliği ayırt edebilme ve dikkat konusunda öğrencileri geliştirdiği, sadece müzikle uğraşan kişileri değil, müzik eğitimi alan herkesi olumlu yönde etkilediği sonuçlarına ulaşılabilmektedir.

3.3.Beden Perküsyonu Çalışmalarının, Eğitsel Açıdan Katkısı

9. ve 10. sorular, “Beden Perküsyonu Çalışmalarının, Eğitsel Açıdan Katkısı” konu başlığı ile ilgilidir.

Soru 9. Beden perküsyonu çalışmalarının başka alanlara katkısı oldu mu? Lütfen açıklayınız.

Bu soruya verilen cevaplar incelendiğinde, öğrencilerin büyük çoğunluğu bu çalışmaların başka alanlara da katkısı olduğunu belirtmiştir. Üç öğrenci de “Hayır katkısı olmadı”, şeklinde cevap vermiştir.

Öğrenciler bu çalışmaların: Müzik kulağının gelişimine; müzikalite, yaratıcılık ve ifade gücünün gelişimine; özgüven duygusunun gelişimine; kendini ifade etmede ve bireysel farklılıkları ortaya koymada; ritmik duygunun gelişimine; eğitimsel açıdan; motivasyonu etkilemesi açısından; grupta bütünlük sağlaması açısından; dikkatin gelişmesinde ve dikkatin toplanmasında; düşünme gücünde ve pratik düşünmede; hafızanın gelişimine; birliktelik bakımından; çocuk şarkılarına hareket bulmada; yeni bir kültür tanıma ve farklı kişilerle iletişim kurmada; sahne duruşunda; sorumluluk duygusunun gelişimine; sosyal açıdan; derslere daha iyi odaklanabilmede, katkısı olduğunu belirtmişlerdir. Bir öğrenci, “Ritimsel hafızamı geliştirdiği için ritimle ezberlediğim ders notları aklımda daha iyi kaldı” şeklinde başka derslere çalışırken bu çalışmalardan faydalandığını; bir öğrenci de, “Okulumdaki arkadaşlarımla ritim grubu oluşturup boş vakitlerimizi değerlendirdik” diyerek başka kişilere de bu çalışmaları öğrettiğini belirtmiştir.

Bu soruya verilen cevaplar değerlendirildiğinde; beden perküsyonu çalışmalarının özgüven gelişimi, kendini ifade etme, dikkat gelişimi, hafıza gelişimi, sosyalleşme, derslere odaklanma gibi başka alanlara da katkı sağladığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Soru 10. Bu çalışmaların size eğitsel açıdan katkı sağladığını düşünüyor musunuz? Lütfen açıklayınız.

Beden perküsyonu çalışmalarına katılan öğrencilerin hepsi, çalışmaların eğitsel açıdan katkı sağladığı görüşünde birleşmişlerdir.

Öğrenciler düşüncelerini: Mesleki gelişime büyük katkısı oldu, basit ritmik hecelerin beden perküsyonuna uyarlandığında ne kadar güzel olduğunu ve küçük yaş gruplarına dahi kolaylıkla yaptırılabileceğini anladım. Bu hareketleri kolaylaştırıp ilköğretimdeki öğrencilerime uyguladım ve onlar da birlikte bir şey yapmayı ve aynı anda hareket etmeyi öğrendiler. Yapılan çalışmalar kendi öğrencilerimin seviyelerine uygun bir şekilde kullanıyorum. Eğitsel açıdan çok katkı sağladı, koro çıkardığım sınıfıma uyguladım. Kendi öğrencilerime öğrendiğim hareketleri öğretmek ve onların gözünde o mutluluğu görmek paha biçilemez. Birlik içinde takım çalışmalarını anlamış ve öğrenmiş oldum. İlköğretimdeki öğrencilerime birşeyler öğretirken yapmış olduğumuz çalışmalardan faydalaniyorum. Özellikle müziğe yeni başlayanlar için ritimsel algılamada ve müziği sevmelerinde çok katkı sağlayacağını düşünüyorum. Ritim müziğin temelidir bence, hayatta hiçbir şey ritimsiz gitmez, nefes alıp verişimiz, kalp atışlarımız bile ritimseldir, bir kez daha

ritmin önemini anlamış oldum. Ritim duygum daha kuvvetlendi. Birçok konuda fayda sağladı. Grupsal bütünlüğün önemini daha iyi kavramamı sağladı. Müzik kulağımın gelişimine katkı sağladı, şeklinde ifade etmişlerdir.

Ayrıca eğitimlerine devam eden öğrencilerin çoğu, öğretmen olduklarında bu çalışmaları öğrencilerine de uygulayacaklarını ve bu çalışmalardan faydalanacaklarını belirtmişlerdir.

Bu soruya verilen cevaplar değerlendirildiğinde; beden perküsyonu çalışmalarına katılan öğrencilerin bu çalışmalardan katkı sağladığı, müzik öğretmenleri olanların bu çalışmaları kendi sınıflarındaki öğrencilere uyguladıkları, müzik öğretmenleri adaylarının da bu çalışmaları kullanmayı planladıkları sonuçlarına ulaşılmıştır. Buradan da, bu çalışmaların eğitsel açıdan öğrencilere katkılar sağladığını söylemek mümkündür.

Sonuçlar

Sorulara verilen cevaplar doğrultusunda öğrencilerin: Daha önce beden perküsyonuyla ilgili herhangi bir deneyim yaşamadığı; bu çalışmalara, sosyal aktivite edinmek, yeni şeyler öğrenmek, deneyim kazanmak, eğitimlerine katkıda bulunmak ve ileriki yaşamlarında da kullanmak için katıldıkları; çalışmalardan zevk aldıkları ve severek, isteyerek çalışmalara katıldıkları; öğrendikleri bilgileri kullandıkları sonuçlarına ulaşılmıştır.

Yine verilen cevaplar doğrultusunda, beden perküsyonu çalışmalarının: Öğrencilerin yaratıcılığına büyük katkılar sağladığı; öğrencilerin özgüvenlerine katkıda bulunduğu; insanları motive edici, konsantrasyonu yükseltici, zevkli çalışmalar olduğu; öğrencilerin ritim duygularının ve ritimsel hafızalarının gelişimine büyük katkılar sağladığı; öğrencilerin ifade güçlerine katkılar sağladığı; beden dilini daha rahat kullanabilme ve beden dilinin farkına varmada etkili olduğu; müzikal gelişime katkı sağladığı; dikkat gelişimi, hafıza gelişimi, sosyalleşme, derslere odaklanma gibi başka alanlara da katkılar sağladığı; eğitsel açıdan öğrencilere katkılar sağladığı, sonuçlarına da ulaşmaktadır.

Öneriler

-Sadece müzik bölümü öğrencilerinin değil, küçükten büyüğe herkesin yapabileceği eğlenceli bu tür çalışmaların, kurumlarca desteklenmesi ve çoğaltılması önerilmektedir.

- Müzik öğretmenlerinin her çalıştıkları okulda enstrüman bulamamaları bilinen bir gerçektir. Bedeni bir çalgı gibi kullanmak hem pratik hem de eğlenceli bir yoldur. Bu konu üzerine müzik ve sınıf öğretmenlerinin yoğunlaşması önerilmektedir.

- Müzik ve sınıf öğretmenlerine yönelik olarak beden perküsyonu ile ilgili workshop, kurs ya da çalıştayların düzenlenmesi önerilmektedir.

-Beden perküsyonu çalışmalarının bir ders haline getirilerek, konservatuvarlar, müzik bölümleri ve güzel sanatlar liselerinde seçmeli dersler arasında yer alması önerilmektedir.

- Bu çalışmalara katılanlar, hem bir grup aktivitesi yapmanın keyfini yaşarken hem de bireysel olarak gelişimlerine katkılar sağlayacaktır, bu yüzden müziği öğrenmek isteyen herkese yönelik olarak “Halk Eğitim Merkezleri”nde bu tür grup aktivitelerine yönelik kursların açılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Aydın, A. (1999). *Gelişim ve Öğrenme Psikolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Başar, T. *Beden Müziği–Beden Perküsyonu*. <http://kekeca.net/infotr>, 21.05. 2013.

Başaran, İ. E. ve Hakan, A. (1996). *Psikoloji*. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Açıköğretim Lisesi Yurtdışı Programı, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

KAYNAKÇA

- Aydın, A. (1999). *Gelişim ve Öğrenme Psikolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Başar, T. *Beden Müziği–Beden Perküsyonu*. <http://kekeca.net/infotr>, 21.05. 2013.
- Başaran, İ. E. ve Hakan, A. (1996). *Psikoloji*. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Açıköğretim Lisesi Yurtdışı Programı, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Jungmair, U. E. (2002). Orff-Schulwerk Carl Orff Anlayışı Çerçevesinde Elementer Müzik ve Dans Pedagojisi. *Orff Info*, 1, 4-7.
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Leith, V. & Tutor, T. G. <http://www.tribalgroove.com/tg/>, 21.05.2013.
- Slater, E. (2013). *Yetişkin Eğitiminde Yaşayarak Öğrenmenin Yeri*. Türkiye’de Orff-Schulwerk: Müzik, Oyun ve Dans Üzerine Makaleler (Editörler: Katja Ojala Koçak, Nazan Laslo). Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Soysalan, Y. (2013). *Yaratıcı Müzikli Tiyatro: Pedagojik Aşamalar*. Türkiye’de Orff-Schulwerk: Müzik, Oyun ve Dans Üzerine Makaleler (Editörler: Katja Ojala Koçak, Nazan Laslo). Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Uçan, A. (1996). *İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yaman, S. ve Yalçın, N. (2005). *Fen Bilgisi Öğretiminde Probleme Dayalı Öğrenme Yaklaşımının Yaratıcı Düşünme Becerisine Etkisi*. İlköğretim-Online, 4(1), 42-52, [Online]: <http://ilkogretim-online.org.tr>, 18.06.2013.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Body_percussion, 21.05.2013.

“MÜZİK VİDEOLARINDA EROTİZM: HADİSE VE “BİZ BURADAYIZ”

Eda İNCELER

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Müzik Bilimleri Bölümü Yüksek Lisans

edainceler@gmail.com

Erel Elif TÜRKÇÜ

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Müzik Bilimleri Bölümü Lisans 4. sınıf

erelturkc@gmail.com

ÖZET

Popüler müziğin görselleştirilmiş biçimi olan müzik videosu, ABD ve Batı Avrupa merkezli olarak, 1970’li yılların sonlarında ortaya çıkmıştır. Bu çerçevede, medya ve görsel unsurların popüler müzik ürünlerine etkisi, müzik dinleme pratiğinin değişmesine de neden olmuştur. Böylelikle müzik, yalnızca dinlenen bir unsur olmaktan çıkıp, görsel unsurlarla somutlaştırılan bir ürün haline gelmiştir. 1980’li yıllara kadar da müzik videoları genelde haber- magazin merkezli televizyon istasyonlarında müzik programları içinde yer alır. 1981’de 24 saat kesintisiz müzik videosu yayını yapan MTV’nin yayına başlaması, “müzik videosu” adı verilen formatın, endüstri içerisindeki önemini arttırırken, müzik videoları izler kitlenin müzik algısı için de yeni bir deneyim yaratır. Müzik videolarının bu geniş kullanımı ile müzisyenler de kendilerini ifade ederken görsel unsurlardan yararlanmaya başlar. Müzisyenler müzik videolarında, kimi zaman ideolojilerini kimi zaman karakterlerini kimi zaman da bedensel çekiciklerini kullanarak, izler kitle ile ilişkiye girerler. Müzik videolarında sıklıkla karşılaşılan unsurlardan birini, cinsellik ve erotizm oluşturur. Müzik videoları, toplumsal cinsiyet rollerinin şekillenmesi ve üretilmesinde büyük bir role sahiptir. Dolayısıyla müzik videolarında kadın ve erkeğin farklı konumlarla ele alınması her iki cinsiyet arasındaki farkı net bir şekilde gösteren bir unsur haline gelmiştir.

Bu çalışma, Hadise’nin “Biz Buradayız” adlı müzik videosunda erotizm içeren temaların kadın bedeni üzerinde nasıl kullanıldığını, toplumsal cinsiyet bağlamında kadının konumunu ele alarak analiz etmeyi amaçlar. Çalışma içerisinde öncelikle müzik videolarında cinsel unsurların kullanımı ele alınacaktır. Söz konusu örnek olaydaki müzik videosunda erotizm mesajı taşıyan unsurların belirlenmesi ve cinsiyet faktörünün etkisi incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Videosu ve Türleri, Toplumsal Cinsiyet, Müzik Endüstrisi, Erotizm.

“EROTICISM IN MUSIC VIDEOS: HADİSE’S AND “BİZ BURADAYIZ (WE ARE HERE)””

Eda İNCELER

Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts

Musicology, Master

edainceler@gmail.com

Erel Elif TÜRKCÜ

Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts

Musicology, Grad Student 4 Class

erelturkcu@gmail.com

ABSTRACT

The term “music video”, which is the form of popular music that is visualized, first showed up in the late 1970s, beginning in the USA and Western Europe. In this context, the effect of the media and visual elements on the works of popular music has also caused the experience of listening to music to change. Therefore, music has become a product which is embodied by visual ingredients going beyond the form of it which was only listened. Until 1980s music videos had usually appeared in the music broadcasts of television stations based on news-magazines. In 1981, that MTV, which was broadcasting nonstop music videos for 24 hours, started broadcasting not only has raised the importance of new format named “music video” within the industry but also has created a new type of experience on the musical perception of the audience watching these videos. Meanwhile, musicians started to benefit these visual elements while they were expressing themselves thanks to the extensive usage of music videos. Musicians get in contact with the “watching” audience through their videos by sometimes using their ideology, sometimes their personalities and sometimes their physical attractiveness. One of the elements which is seen in music videos very often is formed by both sexuality and eroticism. Music videos take a big role in shaping and reproducing the roles of gender mainstreaming. Consequently it has become a factor which clearly reveals the difference between the two sexes, that male and female roles are approached with different positions/roles in music videos.

This study targets to analyze, by regarding the position of women in the context of gender mainstreaming, how the eroticism-including themes in the video of Hadise’s, “Biz Buradayız” are performed on female body. Within this study, at first the usage of sexual elements in music videos will be discussed. Defining the elements which have erotic message within the music video in the relevant sample case and the effect of gender factor will be discussed.

Keywords: Types of Music Video, Gender of Social, Music Industry, Eroticism.

Müzik Video Tanımlamaları

Müzik videosu popüler şarkıların tanıtılması amacıyla, müzik endüstrisi tarafından üretilen ve bir şarkının söz dahil, müzikal unsurlarını görselleştiren bir formdur. Peyami Çelikcan, Türkiye’ de “video klip” olarak adlandırılan bu form için müzik videosu terimini kullanmaktadır. Ona göre; “video klip, müziğe özgü bir form değildir; her şeyin video klipi yapılabilir. Video klip görüntü parçaları demektir ve asıl metni tanıtan bir özelliğe sahiptir. Halbuki müzik videosu, bir şarkıyı bütün halinde görselleştirir ve bu haliyle de müziğe özgü bir formdur” (Hilmioğlu 2010: 8).

Müzik videosu 1980’li yıllarda ortaya çıkmış ve günümüze kadar farklı araştırmacılar tarafından farklı şekillerde ele alınmıştır. Kavramı anlamak adına öncelikle bu araştırmacıların müzik videosu hakkındaki görüşlerine yer vermek gerekmektedir. Feridun Akyürek, Görsel işitsel bir dil: Video klip adlı makalesinde “Video klip, kitle iletişimde görsel-işitsel ilişkilerini yeniden tanımlayan müzik ve görüntünün yeni bir birleşimidir” ve “video klipler, insanları etkisi altına alan popüler kültürün, müziği iletişim değil çoğunlukla geri plana bırakan tecimsel araç olarak gören anlayışın ortaya çıkardığı, ilgi görmesiyle giderek gelişen görsel ağırlıklı ürünlerdir” olarak tanımlarken (Hilmioğlu 2010: 8), bizim görüşme kişimiz olan Ragıp Taranç ise müzik videosunun tarihi ile ilgili olarak; “müzik videolarının aslında başlangıçta yani ortaya çıktığı yıllarda video- art’ ın bir boyutu olarak yer aldığını ama diğer taraftan da pazarlanması için görselleştirilen bir tasarım olarak anlaşıldığını” eklemiştir.

Müzik videosu, Kinder’ e göre temellerini sinemada bulan karma bir televizyon türü, Hua’ ya göre bir pop şarkısının görsel temsili sunan kısa film, Fiske, Wollen ve Kaplan’ a göre postmodern televizyon, Fry&Fry ve Gershon’ a göre reklamdır (Aktaran Sayın: 98). Bununla ilgili olarak reklamlar benzerlikleri olduğunu vurgulayan Taranç da ikisinin de pazarlama stratejisine dayandığını ve ikisinin de amacının en kısa zamanda ürünü satmak olduğunu belirtmiştir. Popüler müziğin görselleştirilmiş biçimi olan müzik videosu formu, 1970’li yılların sonlarından itibaren özellikle ABD ve Batı Avrupa’da yaşanan sosyo-ekonomik ve teknolojik gelişmeler sonucu ortaya çıkmıştır. 1970’li yıllarda dijital kayıt teknolojisinde yaşanan gelişmeler sonucu, kaydedilmiş müzik canlı müzikten daha kaliteli hale gelmiştir. Bu gelişmeye bağlı olarak, 1980’lerde önemli olanın canlı performans değil canlı gösteri olduğunu savunan “New Pop” (yeni pop) akımı yaygınlaşmış, bu akımın erken temsilcileri Madonna, Michael Jackson ve Pet Shop Boys yaptıkları gösteriler ve yarattıkları imaj ile müzik dünyasında adeta çığır açmışlardır. 1980’lerde görselliğin ve gösterinin bu denli önem kazanması, görselliğe dayalı müzik videosunun yaratılmasında önemli bir rol oynamıştır (Sayın 2006:3). 1981 yılında Amerika Birleşik Devletlerinde yayına başlayan ilk müzik televizyonu olan Music Television (MTV) ile bu yeni form kısa bir sürede tüm dünyaya yayılmıştır.

Müzik Videolarının Tarihsel Süreci

1970’li yılların sonlarından itibaren yaşanan belli başlı sosyo-ekonomik ve teknolojik dönüşümlerle desteklenerek müzik video türü ortaya çıkmıştır. 1970’li yıllarda dijital kayıt teknolojisinde yaşanan gelişmeler sonucu, kaydedilmiş müzik canlı müzikten daha pratik hale gelmiştir. 1980’lerin başında yapımı ucuz talk showlar ve dijital kayıt teknolojisi sayesinde üretilmeye başlanan müzik videoları televizyon kanallarına ücretsiz olarak verilmeye başlanmıştır (Sayın 2006:107). Bu alandaki tarihe geçen ilk video klip Queen Production Ltd. tarafından 1975’te çekilen Bohemian Rhapsody’dır. Ayrıca 1980’li yıllar, müzik endüstrisinin artık uluslararası finans için bir yatırım alanı, büyük paralar kazanılan karlı bir alan haline geldiği dönemdir. Bu dönemde farklı hedef kitlelerin beğenilerine hitap edebilecek çeşitli kanallar ortaya çıkmıştır. Bu amaçla Ağustos 1981’de, kablolu yayın şebekesi üzerinden yayına başlayan MTV, 24 saat müzik yapan ilk müzik kanalı olarak kurulmuştur. Farklı meslek gruplarından olan sinemacılar ve reklamcılar da artık müzik endüstrisi içine girmişlerdir. Yeni bir biçim olarak müzik klipleri yaratılır. Reklam ve sinemanın değişik montajlama teknikleriyle video klip estetiği üzerine fikirler ortaya çıkmaya başlar.

Müzik Videolarında Anlatı Yapısı

Anlatı, belirli bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı amaçlar. Klasik anlatı kuramına göre her anlatı bir öykü anlatır. Öykü kronolojik bir biçimde bir araya getirilmiş olaylar dizisidir. Bu tanımdan da anlaşıldığı gibi, öyküde olaylar gerçek hayatta olduğu gibi rastlantısal bir biçimde gelişmez, neden- sonuç ilişkisi içinde düzenlenir (Sayın: 2006: 26). Müzik videolarının anlatı yapısı geleneksel anlatı yapısının özelliklerine uymaz. Çünkü müzik videosu, belirtilen bu geleneksel öykü düzenine uymaz ve neden- sonuç ilişkileri etrafında düzenlenmez. Müzik video genelde yaklaşık 3-4 dakikalık bir sürede izleyicilere birbirleriyle neden- sonuç ilişkisi içinde olmayan birtakım imgeler sunar. Örnek olarak şarkıcıyı bir evin içinde gösterip hemen sonrasında dans eden bir erkek gösterilebilir ardından tekrar şarkıcıyı dans ederken görebiliriz. Söz konusu şarkıcı müzik videosunda kimi zaman gerçek kimliği, kimi zaman oyuncu kimliği ile temsil edilir. Bu örnekler doğrultusunda görüldüğü gibi müzik video klasik bir öykü formatına sahip değildir. Müzik videoda belirli temalar işlenir, belirli imgeler kullanılır ve belirli roller verilir ancak bütün bunlar bir bütünsel öykü oluşturmaz. İmgeler müzik tarzına göre değişiklik gösterir söz gelimi pop müzikte en çok kullanılan imge ayna iken, rock müzikte ateş daha çok tercih edilen bir imgedir.

Bununla birlikte müzik videoları görsel unsurları sadece bir anlam yaratmak amacıyla değil, müzikal unsurları görselleştirmek amacıyla da kullanılır. Müzikal unsurlar ses- görüntü ilişkisinin bir başka kaynağıdır. Müzik videosunda sesi düzenleyen araçların (müzikal unsurlar) tamamı veya bir kısmı görüntüye yansiyabilir. Bazı müzik videolarında amaç müzikal unsurları görüntüye yansıtmakken, bazılarında ise amaç sanatçıyı, sanatçının icrasını ya da müziğin ne anlattığını görüntüye yansıtmaktır (Çelikcan: 195). Müzik videolarında genellikle görselleştirilen müzikal unsurlar şunlardır:

Ritm

Tempo

Ses rengi

Melodi

Söz (Çelikcan: 195- 199)

Müzik Video Türleri

Yansıtıcı Videolar

Yansıtıcı videolarda sanatçının gerçek kimliği kullanılır. Konser ortamında veya yapay konser ortamı görüntüsü oluşturulur. Tek şarkılık konseri yansıtır ve vokalistler, dansçılar ve müzisyenler görsel olarak vurgulanır (Çelikcan: 218)

Resimleyici Videolar

Resimleyici videolarda ses ve görüntü arasında birebir ilişki kurulur. Müzikal ve sözel unsurlar görselleştirilir ve şarkıcı ikili bir rol üstlenir. Dans, anlatıcı unsurları resmetmeyi kolaylaştırır. Bu türdeki videolar şarkıcı veya dansçıların figürleri ile sıklıkla özdeşleştirilir (Çelikcan: 222)

Ayırıcı Videolar

Ayırıcı videolarda metinler arası anlatım biçimi kullanılır. Postmodern bir form olarak adlandırılır ve kendi içinde 5' e ayrılır:

- Pastiş
- Tanıtım
- İthaf
- Özdüşünümlü parodi
- Toplumsal eleştiri (Çelikcan: 233-241)

Genişletici Videolar

Genişletici videolar, ses- görüntü ilişkisi içinde şarkıya yeni anlamlar yükler. Yönetmenin şarkıcının imajını da göz önüne alarak şarkıyı bütünüyle yorumlamasıdır. Şarkı sözlerinden hareketle bir öykü anlatılır. Şarkıya yüklenen anlam genişletilir ve çoğu zaman toplumsal mesajlar içerir. (Çelikcan: 226)

Hadise “Biz Burdayız” Analizi

Hadise 2000'lerin ortalarında Türkçe pop müzik piyasasına dahil olmuş o günden bugüne istikrarlı bir yükselişle varlığını sürdürmektedir. Hadise, video ve konserlerinde dişiliğini ön plana çıkartan seksi kostüm ve makyaj kodlarını sıklıkla kullanmaktadır. Bununla birlikte son yıllarda artan Türkçe pop müzikteki görsel şovları, dansları ve dansçıları ile sürekli yaratılan sexy imajı desteklemektedir. Hadise' nin bu parçasını seçmemizin en önemli nedeni diğer kliplerinden farklı bir şekilde yorumlanmış olmasıdır. Öncelikle birçok klip'ine nazaran bu parçanın klip'inde sexy görsel kodların yanında farklı kodlamaları kullanması örnek seçimimizi oluşturmamıza sebep olmuştur. Bu şarkısının diğer şarkılarından farkı sadece klipte işlenen görsel ve imaj kodları değildir, müzikal anlamda da farklı bir türe gönderme yapmaktadır. “Biz Burdayız” hip- hop ve R&B türünden tınlara ait alt yapısı vardır. Şarkının sözleri yine türe ait olan özellikleri taşır. Parça sözleri isyankardır, sisteme ve düzenin adaletsizliğine gönderme yapan ifadeler içermektedir. Parçada sistem üzerinden edilen isyanlarda, birilerine varlık kanıtlama, kendini ispat etme söylemlerini ve yinelemelerini sıklıkla duymaktayız.

Biz Burdayız videosu, müzik türlerinden ağırlıklı olarak genişletici video müzik türüne örnek olsa da resimleyici video türünden de ifadeler barındırmaktadır.

Videonun açılış görüntüsünden itibaren Hadise'yi topuklu ayakkabı ve mini şortlarla ayaklarından kalçalarına kadar sırtı dönük olarak görüyoruz. Hadise videoda popüler kültür ve modada ön plana çıkan giyim- kuşam ve saç stilleri kullanmış. Bugünün sıklıkla kullanılan kedi makyajları, Afro- Amerikan tarzda saçlar ile sexy imajını desteklemiştir. Hadise videoda dişiliği vurgulayıcı yürüyüşler, sinema ve Tv de kadının sexyliğini vurgulayan kalıplaşmış kült jest ve mimikler kullanmıştır; saçlarıyla oynaması en bilinen hareketlerden biridir. Hadise ve dansçıların dans figürleri, sözleri betimleyerek videonun anlatımını güçlendirmiştir. Hadise' nin görüldüğü genel planlarda yönetmenin, kadın vücudunun estetikliğini öne çıkaracak planlar seçtiğini görüyoruz. Kamera genel planların birçoğunda odak noktasını hadisenin kalça ve göbek hareketleri üzerine yoğunlaştırılmış dans figürlerinde sabitlediğini söyleyebiliriz, öyle ki bazı planlarda Hadise' nin yüzü bile görünmüyor. Şarkının sözlerindeki isyankarlık videonun diline yansımış, yer yer şiddet unsurları, kimi zaman sisteme kimi zaman kişilere gönderme yapmaktadır. Kadınlarla çok ilişkilendirilemeyen fakat kadınların yaptıklarında sexy bulundukları genel yargısını barındıran sporlardan biri olan boks klipte kullanılmış, şiddet içeren sahneleri estetik betimlenmesinde yardımcı olmuştur. Burada

sözlerin görüntüye aktarılması tınının izleyene geçmesi anlatım bakımından bir hayli kolaylamıştır. Şarkıcı videosunda şiddeti sadece spor üzerinden değil hırpalanmış ve yıpranmış görüntüde olan kadın ve çocuk görüntüleri de kullanmıştır. Burada çocuğun elinde ki soru işareti olan pankartta çok açık bir şekilde kadın ve çocuk şiddetine gönderme yapmaktadır. Her ne kadar videonun sözlerinde ve anlatımında isyandan bahsedilse de bayrak figürü ve bu figürü yükseğe taşıyıp dikmesiyle de vatan sevgisine küçük bir gönderme yapar. Bir başka ilginç unsur ise ellerinde ateşlerle dans eden dansçı görüntüleridir.

Hadise “Biz Burdayız” müzik videosunda alışıla gelmiş görüntünün ve de alışıla gelmiş müzik türünün dışında ile karşımızdadır. Müzik videosu içindeki birçok göndermenin çocuk, bayrak, kadın, şiddet gibi görsel unsurların yanında sözleri ile de anlatılmak istenilenlerin yorumlanış biçiminin sexy danslarla olması dikkat çekicidir. Yani başka bir açıdan bakıldığında bu parçanın ifade ediliş biçimi içerisinde yukarıda bahsettiğimiz pek çok kavramı sexy danslar ve giyimle olmasa da ifade edilebilir. Burada dikkat çekici olan nokta da tam olarak bu ağır ve ciddi kavramlar olarak değerlendirilen pek çok şeyi imajından ödün vermeden anlatması ve kendini ifade etmesidir. Hadise imajının ve kliplerinin odak noktasının parçada her ne anlatırsa anlatsın seksi ve erotik betimlemelerle ifade etmeyi tercih ettiğini görmekteyiz.

KAYNAKÇA

Çelikcan, Peyami. 1996. Müziği Seyretmek: Popüler müzik- Medya İlişkisi Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu, Yansıma yayınları, Ankara.

Sayın, Güneş. 2006. Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Türk Pop Müzik Videolarında Anlatı Yapısı ve Biçimsel Özellikleri, Yayınlanmamış Y. Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, Ankara

Hilmioğlu, Bengül. 2010. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türk Pop Müzik Videolarında Kadın’ ın Rolü, Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, İzmir

GÖRÜŞME

Dokuz Eylül Üniversitesi Yrd. Doç. Dr. Ragıp Taranç

“POPULER KÜLTÜR VE GELENEKSEL HALK EZGİLERİMİZ”

Emel ÖRGÜN

emlorgun@gmail.com

ÖZET

Popüler kültür yayma ve geliştirme politikası sadece bizim ülkemizde değil tüm dünyada yaygın olarak uygulanan bilinçli bir strateji haline gelmiştir. Müzik de moda futbol ve buna benzer olgular gibi kitleleri uyuşturmak için bir araç haline getirilmiştir.

Kabul gören müzik popüler müzik olmuş, yozlaşan müzik, sanat eseri olarak kabul edilerek hak etmedikleri biçimde yüceltilmiş hatta büyük müzik ödülleri ile ödüllendirilmektedirler.

Bu çalışmada popüler kültürün desteklediği en yoz biçimde icra edilen ve müzik eseri olarak yaygınlaştırılmaya çalışılan pop şarkılarından örnekler, halk sanatımızın en önemli unsurlarından geleneksel ezgilerimizin korunması ve yaşatılmasına kötü etki eden, sürekliliğini engelleyen etkenler ve günümüzde otantik çalışmalarından ödün vermeden geleneksel müziğimize katkıda bulunan halk sanatçısı Necati Ekşi hakkında açıklamalar, İstanbul Teknik Üniversitesi öğretim Görevlisi Süleyman Şenel ile popüler kültür üzerine röportaj yer alacaktır. Bursa ve Kütahya çevresinde yapılan alan çalışmalarında tespit edilen halk ezgilerinden örnekler, Öte yandan popüler müziğin giderek kalitesini yitirmesi karşısında arayışa giren profesyonel müzisyenlerin doğu müzikleri ve dünyada ki etnik müzikler ile elektronik alt yapı soundlarını kullanarak bir devrim niteliğinde, kaliteli yeni bir müzik anlayışlarından da örnekler sunulacaktır. Örnek Orrrient Ekspres.

Araştırmacının konuya özgü gözlem tekniği ile gerçekleştirilecek bulgular nitel tekniklerde yorumlanacaktır.

Araştırma popüler müzik, geleneksel müzik ve yeni çağ müziğinde geline son nokta açısından gerçek kaynaklardan örnekler sunulması bakımından önemlidir.

Anahtar Kelimeler:Pop kültürü ,Otantik müzik ve icracıları ,New Age (yeni çağ müziği)

“POPULER CULTURE AND TRADİTIONAL FOLK MELODİES”

Emel ÖRGÜN

ABSTRACT

Spreading and developing policies of populer culture is a commonly used strategy by the whole world not only in our country. Music has also become an instrument to benumb people just like fashion and football.

Accepted music is now populer music,corrupted music is now accepted as art object and being glorified by taking big music awards.

In this study,there will be given examples of songs which are corruptly composed and glorified as art objects,this songs are also are tried to be commonized,this songs have a bad influence on our public folk melodies.This songs also blocks the traditional folk melodies to be common among public. There will also be given examples of authentic works contributing our traditional folk melodies composed by Necati Ekşi, Süleyman Şenel who is İstanbul Technical University teaching assistant will be interviewed on populer culture. There will also be sometraditional folk melody examples from the region Bursa and Kütahya.By the other hand, there will be some revelotionary examples from the proffessional musicians who are in search of a quality music because of the corruption in our populer music culture, influenced from the east music culture,ethnic music culture by using the electronic based sounds. Example Orient Express The discoveries which are observed by the observers spacific way of observation methods, will be pharaphrased by qualitative techniques.

This study is important because of the music quality nowadays as the examples given from the populer music, traditional music and new era music.

Keywords: pop culture, authentic music and performance, new age music

GİRİŞ

Popüler kültür yayma ve geliştirme politikası sadece bizim ülkemizde değil tüm dünyada yaygın olarak uygulanan bilinçli bir strateji haline gelmiştir. Sosyal yaşam içerisinde toplumların sanatsal eylemlerinden, giyim kuşam ve davranış biçimlerine kadar yansımış doğallıktan uzaklaşmıştır. Müzik, moda-futbol ve benzeri olgular gibi kitleleri uyuşturan bir araç haline getirilmiştir

Kabul gören müzik, popüler müzik olmuş, yoz müzik, sanat eseri olarak kabul edilerek hak etmedikleri biçimde yüceltilmiş, hatta büyük müzik ödülleri ile ödüllendirilmiştir.

Popüler kültürün desteklediği en yoz biçimde icra edilen ve müzik eseri olarak kabul gören, milyonlarca takipçisinin bulunduğu şarkıların sözlerine bir göz atalım.

Berksan-Çilek

Çilek dudaklarına yapışıp kalıcım
Gözlerinden kalbine akıcım
Yar senin için bu şehri yakıcım
Senin aklını, aklını alıcım

İsmail Yk- Hap Gibi İçerim

Hap gibi içerim ben seni vay vay vay vay
Kaptım seni kafeste fıstık gibi yar yar yar yar
Daha neler yaparım bak şimdi

İTÜ Öğretim Görevlisi Süleyman ŞENEL ile Popüler kültür üzerine söyleşi



06 Nisan 2013 tarihinde yapılan röportaj

Bu sorunun cevabını vermek çok kolay değil. Popüler kültür 20. yüzyılda hayatımızın içersine girdi ve vazgeçilemez bir noktaya da geldi bunu yaşıyoruz ve bundan sonra da yaşayacağız. Popüler kültürden ne anladığımız da önemli. Gelenek kültürü ile popüler kültür arasındaki ilişkiyi hangi noktalarda ele alacağız. Tabi burada bir başka husus var; gelenek kültürü, gelenek devamlılığı, gelenek bozulması, gelenek tekrarı, gelenek kayması veya gelenek etkilenmesi hangisini dersek diyelim gelenek kavramında bir sürekliliği öne çıkartıyoruz. Bu tarihin hangi döneminden olduğu bilinmese de daha ziyade gelenek fikri yaşanan zamana ulaşmış sözlü kültür veya sözlü kültürü içine alan sosyal bir yaşantının maddi veya manevi yapılarını bütün olarak tanımlıyor ve genellikle de bu izafi bir kavram. Çünkü gelenek ve gelenek zamanı arasındaki ilişki kişilerin kendi yaşam şartları ve yaşam dönemi ve düzeni ile doğrudan bağlantılı bir şey. Esas olan, kişilere geçmişten nerden geldiği

bilinmeyen bir bilgi akışının sağlanmış olması, bunun sürekliliğinin arz etmesi ve bunun bir taşıma faktörünün olması. Ben annemden bir şey duymuş olabilirim siz duymuş olabilirsiniz. Annenize nerden geldiğini sorgulamazsınız bile veya sorgulasanız bile annenizin vereceği cevap bende duyduğum olacaktır ve ya bir takım şeyleri doğal yollarla öğrenebilirsiniz o kadar benimsersiniz ki sizin bir parçanız olur. İsminden ne kadar emin olursanız gördüğünüz duyduğunuz öğrendiğiniz şey de sizin için o kadar emin olduğunuz bir şeydir ve bununda nerden geldiğini bilmesiniz. Size ilkdefa ne zaman isminizle seslendiler diye sorsalar bunun cevabını verirsiniz. Bilgi ve görgüde böyle bir şey, gelenek sürekliliği içerisinde kendi zaman akışınızın şahidi olduğunuz zaman akışınızın içerisindeki bilgilere bütün olarak bakmak lazım. Popüler kültür ve popülerite meselesinde bu akışa, zamana dışarıdan yapılan bir müdahale ve dışarıdan gelen bir etki gibi bakmak lazım, bu da bir çatışma olayı ister istemez. Gelenek bu “doğru” algısı ile dışarıdan geldi etkiledi “doğru” etkisi bozuldu algısı ile tanımlanıyor. Böyle olunca bazı yeni kavramlar ortaya çıkıyor yozlaştı gençler bozuldu aslında böyle bir şey yoktu dışarıdan geldi böyle bir etkilenme oldu, bozuldu değişti gibi şüpheler ve emin tavırlar gibi. Bu hal içerisinde nereye koyacağız diye sorarsanız benim gördüğüm bu. Artık dünyanın geçirdiği bir süreç olarak vazgeçilemeyecek, engellenemeyecek her halükarda etkilenmeyi sürekli kendisi hissettirecek yaşayacağımız bir olgu olarak tanımlıyorum. Popülasyon popüler kültür birazda yoğun, yığın, kitle ve teknoloji görsel ve işitsel etkilenme süreci ile alakalı pek çok şeyi akla getiriyor ve hızlı tüketimi akla getiriyor. Eski şartlarda diyelim bir yerde bir olay oldu bunun neticesinde bir şey üretildi, bunun yayılması taşınması, öğrenilmesi, ezberlenmesi birkaç ömür ile alakalı olabiliyor yani belli bir zamana bağlı bir ömür biçemiyoruz. Tahmin ediyoruz ki burada bir ağır devinim var ve ağır devinimin doğrulma hızı da onunla paralel ama hızlı tüketim teknoloji işitsel ve görsel kaynaklar dışarıdan etkilere ortaya çıkan hızlı tüketim sürecinin geçmişle geçmişi devinimi ile çok da alakalı olduğunu düşünmüyoruz. Öyle olunca bir çatışma ortaya çıkıyor zamanla oturmaya başlıyor, yeni bilgiler üzerine geliyor eski bilgiler anlamını yitiriyor çünkü onu taşıyanların onu sahiplenilenlerin ömrü azalıyor, kullanım ihtiyaçları ortadan kalkıyor arz talep durumu ortadan kalkıyor, yeni etkilerle yeni alışkanlıklar ortaya çıkan bir neslin ihtiyaçlarını karşılayan bir kültür parçacığı oluşuyor. Bu da yeni neslin eski ve yeni arasında kalan yeni bir üretim süreci ortaya çıkıyor ve yenilenme ve gelişim olarak tanımlıyor. Eski ve yeni arasında arada kalan bir nesil var. Bu süreç böyle akıyor ve gidiyor. Şu an çok hızlandı ve bu hızlanan süreç içerisinde bir takım şeyleri biz bozulma olarak görüyoruz ama folklor yaşantısı eğer kendi adetlerini devam ettiriyorsa burada bir takım yöntemler gelişiyor. Örneğin bir TV çekiminde Tarsus’ta kına gecesi tasarlandı. Hanımlar geldi kendilerinden bir kına türküsü söylemeleri istendi. Kına havası kına yakma esnasında söylenen bir şeydir. Sonra eğlenceye geçilir ama esas hava esas kına yakma, nasihatlerin belirtildiği hüznün sağlandığı gelinin ağladığı, etrafındakilerin ağladığı o mistik havanın ezgisi kına havasıdır. Bu bir tanedir iki tane olmaz. O ortamda kına havasını yakacak bir tane kadın yoktu. Orta yaşta bir kadından kına havası söylenmesi istendiğinde de popüler kültür örneği olan bir arabesk şarkı söylendi ve ağlamaya başladılar. Bu da folklorun yamanmasıdır. Popüler kültür etkisini gösterdi. Ezberdeki hüznün verici bir hava birden bire o mistik ihtiyacı karşılar hale geldi. Popüler kültür beynin beslenmesi ne şekilde hangi yönde olursa o kullanılıyor demek ki zamanın müziği var ve zamanın kültürü var, bu hangi yolla karşılanıyorsa hangi yöntemle karşılanıyorsa kullanılıyor bu kadar basit. Bu gün artık kına merasimi ilahilerle ve ya başka şeylerle yapılıyor. Duygu onu istiyor ve ya şartlar onu istiyor. Bir başka zamanda başka bir yöntem uygulanacaktır. Kına ortamında ağlamaktır esas ama İstanbul da hanımlar gülmek için kına ortamı oluşturuyor. Bir seremoni olarak yapılan kınalarda bindallı kiralaniyor birbirlerine kına torbaları hediye ediyor yanında çerez vs. ve hemen eğlenilmeye başlanılıyor o ortamda hüznün kavramı yok.

Yeni neslin Türk halk müziğine ilgisinin nasıl olmasını arzu ediyorsunuz diye bir soru sorulmasını isterim. Bizim belirli bir hedef kitlemiz yok sadece bir hedef politikamız var. Türkiye Cumhuriyeti devleti kurulduğu zaman hedef politikası üzerinden bazı şeyler şekillendi ve bu günlere gelindi. Burada amaçlar başka şekillerde ortaya çıktı. Bu amaçlardan bir tanesi bestekârlar. Öyle müzik eserleri yapsınlar ki, bu müzik eserlerinden bir milli opera çıksın, milli bale çıksın, büyük sahne sanatları hazırlansın ve bu milli değer ve milli nitelik taşısın. Türkülerin modern alt yapılarla icra edilmesine çok da karşı değilim. Türkiye’de bu anlamda iyi örnekler var.

Orient Expressions

DJ Yakuza (Can Utkan), Cem Yıldız, Richard Hamer ve Murat Uncuoğlu’ndan oluşan Orient Expressions’ın müzik serüveni elektronik müziği Doğu ile harmanladıkları 2004 yılında “Divan” albümü ile başladı. Enstrumental eserlerin yanı sıra halk Türkülerinde elektronik soundla çalışılması Türk Halk Müziğine yenibirboyutgetirdi.

Aynur Doğan, Adile Yadırgı, Göksel Baktacı, Baba Zula ve birçok sanatçı ile birlikte hayata geçirdikleri albümleri, birçok dizi film müziği ile tanınan halk müziği geleneğinden uluslararası üne sahip Sabahat Akkiraz ile halk müziğimizi elektronik altyapı üzerinde yorumlayan Orient Expressions’la birlikte Anadolu müziğini dünyaya duyurmuşlardır. Sabahat Akkiraz ile Divan ve Külliyyat albümleri örnekler.

Geleneksel Kültüre Kötü Etki Eden Olumsuzluklara Örnekler :

Kültür Festivalleri Keles Kocayayla (Menteşeli Cengiz)



Bursa Araştırma merkezinde çalışan araştırma görevlisi (Menteşeli) Cengiz Bütün ile 17 Mayıs 2013 tarihinde Bursa araştırmaları merkezinde yaptığım görüşmelerde aktarılan bilgiler şöyledir.

Kocayayla’nın Önemi



Nilüfer Hatun ve Orhan Bey’in düğünlerinin yapıldığı yer olan Keles

Orhan Bey ile Nilüfer Hatun’un düğünlerinin yapıldığı Keles Kocayayla bölgemizde çok büyük önem ve değer taşımaktadır. Türkiye’nin en büyük yaylalarından biri olan Kocayayla’da asırlar boyunca Orhan Bey ve Nilüfer Hatunun temsili düğün ve kültür hareketleri ile donanımlı hale getirilerek

sürdülür. Ancak asırlar boyu süregelen şenlik şöenler günümüze taşınırken doksanlı yıllardan sonra yozlaşmış kültürel amaçlarından kayba uğramış rant elde etme ve menfaat ilişkileri ile yapılan şenlikler haline gelerek tamamen kültür festivali sıfatını kaybetmiştir. Kocayayla fiziki görünüm bakımından da kayba uğratılmakta ve ihmal edilmektedir. İnsanların yüzyıllar boyunca toplandığı sosyal bir alan olan Kocayayla ilgisiz ve bakımsız bırakılmaktadır. Sosyal ve kültürel yaşam için çok büyük önem taşıyan Kocayayla Cebeli Cedit de dendiğini (dağ ardı) de rivayet ediyorlar. Kışlaklarından kopup hayvanı ve eşyaları ile Kocayayla da yaylayan ve yaylada yemek için yaptıkları tereyağı ve peynirlerini saklayan göçerler artık yok olmuştur. Yakın geçmişte ozanların şairlerin TRT sanatçılarının misafir oldukları festivallerimiz artık popüler ve arabesk kültürün ayakları altında çiğnenmektedir.

Necati Ekşi

10.01.1958 Bursa Keles Sorgun doğumlu Halk sanatçısı Necati Ekşi, yöre geleneklerinden ödün vermeden çalışmalarını hala sürdürmektedir. Babası da kendisi gibi yöre müzisyeni olan Necati Ekşi Bursa dağ bölgesini temsilen birçok yurt içi ve yurtdışı festivallere katılmış, halen yöre düğünlerinde ve festivallerinde Bursa kültürüne katkılar sunmaktadır.



Keles Kocayayla kültür şöenlerinin artık aynı kültürel amacı taşımadığını, eskiden Keles şöenlerinin gayet otantik yapıldığını, Silifke'den ve başka yerlerden otantik halk ekiplerinin geldiğini, geleneksel yapının son derece doğal bir şekilde icra edildiğini, şimdilerde ise popüler kültürün gelenekselliği tamamen bozduğunu, şöenlerin kültür şöeni olmaktan tamamen uzaklaştığını belirtmiştir.

Yerel Yerleşim Birimlerinde Halk Kültürünün Geldiği Nokta



Tavşanlı Çaltılı Köyü kadınları bundan otuz yıl önce köyün genç kızları ve delikanlılarının dini bayramların on beş gün öncesinden bayrama kadar sergilemeye başladıkları bayram eğlencesi oyunlarını günümüzde iki ya da üç güne düşürdüklerini kimi bayramlar bayram eğlencesi oyunlarının hiç yapılamadığını belirtmişlerdir.

20.07.2012–30.07.2012 tarihleri arasında Kütahya Tavşanlı yerel yerleşim birimleri olan on iki köyde yaptığım alan çalışmalarında rastladığım tespitler;

Tavşanlı köylerinden birçoğunda kadınlar zaman zaman toplanıp bakır çalmakta ve geleneksel ezgilerini oyun eşliğinde icra etmektedirler. Belirtilen zaman içerisinde alan çalışmalarında en verim alınan köyler Tavşanlı Çakıllı ve Tavşanlı Çaldibi Köyü olmuştur. Aynı tarihlerde Dağdemirli köyünde geleneksel halk ezgilerimiz ve oyunlarımız adına her hangi bir tespit yapılamamış köy kadınlarının türkü söylemekten çekindiği dikkat çekmiş Dağdemirli köy muhtarının otuz yıldır görevde olmasına rağmen kültür miraslarımıza sahip çıkılabilecek bir önderlik yapamadığı söz konusu köyde ninelerin sandıklarındaki geleneksel kadın ve erkek giysilerinin dereye, çöpe atıldığı, satıcılara verdiği tespit edilmiştir. Alan çalışmalarında oluşan kanaatlerde, bazı köylerde kadınlar günah ve ayıplardan çekinerek bilgi sunmamaktadırlar. Bir köyün kültürel zenginliğinin yaşatılmasında en büyük etken halkı bu doğrultuda yönlendirecek muhtarların üstlenmesi gereken çok ciddi görevler olduğudur. Öneri

olarak yerel yerleşim birimlerinde kültür miraslarımızın korunabilmesi ve ileriye taşınabilmesi için kültürümüze ilişkin tüm somut veya soyut verilerin halktan gönüllü olarak toplanması sağlanabilir ve her köyde o köyün kültürünü temsil eden bir müze oluşturulabilir.

Tavşanlı Çaltılı Köyü'nde Osman Aslan, geçmişinden bugüne atalarından kalan tüm somut kültürel miras teşkil eden eşyaları toparlayarak Çaltılı Köyü Osman Aslan Özel Müzesini kurmuştur.



Çakıllı Köyü

31.07.2012 Tarihinde Tavşanlı Çakıllı Köyünde köy halkı geleneksel ananelerini hiç aksatmadan sürdürmektedir. Köy Muhtarı Zafer Yavuz'un desteği ve önderliğinde yaptığım alan araştırmalarından tespit edilen kaynaklar:



Çaldibi Köyü



Ağustos 2012 tarihlerinde Tavşanlı bölgesi Çaldibi Köyündeyaptığım alan çalışmasında, Çaldibi Köyü kadınlarının düğünlerde ve eğlencelerde birlikte çalıp oynadıkları geleneksel ezgilerden örneklerde “ def “ dedikleri bendir ya da arbane ve su taşıdıkları bakraç ile türkü ve oyun icrası yapıldığı tespit edilmiştir.

Bursa Keles Gelemiş Köyü

10 Ekim 2012 tarihinde geleneklerinden ödün vermeyen Keles Gelemiş Köyünde yaptığım alan çalışmalarında yapılan görüşmeler ve elde edilen bilgiler:

Gelemiş Köyü türkü ve oyun kaynak kişileri; Hüsametdin Dikmen, Mustafa Kaçar, Hakkı Kasap

Hüsametdin Dikmen, 1956 Keles Gelemiş doğumlu, darbuka ve bakır yerel su taşıma aracı bakraç, Türküyü büyüklerinden öğrenmiş

Mustafa Kacar, Keles/yenice mahalle 1959 doğumlu Lakabı: Küçük Ağa, türküleri büyüklerinden öğrenmiş, herhangi bir alet çalmıyor, köy düğünlerinde oyun türküleri söylüyor solist.

Ahmet Kahraman, Keles Gelemiş 1962 doğumlu herhangi bir alet çalmıyor, türküleri köy büyüklerinden öğrenmiş

İbrahim Demirel, 1947 Bursa Keles Gelemiş doğumlu, Türküyü düğünlerden duymuş. Düğünlerde ya da danış gecelerine oturak aleminde sini başında söyleniyormuş. “Oturduğumuz yerde söyledik masa ya da sini başında söyledik” diyorlar.

Gelemiş erkek oyun havaları halk oyuncusu, Mustafa Çakır, Keles Gelemiş 1949 doğumlu, düğünlerde veya kültür festivallerinde yöre oyunları oynuyor ve türkü söylüyor, türküleri köyde büyüklerinden öğrenmiş.

Hakkı Kasap: Keles Gelemiş Halk oyuncu, türkü icra etmiyor.1946 Orhaneli doğumlu o yıllarda Gelemiş Köyü Orhaneli’ye bağlı imiş.



***“DOĞU KARADENİZ HALK TÜRKÜLERİNİN EZGİ VE USUL YÖNÜNDEN
İNCELENMESİ”***

Emrah KAYA

Müzik Öğretmeni

Giresun Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi

emrahmuzik@hotmail.com

ÖZET

Bu araştırmada Doğu Karadeniz bölgesini oluşturan Ordu, Giresun, Trabzon, Rize, Artvin, Gümüşhane ve Bayburt illerinde icra edilen müziklerin ezgi ve usul yönünden incelenmesi amaçlanmıştır.

Bu amaçla belirlenen başta TRT repertuarı olmak üzere, yöredeki derlemeler ve çeşitli kaynaklardan alınan 304 ezgi, ses dizileri(16 tane), ses sınırları ve usul yapıları(metrik dizilim, 4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15 ve 21 zamanlılar) yönünden incelenerek frekans dağılımları tespit edilmiş ve bu bulgular grafiklerle gösterilmiştir. Bunlarla ilgili çeşitli karşılaştırmalara da sunu içerisinde yer verilmiştir. Ezgileri incelenen bazı çalgıların (Dilli Kaval, Karadeniz Kemeçesi, Tulum vb.) kullanım şekline kaynaklanan basit çoksesli ezgi yapısı nota örnekleriyle gösterilerek, bu ezgilerden bazıları Karadeniz kemeçesi ile bizzat çalınacaktır.

Analizleri yapılan bu örnekler üzerinden Doğu Karadeniz müziğinin genel bir değerlendirmesi yapılarak, bu müziğin geliştirilmesi konusunda önerilerde bulunulacaktır.

“A STUDY ON BLACK SEA FOLK MUSIC IN TERMS OF METHOD AND MELODY”

Emrah KAYA

Music Teacher

Giresun Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi

emrahmuzik@hotmail.com

ABSTRACT

In this study we aim to investigate the folk music in Black Sea region Ordu, Giresun, Trabzon, Rize, Artvin, Gümüşhane ve Bayburt in terms of method and melody.

For this reason totally 304 songs, which are driven from TRT repertoire and other local resources, has been investigated in terms of tone sequence, the boundaries of sound, and procedural structure (metrik dizilim, 4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15 and 21 times) then their frequency distribution has been detected and then findings have been shown on the graph.

In addition some relevant has been added in the presentation. We will sing some of these melodies via the Karadeniz kemeçe. We will show written music of these songs whose musical instrumental melodies (Dilli Kaval, Karadeniz Kemeçesi, Tulum etc.) have been investigated by showing simple polyphonic sample written music which depends on style of playing.

We will make suggestion to improve the music in the Eastern Black Sea Region by general evaluation of this music and the analysis of these samples above.

Giriş

Türkiye'nin kuzeydoğu kesimini oluşturan Doğu Karadeniz havzası; batıda Ordu il sınırı, doğuda Gürcistan, güneyde Doğu Karadeniz dağ silsilesi ve kuzeyde Karadeniz'le sınırlı olan bir bölgedir. Doğu Karadeniz sırasıyla Ordu, Giresun, Trabzon, Rize, Artvin, Gümüşhane ve Bayburt illerini kapsamaktadır.

Türk Halk Müziğinin genel özellikleri düşünüldüğünde, yapılandığı coğrafya üzerinde türü, ezgi yapısı, usulü ve kullanılan sazları açısından birçok farklılıklar göstermektedir. Bu anlamda Doğu Karadeniz üzerine durulması gereken yerdir.

Bu araştırmada bölgenin illerinden alınan ezgiler, ses dizileri, usülleri, usüllerinin metrik yapısı ile ses sınırı yönünden incelenmiş ve bunlarla ilgili çeşitli grafiksel bulgulara

ulaşılmıştır. Analizler yapılırken TRT repertuarındaki Kırık hava ve oyun hava ezgileri başta olmak üzere, yörelerde yapılan derlemeler ve çeşitli kaynaklardan alınan ezgi örnekleri kullanılmıştır. Müzikal analizlerde Ordu, Giresun, Trabzon, Rize, Artvin ve Bayburt illerinden 40 türkü ve 5 halk oyunu ezgisi, Gümüşhane ilinden de 30 türkü ve 4 halk oyunu ezgisi olmak üzere toplam 304 ezgi örneklem olarak alınmıştır. Bunlarla ilgili sonuçlar anlatıldıktan sonra yörede icra edilen basit çoksesli ezgi yapısı ve örneklerine yer verilecektir.

Yöreleri tek tek ele alacak olursak:

ORDU YÖRE MÜZİĞİ

Ordu yöresi, halk müziği bakımından oldukça zengin bir yerdir. Ordu ilinin Perşembe ilçesine kadar olan sahil kesimi çoğunlukla Trabzon ve Giresun'un müzik kültüründen, iç kesimde kalan yerler ise Tokat ve Sivas kültüründen etkilenmiştir (Tüfekçi, 1982, 6326). İç kesimlerde semah ve halayın oynanması, kıyıda ise horon ve sallama oyunlarının oynanması, bu görüşü desteklemektedir.

Ordu ezgilerini, ses dizileri, usülleri, usüllerinin metrik yapısı ile ses sınırı yönünden inceleyecek olursak şu bulgulara ulaşırız.

Ordu ilinin ses dizilerine geçmeden önce Doğu Karadeniz'de icra edilen ezgilerde yoğun olarak kullanılan ses dizilerini göstermekte fayda vardır.

(Tüm İllerde Kullanılan Ses Dizileri)

FA KARARLI 1. DİZİ



SOL KARARLI 1. DİZİ



SOL KARARLI 2. DİZİ



SOL KARARLI 3. DİZİ



SOL KARARLI 4. DİZİ



LA KARARLI 1. DİZİ



LA KARARLI 2. DİZİ



LA KARARLI 3. DİZİ



LA KARARLI 4. DİZİ



LA KARARLI 5. DİZİ



LA KARARLI 6. DİZİ



LA KARARLI 7. DİZİ



Sİ KARARLI 1. DİZİ



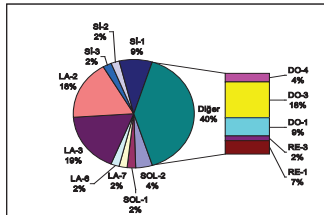


RE KARARLI 4. DİZİ



Bu diziler içerisinde Ordu ezgilerinde genel olarak Sol kararlı 1. ve 2. dizi, La kararlı 2, 3, 6. ve 7. dizi, Si kararlı 1, 2 ve 3. dizi, Do kararlı 1, 3 ve 4. dizi, Re kararlı 1.ve 3. dizi kalıpları kullanılmaktadır.

Ezgilerde tespit edilen bu dizilerin yöredeki 45 ezgiye göre dağılımı aşağıdaki grafikte gösterilmiştir.

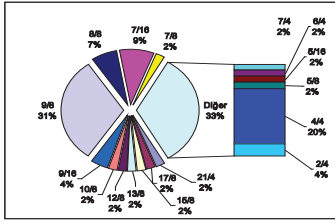


Şekil 1. Ordu

Ordu ezgilerinde kullanılan birçok usulün dağılımı da aşağıdaki gibidir.

Ezgilerindeki Ses Dizilerinin Dağılımı Grafiği

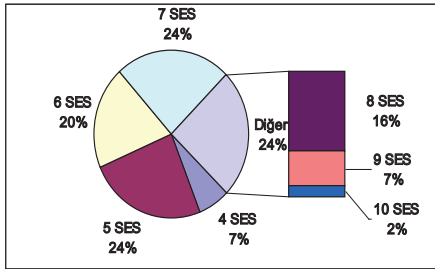
Grafikte görüldüğü gibi yörede en çok kullanılan diziler sırasıyla, La kararlı 3. dizi, La kararlı 2. dizi ve Do kararlı 3. dizidir.



Şekil 2. Ordu Ezgilerinin Usül Grafiği

(3+3+2+2+3), 15/8'lik için (2+3+3+2+3+2), 17/8 'lik için de (2+2+3+2+3+2+3) şeklinde sıralanmıştır.

Ordu ezgileri ses sınırı açısından değerlendirildiğinde de aşağıdaki bulgulara ulaşılmaktadır.



Şekil 3. Ordu Ezgilerinin Ses Sınırı Grafiği

Ordu yöresinde çalınan ezgiler genellikle kemençe, davul, klarinet, zurna, dilli kaval ve dilsiz kaval eşliğinde icra edilmektedir.

GİRESUN YÖRE MÜZİĞİ

Giresun müziğini yörenin coğrafi konumu ve tarihi bazı özelliklerinin etkilediği söylenebilir. Buna göre, Giresun yöre müziği İç Anadolu, Trabzon ve Ordu bölgelerinin müziğinden etkilenmiştir. Giresun'daki türkü ve oyun havalarını Vedat Akpınar'a göre üç grupta toplamak mümkündür.

Eskiden Rumların tesiri altında kalınarak bestelenen veya Rumların bestelediği türkülerin sözleri değiştirilip besteleri aynen kalmak suretiyle yapılan türkü ve oyun havaları, beste ve güftelerin arz ettiği özelliğe göre Giresun'un olmadığı anlaşıp, Giresun türküsü gibi benimsemiş türküler, Giresun'a mahsus türkü ve oyun havaları gibi (Akpınar, 1999, 9).

Giresun halk müziğinde yörenin doğal yapısına uygun bir ayırım vardır. Bunlar kıyı ve iç kesim olarak belirlenmiştir. Kıyı şeridindeki türküler Yalı Havaları, dağlık bölgelerdekilere ise Yayla Havası denmektedir. Daha iç bölgelerdekiler ise Ova Havası adını almaktadır. Yörede Deyişler, Fingil Havaları ve Tamzara Uzun Havası denilen türler de görülmektedir.

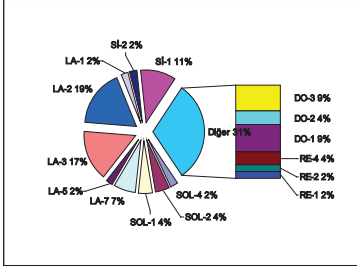
Giresun ezgilerini, ses dizileri, usülleri, usüllerinin metrik yapısı ile ses sınırı yönünden inceleyecek olursak şu sonuçları elde ederiz:

Giresun yöresinde icra edilen ezgilerde genel olarak Sol kararlı 1, 2. ve 4. dizi, La kararlı 1, 2, 3, 5. ve 7. dizi, Si kararlı 1. ve 2. dizi, Do kararlı 1, 2. ve 3. dizi, Re kararlı 1, 2. ve 4. dizi kalıpları kullanılmaktadır.

Ezgilerde tespit edilen bu dizilerin yöredeki 45 ezgiye göre dağılımı aşağıdaki grafikte gösterilmiştir.

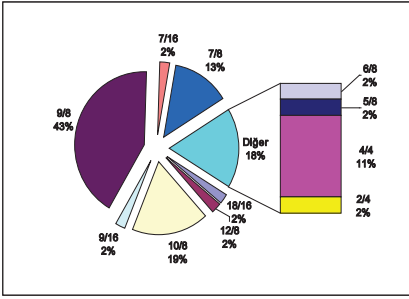
Bu grafiğe göre Ordu yöresinde 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 17 ve 21 zamanlı usüllere rastlanmaktadır. Bu usüller içerisinde sırasıyla 9/8'lik ve 4/4'lük usüllerin daha çok kullanıldığı görülmektedir. Bu usüllerden bazılarının metrik dizilimi de 7/8'lik için (2+2+3), 9/8'lik için (2+3+2+2), 12/8 lik için(3+3+3+3), 13/8'lik için

Yukarıdaki grafiğe göre, yörede icra edilen ezgilerin ses sınırı 4 ses ile 10 ses arasında, bunlar içerisinde de en çok kullanılan ses sınırlarının 5 veya 7 ses olduğu görülmektedir.



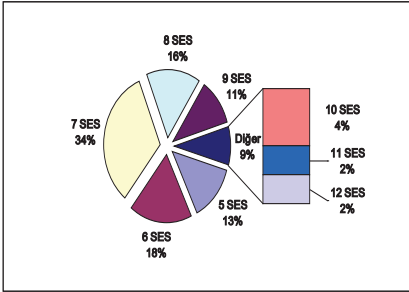
Şekil 4. Giresun Ezgilerindeki Ses Dizilerinin Dağılım Grafiği

Giresun ezgilerindeki usüllerin dağılımıda aşağıdaki gibidir.



Şekil 5. Giresun Ezgilerinin Usül Grafiği

Giresun ezgilerinde kullanılan ses sınırı grafiği de aşağıdaki gibidir.



Bu grafiğe göre La kararlı 2. dizi ve La kararlı 3. dizinin yörede en çok kullanılan iki dizi olduğu görülmektedir.

Bu grafiğe göre Giresun yöresinde 2, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 12 ve 18 zamanlı usüllere rastlanmaktadır. Bu usüller içerisinde sırasıyla 9/8'lik, 10/8'lik 7/8'lik usüllerin daha çok kullanıldığı görülmektedir. Bu usüllerin metrik dizimine bakıldığı zaman 18/16 (3+3+3+3+3+3), 12/8 (3+3+3+3), 10/8 (2+3+2+3), 9/8 (2+3+2+2), 7/8(2+2+3) şeklinde sıralandığı görülmüştür. Yöre ezgilerinde bazı usül değişimlerine de rastlanmaktadır.

Şekil 6. Giresun Ezgilerinin Ses Sınırı Grafiği

Buna göre yörede icra edilen ezgilerin ses sınırının 5 ses ile 12 ses arasında kaldığı, bunlar içerisinde de en çok kullanılanların 6 veya 7 ses sınırındakilerin olduğu görülmektedir. Giresun ezgilerinin geniş bir ses sahasına sahip olması yörenin daha çok iç kesimlerden etkilendiğinin bir göstergesidir.

Giresun yöresinde icra edilen ezgiler genellikle davul, zurna, kemençe, bağlama, dilli kaval, dilsiz kaval, tef, darbuka ve klarinet gibi enstrümanlar eşliğinde çalınır.

TRABZON YÖRE MÜZİĞİ

Trabzon ili, tarihi özellikleri, birçok ana yolun kesiştiği yerde bulunması ve bir liman kenti olması gibi nedenlerden, farklı birçok kültüre ev sahipliği yapmaktadır. Yapılan derlemelerde, ilin halk müziği ve halk oyunları yönünden zengin bir dağarcığı olduğunu göstermektedir. Trabzon, çevresindeki illeri müzik kültürü yönünden etkilemiştir.

Süleyman Şenel'e göre, Trabzon ve yöresinde, Şehir ve Köy, Kasaba Muhiti Halk Müziği diye iki çeşit müzik karakterinden söz edilebilir. Ancak Trabzon şehir halk müziği de kendi içinde birkaç farklı karakter sergilemektedir. Bunları:

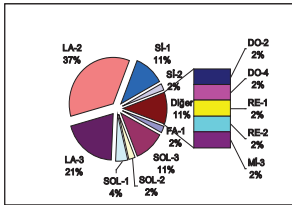
Ev, konak, mesire yerleri vs. gibi ortamlarda, kadın ve erkeklerin ayrı ayrı veya karışık olarak yaptıkları müzikli toplantılarda icra edilen tipik şehir halk müziği, Köy muhitinden şehir muhitine taşınmış tipik bölgesel halk müziği (horon musikisi vs. gibi), Aşık müziği, Civar yörelerden (Erzurum, Kars, Erzincan, Gümüşhane, Rize, Giresun vb.) taşınmış komşu halk müziği diye sınıflamak mümkündür (Şenel, 1994, 133).

Trabzon'da bunların dışında özellikle tekke musikisi; ayrıca ev mevlidi, sünnet, kına, evlenme, asker uğurlama, ramazan gibi özel günlerde kullanılan musiki çeşitlerinden de söz etmek mümkündür. Trabzon yöre müziği kendi içerisinde çeşitli isimlerle de anılmaktadır. Buna göre Trabzon'da sahilde söylenen havalara “yalı havası”, iç yerlerin türkülerine “ova havası”, irticalen atışmaya başlanmasına da “koşma” denir. Yörede, halka halinde oturarak söylenen türkülerle “oturak havası”, bazı serbest ritimli türkülerin ardından çalınan usüllü parçaya da “doğraması” adı verilmektedir (Şenel, 1994, 133).

Trabzon ezgilerini, ses dizileri, usülleri, usüllerinin metrik yapısı ile ses sınırı yönünden inceleyecek olursak şu sonuçlara ulaşırız.

Trabzon yöresinde icra edilen ezgilerde genel olarak Fa kararlı 1. dizi, Sol kararlı 1, 2. ve 3. dizi, La kararlı 2. ve 3. dizi, Si kararlı 1. ve 2. dizi, Do kararlı 2. ve 4. dizi, Re kararlı 1. ve 2. dizi, Mi kararlı 3. dizi kalıpları kullanılmaktadır.

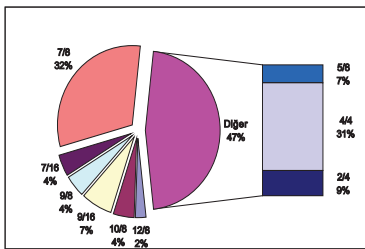
Bu dizilerin yöredeki 45 ezgiye göre dağılımı aşağıdaki grafikte gösterilmiştir.



Şekil 7. Trabzon Ezgilerindeki Ses

Dizilerinin Dağılım Grafiği

Trabzon ezgilerine kullanılan usüllerin dağılımına bakıldığında da aşağıdaki bulgulara ulaşılmaktadır.



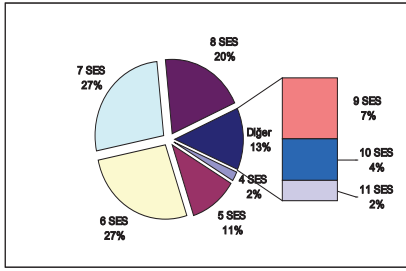
Şekil 8. Trabzon Ezgilerinin Usül Grafiği

Bu usüller içerisinde sırasıyla 7/8'lik, 4/4'lük ve 2/4'lük usüllerin daha çok kullanıldığı görülmektedir. Bu usüllerin metrik dizimine bakıldığında 7/8 (2+2+3), 9/8 (2+2+2+3), 12/8 (3+3+3+3) şeklinde sıralandığı görülür. Bölgenin en karakteristik ritimleri genelde aksak usüllerde olanlardır. Yöre ezgilerinde usül değişimlerine de rastlanmaktadır. İncelenen ezgiler içerisinde 7 zamanlı bir usülden iken, 9 zamanlı usüle geçen ve sonra yine 7 zamanlı usüle dönen ezgilere rastlanmıştır.

Bu grafiğe göre yörede genellikle La kararlı 2. dizi ve La kararlı 3. dizinin kullanıldığını görülmektedir.

Bu grafiğe göre incelenen Trabzon yöre türkülerinin 2, 4, 5, 7, 9, 10 ve 12 zamanlı usüllerde olduğu görülmektedir. Yöredeki sallama ve kol havası (kol bastı havası) gibi ezgilerde 2 ve 4 zamanlı usüller, Orta Anadolu, Doğu Anadolu karakteri taşıyan bazı türkülerde ve horon havalarında ise 5, 7, 9 ve 10 zamanlı aksak usüller kullanılmaktadır.

Trabzon ezgilerine ses sınırı açısından bakıldığında ise aşağıdaki sonuçlara ulaşılmaktadır.



Şekil 9. Trabzon Ezgilerinin Ses Sınırı Grafiği

Trabzon yöresinde icra edilen ezgiler genellikle; bağlama, cura, kemençe, dilli kaval, dilsiz kaval, zurna, davul, zilli maşa, zil, kaşık ve def gibi enstrümanlarla çalınmaktadır.

RİZE YÖRE MÜZİĞİ

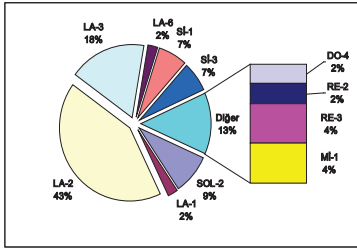
Rize yöresi bulunduğu coğrafi konumdan dolayı Trabzon ve Artvin'in kültüründen etkilenmiştir. İl'deki halk müziği ve geleneksel oyun ezgileri Doğu Karadeniz yöresinin tipik özelliklerini taşır. Kırsal alanla şehir arasında kültürel etkileşimin artması ile popüler kültüre bağlı olarak yöre ezgilerinde bazı etkilenmeler olmuştur; fakat yöre müziği senlikler ve festivaller sayesinde doğal halinden fazla bir ödün vermemiştir. Rize'de ezgilere, "kayde" adı verilir. Yöredeki her kayde, değişik motiften ve birbirini düzensiz takip eden temalardan oluşmaktadır.

Türküler, genellikle düğünlerde, yayla yollarında, yayla eğlencelerinde, imece usulü birlikte çalışırken, imece sonu yapılan eğlencelerde ve horon sırasında söylenmektedir. Genç kızlar ile erkeklerin karşılıklı türkü söylemeleri de görülen diğer müzikal eğlencelerdendir (Ak, 2004, 4). Toplantılarda, düğünlerde saz şairlerinin atışmalarına benzer bir atışma yapılır. Buna "atma türküsü" denir. Rize yöresinde yedili hece ölçüsünde olmayan 9'lu, 11'li ve 14'lü hece ölçüsünde yazılan "destanlara" da rastlanmaktadır. Yöre oyunlarında Doğu Karadeniz bölgesi oyunlarının hemen tüm özellikleri görülür. Yörede, horon türkülleri diye adlandırılan ve adına "oturak" denilen sazlı toplantılarda çoğu zaman oyunsuz olarak icra edilen türküler de vardır.

Rize ezgilerini, ses dizileri, usülleri, usüllerinin metrik yapısı ile ses sınırı yönünden inceleyecek olursak şu sonuçlara ulaşırız:

Rize yöresinde icra edilen ezgilerde genel olarak Sol kararlı 2. dizi, La kararlı 1, 2, 3. ve 6. dizi, Si kararlı 1. ve 3. dizi, Do kararlı 4. dizi, Re kararlı 2. ve 3. dizi, Mi kararlı 1. dizi kalıpları kullanılmaktadır.

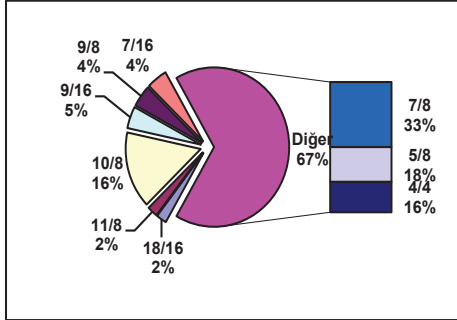
Ezgilerde kullanılan bu dizilerin yöredeki 45 ezgiye dağılımı aşağıdaki grafikte verilmiştir.



Şekil 10. Rize Ezgilerindeki Ses Dizilerin Dağılım Grafiği

Bu grafiğe göre Rize ezgilerinde La kararlı 2. dizi ve La kararlı 3. dizi daha çok kullanılmaktadır.

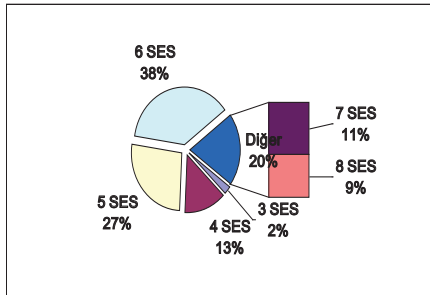
Rize ezgilerinde kullanılan usüllere baktığımızda da aşağıdaki grafik karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 11. Rize Ezgilerinin Usül Grafiği

Bu grafiğe göre yörede 4, 5, 7, 9, 10, 11 ve 18 zamanlı usüllere rastlanmıştır. Bunlar içerisinde sırasıyla 7/8'lik ve 5/8'lik ve 10/8'lik usüllerin daha çok kullanıldığı görülmektedir. Bu usüllerin de bazılarının metrik yapısına bakıldığı zaman 10/8 (2+3+2+3), 9/16 (2+2+2+3), 7/8 (2+2+3), 5/8 (2+3) şeklinde sıralandığı görülmüştür.

Rize ezgilerine ses sınırı açısından bakıldığında ise aşağıdaki sonuçlara ulaşılmaktadır.



Şekil 12. Rize Ezgilerinin Ses Sınırı Grafiği

Bu grafikte yörede icra edilen ezgilerin ses sınırının 3 ses ile 8 ses arasında kaldığı, bunlar içerisinde de en çok kullanılanların 5 veya 6 ses sınırındakilerin olduğu görülmektedir. Türk Halk Müziği'nin genel ezgi yapısına bakıldığı zaman sadece 3 sestten oluşan bir ezgi türüne rastlamak çok zordur. Bu anlamda Rize yöre müziği sadece 3 sestten oluşan ezgileri bulma konusunda ayrı bir yere ve öneme sahiptir.

Rize yöresinde çalınan ezgiler genellikle, kemençe, bağlama, tulum, davul, zurna, tef, kabak kemane, ağız mızıkası ve kaval gibi enstrümanlarla icra edilmektedir.

ARTVİN YÖRE MÜZİĞİ

Artvin yöresinde, Türk kültürünün yanı sıra bölgede birlikte yaşamış olan çeşitli topluluklarında kültürü bir arada görülebilmektedir. Geçmişte birlikte yaşamış olmanın verdiği bu avantaj, yörede sentez bir müzik kültürünün oluşmasına olanak sağlamıştır. İlin halk kültüründe Trabzon, Rize, Ardahan, Kars, Erzurum, Bayburt, Gümüşhane, Azerbaycan ve Gürcistan'ında etkileri vardır (Tan, 2001, 39).

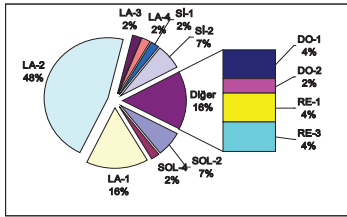
Yörenin sahil ile iç kesimleri arasındaki ezgiler, çalgılar ve halk oyunları birbirinden farklıdır. Artvin yöresinin ilçeleri ve köylerinde halk müziğinin en orijinal örnekleri halen yaşatılmaktadır. Artvin müziğinin yaşatılmasını sağlayan bu unsurlardan bazıları, hayatın

geçiş safhalarıyla (sünnet, düğün, ölüm) ilgili gelenekler, uzun kış gecelerinde düzenlenen "arfana-harfanalar", aşık fasılları-meclisleri, yılbaşı kutlaması (berobana), köy seyirlik oyunları, imeceler (yörede meçi deniliyor), yayla şenlikleri, bayramlar, askere uğurlama ve karşılama gibi davetleridir (Tan, 2001, 39). Artvin’de Rize ve Trabzon’da olduğu gibi “türkü atma” veya “atma türkü” geleneği vardır. Yöre türkülerinin en büyük özelliği ise hem tek tek söylenebilmesi, hem de oyun havası olabilesidir (Şahin, 1997, 194).

Artvin ezgilerini, ses dizileri, usülleri, usüllerinin metrik yapısı ile ses sınırı yönünden inceleyecek olursak şu sonuçlara ulaşırız:

Artvin yöresinde icra edilen ezgilerde genel olarak Sol kararlı 2. ve 4. dizi, La kararlı 1, 2, 3. ve 4. dizi, Si kararlı 1. ve 2. dizi, Do kararlı 1. ve 2. dizi, Re kararlı 1. ve 3. dizi kalıpları kullanılmaktadır.

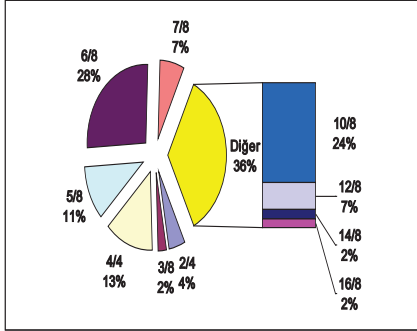
Bu dizilerin yöredeki 45 ezgiye göre dağılımı da aşağıdaki grafikte verilmiştir.



Bu grafiğe göre yöre ezgilerinde La kararlı 2. dizi ve La kararlı 1. dizinin yoğunlukta olduğu görülmektedir.

Şekil 13. Artvin Ezgilerindeki Ses Dizilerinin Dağılım Grafiği

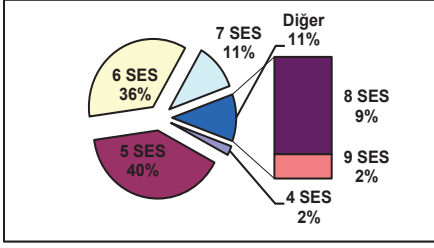
Artvin ezgilerinde kullanılan usüllere bakıldığı zaman aşağıdaki grafiğe ulaşılmaktadır.



Şekil 14. Artvin Ezgilerinin Usül Grafiği

İncelenen 45 yöre ezgisinin usülleri yandaki gibi dağılmaktadır. Bu grafiğe göre Artvin yöresinde 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 12, 14 ve 16 zamanlı usüller kullanılmıştır. Bunlar içerisinde sırasıyla 6/8’lik ve 10/8’lik ve 4/4’lük usüllerin daha çok kullanıldığı görülmektedir. Bu usüllerinde bazılarının metrik dizimine bakıldığı zaman 16/8 (3+2+3+2), 14/8 (3+2+3+3), 12/8 (3+3+3+3), 10/8 (2+3+2+3), 7/8 (2+2+3) şeklinde olduğu görülmüştür. İncelenen eserler içerisinde bir türkünün serbest ölçüyle başlayıp 7/8’lik usüle döndüğü görülmüştür.

Artvin ezgilerine ses sınırı açısından baktığımız zamanda aşağıdaki bulgulara ulaşılmaktadır.



Şekil 15. Artvin Ezgilerinin Ses

Artvin yöresinde icra edilen ezgiler genellikle tulum, davul, zurna, akordion, mey, dilli kaval, dilsiz kaval, klarinet, sipsi, çifte, çimon, bağlama, tef, gayda, kemençe, ve ağız mızıkası gibi enstrümanlarla çalınmaktadır.

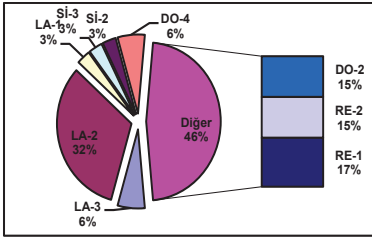
GÜMÜŞHANE YÖRE MÜZİĞİ

Gümüşhane yöresi halk müziği ve geleneksel oyun ezgilerinin bir yandan Doğu Karadeniz kıyı şeridi, öbür yandan da Doğu Anadolu'nun etkisinde kaldığı söylenebilir. Gümüşhane il merkezinde ve Torul'da Karadeniz kıyı şeridinin, Bayburt'a yakın yerler ve iç bölümlerde ise Erzurum halk oyunlarının etkisi görülmektedir. Bu nedenle müzik kültürü de çeşitlilik göstermektedir. Gümüşhane yöresinde türküler ve geleneksel oyun ezgileri dışında, uzun havalara da rastlamak mümkündür. Yörede ezgi eşliğinde söylenen halk hikayeleri, atışmalar, mani ve koşmalar çok yaygındır.

Gümüşhane ezgilerini, ses dizileri, usülleri, usüllerinin metrik yapısı ile ses sınırı yönünden inceleyecek olursak şu sonuçlara ulaşırız:

Gümüşhane yöresinde icra edilen ezgilerde genel olarak La kararlı 1. 2. ve 3. dizi, Si kararlı 2. ve 3. dizi, Do kararlı 2. ve 4. dizi, Re kararlı 1. ve 2. dizi kalıpları kullanılmaktadır.

Bu dizilerin yöredeki 34 ezgiye göre dağılımı aşağıdaki grafikte gösterilmiştir.



Şekil 16.

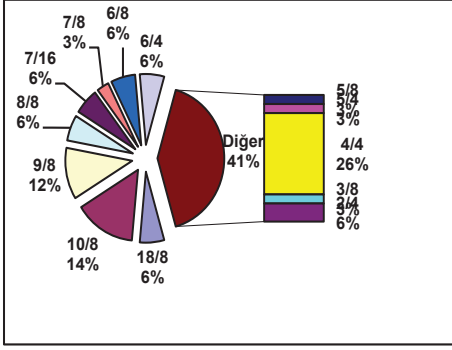
Gümüşhane yöresinde kullanılan usüllere baktığımızda aşağıdaki grafik karşımıza çıkmaktadır.

Sınırı Grafiği

Bu grafikte, yörede icra edilen ezgilerin ses sınırının 4 ses ile 9 ses arasında kaldığı, bunlar içerisinde de en çok kullanılanların 5 veya 6 ses sınırındakiler olduğu görülmektedir. Görüldüğü gibi Artvin yöresi de Doğu Karadeniz'in geneli gibi ses sahası dar olan ezgiler barındırmaktadır.

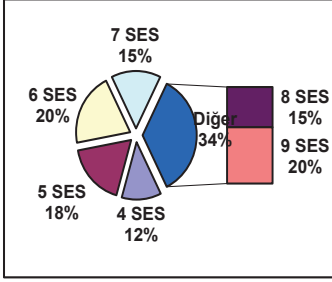
Gümüşhane Ezgilerindeki Ses Dizilerinin Dağılımı Grafiği

Bu grafiğe göre yöre ezgilerinde en fazla La kararlı 2. dizi, Re kararlı 1. dizi ve Re kararlı 2. dizinin kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 17. Gümüşhane Ezgilerinin Usül Grafiği

Gümüşhane ezgileri ses sınırı bakımından incelendiği zaman aşağıdaki bulgulara ulaşılmaktadır.



Şekil 18. Gümüşhane Ezgilerinin Ses Sınırı Grafiği

Bu grafiğe göre Gümüşhane yöresinde 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 10 ve 18 zamanlı usüllere rastlanmaktadır. Bu usüller içerisinde sırasıyla 4/4'lük, 10/8'lik ve 9/8'lik usüllerin daha çok kullanıldığı görülmektedir. Bu usüllerin metrik dizimine bakıldığı zaman 18/8 (3+3+3+3+3+3), 10/8 (3+2+2+3), 9/8 (2+2+2+3), 7/8 (2+2+3) şeklinde sıralandığı görülmektedir. İncelenen eserler içerisinde bir türkünün 8/8'lik ölçüyle başlayıp 9/8'lik başka bir üsle döndüğü görülmüştür.

Ses Sınırı Grafiği

Buna grafiğe göre, yörede icra edilen ezgilerin ses sınırının 4 ses ile 9 ses arasında kaldığı, bunlar içerisinde de en çok kullanılanların 6 veya 9 ses sınırındakiler olduğu görülmektedir. Gümüşhane, kendi bünyesinde Doğu Karadeniz ile Doğu Anadolu kültürlerini birlikte barındırdığından, kuzeyden güneye doğru gidildikçe ezgilerindeki ses sınırı da artmaktadır.

Gümüşhane ezgileri icra edilirken kullanılan çalgılar genellikle divan, bağlama, çöğür, cura, kemane, Karadeniz kemençesi, zurna, mey, tulum, davul, zilli tef (sallama tef), zilsiz tef, zil çalgılarıdır.

BAYBURT YÖRE MÜZİĞİ

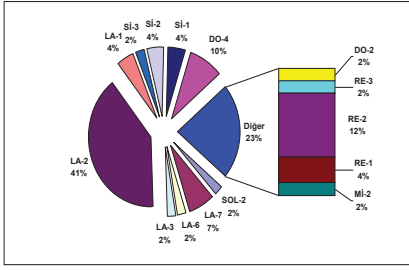
Bayburt önceleri Erzurum'a bağlı bir yerleşim yeri iken daha sonra ayrı bir il olmuştur. Köklü tarihi, tabi ve ekonomik zenginlikleri nedeniyle Bayburt'un halk müziği de, her zaman zengin ve seviyeli olmuştur (Turhan, 1996, 11). Bayburt yöresi bulunduğu coğrafi konumu nedeniyle sınır illeri olan Erzurum, Gümüşhane, Trabzon, Erzincan ve Artvin illerinden etkilenmiştir.

Bayburt türkülerinde daha çok savaşırlara gidip de dönmeyen gençlerin acısını, dağların, yaylaların, ovaların, derelerin, nehirlerin ve çayların konu edildiğini görürüz. Yörede "sançma" denilen karşılıklı mani söyleme ve dilek tutma geleneği de türküllere yansımıştır (Turhan, 1996, 11). Bayburt ilinde bar, halay ve horon ezgileri geniş yer tutmaktadır. Düğünlerde keman, ud, mey, klarinet, zurna cümbüş ve teferin eşlik ettiği barlar, birer zerafet ve kahramanlık göstergesidir.

Bayburt ezgilerini, ses dizileri, usülleri, usüllerinin metrik yapısı ile ses sınırı yönünden inceleyecek olursak şu sonuçlara ulaşırız:

Bayburt yöresinde icra edilen ezgilerde genel olarak Sol kararlı 2. dizi, La kararlı 1, 2, 3, 6. ve 7. dizi, Si kararlı 1, 2. ve 3. dizi, Do kararlı 2. ve 4. dizi, Re kararlı 1, 2. ve 3. dizi, Mi kararlı 2. dizi kalıpları kullanılmaktadır.

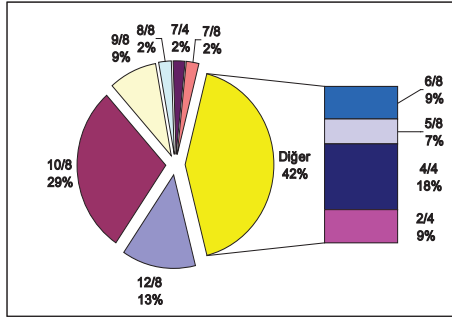
Bu dizilerin yöredeki 45 ezgiye göre dağılımı aşağıdaki grafikte gösterilmiştir.



Şekil 19. Bayburt Ezgilerindeki Ses Dizilerinin Dağılım Grafiği

Bu grafiğ e göre yöre ezgilerinde en fazla La karalı 2. dizi ve Re kararlı 2. dizinin daha çok kullanıldığ ı görölmektedir.

Bayburt ezgilerinde kullanılan usüllere bakıldığında aşağıdaki grafiksel bulgulara ulaşılmaktadır.

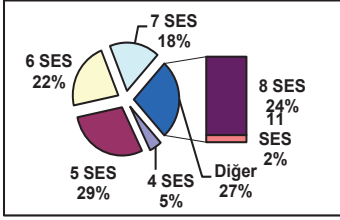


Şekil 20. Bayburt Ezgilerinin Usül Grafiği

Bu grafiğ e göre Bayburt yöresinde 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 ve 12 zamanlı usüller yoğunluktadır. Bunlar içerisinde sırasıyla 10/8'lik, 4/4'lük ve 12/8'lik usüllerin daha çok kullanıldığ ı görölmektedir. Bu usüllerden bazılarının metrik dizilimine bakıldığ ı zaman usüllerin 12/8 (3+3+3+3), 10/8 (2+3+2+3), 9/8 (2+3+2+2), 8/8 (3+2+3), 7/8 (2+2+3) şeklinde sıralandığ ı görölmektedir. İncelenen eserler içerisinde bazı ezgiler usül değı şimine uğ ramıştır.

Bayburt yöresi bar türü oyunlar yaygın olduğ u için 12/8'lik ve 6/8'lik usüllere bu yörenin her yerinde rastlamak mümkündür.

Bayburt ezgilerine ses sınırı açıdan baktığımız zaman aşağıdaki sonuçlara ulaşılmaktadır.



Ses Sınırı Grafiği

Buna göre, yörede icra edilen ezgilerin ses sınırının 4 ses ile 11 ses arasında kaldığı, bunlar içerisinde de en çok kullanılanların 5 veya 8 ses sınırındakiler olduğu görülmektedir. Bayburt ilindeki ezgilerin ses genişliği Doğu Karadeniz'in kıyı kesimlerine yaklaştıkça azalmaktadır.

Bayburt yöresindeki ezgiler genellikle tulum, davul, zurna, mey, dilli kaval, dilsiz kaval, klarinet, bağlama, keman, ud, cümbüş, def, darbuka ve kemençe gibi çalgılarla icra edilmektedir

ÇOKSESLİLİK AÇISINDAN DOĞU KARADENİZ EZGİLERİ

Doğu Karadeniz'in bazı yörelerinde icra edilen ezgiler, basit polifonik bir yapı sergilemektedir. Bu özellik yörede kullanılan yaylı çalgılardan Karadeniz kemençesi, nefesli sazlardan tulum ve dilli kaval gibi enstrümanların yapısı ve kullanımından kaynaklanmaktadır. Bu enstrümanlar herhangi bir melodiyi paralel dörtlüler, beşliler, altılılar, yedililer halinde veya oktav duyurarak çalabilmektedirler.

Doğu Karadeniz'de çalgı müziği olarak çokseslilik vardır ama vokal müziklerde bu özelliğe rastlanmamaktadır. Bu tür çalgılar için Sabri Yener, "Türk Halk Müziği'nin dokusunda çalgıların yapısal özellikleri ve geleneksel çalınmış biçimlerinden kaynaklanan yalın bir çokseslilik bulunmaktadır. Bağlama, kemençe, kaval, demli Türk çiftesi, tulum ve kemane gibi çalgılarla çalınan ezgiler incelendiğinde söz konusu yalın çoksesliliğin daha çok, dörtlü, beşli ve sekizli gibi aralıklardan oluştuğunu, seslendirme sırasında bu aralıkların genellikle paralel(koşut) biçimde kullanıldığını görmekteyiz" demiştir (Yener, 1998, 19)

Bununla ilgili olarak aşağıda Dilli Kaval, tulum ve Karadeniz Kemençesiyle çalınmış ezgi örnekleri verilmiştir.

E ÇAYKARA ÇAYKARA

Derleyen: Emrah KAYA

Notaya Alan: Emrah KAYA

Kaynak Kişi: Ömer PARLAK

Yöresi: Trabzon-Çaykara



Şekil 22. Dilli Kaval'la Horlatmalı Olarak Çalınan E Çaykara Ezgisi

Yukarıdaki ezgiler Sürmene'li mahalli sanatçı Ömer Parlak'tan alınmıştır. Dilli kaval, Doğu Karadeniz'in birçok yöresinde horlatma denilen farklı bir tavır ile çalınmaktadır. Polifonik bir yapı sergileyen dilli kaval'dan aynı anda 3 ses birden çıkmaktadır. Bu ezgiye bakıldığında ezgi 7 delikli dilli kavalla ve horlatma tekniğiyle çalınmıştır. Asıl ezginin orta partide

çalındığı bu melodide, ana ses, onun oktavı ve 5'lisi de tınlatılmıştır. Bu teknik yörede alışlagelmiş geleneksel bir çalım tekniğidir.

Tulumla çalınan ezgi örnekleri:

SIKSARAY

Derleyen: Kurt REINHARD

Notaya Alan: Kurt REINHARD

Kaynak Kişi: ?

Yöresi: Artvin-Hopa



Şekil 23. Tulum ile Çalınan Halk Oyunu Ezgisi Örneği (Ahrens, 1971, 135-136).

Yukarıdaki ezgiye bakıldığında sıkсарay ezgisini çalan tulum diyapozom'a göre LAB tonundadır. Ezgi incelendiğinde tulum'un çoksesli bir çalgı olduğu hemen dikkati çekmektedir. Bunu kısaca anlatacak olursak; tulumun yapısında iki tane kamışı olduğundan ezgilerde alt partiler 1. kamışla, üst partilerde 2. kamışla çalınmaktadır. Asıl ezgi çoğu zaman üst partidedir. Ezgiler icra edilirken kamışın bir tanesi asıl ezgiyi çalar diğeri de ona eşlik yapar veya kamışın bir tanesi ezgiyi çalarken diğeri de ona dem tutar. Bu çalım tekniği ile genellikle, 2'li, 3'lü, 4'lü ve 5'li ses aralıklar yada dem eşliğinde ezgiler duyurulur. Genel olarak Tulum'la çalınan ezgilerde sesler arasında paralellikler olmaktadır fakat ezgilerin birçoğu ünison olarak bitmektedir.

Karadeniz Kemençesi ile çalınmış bir horon ezgisi örneği verilmiştir.

AĞASAR HORON HAVASI

Derleme Yeri:Ağasar
AKAD

Notaya Alan: Abdullah

Kaynak Kişi:Sırrı ÖZTÜRK

Yöresi: Trabzon



Şekil 24. Karadeniz Kemençesi ile Çalınan Halk Oyunu Ezgisi Örneği .

Bu ezgiye bakıldığında kemençenin çoksesli ezgi çalabildiği hemen göze çarpmaktadır. Karadeniz kemençesi yapısı itibarıyla 3 tele sahiptir. Sırasıyla kalın telden inceye doğru Mi-LA-RE olarak akortlanan tellerde yayın her iki tele birden sürterek çalması iki sesli çalım daha da kolaylaştırmaktadır. Bu melodide asıl ezgi partisi üstte çalınırken, alt partide ona dem

tutma, 4'lü, 5'li veya 6'lı gibi aralık karakterleriyle eşlik yapmaktadır. Böylelikle basit bir polifoni tınısı ortaya çıkmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Doğu Karadeniz bölgesindeki yöreler müzik kültürü açısından oldukça zengin, bunun yanı sıra da hem etkileyen hem de etkilenen durumundadır. Doğu Karadeniz bölgesinde icra edilen ezgi yapısı incelendiğinde ezgilerde 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18 ve 21 zamanlı usüllere rastlanmıştır ancak yedi ve dokuz zamanlı usüllerin bölge genelinde daha yoğun olduğu görülmektedir. Her iki usülün de metrik dizilimi de diğer yörelerden farklıdır. Buna göre, 7/8'lik için 2+3+2 veya 3+2+2 biçimi, 9/8'lik için 2+3+2+2 veya 3+2+2+2 şeklindedir. Kullanılan ses dizileri açısından incelenen Doğu Karadeniz ezgilerinde 26 farklı dizi kalıbının kullanıldığı tespit edilmiştir. Bunlardan fa sesinde karar veren 1, sol sesinde karar veren 4, la sesinde karar veren 7, si sesinde karar veren 3, do sesinde karar veren 4, re sesinde karar veren 4 ve mi sesinde karar veren 3 dizi kalıbı vardır. Bu dizilerden aynı karar sesini vermelerine rağmen 2 ve 2'den fazla olanların seyirleri ve makamsal yapıları birbirinden çok farklıdır. Ezgilerdeki ses genişlikleri incelendiğinde ise aralıkların genellikle 3 ses ile 12 ses sınırı arasında kaldığı görülmüştür. Son olarak önerim şudur:

Türk Halk Müziği'nin ve yörelerin genel özelliklerinin tam olarak ortaya konulabilmesi için diğer bölgelerinde yöre yöre birbirleriyle olan etkileşimleri, ezgilerinde kullanılan dizileri, ses aralıkları ve usülleri açısından incelenmesi gerekmektedir. Ayrıca yörelere özgü ezgi örnekleriyle ilgili derleme çalışmalarının daha sık yapılarak bunların Türk Halk Müziği'ne kazandırılması, gerekmektedir.

KAYNAKLAR

Ahrens, Christian; Eine vergleichende Untersuchung der Spielpraxis von Davul-Zurna, Kemeçe und Tulum, München 1971.

Ak, Naci; Rize Karşı Beri Atma Türkü Yarışmaları, Erhan Ofset, 2.Baskı, Trabzon 2004.

Akpınar, Vedat; TRT Repertuarındaki Giresun Kıyı Şeridi ile İç Kesim Ezgileri Arasındaki Müzik Farklılıklarının İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1999.

Can, Taner; Salih Turhan; Ordu Türküleri, Ordu Belediyesi Yayınları, Ankara 2006.

Cihanoğlu, Selim; Doğu Karadeniz Bölgesi'nde Oynanan Horonlar Karşılamalar Barlar ve Halaylar, Trabzon Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Efsane Reklamcılık ve Yayıncılık, 1.Basım, İstanbul 2004.

Çakan, İlker; Karadeniz Bölgesi, Özkan Matbaacılık, 1.Basım, Ankara 1994.

Duman, Mustafa; Trabzon Yöresinde Atışma ve Türkü Atma Geleneği, "Türk Folkloru Belleten," Türk Folkloru Yayınları, İstanbul 1987.

Gazimihal, Mahmut Ragıp; Türk Nefesli Çalgıları, Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara 1975.

Karahan, Can; Türk Halk Müziği'nde Çoksesli Unsurlar, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara 2002.

Öztuna, Yılmaz; Türk Musikisi Ansiklopedik Sözlük, Orient Yayınları, Ankara 2006.

Picken, Laurence; Folk Musical Instruments Of Turkey, Oxford University Pres, Lodon 1975.

Reinhard, Ursula und Kurt, Auf Der Fiedel Mein..., Volklieder Von Der Osttükischen Schwarzmeerküste, Berlin 1968.

Stokes, Martin; Türkiye’de Arabesk Olayı, İletişim Yayınları, İstanbul 1992.

Şahin, Remzi; Artvin Yöresi Folkloru, Halk Kültürü Araştırması, Artvin 1997.

Şenel, Süleyman; Trabzon Bölgesi Halk Müziğine Giriş, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul 1994.

TRT Müzik Dairesi Yayınları, Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi, Cilt 1-2, Ankara 2000.

Topaloğlu, İhsan; Rize Folklorunda Tulum-Horon ve Düğünler, Yöresel Folklor Araştırması, Eser Ofset Matbaacılık, Rize 2005.

Turhan, Salih; Nail Tan; Bayburt Musiki Folkloru, Cem Ofset, Ankara 1996.

Turhan, Salih; Nail Tan; Artvin Halk Müziğine Giriş, Artvin Valiliği Kültür Yayınları, Ankara 2001.

Tüfekçi, Nida; Yurt Ansiklopedisi, Cilt 2, 5, 9, 10 Anadolu Yayıncılık, İstanbul 1982.

Ulusoy, Duygu; Çamlı Hemşin Yöresi Hemşin Halkının Toplumsal Yaşamında Tulum ve Horon’un Yeri ve İşlevleri, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2002.

Yazıcı, Mustafa; Trabzon’dan Kemeçe-Horon, Davul-Zurna ve Türkü Kültürü, Eser Ofset Matbaacılık, Trabzon 1993.

Yener Sabri; “Türk Müziğinde Çokseslilik, 4. İstanbul Türk Müziği Günleri” Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu, 15-16 Mayıs 1997, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998.

“GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ ESERLERİNDE SES MERKEZLERİNE DAYALI BİR EZGİSEL ANALİZ MODELİ”

Emre DÜZENLİ

Yıldırım Beyazıt Üniversitesi-Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

Mehmet YÜKSEL

Hacettepe Üniversitesi-Ankara Devlet Konservatuarı

Cenk GÜRAY

Yıldırım Beyazıt Üniversitesi-Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

ÖZET

Bu çalışmada, Geleneksel Türk Halk Müziği eserlerindeki makamsal yapıları ses merkezlerini temel alarak irdeleyen özgün bir ezgisel analiz modeli sergilenmiştir.

Söz konusu analiz modeli, makamı algılama ve yorumlamaya ilişkin mevcut nazariyat bilgilerine, bünyesinde barındırdığı sistematik yaklaşımlar yoluyla, bir parça da olsa katkıda bulunabilmek amacıyla gerçekleştirilmiştir.

Analizde öncelikle, eserin müzik cümleleri ve söz konusu müzik cümlelerini temsil eden ses merkezleri belirlenmiştir. Bu ses merkezleri ise önce seyri, daha sonra da makamsal yapıyı belirleyen ve giderek sayıca azalan ses merkezlerine indirgenmiştir. Son olarak eser, karar sesini gösteren tek bir ses merkezine indirgenerek analiz tamamlanmıştır.

Analizin örneklem kapsamındaki 149 eser üzerinde uygulanması yoluyla, makamsal ses merkezleri aynı olan eserler seyir yapılarına göre sınıflandırılmış, böylelikle makamın yapısı içerisinde ne tür çeşitlenmeler olduğu tespit edilmeye çalışılmıştır.

Çalışmada sunulan analiz modeli, seyrin ses merkezleri ile ifade edilen bir iskeletin çıkarılarak, aynı makam içerisindeki farklı seyir yapılarının ortaya konması dolayısıyla dikkate değer bulgular sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Makam, seyir, ses merkezi, analiz modeli

A MELODIC ANALYSIS MODEL BASED ON TONAL CENTERS IN TRADITIONAL TURKISH FOLK MUSIC TUNES

ABSTRACT

In this study, an original melodic analysis model based on tonal centers for studying makam structures in Traditional Turkish Folk Music tunes is presented.

By means of the systematic approaches it contains, this analysis model is implemented at least in order to contribute to the existing theoretical knowledge utilized for the perception and interpretation of makam.

In the analysis, firstly, musical phrases and tonal centers symbolizing these phrases are determined. Then, these tonal centers are reduced to a fewer number to represent the melodic route and the makam structure. Lastly, musical tune is reduced to a single tonal center that represents the tonic and the analysis is completed.

As a means of implementing the analysis on a sample of 149 tunes; the ones having the same makam tonal centers are classified according to their melodic routes, thus the structural variations within the makam structure are tried to be discovered.

Analysis model presented in the study offers noteworthy findings since different possible melodic routes within the borders of same makam are revealed by the tonal center based framework for expressing melodic routes.

Keywords: Makam, melodic route, tonal center, analysis model

1. GİRİŞ

Müzik, bu çalışmada müzik cümlesi olarak adlandırılan blokların veya parçaların birbirine eklenmesi sonucunda meydana gelmektedir. Bu durum belli bir ritmik yapıya sahip olan müzikler için de, serbest (olarak icra edilen) müzikler için de geçerlidir.

Bu doğrultuda, ezgisel analize ilişkin çalışmalarda müzikal fikirlerin işlendiği müzik cümlelerinin hangi ses merkezleri etrafında şekillendiği bilgisinden yola çıkan ve devamında eserin tümüne yönelik bütünlüyci bir bilgiye ulaşan bir analiz yönteminin, müzik cümleleri dikkate alınmadan doğrudan eser geneline uygulanan bir seyir analizine kıyasla daha doğru sonuçlar vereceği düşünülebilir.

Bu sebeple, müzik cümlelerine temel teşkil eden ve onları karakterize eden ses merkezlerinin tespiti ile birlikte, art arda gelen müzik cümlelerinde işlenen (baskın) ses merkezlerinin birbirleri ile olan ilişkilerinin analizi; müziğin, bu çalışma kapsamında makamsal müziğin, daha iyi ve net anlaşılması noktasında mevcut nazariyat bilgilerine katkıda bulunacaktır.

Böylesi bir anlayış içerisinde gerçekleştirilmiş olan bu çalışma, Geleneksel Türk Halk Müziği eserlerinde, ezgilerin ses merkezlerini temel alan analitik bir bakış açısı sunmayı ve söz konusu eserlerdeki ezgisel organizasyonların nasıl gerçekleştiğine dair ipuçlarını ortaya koymayı hedeflemektedir.

Bu hedefe yönelik olarak yapılacak analiz çalışması, bu çalışma kapsamında Geleneksel Türk Halk Müziği repertuarının tümüne uygulanamayacağından dolayı, başlangıç noktası olarak belli kriterlere göre belirlenmiş bir örneklem seçilmesi ihtiyacı doğmuştur.

Bu doğrultuda örneklem, TRT Türk Halk Müziği repertuarının ilk 1000 eseri içerisinde, ses malzemesi “La – Sib² – Do – Re – Mi – Fa³ – Sol – La” olan eserlerin ses alanı kriterine göre kademeli olarak genişletilmesi sonucunda seçilen 149 eserden oluşturulmuştur.

Yapılan örneklem seçimi sonucunda analiz edilmek üzere belirlenen eserler ve ses alanlarına göre sayısal dağılımları aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 1: Örneklem Eserlerinin Ses Alanına Göre Dağılımı

SES ALANI	ESER SAYISI
La – Do	0
Sol – Do	1
Fa ³ – Do	0
La – Re	16

Sol – Re	25
Fa – Re	7
La – Mi	50
Sol – Mi	41
Fa#³ – Mi	8
Do – Mi	1
TOPLAM	149

2. ANALİZ

İlk olarak örnekleme oluşturan 149 eser, yukarıda da belirtildiği gibi, her bir eserin en pest ve en tiz seslerini gösteren ses alanı kriteri esas alınarak gruplanmıştır. Bu gruplama işlemindeki amaç, yapılacak analiz sonucunda, aynı ses alanını kullanan eserlerin makamsal yapıları ve seyir yapıları bağlamında nasıl çeşitlilik gösterdiğini tespit edebilmektir.

Ses alanına göre gruplanan eserlerin önce çalışma kapsamında tanımlanan şekli ile müzik cümleleri tespit edilmiş, ardından 5 sadeleştirme basamağından oluşan ezgisel analiz bölümüne geçilmiştir.

1. Müzik Cümlesi Analizi

Analiz eserin müzik cümlelerinin tespit edilmesi ile başlamaktadır. Bu çalışma kapsamında, durucu bir ses merkezi ile son bulan müzikal fikirlerin işlendiği ezgi bölümleri birer müzik cümlesi olarak değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda yapılan değerlendirme sonucunda, aşağıda görüldüğü gibi örnek eserin (Meteristen İneydim – TRT Rep. No: 771) a, b₁ ve b₂ olmak üzere 3 müzik cümlesinden meydana geldiği tespit edilmiştir.

Müzik Cümlelerinin Tespiti



2. Ezgisel Analiz

Müzik cümlesi analizinin ardından 5 “sadeleştirme” basamağından oluşan ezgisel analiz kısmına geçilmektedir. Sadeleştirme yöntemi, ezgiyi oluşturan seslerin merkez ses – uydu ses ilişkileri ile seyir ve makamsal özellikler bağlamında incelenmesi sonucunda, bir eseri kademeli olarak tek bir sese kadar indirgeyen yöntemi anlatmaktadır.

1. Sadeleştirme Basamağı: “Ezgi Kesitleri”nin Tespiti

1. sadeleştirme basamağında eserin belli bir ses merkezi hissiyatı oluşturan her bir bölümü bir ezgi kesiti olarak belirlenir. Bu suretle belirlenen ses merkezleri çalışmada seyir ses merkezi olarak adlandırılmıştır.

Merkez ses, uydu ses ve ezgi kesiti kavramları ile ilgili de kısa bir açıklama yapmak gerekirse; bu kavramların analizin ilk basamağında eş zamanlı olarak değerlendirilip tespit edilen ve birbirleri ile ilintili kavramlar olduğu söylenebilir. Ezgi kesiti, eserin bir merkez ses etrafında şekillenen ses kümesi olarak değerlendirilmiştir. Merkez ses ise, bir ezgi kesitindeki baskın sesi veya bir ezgi kesitinin sadeleştirilmesi sonucunda ortaya çıkan ve o ezgiyi temsil eden sesi ifade etmektedir. Uydu ses de merkez ses dışında kalan, merkez sesi göstermek veya etkisini artırmak gibi işlevleri olan seslere verilen addır.

Ezgi Kesitlerinin tespiti



Örnek eserin seyir ses merkezlerine bakılacak olursa, a cümlesinin Re merkezi ile başlayıp yine Re merkezi ile sonlandığı, b₁ cümlesinin Re, Do, La ve Si merkezlerinden meydana geldiği ve son olarak b₂ cümlesinin Re, Do ve La merkezlerinden oluştuğu görülmektedir. Dolayısıyla, 9 ezgi kesitini temsil eden 9 seyir ses merkezi bulunmaktadır.

Ezgi Kesitlerini Temsil Eden Seyir Ses Merkezlerinin Tespiti



2. Sadeleştirme Basamağı: Her Cümle İçin “Baskın Ses Merkezleri”nin Tespiti

2. sadeleştirme basamağında ise her bir müzik cümlesi, seyir ses merkezleri arasından seçilen ve dinamik bölgeyi ve durak bölgesini gösteren birer “baskın” ses merkezi ile ifade edilmektedir. Burada dinamik bölge müzik cümlesinin (daha sonra eserin) başlangıç ve gelişme bölümlerini, durak bölgesi ise bitiş bölümünü anlatmaktadır.

Görüldüğü gibi, a cümlesinin baskın ses merkezleri Re-Re, b₁ cümlesinin Re-Si ve b₂ cümlesinin Re-La’dır.

Baskın Ses Merkezlerinin Tespiti



3. Sadeleştirme Basamağı: Eserin Ses Merkezi Odaklı Seyrini Gösteren “Ezgi Oluşum Seyri”nin Tespiti

3. sadeleştirme basamağına kadar müzik cümlesi temel alınarak yapılan analiz, eserin karakteristik yapısını gösteren en önemli unsurlardan biri olan seyir bilgisine ulaşmak amacıyla, bu noktadan sonra eserin geneline yönelik bir bakış açısı ile devam etmektedir. Böylelikle, eserin seyrine dair ses merkezi odaklı bulgular elde etmek mümkün olmaktadır.

Ezgi oluşum seyrinin belirlendiği 3. sadeleştirme basamağında daha önce tespit edilmiş olan baskın ses merkezlerinden ardışık olarak tekrar edenler sadeleştirilmekte ve tek bir ses merkezi ile ifade edilmektedir. Zira bir ses merkezinin bir defa veya art arda tekrarlanarak işlenmesinin seyir açısından bir farkı yoktur.

Buna göre, baskın ses merkezleri Re-Re-Re-Si-Re-La olan eserin ezgi oluşum seyri Re-Si-Re-La şeklinde tespit edilmektedir.

Ezgi Oluşum Seyrinin Tespiti



4. Sadeleştirme Basamağı: Eserin Makamsal Yapısını Oluşturan “Makamsal Ses Merkezleri”nin Tespiti

4. sadeleştirme basamağında eser, iki adet makamsal ses merkezine indirgenmektedir. Bu iki ses, ezgi oluşum seyrindeki ses merkezleri arasından seçilmekte ve eser genelinde biri dinamik bölgeyi diğeri ise durak bölgesini temsil etmektedir. Bu iki temel ses merkezi eserin makamsal yapısını ortaya koymaları açısından önemlidir. Örnek eserin makamsal ses merkezleri Re-La’dır.

Makamsal Ses Merkezlerinin Tespiti



5. Sadeleştirme Basamağı: Eserin Karar Sesini de Gösteren “Ana Ses Merkezi”nin Tespiti

Son olarak 5. sadeleştirme basamağında, eser karar sesi olan ve ana ses merkezi olarak adlandırılan tek bir ses merkezine indirgenir ve böylelikle sadeleştirme işlemi sona erer. Örnek eserde ana ses merkezi karar sesi de olan La’dır.

Ana Ses Merkezinin Tespiti



Buraya kadar anlatılan analiz aşamaları örneklemdaki her bir eser için gerçekleştirilmiştir. Örnek eserin analiz tablosu ise aşağıda görüldüğü gibidir.

Tablo 2: Meteristen İneydim – Analiz Tablosu

SES MERKEZİ ANALİZİ						
MÜZİK CÜMLESİNE GÖRE			ESERİN GENELİNE GÖRE			
Müzik Cümlesi	Seyir Ses Merkezi	Baskın Ses Merkezi	Ezgi Oluşum Seyri	Ezgi Oluşum Merkezleri	Makamsal Ses Merkezi	Ana Ses Merkezi
a	do [Re – Si – Re]	[Re – Re]	Re – Si – Re – La	Re, Si, La	Re – La	La
b ₁	[Re – La – Si]	[Re – Si]				
b ₂	[Re – La]	[Re – La]				

Analiz bu noktada sonlanırken analiz sonucunda elde edilen bulguların değerlendirilmesi amacıyla tüm örneklem kapsamında her bir eser tablosunun “Ezgi Oluşum Seyri” ve “Makamsal Ses Merkezi” kolonlarındaki veriler derlenerek çeşitli kriterlere göre gruplanmış ve değerlendirilmiştir.

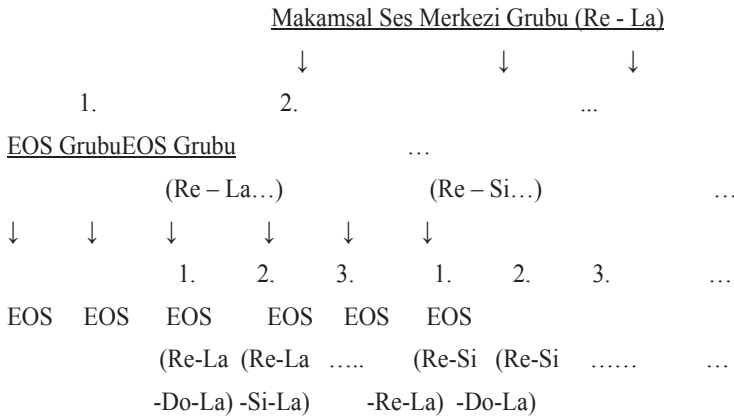
3. ANALİZ BULGULARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Analiz bulgularının değerlendirilmesinde, makamsal ses merkezleri aynı olan eserler bir araya toplanmış ve bu eserlerin ezgi oluşum seyirlerine göre nasıl gruplandığı gözlenmiştir. Gruplama aşamasında, yine seyir mantığı göz önünde bulundurularak, ezgi oluşum seyrinin

ilk iki ses merkezi aynı olan eserler bir Ezgi Oluşum Seyri Grubu (EOS Grubu) altında toplanmıştır.

Böylelikle, örneklem içerisinde, her bir makamsal ses merkezi grubu altında çeşitli EOS Grupları ve her bir EOS Grubun altında da EOS'leri meydana gelmiştir.

Örnekle açıklamak gerekirse, analizde makamsal ses merkezi grubu olarak ifade edilen Re-La, uşşak, bayati, neva gibi gelenekte büyük ve karmaşık ezgisel ilişkilerle bezenerek işlenmiş olan makamsal yapılara ait çok temel düzeydeki bir iskeleti göstermektedir. Bu yapının altında ise (örneklem kapsamında) ne tür seyir çeşitlenmeleri olduğu görülebilmektedir.



Buna göre,

- Re merkezi işlendikten sonra La merkezine yönelerek devam eden ezgiler 1. EOS grubunda (seyir grubunda),
- Re merkezinden sonra Si merkezini işleyen ezgiler 2. seyir grubunda toplanmıştır.
- Bu yapı içerisindeki tüm seyir grupları bu şekilde belirlenmiştir.

Daha sonra her bir seyir grubunun altındaki EOS'leri (seyirler) gösterilerek yukarıda bahsedilen makamsal yapının işlendiği farklı seyir şekilleri örneklem kapsamında ortaya konmuştur.

Alt sırada görülen seyir yapılarının örneklem genelinde ve ait oldukları makamsal yapı içerisindeki sayısal dağılımına bakılarak analizden elde edilen başlıca sonuçlara ulaşılmıştır.

4. SONUÇ

Analiz sonucunda elde edilen en önemli sonuç, her bir makamsal çatı altında şekillenen çeşitli seyir yapılarının tespit edilmesidir. Zira bu analizin geleneksel repertuarımızı oluşturan tüm eserlere uygulanması sonucunda, makamlar ile ilgili mevcut bilgilere ek olarak her bir makam için kullanılan belli başlı seyir yapıları analizde Ezgi Oluşum Seyri olarak tespit edilen bulgular detayında belirlenebilecektir.

Ayrıca analiz bulgularının ses merkezlerinin aralık ilişkileri, ezgilerin karara yöneliş rotaları gibi çeşitli kriterlerin göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi sonucunda geleneksel ezgilerimize ait karakteristik unsurlar tespit edilebilir.

Örnek olarak, çalışma kapsamında ses merkezlerinin sıklıkla üçlü aralıklar halinde hareket ettikleri, özellikle ikili aralık oluşturan ses merkezi hareketlerine çok az rastlandığı belirlenmiştir.

Bu ve bunu takip edecek çalışmalar sonucunda, zaman içinde “isim” ve “içerik” olarak değişim gösterebilen bir olgu olan “makam” kavramını, Geleneksel Türk Halk Müziği örnekleri üzerinden daha geniş bir kapsamda algılama yolları araştırılmaktadır.

KAYNAKLAR

Güray, C. (2011). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Oransay, G. Sadeleştirme tekniğine ilişkin makalesinden faydalanılmıştır.

Öztürk, O.M, Bayraktarkatal, E. (2012). *Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseyini Makamı'nın İncelenmesi*. İstanbul: Porte Akademik Dergisi

Tura, Y. (1988). *Türk Müsıkîsinin Mes'eleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi* (O. Nasuhioğlu, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık. (1922).

“MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMLARINDA GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ’NE VE GELENEĞİN AKTARILMASINA ELEŞTİREL BAKIŞ”

Yrd.Doç.Dr.Ercan KILKIL

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

ÖZET

Geleneksel Türk Halk Müziğimizde ezgiler iki şekilde karşımıza çıkar; sözlü ezgiler ve sözsüz ezgiler. Türk Halk Müziğimizin iki ana formu olan Uzun hava ve Kırık havalar bu gelenek içerisindeki tüm çeşitliliği ve farklılıkları yansıtmaktadır. Bu kadar geniş bir coğrafyada hüküm süren bu türümüzün öğrenilmesi, kavranması, tecrübe edinilmesi, öğretilmesi ve aktarılması hiç şüphesiz sanıldığı kadar kolay değildir.

Geleneğin öğrenilmesi, çeşitliliğin fazla olması nedeniyle uzun bir süreçte eğitimi ve uygulaması son derece gerekli ve önemlidir.

Ülkemiz genelinde müzik öğretmeni yetiştiren Eğitim fakülteleri müzik öğretmenliği programlarında bu konu son derece yüzeysel olarak ele alınmaktadır. Bu geleneğin geleceğe aktarılması konusunda karşımızda duran en dikkat çekici sorun ise, geleneğin öğrenimi ve öğretilmesi konusunda yaşanmaktadır.

Geleneksel Türk Halk Müziğimizde bulunan tavırlar bölgesel farklılıkları ve zenginliğimizi çok net şekilde ortaya koymaktadırlar. Geleneğimizin öğrenimi konusunda usta-çırak ilişkisinin önemine ayrıca kurumlardan yetiştirilen müzik öğretmenlerinin ne derece yüzeysel ve yanlış bir donanıma sahip olduklarından bahsedilen bu bildiride bazı tespitler, yanlışlar, ve çözüm önerilerine değinilmektedir.

TRADITIONAL TURKISH FOLK MUSIC AND A TRADITION OF CRITICAL OVERVIEW OF THE TRANSFER IN MUSIC EDUCATION PROGRAMS

ABSTRACT

Traditional Turkish Folk songs our music appears in two forms, verbal and non-verbal melodies of songs. The two main forms of Turkish Folk our music a long tradition in the air and all the variety and differences that reflect the weather is broken. This is prevalent in this species over a wide geographical area to learn, to understand, experience, acquisition, transfer of teaching and undoubtedly not as easy as they seem.

Tradition learning, diversity training and practice over a long period due to the extremely necessary and important. Music teacher, music teacher training programs in the faculties of education in our country, this issue is considered as extremely superficial. This tradition of standing before us in the future, the most striking problem is the transfer of the tradition in learning and teaching are experienced.

Traditional Turkish Folk and wealth of our music is very clear regional differences in attitudes to the exhibit. Tradition in the master-apprentice relationship between education institutions also raised the importance of what music teachers mentioned that they are equipped to a very superficial and wrong some of the findings in this paper, errors, and possible solutions are discussed.

Key words: Traditional Turkish Folk Music, Tradition , Music Education.

Konuya değinmeden önce Halk Müziği hakkındaki görüşlere yer vermek sanırım yerinde olacaktır.

Toplumların hayatından kaynaklanan duygu, düşünce ve zevklerini işleyerek dile getiren, ait oldukları toplumun kültürünü yansıtan sözlü ve sözsüz ezgilerdir. Alman müzikolog Hugo Reimann halk müziğinin özelliklerini belirtirken şöyle tanımlamıştır:

- Ezgisi ve sözleri kimin tarafından yapıldığı belli olmayanlar
- Çeşitli sebeplerden halk tarafından benimsenmiş ve halk şarkısı ifadesini taşıyanlar
- Melodik ve armonik bünyesi kolayca anlaşılan ve popüler bir eda taşıyan ezgiler şeklindedir.

Fransız Michelle Brenne Halk türküsünü; Halk tarafından benimsenen, kulaktan kulağa verilmek suretiyle yayılan ezgiler olarak tanımlar.

Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisinin 6. cildinin 1482. sayfasında, Sn. Nida Tüfekçi'nin hazırlamış olduğu bölümde Halk Müziğinin özellikleri şu şekilde sıralanmış :

- 1-Sahibinin bilinmemesi
- 2-Halk tarafından benimsenip onun ifadesine bürünmüş olması
- 3-Kulaktan kulağa verilmek suretiyle hayatını sürdürmesi
- 4-Gelenek haline gelmesi
- 5-Zaman içerisinde derin bir geçmişi olması
- 6-Halkın ortak malı olması
- 7-Mekan içinde yaygın olması
- 8-Yöresel dil ve müzik özelliklerini bünyesinde taşıması
- 9-İddiasız olması
- 10-Kişisel yapım olmaması,

şeklinde tespitleri geleneğimize ait bu çok önemli tür'ün ne denli derin özellikler barındırdığının sanırım en önemli kanıtlarıdır.

YÖK bünyesinde 2013 Türkiye'sinde 35 konservatuvar, 30'a yakın müzik eğitimi ABD, 55 Güzel Sanatlar Lisesi ve 5 GSF müzik bölümü var. Benim buradaki yaklaşımım sadece Eğitim Fakültelerine bağlı müzik öğretmenliği programları ile sınırlı olacaktır.

Bu programlarda Türk Halk Müziği, lisans II güz yarıyılında "Geleneksel Türk Halk Müziği", bahar yarıyılında ise "Geleneksel Türk Halk Müziği Uygulaması" şeklinde haftada iki saat olarak yürütülmektedir. Öz kültürümüze ait ve son derece kapsamlı bu tür için şüphesiz ki bu yaklaşım çok yetersizdir.

Bu derslerin çoğunlukla tür'ü öğretmekten çok daha çok Türk Halk Müziği Repertuarı şeklinde yürütülmesi özde hedeflenen sonuca ulaşmayı son derece zorlaştırmaktadır. Yurdun çeşitli bölgelerinden herhangi bir kriter gözetmeden gelişigüzel seçilmiş eserleri seslendirerek geleneği öğrenebilmek söz konusu olamamaktadır.

Türk Halk Müziği'nin sadece repertuar olarak seslendirilmesi amatör toplulukların veya halk eğitim merkezlerinin yaklaşımından öteye gidemez. Öncelikle bu programlarda bu dersi yürüten akademisyenlerin konuya ilişkin yeterlilikleri oldukça önem taşımaktadır.

Bildiri başlığında da belirttiğim gibi geleneğin aktarılması ancak bu geleneğin öğrenilmesi ile mümkündür. Kuşkusuz ki bu geleneğin öğrenilebilmesi iki yarıyıl da mümkün olamamaktadır. Ülkemiz genelinde öğrenciler bu konuya tamamen ders olarak bakıp, sadece dersten geçmek adına bir çaba içine girmektedirler.

Halbuki Türk Halk Müziği'nin ne denli uzun bir uğraş gerektirdiğini, bunun sanıldığı kadar kolay olmadığını ve gelecekte meslek hayatında bütün mezunların en fazla karşılaşacakları tür olduğu gerçeğini kavrayabilmek en önemli sorumluluk olarak karşımızda durmaktadır.

Programlarda ağırlıklı olarak tampere ses sisteminin kullanılması, Türk Halk Müziği'ne özgü ses dizilerinin seslendirilmesinde öğrenciler üzerinde ciddi zorlanmalara sebep olmaktadır. Hatta aynı zorluk “Geleneksel Türk Sanat Müziği” dersinde de yaşanmaktadır. Bunun temel nedeni ise her iki türümüzün de komalı ses sistemine sahip olması. Örneğin, Türk Musikisi Devlet Konservatuarlarında öğrencinin aralık bilgisinin temeli tampere sistem ile başlatılırken, mezun olana kadar kendi öz müziklerimizin yıllar içerisinde kavranarak yaşıatılması ve aktarılması yönünde bir süreç benimsenmiştir.

Geleneksel Türk Halk Müziği dersinin yürütülmesi için en önemli araç, bağlama sazıdır. Dersi yürüten akademisyen bu sazı mutlaka yöre tavırlarına hakim bir şekilde çalabilmeli ve örneklemeleri saz ile birlikte gerçekleştirmelidir. Türkülerin özellikle bağlama ile seslendirilmesinin yanında, söz bölümlerinin şan tekniği baskın bir şekilde kullanılmadan, özüne uygun söyleme alışkanlığının verilmesi de oldukça önemlidir.

Halk müziğimiz sözlü ve sözsüz türler açısından çok fazla çeşitliliğe sahip olduğu gibi, ritim konusundaki zenginlikte aynı oranda derinlemesine bir analizi beraberinde getirmektedir. Bu kadar çok konunun sadece uygulama açısından tek bir yarıyıl da yapılmaya çalışılması hayalcilikten öteye gidememektedir. Bölümlerde eğitim alan özellikle bağlama öğrencilerinin bu konuda çok daha fazla donanıma sahip olmaları gerekirken, yetersiz süre tamiri mümkün olmayan yaralar açmaktadır.

Müzik öğretmeni yetiştiren bu bölümlerden çıkan adayların başta kendilerine, çevrelerine, geleceğe ve geleneğin aktarımı konusunda yeterli donanıma sahip olabilmeleri kültürümüzün yaşıatılması için son derece önemli bir görev olarak karşımızda durmaktadır.

SONUÇ

- a- Müzik öğretmenliği programlarının sadece kendi aralarında değil, bu konudaki alanında yetkin kurumlar ile işbirliği içinde olmaları,
- b- Daha verimli bir müfredatın hayata geçirilmesi yönünde çalıştay yapılması,
- c- Eğitim alan öğrencilerin kaynak kişiler ve ustalarla karşı karşıya getirilerek, geleneğin sahiplerinden gözlemlene şansını sunabilme,
- d- Türk halk müziğine emek ve yön veren büyüklerin örnekleri ile tanıtılması,
- e- Her bölümün kendine ait bir salonunun olabilmesi,
- f- Tek yönde bir müzik türünün dayatılmadan öğrencinin çok yönlü olabilmesinin zeminini hazırlamak,
- g- Bölümlerde bu konuda uygulama toplulukları ve atölye çalışmaları yapmak.
- h- Öğretim kadrolarında daha fazla Türk Müziği Konservatuarı mezunlarına imkan tanımak.

**“REKLAM CINGILLARINDAKİ STAR OLGUSUNUN, HEDEF KİTLEYE
ULAŞMADAKİ ETKİSİ: MURAT BOZ ÖZELİNDE PARAF REKLAM KAMPANYASI
ÖRNEĞİ”**

Erel Elif TÜRKÇÜ

D.E.Ü. G.S.F. Müzikoloji Lisans 4.

ÖZET

Ekonomi dünyasında, şirketlerin en önemli tanıtım unsurunu oluşturan pazarlama, bugünkü dünya pazarını ve bu pazara bağlı firmaların denge unsurunu oluşturur. Reklam ve reklam teknikleri günümüzde ekonomi dışına taşmış sanat dünyası ve bireylerin sosyal ilişkilerinin dahi vazgeçilmez mesaj taşıyıcısı konumuna gelmiştir. İletişim alanında çalışan bilim insanları, reklamın kendisini bir mesaj olarak adlandırırlar. İletişim bilimcileri, son dönemde sosyal medyanın etkinliğinin artması, internetle birlikte başlayan viral reklamlara dikkat çekerler ve buradan hareketle reklamın, herkesin kolayca ulaşabildiği, birbiriyle paylaşıldığı yeni biçimiyle “bireylerin sosyal ilişkilerinin de vazgeçilmez mesaj taşıyıcısına” dönüştüğünü vurgularlar. Böylelikle reklam, ürünü tanıtanın ötesinde sosyal hayatta, popüler kültürde kullanılan ve paylaşılan bir unsur halini alır.

Reklam’ın bu denli önemli olmasında en büyük unsur kuşkusuz iletişim teknolojisindeki gelişimdir. Televizyon ve internet gibi medyalarla birlikte, kitleleri etkileyebilmek için pek çok reklam alanı oluşturulmuştur. Buna bağlı olarak, her geçen gün daha da çeşitlenen reklam alanları, internet ile birlikte bireylere en hızlı ve direkt ulaşımın sağlanması ile önemini arttırmış, artık vazgeçilmez olmasını sağlamıştır. Reklam alanlarındaki artış ve çeşitlilik, reklamın özü olan farklılık ve bilinirlik ilkelerini zorlamaktadır. Reklam ajansları ise hızla değişen aynı zamanda çoğalan reklam yığınları içerisinde hedef kitleye ulaşmak için popüler kültürde öne çıkmış kendi alanında farklılığını ortaya koyan starlarla işbirliği yaparak, kendi ürün / hizmetlerini farklı ve bilinen kılmayı başarırlar.

Bu çalışmada ise reklamın, ekonomi alanında sanatsal ve sosyal yollar üzerinden kullanılışı bağlamında, reklam-müzik çerçevesi içinde, star olgusunun etkisi ele alınacaktır. Müziğin reklam içindeki yeri, reklam müzik türleri, örnek reklamlarla çeşitli kavramlar ve çözümlemeleri ile incelenecektir. Söz konusu örnek olayda Halk Bankasının yeni kredi kartı “Paraf” kampanyasına ait örneklerden hareketle, Murat Boz’un reklamın etkisini pekiştiren starlık faktörünün ürünün/ hizmetin ve reklamın bilinirliğine etkisi incelenecektir.

Anahtar kelimeler: Reklam ve Reklam Müzik Türleri, Star Olgusu, Hedef Kitle

***“THE EFFECT OF STAR PHENOMENON IN COMMERCIAL JINGLES ON
REACHING THE TARGET AUDIENCE: A Sample Of PARAF Advertising Campaign
Specific To Murat Boz”***

Erel Elif TÜRKÇÜ

Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts

Musicology, Grad Student 4 Class

erelturkcu@gmail.com

ABSTRACT

In the World of economy, marketing, which forms the most important promotion factor of companies, shapes today's world market and the equipoise of the firms affiliated with this market. Advertising and advertising techniques have become the indispensable message carrier for the world of art overflowing the economy and even the social relationships of individuals. Scientists working in the field of communication name advertisement itself a “message”. Communication scientists draw attention to the virtual advertisements deriving from The Internet as the efficiency of the social media has increased recently and from this point of view highlight that advertisement has turned into ‘the indispensable message carrier of social relationships of individuals’, too -with the new form of it, which is easy to be reached and shared. Thus advertising becomes an element used and shared within the popular culture and social life apart from advertising the product.

The greatest reason to cause advertising to be this important is undoubtedly the development in communication technologies. In addition to the media like the TV and The Internet, a good deal of advertising fields have been built up to affect the masses. Accordingly, the advertising fields varying more day by day have raised their importance providing the fastest and direct access along with The Internet and ensured themselves to be indispensable. The increase and variety in advertising fields push the principles of knownness/popularity and differentness which is the essence of advertising. On the other hand advertising agencies achieve to make their own products/service different and known collaborating the prominent stars in popular culture who have proved their distinction to reach the target audience within the masses of advertisements changing rapidly and meanwhile, increasing.

In this study, the effect of star phenomenon will be discussed, in the context of usage of advertising through artistic and social ways in the field of economy and within advertising-music relation. The role of music in advertising, the types of advertising music will be analyzed with sample advertisements, various terms and their analysis. In the relevant case, the effect of the factor of Murat Boz being a star, which reinforces the influence of the advertisement, on the popularity of the product/service and advertisement itself based on the samples from “PARAF” campaign, the new credit card released by HALKBANK.

Keywords: Advertisement and Types of Advertisemenet’s Music, Star Phenomen, Target Audience

GİRİŞ

Toplumsal düzen içerisinde birey olabilmenin yolu farklılıkla sağlanmaktadır. Şüphesiz ki, bu durum ekonomik, sosyal, siyasal, teknolojik alanlarda da gelişime neden olmuş ve sonucunda bağlantılı bir döngü oluşturmuştur. Ekonomi dünyasının çarkları seri

üretim için dönerken, birey bu seri üretimde tüketim çılgınlığı ile farklı olmanın yollarını aramaktadır.

Tüketicinin kayb olduğu bu aramada, yolunu bulmak için firmaların ve medyanın ortak ışığına doğru yönelmeleri kaçınılmazdır. Ortak ışığın ana faktörü olan reklamcılar hedefte kitlenin etkilenme oranını arttırmaya ve potansiyel tüketici yaratmak adına bu durumu kendi lehlerinde çevirmişlerdir. Tüketicinin zihnen ve psikolojik olarak beklentilerini karşılamak reklamcı için araç, firma sahiplerinin tüketim beklentisi ise amaç olduğu bir gerçektir.

Hedef kitlenin zihninde yaratmak istenen etkiler için edebi ve görsel metinler dışında diğer faktörlerde sıklıkla kullanılmaktadır. Bu yardımcı faktörlerin başında müzik gelmektedir. Reklamın akılda kalıcılığını dillere pelesenk olmasını kolaylaştıran müzik, reklam dünyası içerisinde kendi formlarını yaratmıştır. Reklam-Müzik ilişkisi hedef kitlenin ürün/hizmetin bilinirliğinde katkısı reklamın başarısıdır, ama bilinmek tüketilmeyi her zaman beraberinde getirmemektedir. Bu durumda ise müziğin yaratıcısına da ihtiyaç duyulur. Seri hizmet/üretim içerisinde tüketiciyi farklı hissettirecek simülasyonlara ihtiyaç duyan reklam dünyası müziğin yaratıcısı “star” ile bu simülasyonu bireylere yaşatır.

Bu çalışmada starlıkla yaratılmak istenen simülasyonun etkilerini iletişim bilimleri yardımı ile müzik bilimsel bir çözümleme olarak gerçekleştirmek ilk hedefimdir. Reklam ve reklam müzikleri hakkında bilgi sahibi olmak hem makalemin unsurlarının daha net anlaşılmasını hem de starlık olgusu ile söz konusu reklam örneğimi daha açık bir hale getirmeme olanak sağlayacaktır.

Reklam Nedir?

Reklamın varlığını sadece ticaret dünyasının varlığına dayandırmak haksızlık olur elbet, çok eski zamanlardan bu yana reklam farklı koşullarda farklı amaçlarda bilinçli yahut bilinçsiz insanoğluya birlikteydi. Reklam kavramı pek çok disiplinin içinde pek çok tanımlamaları olan bir kavram. Bu kavramların hepsini ele almak ve çalışmada değinmenin güçlüğü sebebiyle çalışmada yön veren tanımlamaları kullanmanın en doğrusu olduğu inancındayım.

Reklam, “En basit tarifıyla “tanıtır”, farkındalık yaratır. Bir mal veya hizmetin, demografik yapısı tanımlanmış, hedef kitleye tanıtılması ve aynı hedef kitlede söz konusu mal veya hizmete ihtiyaç köprüsü üzerinden bir arz yaratılması olayına “reklam” diyebiliriz.”(Aydın:2009)

Ünsal’a göre ise “Reklam bir işin, bir malın veya bir hizmetin para karşılığında, genel yayın araçlarında, tarif edilerek geniş halk kitlelerine duyurulmasıdır.”(Ünsal, 1984). Başka bir tanımlamada ise reklamcılığın tüketici ile ürün arasındaki önemine net bir yaklaşımda bulunulmuş iletişimin özüne göndermede bulunulmuştur. “Reklamcılık bir ürünü, bir servisi veya bir fikri tanıtmak amacıyla düzenlenmiş bir mesajdır.”(Akt;Özulu:1994). Bu tanımlamalardan yola çıkarak reklam için , ürün ve ya hizmetin tüketicide olumlu ya da olumsuz etki yaratan uyarıcı mesaj aktarımlarının tümüdür diyebiliriz.

Reklamın ne olduğunu ve nasıl bir etkisi olduğunu bir de reklam alanları içerisinde inceleyelim.

Kitle İletişim Reklam Araçları

A) İşıtsel ve görsel medya	B) Görsel medya
Radyo	Afiş ve posterler
Televizyon	Gazete
Sinema	Dergi
İnternet	Diğer ortamlar

İşitsel ve Görsel Medya

Medyanın en çok bu alanında müzik varlığını göstermektedir. Müzik-reklam ilişkisi içerisinde;

Radyo; Bilgi ulaştırmanın en hızlı yolu olup, diğer medyalar arasında canlı reklam yayımlayabilme olanağına sahip tek araçtır. Bu da reklamcılık açısından, radyonun en büyük avantajlarından biridir.

Televizyon; birçok reklamcı tarafından en ideal reklam aracı olarak görülür. Hem göze hem kulağa hitap edebilmesi, ailedeki her fert tarafından, günün her saatinde evin rahat şartları içerisinde seyredilebilmesi bunun başlıca nedenleridir.

Sinema; Hedef kitleye reklamı yapılan ürün ya da hizmete yönlendiren bir yapıda hazırlanmaktadır.

İnternet; İnternet reklamcılığı, veri tabanlı uygulamalarda ve web sitelerinde ses, görüntü, animasyon gibi teknolojilerin kullanıldığı dikkat çekici reklam tipidir.

Reklam- Müzik İlişkisi

Müzik, reklamın etkisini artıran bir değişken olduğundan başarılı bir biçimde kullanılırsa reklamı yapılan ürün veya hizmete çok şey katabilir. Müzik, reklamlarda psikolojik havayı hazırlayıcı, konuyu destekleyici, dikkati çekici, çağrışım yaratıcı olarak kullanılır. Zaman zaman reklamı yapılan ürün, hizmet, ya da kuruluşla, hatta reklamda oynayan kişiyle özdeşleştiği görülür. (Komutan, 1995, s. 69.) (Aktaran;Kutlay,2007)

Reklam Müziği Türleri

1.Cingil(Jingle)

Cingil; Radyo ve Televizyon reklamı için yazılıp düzenlenmiş, akılda kalıcı ve dinleyenlerin dikkatini çekecek sözlü melodiye cingil adı verilir. (Paul J. Nelson, 1985.) (Aktaran ;Kutlay, 2007)

Bekdemire göre ise Cingil, reklâm sloganının şarkı formunda söylenmesidir.

2.Marka Sinyal Müziği

Genellikle reklâm sonlarında yer alan ve markanın logosu ya da ismi çıktığında kısa süren bir melodi kullanılmaktadır. Bu melodi o markanın sinyal müziğidir. Bir başka deyişle o markanın melodik ifadesidir. Marka sinyal müzikleri arasında telefon şirketlerinin müzikleri en akılda kalıcılar arasındadır. Söz gelimi Blackberry ya da Nokia telefonlarının klasikleşen melodileri, ismi geçmeksizin markayı hatırlatabilmektedir. (Bekdemir ; 2010)

3. Reklâm Şarkısı

Reklâm başından sonuna kadar reklâm metninin şarkı formunda söylenmesidir. Ünlü bir şarkının sözlerinin değiştirilerek o markanın vermek istediği mesaj doğrultusunda söylenmesi olacağı gibi, yeni bir beste üzerine yine o markanın reklâm mesajına uygun yazılmış sözlerle söylenmesi şeklinde de olabilir.

4. Fon Müziği (Arka plan müzik)

Müzik ön planda değildir; reklâm metninin seslendirilmesine arka planda eşlik eder. Buradaki müziğin görevi, seslendirilen metnin arkasında sessizliğin olmamasıdır. Önemli olan

reklam metnidir. Ancak burada kullanılan müziğin marka ile uygun bir müzik olması gerekmektedir. (Rexona reklamında arka fonda çalan müzik gibi)

Şöhret /Karizma

Starlık olgusunu incelerken, kitleleri etkileyen bu efsunlu karakterlerin yüzyıllardan beri insanoğlunun dilinde olduğunu ve tek bir tanımlamanın diğer kişilerde aynı fikri tam anlamıyla karşılamadığını fark ettim. Starlık neydi? Herkes star olabilir miydi? Söz konusu edilen yetenekler/güçler gerçekten tanrısal mıydı?

Star olmadan önce bir takım özellikler ve aşamaların varlığını bu araştırmalar sonucu öğrendim. Bu yüzden bu çalışmada salt starlıktan bahsetmeden önce karizma ve şöhret kavramlarını inceledim.

Karizma;

Olağanüstü bir nitelik ve bu niteliğin bir kişiye atfedilmesidir. Bu öyle bir niteliktir ki kişiyi sıradışı kılar, bu sıradışılık toplumun ona bağışladığı, atfettiği değerlerle sağlanır. Söz konusu değerler karizmatik kişi ile bütünleşmiş bir farklılık yaratır. Weber'e göre karizma kavramı tüm değerlerden arınmıştır. Karizmatik kişiler genel yargı, kural ve değerlere göre iyi ya da kötü, suçlu yahut masum olarak tanımlanabilirler. Bu gibi sıfatlar kişinin karizmatik kişiliği için önemli değildir. Önemli olan kişinin yetenekleri kitleleri ele geçirecek ve taraftarlarını peşinden sürükleyecek etkidir.

Şöhret;

Şöhreti kısaca maddeler halinde özetlemek gerekirse;

- Medya temsili, şöhret kültürünün biçimlenişinde anahtar ilkedir.(Rojek;15,2003)
- Şöhret modern bir olgu olarak, geniş kitlelere ulaşan bir gazete, TV, radyo ve film olgusu olarak anlaşılmalıdır.(Rojek;19,2003)
- Medya temsili şöhretinin temeli olduğu gerçeği, hem şöhretin gücünün gizemli dayanıklılığı hem de şöhretin mevcudiyetinin kendine özgü kırılabilirliği meselesinin özüdür.(Rojek;19,2003)
- Şöhretler, kültürel mamullerdir. Bugün hiçbir şöhret yok ki toplumun takdirinin, onun toplumun gözünde şöhret olması için gereken sahne yönetimi işlerini yürüten kültür araçlarının(medya) yardımı olmaksızın kazanmış olsun.(Rojek;13,2003)

Şöhretin Kategorileri

Chris Rojek şöhret statüsü üç şekilde ele alır: aileden gelen, kazanılan ya da başkalarınca atfedilen. Aileden gelen şöhret, kişinin soyuyla ilgilidir: statü, tipik bir biçimde kan bağından gelirken, kazanılmış şöhret yalnızca bir özel beceri ya da yetenek meselesi değildir. Kimi durumlarda bu, büyük ölçüde kişinin kültürel araçları(medya) tarafından dikkate değer ya da istisnai biri olarak yoğunlaşmış biçimde sunulmasının sonucudur. Böyle olduğu zaman bu atfedilmiş şöhrettir.

Yıldız ile Hedef Kitleye Ulaşma

“Şöhret kültürünün amacı, halk yığınlarını taklitçi tüketime doğru gütmektir.(Rojek,2003,38)”. Başkasında olanın kendisinde daha iyi olacağına inanan tüketici, sınırsız istek yaratımının sonucunda tüketim çılgınlığına yönelir böylece kendisini özel hissetmeyi amaçlar. “Şöhretler, izleyici kitlelerine, gündelik yaşamdan kurtuldukları hissini vermek için boy gösterirler”.(Rojek,2003,37). “Şöhret kültürü tarafından harekete geçirilen arzu soyuttur. Kapitalist birikimin mantığı, tüketicilerin aralarında isteklerini devamlı olarak

değiş-tokuş etmelerini gerektirir. Endüstri kültüründeki çatışma, kapitalist sistemin sürekli yeni markaların piyasaya sürülmesini gerektirir”.(Rojek,2003,17).

Sürekli yenilenen hizmet/üründe ise star kimi zaman güven unsurunu oluşturan bir yapıyı sergilerken kimi zaman farklılığın simgesini bu hizmet/ürüne dayandırır. “Şöhretler, modern demokrasilerin “yıldız Polisi”dir. Bir başka deyişle, çevrelerine göz kamaştırıcılık ve cazibe saçarlar ve kazandıkları biçimle, otomatik olarak sistemin beceriyi ödüllendirdiğini ve sınıf atlamayı kutsadığını gösterirler”. (Rojek,2003,42)

SONUÇ;

Murat BOZ ve Paraf Reklam Kampanyaları

Konu bağlamında söz konusu örnek de yaratılmak istenen ortamda konser alanı ve görsel show ve Yüksek tempolu müzik. Çılgın atan yoğun bir izleyici kitlesi, starın imajına uygun, temposu yüksek bir cingil, sözler ise pop müziğini andırırken aynı zamanda ürünün özelliklerini vurgulayan bir ifade içerir. Ürünün sloganı olan “Ayrıcalıklar bu PARAF’ta”nın nakarat gibi tekrarlanması ve izleyiciye tekrarlatılması, hedef kitleyi uyarıcı konumdur. Bunların dışında duyuşal-görsel kod yerleştirmeleri ile star ve paraf kart görsel olarak aynı paralel düzlemde ritmik vurgularla sıklıkla tekrarlanmaktadır. İlk reklamla sanatçının hem popüler kişiliği hem müziği reklamın odak noktasına yerleştirilmiş ve öykünülen, sevilen, beğenilen bir sanatçıyı reklamda izlemişlerdir, birçok izleyenin paraf kredi kartının hangi bankaya ait olduğunu bile hatırlaması güçtür çünkü önde olan Murat Boz ve Paraf ikilisidir.

Müzik reklam kampanyasının 2.’sin de biraz değişime uğramıştır. Türsel bir değişime uğrayan reklam şarkısında bu kez efektler bol kullanılmış fakat ilk reklamdaki müziğin ana motifleri ara ara serpiştirilmiştir. Ezgi yaylılarla ön plana çıkartılmıştır. Tempo görsel hikayeye uygun olarak yükselmiştir. İkinci seride starın magazinél yaşamı ön plana çıkartılmış kaçış sahneleri ve müziğin temposu duyuşal-görsel betimlemeyi kuvvetlendirmiştir. Burada starlığa özendirme durumu, ulaşılmazlık görsel olarak anlatılırken, ürünün aslında o kadar da ulaşılmaz olmadığını sloganlarla vurgulanmıştır.

Üçüncü reklam, alışılan reklam şarkısı yerine daha soft başka bir müzikle başlar. Starların kaçış serüveninin devamı niteliğinde olan bu reklamda, starın özel hayatını magazin hayatından ayıran bir çizgi oluşturmaktadır bu farklı müzik. Hikayede bir hayranının restaurantta Murat BOZ ile fotoğrafını çekip sosyal medya da paylaşması, hedef kitlenin genç kişileri hedeflediği göstermektedir. Magazincilerin sosyal medya hesaplarına gelen bildirimle reklam cingiline geri dönüş yaşanır. Bu dikkat çekici bir ayrıntıdır. Müziğin çağırışımı etkisi burada kendini gösterir.

Reklam kampanyasının ilk örneğinden itibaren müziğin ve starlığın ürüne/hizmete kattığı bilinirlik ve farklılık yaratma hedef kitle üzerine yoğun bir aktarımla gerçekleşmiştir. İlk reklamdaki üçüncü reklama kadar müziğin hem yükseklik hem de süresel olarak varlığının azalması reklamlar tarafından müzikten çok starın kitlelerde uyarıcı etkisini bizlere göstermekte promosyon transferini bire bir uygulayarak müziğin bu aktarımdaki kesin geçişleri yumuşattığını söylemek çok ta yanlış olmayacaktır.

KAYNAKÇA

TV Reklamlarında Kullanılan Müziğin Marka Kişiliğine Etkisi ve Bir Uygulama-EZGİ BEKDEMİR İstanbul 2010

Türkiye’de Televizyon Reklamlarında Müzik: Reklam Müziği Endüstrisi ve Üretimi - ANIL KARAOĞLU Ankara 2008

Müzikal ve Ritmik Uygulamaların Reklamın Başarısı ve Hatırlanma Özelliği Üzerindeki Etkileri-EMİR CENK AYDIN İzmir 2009

Müziğin Bir Pazarlama Elementi Olarak Tüketici Üzerinde Duygusal, Algısal ve Davranışsal Etkileri-EVREN BİLGE KUTLAY İstanbul 2007

Reklam Müziğinin Marka Kişiliği Oluşumuna Katkısı: Bir Araştırma-SERKAN AKGÜN İstanbul, 2007

Reklamcılık ve Reklam Müziklerinin Radyo - Televizyondaki YeriİLHAN SAMİ ÖZULU İstanbul 1994

Reklamcılık; Kavramlar, Kararlar, Kurumlar-FÜSUN KOCABAŞ & MÜGE ELDEN İletişim yayınları

Şöhret –CHRİS ROJEK Ayrıntı yayınları 2003

Bürokrasi ve Otorite –MAX WEBER Adres yayınları 6. Baskı

TARKAN (Yıldız Olgusu) - N. AYSUN YÜKSEL Çivi yazıları 2001

“YIRMI BİRİNCİ YÜZYILDA TÜRKİYE’DE ULUSLARARASI SANAT MÜZİĞİ EĞİTİMİNE ELEŞTİREL BİR BAKIŞ”

Eser Öykü DEDE

Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı

Müzik Bölümü, Pişano Anasanat Dalı

eodede@anadolu.edu.tr

ÖZET

Günümüzde yaratılan müzikle bağlantısı olmayan bir profesyonel müzik eğitimi, zanaat öğretmenin ötesine geçemez. Bu bağlantının kurulması, ancak evrensel sanat müziğinin bugün vardığı aşamanın kavranması ve özümşenmesiyle mümkün olabilir. Zanaat kavramı, kuşkusuz ki çok özveri ve emek isteyen konservatuvar eğitiminin önemli bir yönünü ifade etmektedir. Zanaat gereklidir, fakat yeterli değildir. Eleştirilen nokta evrensel sanat müziği eğitiminin bugünle bağlantısı olmadan, neredeyse bir “uygulamalı tarih” olarak hayata geçirilmesidir. İlerleme, ancak çağcıl olmakla mümkündür. Yirminci yüzyılbaşında yazılmış müziğin “çağdaş” ya da “yeni” sayıldığı günümüz Türkiye’sinde verilen evrensel sanat müziği eğitiminin çağcıl olduğu söylenemez. Dünyada ve Türkiye’de müziğin nereye gittiği sorusu, konservatuvarlarımızın ilgi alanına çok sınırlı bir biçimde, ancak bireysel çabalarla girebilmektedir. Bu bildiride mevcut durumun nedenlerini tartışmak ve bunu aşmaya katkı sağlayabilecek öneriler getirmek hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: çağcıl eğitim, evrensel sanat müziği, profesyonel müzik eğitimi

“A CRITICAL VIEW OF INTERNATIONAL CLASSICAL MUSIC EDUCATION IN TURKEY IN THE TWENTY-FIRST CENTURY”

ABSTRACT

Professional music education that has no connection with the music produced today cannot go beyond teaching of craftsmanship. Establishment of this connection can only be possible by apprehending and internalising the level reached today by classical music. The concept of craftsmanship admittedly reflects an important aspect of conservatory education that demands self-devotion and effort. However, although required, craftsmanship is not sufficient. What is criticised here is the application of classical music education almost as “applied history” without relating to our day. Progress is only possible by being up-to-date. Today, classical music education in Turkey, where music produced in the early twentieth century is deemed “contemporary” or “new”, cannot be considered up-to-date. The question as to where music in Turkey and the world is heading for can enter the conservatory’s area of interest in a very limited way, and only by individual endeavours. This paper aims at discussing the reasons behind the status quo, and presenting proposals that could help overcome this impasse.

Keywords: modern education, classical music, professional music education

MÜZİK

New Yorker dergisinin müzik eleştirmeni Alex Ross *Listen to This* adlı kitabında, klasik müziğin kendisinden değil ama adından nefret ettiğini söyler. Klasik müzik teriminin, zamanın bir yerinde donmuş kalmış bir müziği tanımladığını ifade eder. Oysa bu müzik, tek bir çağ ya da bölgeden kaynaklanmadığı için gerçek bir başlangıç noktası yoktur. Bir zümreye

ya da etnik guruba ait değildir. Bugünün önde gelen bestecileri tüm dünyadandır; Çinli, Estonyalı, Arjantinli ya da Queens’lidir.

Müzik, basitçe bestecilerin yarattığı her türlü şeydir, yani çeşitli yorum gelenekleriyle birlikte yazılmış eserlerin arka arkaya geldiği uzun bir dizidir. Üst kültürü, alt kültürü, sarayı, yeraltını, dansı, ibadeti, sessizliği, gürültüyü kapsar. Bestecilerse yetenekli parazitlerdir. Yeni bir şeyler yaratmak için doymak bilmez bir biçimde zamanlarının ezgi hazinesinden beslenirler.

Ben de burada anlamı daraltmamak adına “klasik müzik” terimini bir kenara bırakarak daha kapsayıcı olan “uluslararası sanat müziği” terimini kullanmayı tercih edeceğim.

TÜRKİYE’DE PROFESYONEL MÜZİK EĞİTİMİ

Sanat / Zanaat

Konu başlığım yirmi birinci yüzyılda Türkiye’de uluslararası sanat müziği eğitimine eleştirel bir bakış. Bu konuyu kendi alanım olan, uluslararası sanat müziği konservatuvarlarındaki enstrüman eğitimi çerçevesinde incelemek istiyorum. Enstrüman eğitimi bu kurumlarda ilköğretim beşinci sınıfta başlayıp, üniversitenin sonuna kadar on iki yıllık bir süreci kapsıyor. Dünyadaki örneklerine bakıldığında on bir yaş gibi oldukça geç bir yaşta enstrüman eğitimine başlayan bizler, geç kalmışlığın yarattığı telaşla, yalnızca gereklilikleri yerine getirme uğraşı içinde oluyoruz. Profesyonel müzik eğitimi bağlamında “müzik nereye gidiyor” sorusuna ve uluslararası sanat müziğinin ülkemizdeki sorunlarına bu geç kalmışlık durumunun penceresinden bakmak istiyorum.

Enstrüman çalmayı yazı yazmaya benzetecek olursak verilen eğitim kalem tutmayı öğrenmekle başlıyor. Bu aşamayı, yazarak kendini ifade etmeye karşılık gelen bir süreç takip ediyor. 5 - 7 yaşları arasında kemik ve kas yapısı rahatça işlenebilecek bir hamur kıvamında. Yaş ilerledikçe kalem tutturabilmek için akıntıya karşı kürek çekmek gerekiyor. Bu durum ironik olarak, eğitimin “zanaat” yönünü öne çıkaran bir unsur. Öğrencilere kazandırılması hedeflenen beceriler nedeniyle, işin zanaat yönü ön plana geçerek aslında hayati önemde olan “ne” yapıyorum ve “neden” yapıyorum sorularının sorulmasına fırsat kalıyor.

Zanaat kavramı, kuşkusuz ki çok özveri ve emek isteyen konservatuvar eğitiminin önemli bir yönünü oluşturuyor. Fakat düşünsel olarak beslenmediği zaman “zanaat” kısırlaştırıcı etki yaratıyor. Özellikle konu edilen nitelikte- yani uluslararası sanat müziği eğitimi veren ve ilköğretim düzeyinde öğrenci kabul eden konservatuvarlarda, yaptığı üzerinde düşünme, irdeleme alışkanlığının verilmesi önem kazanıyor. Estetik değer ve sanat kavramları “düşünce” ve “düşünme”den ayrı değerlendirilemez. On iki yıllık bu uzun süreç işin zanaat yönü öne çıkarılarak geçirildiğinde, beceri olarak belli bir noktaya gelmiş ama yaratıcılık alanında çok sınırlı varolan “çalicılar” yetiştirilmiş oluyor.

Uygulamalı Tarih

Konservatuvarlardaki çalgı eğitimi özelinde uluslararası sanat müziği eğitimi, Türkiye’de, bugünle bağlantısı olmadan, neredeyse bir “uygulamalı tarih” olarak hayata geçiriliyor. Pratik işleyişte, öğrenciler her sene ya da dönemin sonunda konsere benzer biçimde sınav veriyorlar. Bu sınavda, barok dönemden günümüze kadar uzanan çalgı edebiyatındaki eserleri, jüri önünde yetkin biçimde yorumlamaya çalışıyorlar. Çeşitli dönemlerin ve bestecilerin stillerini, belli teknik becerileri kazanarak öğrenmeleri hedefleniyor.

Bu durum, tarih çizgisini algılamak için bir fırsattır. Uluslararası sanat müziğinin bugün vardığı aşamanın kavranması ve özümsemesi, geçmişi iyi analiz edebilmekten geçer. Tarih olgusu, durmaksızın yenileri oluşan bugünün değerleriyle düne tekrar tekrar bakmayı gerektirir; yani bir tür sürekli-güncelleme ister. Bugünde varolabilmek, çağdaş olabilmek için “an”da yapılanları takip etmek yetmeyecek; insanlığın zaman içinde çeşitli dallardaki sanatsal üretimini, geçmişi iyi anlamak ve onu yönlendiren eğilimlerin sonsuz dansının farkında olmak gerekecektir.

Eleştirilen halihazırdaki eğitim anlayışındaysa, geçmişi sorgulamadan yeniden üreten bir yaklaşım söz konusu. Bu durumu biraz da geç başlanmış bir dil eğitimine benzetebiliriz. Bir dili o güne kadar söylenmiş sözleri tekrarlayarak konuşmak gibi. Gerçek, taze bir ifade biçimi değil, özgür ve özgün değil. Yaşayan bir müzik / sanat için bugüne bağlantı kurmak şart. Konservatuvar eğitimi sanat tarihi içindeki belli stil ve yaklaşımları salt pratiğe dökme olmamalı. Yaşayan bir değer olan sanatın “eğitiminin”, yeni üretimlerden haberdar olmadan verilmesi mümkün değil. Yenilikleri takip etmenin yanında, üretim kısmına da biraz bulaşarak eğitimde kompozisyon ve doğaçlamaya yer vermek bu yaklaşımın kırılmasına yardımcı olabilir. Belli bir yaşa kadar başkasının koyduğu kalıplar içinde hareket etmek- yani “yorumculuk”, yaratıcılık ve cesareti olumsuz yönde etkiliyor. On iki yıllık sürece eşlik edecek bu türden yaklaşımlar, havası ağırlaşmış konservatuvarlarımıza bir pencere açabilir, tazelenmeyi sağlayabilir.

YENİ MÜZİK

Dünyada ve Türkiye’de müziğin nereye gittiği sorusu veyeni üretimler konservatuvarlarımızın ilgi alanına çok sınırlı bir biçimde, ancak bireysel çabalarla girebiliyor. Bunun nedenlerinden biri konservatuvarların müfredatlarıdır. Örnek olarak Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Ana Sanat Dalı’na, piyano bölümünde lisans devresinde çalışması gereken eser kalemlerine bakalım:

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Piyano A.S.D. / Piyano S.D. Lisans Devresi Sınav Müfredatı Kalemleri

Giriş Sınavı * Etüt, * Barok, * Klasik Sonat, * Romantik, * 20. Yüzyıl (Çağdaş, İzlenimci, Modern, Türk) (Aday öğrenciden mülakat istenebilir ve deşifresi sınanabilir.)	
1. Dönem * Etüt * Barok * Klasik (<i>Sonat 1. Bölüm</i>) * Türk * 20. Yüzyıl (<i>Çağdaş, İzlenimci, Modern</i>)	2. Dönem * Etüt * Barok * Klasik (<i>Sonatin tamamı: 1. Dönemde çalınan veya farklı bir sonat olabilir</i>) * Romantik * Konçerto * Zorunlu Parça
3. Dönem * Etüt * Barok * Klasik (<i>Sonat 1. Bölüm</i>)	4. Dönem * Etüt * Barok * Klasik (<i>Sonatin tamamı:</i>

* Türk * 20. Yüzyıl (<i>Çağdaş, İzlenimci, Modern</i>) * Scarlatti Sonat	<i>1. Dönemde çalınan veya farklı bir sonat olabilir)</i> * Romantik * Konçerto * Zorunlu Parça
5. Dönem * Etüt * Barok * Klasik (<i>Sonat 1. Bölüm</i>) * Türk * 20. Yüzyıl (<i>Çağdaş, İzlenimci, Modern</i>) * Scarlatti Sonat	6. Dönem * Etüt * Barok * Klasik <i>(Sonatın tamamı: 1. Dönemde çalınan veya farklı bir sonat olabilir)</i> * Romantik * Konçerto * Zorunlu Parça
7. Dönem * Etüt * Barok * Klasik (<i>Sonat 1. Bölüm</i>) * Türk * 20. Yüzyıl (<i>Çağdaş, İzlenimci, Modern</i>)	8. Dönem * Etüt * Barok * Klasik (<i>Sonatın tamamı: 1. Dönemde çalınan veya farklı bir sonat olabilir)</i> * Romantik * Konçerto * Zorunlu Parça

Görüldüğü gibi sınavda çalınması gereken eserler, baroktan günümüze uzanan bir zaman dilimini kapsıyor. Müfredatta yirminci yüzyıl ismiyle yer alan kısım ise bin dokuz yüzlerin başından şimdiye uzanıyor. “Çağdaş eser” ya da “yirminci yüzyıl eseri” olarak adlandırabileceğimiz bu kaleme, Maurice Ravel gibi bir izlenimci de Anton Webern gibi İkinci Viyana Okulu bestecisi de, John Cage gibi bir avantgard da Aram Haçaturyan gibi halk müziğinden beslenen bir besteci de giriyor. Bir kalem içinde yer alan tüm bu farklı besteci ve ayırışan türlerin hakkı, zaman kısıtlılığı yüzünden verilemiyor. Biraz da kolaya kaçma eğiliminden dolayı, özel ilgi olmadığı sürece müfredatın daha önce katedilmiş, güvenli alanlarında dolaşılıyor. Bunlara bakılarak, on dokuzuncu yüzyıl başında yazılmış müziğin “çağdaş” ya da “yeni” sayıldığı günümüz Türkiye’sinde verilen uluslararası sanat müziği eğitiminin günümüzde üretilen müziği içerdiği söylenemez.

Yeni üretimleri takip etmek gerekliliği açıkça görülse de uygulamadaki güçlükler nedeniyle bu mümkün olmuyor. Yeni müziksel yazı biçimleri içeren ya da raslantısal yöntemlerin çalıcı tarafından kullanıldığı eserler aynı nedenlerle yaygın olarak tercih edilmiyor.

Sözü edilen, eğitimin geç başlamasından kaynaklanan yetişme telaşının yanında, güncel’in takibinin gerekli bulunmaması da söz konusu. Kulaklarımız, beğenilerimiz bu ortamda muhafazakarlaşıyor. Biz eğitimciler yeniyi ister, arar hale gelmezsek, öğrenciler

içinde yaşadıkları kültür ortamının da etkisiyle daha kolay dinlemek ve üretmek isteyeceklerdir. Fikirlerin ve kulakların yeniye açık olması önemli.

Konservatuvar eğitiminin kapalı devre yapısını kırarak, özgürleştirici, fikir açıcı yaklaşımlara ihtiyaç var. On iki yıllık eğitimi boyunca kulaklarının alıştığı klasikleşmiş eserlerle haşır neşir olan öğrencilerin, bir fasit daire içine sıkışmaları, bu durumun onları refleks beğenilere sahip sıradan yorumcular haline getirmesi kaçınılmaz. İcra ettikleri eserleri tarihsel, düşünsel çerçeveye oturtmaları ve içinde yaşadıkları zamanın ruhuna dair bir fikirleri olabilmesi için, yaklaşımın değişmesi gerekli. Bir yorumcuya özgünlüğünü veren, genelden ayrışmasını sağlayan unsur yaptığı eser seçimleridir. Pek çok iyi yorumcunun varolduğu dünyada kendine bir yer edinebilmek için yorumcu, müziksel yetkinliğinin dışında bir felsefe de ortaya koymalı, konser projelerini fikirler üzerinde inşa etmelidir.

Çizdiğim çerçeve içinde çözüme katkı sağlayabilecek önerilerim şunlar:

Konservatuvarlarda yirminci yüzyıl müziği alanındaki müfredatın, on dokuzuncu yüzyıl başından günümüze kadar olan zaman dilimini kapsayacak biçimde uygulanması; gerekirse bu kalemin ayrı bir ders haline gelmesi.

Enstrüman eğitiminin kompozisyon eğitimi ve doğaçlama yaklaşımlarıyla desteklenmesi. Bu durum yorumlanan eserin irdelenmesini ve çalıcı tarafından eleştirilebilmesini mümkün kılarak eserlere daha derinlemesine nüfuz edilmesini mümkün kılacaktır.

Yeni müzikle ilgili konser, seminer ve atölye çalışmalarının düzenlenmesi. Böylece kurumlar hareket kazanacak, besteciler ve yorumcuların karşılaşması iki taraf için de yeni yaşantılar yaratacaktır.

Bütün önerilerden önce, müzik kurumlarımızda bu konunun gerçek bir “sorun” olarak algılanıp algılanmadığı sorusu başlangıç noktası kabul edilebilir.

KAYNAKLAR

Ross, Alex (2011) *Listen to This*. New York: Picador.

Gültekin, Ümit (2006) “Oriental Mahallede Seriel Satmak”, *Müzik Sanatı ve AB Süreci Sempozyumu* içinde s. 179–192. Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı.

Cage, John (2011) *Seçme Yazılar*, Yayına hazırlayan ve çeviren: Semih Fırıncıoğlu. İstanbul: Pan Yayınları.

**“TÜRKİYE'DE, KÜLTÜR ALANINDA, AB SÜRECİNDEKİ ÖZELLEŞTİRMELER--
MÜZİK ETKİNLİKLERİNİN SAHİPLİĞİNDE VE FİNANSMANINDA, BORUSAN
AŞ.'NİN ÖNCÜLÜĞÜ”**

Dr. Esin de THORPE MILLARD

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı

esinkaleli@gmail.com

ÖZET

1920'lerde, Türkiye'deki yeni Cumhuriyet tarafından kurulan çok sayıdaki kültür kurumu tümüyle devletçi anlayışın yansımalarıdır. Bu kurumlar, aynı zamanda, Batı ülkelerinin sanat standartlarına uygun modeller üzerine tasarlanmıştır. 21.yy'a gelindiğinde, bunların ne derece başarılı oldukları değerlendirilmeli ve, gerekiyorsa, yapısal değişikliklere gidilmeliydi. Oysa, yüzyıl-başı Türkiye'sindeki siyasal koşullar kaotik durumdaydı ve bu tür rasyonel değerlendirmeler hiçbir politikacının ilgi duyacağı çalışmalar değildi. Onun yerine, AB ve ABD tarafından çok propogandası yapılan "özelleştirme" ilkesi "herhalde iyi bir şeydir..." tavrı içerisinde, hükümetler tarafından uygulamaya konuldu.

Fakat, özel yatırımcılar Kültür Bakanlığı'na bağlı kurumları satın alıp kazanç amacıyla işletmeğe istek göstermedi. Özelleştirme politikasının sonucunda, satışa sunulmuş fakar piyasada alıcı bulamamış çok sayıda kültür kurumu, ne olacağı belirsiz halde, ortalıkta dolaşmağa başladı. Çoğunun çalıştığı mekân elinden alındığı için, başlarını sokabilecekleri bir yer arayışıyla çeşitli çözümler icat ettiler. İçlerinden birkaç idealist üyenin sorumluluk aldığı yönetim kurulları tarafından oluşturulan, elden geldiğince tutarlı "karar alma mekanizmaları" sayesinde çalışmalarını sürdürdüler.

Tabii bu durum gerek artistik, gerekse yönetsel, kalitenin sarsılmasına yol açtı. Kurumların içyapısında gözlemlenen "kendini yönetme" tablosu sanatçıların emek harcamaktan kaçındıkları, işin kolayına kaçtıkları, bir çalışma düzeyi doğurdu.

Türkiye'de bu gevşeklik tablosunun dışındaki bir yapının meydana gelişi Borusan Holding'in gerçek bir özel işletme niteliğindeki ilk müzik kurumunu açmasıyla oldu. Borusan Filarmoni Orkestrası ticarî bir işletmeden farksız statüye sahiptir. Üyeler orkestra müdürü'nü seçmek üzere genel kurul toplantıları yapmamaktadırlar. Tüm artistik yetki Holding'in atadığı "sanat yönetmeni"ndedir. Yönetsel yetki zaten Holding'dedir.

Betimlenen yapı kalitede hızlı ve gözle görünür bir iyileşme meydana getirmiştir. Devlet Senfoni Orkestraları'nda ise, çalışanlardan biraz fazla emek talep ederek kaliteyi yükseltmek isteyen artistik yönetmenler hakkında imza toplanarak, bakanlığa şikâyetle bulunulmakta ve görevinden atılması sağlanmaktadır. Çalışmak istemeyenlerin hegemonyası kesindir.

Öte yandan, bir kazanç kurumu olan Borusan'ın bu fedakârca finansmanı ne kadar süre sırta taşıyacağını kimse öngörememektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik politikası, Sponsorluk, Borusan Kültür ve Sanat Merkezi

**“PRIVATIZATIONS DURING EU PROCESS IN THE FIELD OF CULTURE IN
TURKEY – PIONEERING OF BORUSAN INC. REGARDING FINANCING AND
HOSTING MUSICAL ACTIVITIES”**

Dr. Esin de THORPE MILLARD

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı

esinkaleli@gmail.com

ABSTRACT

In 1920's, numerous culture foundations established by the new Republic in Turkey reflected statist view. These establishments were also designed by art standards of Western countries. Upon arrival of 21st century, though, the success of these foundations should have been evaluated and made structural alterations, if need be. However, the political chaotic unrest in the beginning of the century prevented all the politicians from making such rational assessments. Instead, the “privatization” notion promoted by EU and the USA was adopted by the governments “in the hope of something good”.

However, private entrepreneurs were not willing to take over the institutions of the Ministry of Culture and run as to make profit. Despite the privatization policy, many culture establishments were not preference of investors. People who were left homeless sought for shelters to keep working. With the help of “decision making mechanisms” created by executive boards consisting of a few idealist members taking responsibilities, they continued their work.

This attempt, of course, deteriorated both artistic and managerial quality. “Self-managing” procedure led the artists to avoid putting any effort and cutting corners in their works.

The emergence of a structure other than these supine ones took place when Borusan Holding opened the first privatized musical foundation. Borusan Philharmonic Orchestra has a status of a trading company. Members do not make boarding meetings to elect the orchestra director. “Art director”, appointed by the Holding, has all the authorization. The Holding already holds the managerial authorization

The designated structure has brought about a significant improvement of the quality. In the State Symphonic Orchestra, though, the art directors asked the artists to pay more effort to improve quality; however, the personnel complained to the Ministry with collected signatures to make the directors replaced. Hegemony of the ones who are not willing to work is absolute.

As a matter of fact, nobody knows for sure how long the Borusan will undertake this altruistic finance.

Key Words: Music of Politics, Sponsorship, Borusan Culture and Art Centre

GİRİŞ

Kültür ve sanatın siyasal düşüncede algılanışı çok eski bir durum değildir. “Kültür politikaları” kavramı ilk kez 1960’lı yıllarda UNESCO toplantılarında dile getirilmiştir. Bu toplantılardan birinde o dönem genel başkanı “İnsanlar ileride bir gün gerçek demokratik politikaların kültüre dayandığını anlayacaktır” demiştir. Kalkınmanın yalnızca ekonomiye dayanmadığını “gelişme” kavramının kültür politikalarıyla da doğru orantılı olduğunu ifade etmiştir.

Ülkemizde Cumhuriyet’in kuruluşu ile birlikte müzik sanatındaki kurumsallaşma da başlamıştır. Savaştan yeni çıkmış yorgun ve yoksul ülkede 1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi’nin açılması ile başlayan müzik alanındaki bu ilk adım, Cumhuriyet’in ilk yüksekokulu ve konservatuarların habercisi olmuştur. Aynı yıl Mızıkai Hümayun’un Ankara’ya nakledildiği ve orkestranın Cumhurbaşkanlığı’na bağlandığı, düzenli konserlerine başladığı görülmektedir. Kuşkusuz burada dikkat çeken, o günün yoksul Ankara’sı ve son derece cılız bir devlet bütçesiyle bu kararların alınmış olmasıdır.

Ülkemizdeki kültür ve sanat kurumlarının işleyiş biçimlerine baktığımız zaman, ulus-devlet anlayışının en önemli unsurlarından biri olan “devlet korumacılığı” göze çarpmaktadır

Bu bağlamda, küreselleşme sürecinde, ülkemizdeki müzik ve sahne sanatları kurumlarına bakıldığında, Kültür Bakanlığı’nın üstlenmiş olduğu “devlet korumacılığı”nı gerçekten uyguladığı görülmektedir. Opera-bale kuruluşlarımız, Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğüne, senfoni orkestraları ve korolarımız ise, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’ne, bu genel müdürlükler de Kültür Bakanlığı’na bağlı kurumlardır. Devlet korumacılığında olan müzik kurumlarımız, personel ve mali açılarından içerdikleri sorunlara karşın, sanat faaliyetlerini aksatmadan sürdüren kurumlardır.

Dünya ülkelerinde ise, opera ve bale toplulukları ve senfoni orkestraları, devlet korumacılığının yanında, belediyeler ve köklü kuruluşların uzun vadeli sponsorlukları ile yaşatılmaktadır.

Tam burada, hükümetin Türkiye’deki Sanat Kurumlarının Oluşumu ve İşleyişi başlıklı yasa tasarısına gelelim: Aslında ülkemizdeki sanat kurumlarının yapısı ve işleyiş durumu, birçok akademik birleşimlerde, yayınlanan makalelerde ortaya konmuştur. Sanatçı-memur zihniyeti ikileminden çokça bahsedilmiştir.

Hükümetin sanat kurumlarının işleyişi ve yapılandırması ile ilgili almış olduğu son yasa tasarısı ile başlayan tartışma giderek hararetlenmektedir. 16 Mayıs 2013 tarihli Cumhuriyet Gazetesi haberinde bu yaz Bakanlar Kurulu’na gönderilmesi planlanan yasa tasarısına göre Devlet Tiyatroları ve Devlet Opera ve Baleleri 657 sayılı Devlet memurları yasası kapsamına alınacağı ve bu kurumların genel müdürlük statüsünden müdürlük statüsüne indirileceği ve bu kapsamda illerin kültür ve turizm müdürlüklerine bağlanacağı öğrenilmiştir. Bu yasa tasarısında öne çıkan maddelerden bazıları şu şekildedir:

*Özel yasaları bulunan Devlet Tiyatroları ve Devlet Opera ve Baleleri illerin Kültür ve Turizm Müdürlükleri bünyesine bağlanarak müdürlük statüsüne alınacak, sahnelerin yönetimi de il müdürlüklerine bağlanacak.

*Sanatçılar tümüyle 657 sayılı yasa kapsamında değerlendirilecek. Bu durumda sanatçıların, daha önce aldıkları 4 ikramiye ve 2 teşvikten oluşan ücretleri de kaldırılarak, 657 sayılı yasa kapsamında denk görevlerdeki memurlar düzeyinde maaş alacak.

*Emekliliği gelen sanatçılar emekliliğe teşvik edilecek. Emekliliği gelmeyen sanatçılar ise, illerin kültür ve turizm müdürlüklerine bağlanacak.

*Sanatçılar için performans sistemi uygulanacak. “Türkiye sanat Kurulu”nun onaylayacağı projeler bakanlıktan destek olarak sahnelenebilecek.

*Sanatçı alımı sözleşmeli olarak gerçekleştirilecek. Sanatçıların sözleşmeleri proje bitiminde fesih edilecek.

Yeni yasa tasarısına baktığımızda, performans sistemine dayalı bir çalışma disiplini getirilmesi, zaten kurumların çıtasını yükseltmesi açısından hep yinelediğimiz bir durumdur. Fakat diğer yandan, Başbakanlığa bağlı çalışacak, Bakanlık Kurulu ile atanacak, görev sürelerinin 2 yıl olacak, 11 kişiden oluşacak, kısa adı TÜSAK olan Türkiye Sanat Kurumu oluşturulacak. Tiyatro, müzik, opera, dans gibi görsel ve işitsel sahne sanatları projelerinin devlet tarafından desteklenmesi bu kurul tarafından belirlenecektir. Konu böyle olunca, Fazıl Say, facebook sayfasında yayınladığı yazısında,

“mesela Hayyam’ı anlatan 1.sınıf çağdaş bir sahne eseri ile -sözgelimi birilerinin hoşuna gidebilecek- 15. sınıf popülist bir eser mi karşılaştırılacak? Bu karşılaştırmalar siyasileşecek mi? Hangi eser kazanacak? Kim, neye göre karar verecek? ‘Jüri beğenirse devlet maliyetin bir kısmına destek olabilir’ ne demektir? Ne kadarına? Nasıl?” gibi sorularla yaklaşımını ve çekincelerini anlatmıştır.

Serhan Bali ise, 28 Mayıs 2013 tarihli Radikal gazetesindeki yazısında aynı çekincelerle şöyle demiştir:

Yeni yasayı şu an için tüm ayrıntılarıyla bilemiyoruz ama en büyük korkulardan biri 11 kişilik konsey eliyle ‘iktidar güdümlü sanat’ anlayışının yerleşmesi. Bakanlar Kurulu hangi kıstaslara dayanarak seçecektir bu kişileri? Bu konseyin kararlarını denetime tabi tutan bir üst merci olacak mıdır yoksa o üst merci de mi Başbakandır? Kurul üyeleri için ‘yüz kızartıcı bir suçtan mahkûm olsa bile ancak Başbakanın onayıyla görevden alınabilir’ ibaresinin konulmasına neden gerek duyulmuştur? Başbakan TÜSAK konusunda kendisini neden bu kadar fazla yetkiyle donatmak istemiştir?

Diyerek bu konudaki soru işaretlerini ortaya koymuştur.

Kutuplaşmaların egemen olduğu günümüz siyasetinde, özellikle ülkemiz gençliğine çekici gelecek kültür politikaları üreten bir güç ortaya çıkabilse, doktriner partileri gölgede bırakan başarılar kazanabilir. Bu tür gücün başlıca kaynağı “seçkin öncü”ler olmak zorundadır.

Bu seçkin öncülere ülkemiz sanat hayatının yaşatılması ve hak ettiği seviyeye çıkarılması açısından büyük bir misyon yüklenecektir. Serhan Bali yine, 28 Mayıs 2013 tarihli Radikal gazetesindeki yazısında:

TÜSAK yasalaştığı takdirde Türkiye’de son dönemde devletin başıboş bıraktığı sanat dallarındaki faaliyetleriyle öne çıkan kurumların yükü daha da artacak. Vakıflar, büyük sermaye grupları, üniversiteler, belediyeler sahne sanatlarının oluşumlarının kurulmasında ve bunların gerek TÜSAK, gerek bağışlar yolu ile yaşatılmasında daha fazla inisiyatif almak zorunda kalacaklar. Örneğin Doğu Grubu ‘CSO ile Anadolu Kampüslerinde Senfönik Akşamlar Turnesi’nin çapını genişletecek, Siemens yılda bir opera yarışması yapmak dışında belki oda operası prodüksiyonlarını da destekleyecek, İstanbul Oda Orkestrası gibi bir sivil toplum yapılanması Anadolu’da benzer nitelikte oluşumlara esin kaynağı olacak, Günay’ın giderayak kurduğu ama kendisinden sonra tarihe karışan Anadolu Filarmoni Orkestrası tarzı gezici orkestralar yeniden kurulacak. Önümüzdeki dönemde, elbirliğiyle böyle vahalar

yaratıldığı takdirde, belki o zaman Anadolu tümünden çöle dönüşme tehlikesinden uzaklaşabilir.

Şeklinde yazmış ve özel girişimlerin müzik ve sahne sanatları etkinliklerinde önem kazanacağını belirtmiştir.

Bu anlamda ülkemizde sanata ve sanatçıya destek veren öncü şirketlere her zamankinden daha fazla ihtiyaç duyulacaktır. Bildirimim örneklemi oluşturmuş Borusan A.Ş. ve bu şirketin sanat, özellikle müzik alanında yaptığı faaliyetlerle öne çıkan öncü bir gruptur.

Borusan Kültür ve Sanat Merkezi

Borusan grubunun toplumsal sorumluluğundan kaynaklanan bilinçle, 15 Ekim 1997 tarihinde açmış olduğu Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, müzik ve plastik sanatlar olarak, sanatın iki disiplininde yürüttüğü faaliyetlerini bugüne kadar başarıyla gerçekleştirmiştir.

İstiklal caddesinde tipik bir Beyoğlu mimarisi özelliklerini taşıyan binasında sanat galerisi, müzik kütüphanesi ve etkinlik salonu bulunmaktadır. Genç ve yetenekli sanatçıların ulusal ve uluslararası alanda kucaklaştığı bir kültür köprüsü olan merkez, öğrenim çağındaki gençlerin başta klasik batı müziği ve çağdaş müzikleri benimsemesi amaçlanmaktadır. Bir müzik kütüphanesi kurmuş, klasik batı müziği ağırlıklı olmak üzere jazz, blues, Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Müziği konularında yaklaşık 6000 kitap, 4000 nota, 10.000 CD4500 LP, 500 videokaset ve DVD ile Türkiye’de bir ilke imza atmıştır. Borusan Grubu oda orkestrası kurma girişimini 1993 yılına ilk olarak gerçekleştirmiştir. 1998 yılından bu yana faaliyet gösteren Borusan Kültür ve Yayıncılık, okul öncesi ve ilkökul çağındaki çocuklara yönelik “Müzik Yolcuları” adlı kitabı, klasik müzik dinleyicisinin konser programlarını daha yakından tanımasını amaçlayan, eserlerin kapsamlı açıklamalarının bulunabileceği “Türkiye’nin Müzik Atlası” ve “Dinleyicinin Kitabı” adlı yayınları müzik dünyasına kazandırmıştır.

Sonuç olarak, toplumun sanat yaşamına merkezi hükümetlerin, devlet korumacılığı’nın pek fazla katkıda bulunamayacağı anlaşıldıkça, toplumsal güçlerin yöneleceği başka alternatif iktidarların ortaya çıkması kaçınılmaz olmaktadır. Böyle bir anlayışta, ilk akla gelen ise, büyük şirketlerin müzik etkinliklerinde sponsorluk ya da sahiplik yapmalarıdır.

Bu yasa tasarısı ile amaçlanan devlet korumacılığının bu kurumlara karşı azaltılmasının amaçlandığı görülmektedir. Bu durumda kurumların hayatına devam edebilmesi adına alternatif olarak belediyeler ve özel şirketlerin sponsorlukları hedeflenmektedir.

Türkiye’nin sanat yaşamının bu belirsiz tablosu dışında Borusan A.Ş., gerçek bir özel işletme niteliğinde ilk müzik yapısını oluşturması ile başarılı olmuştur. Bünyesinde bulunan oda müziği grubu her gün başarıdan başarıya koşmaktadır.

Dünyadaki müzik örgütleri ile de, konservatuarlar da dahil olmak üzere bir çok müzik kurumunun olmadığı kadar iç içedir. Bu network içinde birçok festivalde genç müzik insanlarının adını duyurmasına fırsat yaratmasının haricinde, birçok festivale, müzik alanında bilimsel sempozyumlara ev sahipliği de yapmaktadır.

KAYNAKLAR

CANER Sami, 21.yy. Başında Türkiye’de Müzik Sempozyumunda, “*Borusan Kültür ve Sanat Merkezi*” Başlıklı bildiri, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara, 2002.

FRIEDMAN Jonathan, Cultural Identity&Global Process, Sage Publication, London, 1994.

GÜNAY Edip, Müzik Sosyolojisi, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2006.

KAPLAN Ayten, Kültürel Müzikoloji, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2005.

OKTAY Ahmet, Sanat ve Siyaset, Everest Yayıncılık, İstanbul, 2004.

WUU Chin-tao, Kültürün Özelleştirilmesi, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2005.

“BÜYÜK UYGUR DEVLETİNDE TOPLUMSAL MÜZİK ALGISI”

Doç.Dr. Feyzan Göher VURAL

Niğde Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

feyzan_goher@yahoo.com

Yrd.Doç.Dr. Timur VURAL

Niğde Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

trvural@yahoo.com

ÖZET

Müzik, oluştuğu ortam, geliştiği mekân ve hizmet ettiği unsurlar bakımından toplumbilimsel bir görünüm ortaya koymaktadır. İçinde doğduğu toplumla birlikte şekillenen ve onunla birlikte değişen müzik, bir sanat dalı olmanın yanı sıra, toplumsal bir araştırma alanıdır.

Türklerde müzik, Hunlar öncesi dönemden günümüze, toplumun ayrılmaz bir parçası olmuştur. Toplumsal pek çok kurumda müziğin etkileri görülmüştür. Türklerin müziği, din, sağlık, siyaset gibi kurumlarda sıklıkla kullandıkları bilinmektedir. Kamların (Şamanların) büyü ve sağaltım amacıyla yaptıkları müzik, devletin sembolü olan tuğ takımları bunlara verilebilecek çok sayıda örnekten bir kaçıdır. Türklerin yaşamında müzik, eğlence ve festivallerin vazgeçilmez ögesi, duyguların zuhuru, destanların dili haline gelmiş; doğumlarda, düğünlerde, ölümlerde Türk insanıyla yan yana olmuştur.

Kök Türk Hakanlığı'nın varisi olan Uygurlar, bilimden tekniğe, el sanatlarından müziğe son derece nitelikli ürünler ortaya koyan, sanat dolu bir uygarlık oluşturmuşlardır. Uygurlarda müzik, kurumsallaşmış toplumsal bir öge olarak karşımıza çıkar. Büyük Uygur Devleti döneminde askeri müzik, dini müzik, halk müziği, sanat müziği gibi pek çok müzik türü önemli gelişmeler sağlamıştır. Çeşitli Çin kaynakları ve seyahatnamelerinde belirttiği üzere, Uygur devletinde müzik öylesine ileri bir konumdaydı ki, dönemin en önemli ve sanatta en tanınan ülkelerinden olan Çin'den müzisyenleri, Uygurlara müzik eğitimi almak için gidiyorlardı.

Literatür taramasına dayalı betimsel bir karakter taşıyan bu çalışmada, Büyük Uygur Devleti'nde müziğin toplumsal yapı içinde bulunduğu yer, ilişki içinde bulunduğu toplumsal kurumlar, toplumsal yaşam içinde vücut bulduğu mekânlar ve Uygur müzik türleri ele alınacak, Türklerde müziğin sosyolojik temelleri üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müzik Kültürü, Uygur Müziği, Uygur Devleti, Müzik Sosyolojisi, Etnomüzikoloji

ABSTRACT

Music is a social science in term of the environment which it's consist and elements which it's associated. Music, which shaped with society, is both a branch of art and an area of social research.

Music has become a part of Turkish social life since Huns. The effects of music have seen in many social institutions. Turks has been used music in many institutions such as religion, health and politics. For instance, music performed shamans for therapeutic purposes,

brigadier (tuğ) bands which is the symbol of state. Music has been an indispensable element of entertainment and festivals in Turkish life and it has been side by side with the Turkish people when births, weddings and deaths.

The Uighurs, which successor of Kök Türk Khanate, was very important state in terms of many branches such as scientific, technical, craft and music. Music was an institutionalized social element in the Uighurs. Many music types such as military music, religion music, folk music and art music were developed in this the GreatUighurState period. Even Chinese musicians who one of the leading musicians in that period, went to UighurState for take music education according to Chinese resources and travel books.

In this research based to literature review with a descriptive character, it has been investigated that place of music in social life, institutions which relation to music, Uighur's music types and sociological foundations of Turkish music.

Key Words: Turkish Music Culture, Uighur Music, the Uighur State, Sociology of Music, Ethnomusicology.

GİRİŞ

Müzik, olduğu ortam, geliştiği mekân ve hizmet ettiği unsurlar bakımından toplumbilimsel bir görünüm ortaya koymaktadır. İçinde doğduğu toplumla birlikte şekillenen ve onunla birlikte değişen müzik, bir sanat dalı olmanın yanı sıra, toplumsal bir araştırma alanıdır.

Bireysel olduğu kadar, bestecisi, seslendiricisi ve tüketicisi ile toplumsal bir görünüm de ortaya koyan müzik, (Günay,2006:21) sadece bir ses sistemine değil, etnolojik bir yapıya bağlı sosyal davranışlara dayanır. Pek çok müzik ürünü, içinde bulunduğu toplumun kimliğini oluşturan kültürün, simgeler ve davranış biçimleriyle dışı vurumudur.(Kaplan, 2005:61)

Bir toplumdaki müziksel yapı, müzik türleri, müziğin günlük hayattaki yeri gibi durumlar, o toplumun yapılanmasıyla ilgili önemli ipuçları içerir. İncoğlu'nun (2010) *Tutum, Algı, İletişim* adlı eserinde de belirtildiği üzere, müzik dili, toplumsal iletişim için önemli bir yere sahiptir. Müzik dilinin oluşmasında işitsel algının yanı sıra, duygusal algı, seçimleyici algı gibi farklı yönler devreye girer. Bu algı türlerini ise kültürel ortam, eğitim, gelenek ve görenekler gibi pek çok kuvvet şekillendirir.

Her toplum, içinde bulunduğu koşulları, duygularını, düşüncelerini, izlenimlerini, sezgilerini ve geleneklerini müziğin çeşitli formlarına dönüştürürken, aslında kendisinin dünyaya bakışını yansıtmaktadır. Bireysel ve toplumsal algı,sanat ürünlerinin oluşumundabüyük rol oynar. (İnceoğlu,2010:70-89; Çellek,2002 :2). Bu anlamda Türklerin müziksel algısı içinde, onların duygu, düşünce, sezgi ve izlenimleri ile bunlarla birlikte şekillenmiş olan gelenek, görenek, örf, adet ve eğitim yapılarının etkileri görülür.

Türklerde müzik, Hunlar öncesi dönemden günümüze, toplumun ayrılmaz bir parçası olmuştur. Türklerin müziği, din, sağlık, siyaset gibi kurumlarda sıklıkla kullandıkları bilinmektedir. Kamların (Şamanların) büyü ve sağaltım amacıyla yaptıkları müzik ve devletin sembolü olan tuğ takımları bunlara verilebilecek çok sayıda örnekten bir kaçıdır. Türklerin yaşamında müzik, eğlence ve festivallerin vazgeçilmez ögesi, duyguların zuhuru, destanların dili haline gelmiş; doğumlarda, düğünlerde, ölümlerde Türk insanıyla yan yana olmuştur.

Büyük Uygur Devleti

İslamiyet'ten önce kurulan Orta Asya Türk devletleri içinde Büyük Uygur Devleti'nin ayrıcalıklı bir yeri vardır. Kök Türk Hakanlığı'nın varisi olan Uygurlar, bilimden tekniğe, el

sanatlarından müziğe son derece nitelikli ürünler ortaya koyan, sanat dolu bir uygarlık oluşturmuşlardır.

Uygur devleti sadece Türk tarihinde değil, dünya tarihinde de derin izler bırakmıştır. Uygur Türklerinin oluşturduğu ve geliştirdiği kültür varlıkları çok zengindir (İzgi,1987:2) Uygurlar, dil ve edebiyat, tarih, sanat, mimari yapı bakımından göze çarpan eserler ortaya koymuşlar;(Kaşgarlı,2004:14) hukuk, bilim, teknik açılardan çok ileri gitmişlerdir. Müzik ise gerek günlük yaşamın bir parçası olarak, gerekse saraylarda çok büyük bir yere sahip olmuştur. Uygur destanlarında bile müzik, başlıca temalardan olmuştur. (Vural Göher,2011:143)

Uygurlar döneminde müzik, pek çok açıdan önemli gelişmeler göstermiştir. Bu gelişmenin en temel nedenleri, Orta Asya Türk devletlerinin Hunlar öncesi dönemden beri, sanatsal ivme, seçmiş oldukları Budizm ve Maniheizm dinlerinin etkisi ve sürekli yerleşik yaşama geçişleridir.-*Gerçi Türklerin Batılı dayatmaların aksine, sürekli göçebe bir toplum olmadığı, Hunlardan itibaren yerleşik yaşam alanlarına sahip oldukları bilinmekle birlikte; Uygurların yazlık-kışlık göçlerine son verdikleri, dolayısıyla bu durumun üretim ve kurumsallaşmada etkili olabileceği düşünülmektedir.-*

Uygur Sarayında yerli ve yabancı tarihçiler, ozanlar, bilginler, müzisyenler ve diğer sanatçılar korunmuştur. Han ailesinin ve soyluların çocuklarına özel öğretmenler ders vermiştir (Bozkurt,2005:107) Bu durum şüphesiz, müziğin gelişmesinde rol oynamıştır.

Uygurlarda eğitim kurumlaşmış bir yapı olarak karşımıza çıkar. Farklı meslek grupları için çeşitli okullar mevcuttur. Sarıtaş (2001) Uygurlar döneminde okullar olduğunu ve bu okulların 23 tanesinin listelendiğini belirtir. Okur yazarlık oranının çok yüksek olduğu Uygurlarda, müzik eğitimi de gelişmiştir. (Vural Göher,2011:189) Büyük Uygur devleti döneminde açık yer müziği-kapalı yer müziği; halk müziği-saray müziği, köy müziği-kent müziği gibi ayrılaşmalar belirginleşmiştir. (Uçan,2000:74 ; Ak,ty:37)

Uygur Türklerinin vatani Doğu Türkistan, tarihte “şarkı, dans mekanı” olarak ün yapmıştır.(Kaşgarlı,2004:22) Uygur hükümdarları Han ve T’ang dönemlerinde Türkistan’a gelen Çinli seyyahlar, burada müziğin çok gelişmiş olduğunu belirtmişlerdir. Hatta bazı ünlü Çinli musikîşinaslar, Doğu Türkistan’a gelerek Uygurlardan müzik eğitimi almışlar, pek çok Türk çalgısını da Çin’e götürmüşlerdir. (Gömeç,1997:88)Bu dönemin bilim ve sanatta önde gelen ülkelerinden olan Çin’in, müzisyenlerinin Uygurlar devletine gelerek müzik dersi almaları, Uygurların müzikte geldikleri noktayı belirtmektedir.

Çin elçisi Wang Yen-Te, Uygur Devletini ziyareti sırasında pek çok yerde müzisyenlerle karşılaştığını, Beş-Balg’ın yakınlarında bulunan bir gölde kayık gezisi yaparken her taraftan müzik nağmelerinin yükseldiğini belirtir. (İzgi,2000:65) Wang Yen-Te Uygurları şöyle anlatır: “Onlar seyahat ederken pek çoğu müzik aletlerini yanlarında taşırlar. Toplanmış gruplar halinde seyahat ederken, kendi aralarında müzik çalmaktan çok hoşlanırlar”(İzgi,2000:60-61)

Uygur Türklerinin çalgıları ve müziği ile ilgili en eski ve kapsamlı bilgiler Çin tarih kaynaklarında yer almaktadır. Bu tarihi kaynaklardan “Suiname”de, Uygurların V-VI. yüzyıllarda Kuçar, Kasgar ve İdikut gibi merkezlerinde 15–20 çalgıdan oluşan 20 kişilik orkestralarının bulunduğu belirtilmektedir. Mehemmet Zunun ve Abdulkerim Rahman’a ait *Uygur Halk Ağız Edebiyatının Esasları* adlı eserde yer alan bu bilgi, Uygur Türk müziğinin V. yüzyılda sistemli bir halde olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. (Arslan ve Öger,2008:9 ; Aslanapa,2002:305) Uygur müzik grupları, kendi ülkeleri içindeki şehirlerde halka konserler, temsiller verdiği gibi, Çin’e ve İran’a giderek de konserler, gösteriler sunmuşlardır. Çeşitli müzik aletleriyle verilen konserlerin dinleyenleri eğlendirdiği, ruhlara ve

gönüllere ferahlık verdiği, temsillerde kadın ve erkek sanatçıların birlikte yer aldığı Çin kaynaklarında belirtilmektedir. (Ligetti,1946:322)

Büyük Uygur Devletinde saray müzisyenlerinin icra ettiği sanat müziği ile ozan kopuzcuların icra ettiği halk müziği dağar yönünden, çalgılar yönünden, biçim ve içerik yönünden zenginleşmiştir. Bunların dışında dini müzik, askeri müzik alanlarında da ileri gitmiştir.

Uygurlarda Dini Müzik: Uygurların seçmiş oldukları farklı inanışlar, dini müziklerinin de çeşitlenmesine yol açmışlardır. Hunlar öncesi dönemlerden itibaren Türk topluluklarında önemli bir yeri olan Kamlık inancı (Şamanizm), Uygurlarda da görülmektedir. Uygurlar daha sonra farklı inanışları seçseler de, Kamlık inancının birçok geleneği toplum içinde devam etmiştir (İnan,1998:25). Kamlar dini bir figür olmalarının yanı sıra, kâhin, hekim, halk gelenek ve menkıbelerinin yaşatıcıları, şair, şarkıcı ve müzisyen, olarak da kabul edilmiştir (Kafesoğlu,1980:37).Söyledikleri ilahilerle, sağaltım (tedavi), büyü ve dua törenlerinde kullandıkları davullarla, kimi zaman çaldıkları kopuzlarıyla kamlar, Uygur dini müziğinde önemli bir yere sahiptir. (Vural Göher,2012)

Uygur ve Çin uygarlığının coğrafi yakınlığı dolayısıyla, aralarında ticari ilişkinin yanı sıra kültürel etkileşim de gerçekleşmiş; Çin İmparatorluğu'nda yaygın olan Buda dini, yavaş yavaş Uygurlar arasında görülmeye başlamıştır. Güzel sanatlara büyük önem veren Buda dini, Uygur dini müziği üzerinde de etkisini göstermiştir. Uygurlar Budizm'i seçtikten sonra pek çok yerde açtıkları tapınak ve mabetlerde Budist ilahiler söylenmiştir (İzgi,2000:20).

Mani dini ise 762 yılından sonra Uygurlar arasında yayılmaya başlamıştır. Mani dininin Uygur Türklerinin savaşçılık özelliğini kaybettiği düşünülmektedir. Mani dininin bu yönü büyük ölçüde doğrudur. Fakat bunun yanı sıra edebiyat, resim ve müzik sanatlarına önem vermesi bu dinin diğer önemli özelliklerindendir (Hassan,2009:159 ; Hey'et,1996:20).Mani dinine ait en önemli metinler, ilahiler şeklinde söylenmiş ve yazılmıştır.

Müziğin dini kuralları ve bilgileri öğretmede önemli bir etkisi vardır. Uygurlar da Maniheizme ait bilgi ve kuralların ilahiler yardımıyla öğretmişlerdir. Örneğin “Huastuanift” isimli ilahi, Mani metinleri arasında en önemlisi olarak gösterilmektedir (Anadol ve diğerleri,2007:223) ve dini metin içeren müzik eserlerine güzel bir örnektir. Budist ve Maniheizt Uygur tapınaklarında korolarla ve çeşitli çalgılarla dini müziklerin icra edildiği bilinmektedir. Bu, gerek çeşitli yazılı kaynaklardan (özellikle Çin kaynaklarından) gerekse Uygur duvar minyatür ve fresklerinden anlaşılmaktadır.

Uygurlarda Askeri Müzik

Türk askeri müziğinin kesinleşmiş ilk kökleri Hunlara kadar dayanır. (Vural,2012a:103) Diğer Türk toplumlarında olduğu gibi, Uygur Devletinde de askeri müzik çok önemli bir yere sahiptir. Askeri müzik takımları, hakimiyetin sembolü olarak algılanmıştır.

Altın madeni Uygurlarda kutsal kabul edildiği için, devletin sembolü olan davul ve boru da altınla kaplanmıştır. Davul, diğer Türk devletlerinde olduğu gibi Uygur ordusunda da önemli bir yere sahiptir. (Vural,2012b:69) Ordudaki çeşitli duyurular ve haberleşmeler davul vasıtasıyla yapılmıştır. (Finch,1997:321) Uygurlarda “Tuğ takımı”, tıpkı Kök Türklerde olduğu gibi, devletin resmi-askeri müzik topluluğudur. (Kafesoğlu,1995:328) Tuğ takımlarında yer alan yırağ, küvrük/kövrük, borguy gibi çalgıların yanında Uygurlarda zurnanın da kullanıldığı yazıtlardan anlaşılmaktadır.

Uygurlarda Halk ve Sanat Müziği

Uygurlar döneminde ozan-çalgıcılık da kendine özgü bir meslek niteliği kazanmıştır. Uygurlardan günümüze adı gelen en eski ozan-çalgıcı Boganuç'dur. Bu ünlü kopuzcunun adı VIII. yüzyıla ait Uygur harfleriyle yazılmış bir kazık yazıtta kaydedilmiştir. Uygurlar döneminde günlük yaşam içinde yer alan müzikler, sadece çalışma hayatına eşlik eden bir unsur olmaktan öteye geçmiştir. Gerek ozan kopuzcular gerekse diğer halk müziği icracıları bu işi meslek olarak yapmaya başlamışlardır. Müzik, onların dünyasal yaşamında çok önemli bir yer tutmuştur. Bunu gerek Uygur duvar resim ve minyatürlerinden, gerekse günümüze gelebilen yazıt ve diğer yazılı eserlerden anlamaktayız.

Uygur saraylarında ise sanat müziği icra edilmektedir. Saray müzisyenleri, minyatür ve resimlerde yer görüldüğü üzere, özel kostümler ve disiplinli duruşları ile, bu işin ne kadar ciddiye alındığını göstermektedir.

Uygurlarda Tören ve Eğlence Müzikleri

Törenler, bir milletin gelenek göreneklerinin ve değerlerinin yaşatıldığı ortamlardır. Hun ve Kök Türklerde olduğu gibi Uygurlarda da şölen ve eğlenceler çok sevilmekteydi. Kaynaklarda Uygurların pek çok tören ve festivalinden söz edilir. Bu törenlerde müziğin önemli bir yeri vardır. Söz konusu törenlerden birisi, güneşin üç veya dokuz defa selamlanması temalıdır. Çin elçisi WangYen-Teseyahatnamesinde bu törenden söz ederken şöyle der: *“Doğuya yapılan selam sırasında bir müzisyen elinde tuttuğu taştan yapılmış bir çan ile seremoni için tempo tutuyordu”* (izgi,2000:65)

Devlet yöneticilerinin ve elçilerin kabulü sırasında yapılan törenlerde de müzik her zaman önemli bir yer tutmuştur. Çinli seyyahlar, Uygur hükümdarının verdiği bir ziyafet sırasında yer alan konserler ve sahne oyunundan söz etmişlerdir. (Ögel,1988:206)

Mevsimler, özellikle de ilk ve sonbahar, Uygurlar için son derece önemlidir. Çeçen (2006)e göre Uygurlarda hayat, mevsimlere bağlı olarak şekilleniyordu ve o, bu durumu Uygur deyimleri ve türkülerine dayanarak belirtmiştir.(Çeçen,2006:125) Uygurların İlkbahar ve sonbaharla ilgili türkülleri günümüze kadar gelmiştir.(Rasonryi,1993:35-36 ; Tel,2008:45)

Uygurlarda toylarda da (düğünlerde) yemekli, müzikli eğlenceler yapılmıştır. (Ögel,1985:247) Ayrıca yeni yıl kutlamalarının coşkusu pek çok kaynakta yer alır. (Çeçen,2006:125) Bu eğlencelerde de müziğin yer aldığı şüphesizdir.

Uygur Yuğ Törenlerinde Müzik

Tüm Türk devletlerinde olduğu gibi Uygurlarda da, cenaze törenleri ve bu törenler sırasında söylenen ağıtlar, geleneğin bir parçası idi büyük öneme sahipti. “Yuğ” kelimesi cenaze töreni anlamını taşımaktadır ve (Kafesoğlu,1980:28) yuğ törenlerinin kimi zaman müzik eşliğinde yapıldığı bilinmektedir. (Çoruhlu,1999:125) Defin merasimi, diğer adla “ölü gömme” her toplumda kültürlerinin etkisiyle farklılıklar göstermektedir. Uygurlarda ve diğer Türk topluluklarının çoğunda ölümden sonra söylenen sözler, ağıt türünün bilinen en eski örneklerinden sayılmıdır. Ağıt yakma bugün bile Türk halkları arasında genellikle kadınların sürdürdüğü bir sözlü edebiyat geleneğidir (Tezcan,1978:313). Bu sözler, melodi ile birleşerek duyulan üzüntü ve acıyı ifade etmiştir.

Uygur Halk Hikayeleri, Efsane ve Destanlarında Müzik

Çeşitli kaynaklarda Uygurların yüzü aşkın farklı çalgı çaldıkları belirtilmiştir.(Baykara,2001:200) Bazı kaynaklar ise bu sayıyı yetmiş civarı olarak verir. Burada, çalgıların adları ve özellikleri değil, Uygurlarda müziğin ne kadar ilahi görüldüğünün

anlatılabilmesi adına, bu çalgıların bir kısmının ortaya çıkışına ilişkin efsanelere değinilecektir:

Uygur Türkleri arasında, kimi müzik aletlerinin yapıldığı ağaç veya nesneler ile müzik aleti arasında geçmişe dayalı olağanüstü bir ilişkinin olduğuna inanılmakta ve buna bağlı olarak da çeşitli hikâyeler anlatılmaktadır.(Arslan ve Öger,2008:13) Bu hikayelerden birisi “ney” ile ilgilidir. Uygur Türkleri arasında özel bir yeri olan neyin, kamyştan yapılması, Hz. Adem’in çaldığı neyin, kamyş tarafından dikkatle dinlenmiş ve neyin sesinin ona sinmiş olmasına bağlanmaktadır. Aynı şekilde Uygur çalgılarından satar / setar, sadece dut ağacından yapılabilmektedir. Dut ağacı ile satar arasındaki bütünlük ve olağanüstü ilişki de efsanelerde yer almıştır. Ayrıca şarkı söylemenin kutsallığı ile ilgili hikayeler halk arasında yaygındır. Bu destansı hikayeler, Uygurların müziğe ilahi bir güç atfettiklerini göstermektedir. -*Konu ile ilgili detaylı bilgi İslamiyet’ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik adlı kitapta yer almaktadır*-

Bilindiği üzere destanlar, kültür tarihi bakımından büyük önem arz etmekte ve toplumun dünyayı, olayları nasıl algıladığına dair büyük ipuçları barındırmaktadırlar. Uygur “Göç Destanı”da kanaatimizce Uygurlarda müziğin toplumsal yeri hakkında önemli bir ipucu içerir. Göç Destanı şöyle başlamaktadır: “*Uygur ilinde Hulin adlı bir dağ vardı. Bu dağdan Tuğla ve Selenge adında iki ırmak çıkardı. Bir gece bu iki ırmak arasında gökten gök(mavi) bir ışık indi. Ağacın gövdesinde günlerce durdu. Bu süre içinde ağaçtan çok güzel musiki sesleri geliyordu.....*”Destan bu ağacın gövdesinden çıkan beş çocuğun Tanrı tarafından gönderildiğini, Uygurların onlardan birini hakan seçerek, onun önderliğinde yaptıkları büyük göçü anlatarak devam eder. (Öztürk,1980:259; Anadolu ve diğerleri,2007:101) Burada dikkat çekmek istediğimiz nokta; su, ağaç, gök rengi ışık ve musiki dörtlüsünün ortasında Tanrı’nın gönderdiği hükümdarların hayat bulmasıdır. Uygur Göç Destanı’nın tam burası, müziğin eski Türkler ve Uygurlardaki yerinin kavranması adına büyük önem arz eder. Destanın başlangıcı, mavi gök, su ve ağaç gibi Türkler için kutsal nitelikteki simgeleri barındırmaktadır. (Vural Göher, 2009:190) Bu simgelerle birlikte “musiki”nin yer alması Uygurların müziğe verdikleri değeri çarpıcı şekilde ortaya koymaktadır. Söz konusu simgelerin Türk mitolojisi ve kültüründeki yeri ve konuyla ilgili detaylı bilgiler, “Büyük Uygur Medeniyeti ve Uygur Müzik Kültürü” başlıklı makalemizde yer almaktadır.

Sonuç

Kültür, sanat ve bilimde çağının önde gelen devletlerinden birisi olan Büyük Uygur Devleti’nde müzik, hayatın her alanında etkin olarak kullanılmıştır. İlahi duyguların ifadesinde ve dini kuralların öğretiminde müzik önemli bir yere sahip olmuştur. Askeri müzik ise, hakanlığın sembolü ve bağımsızlık timsali olarak algılanmıştır. Uygur halkının gelenek ve göreneklerinin önemli bir parçası olan tören ve festivallerde, müzik başlıca öğe olmuştur. Toplumun önem verdiği unsurlar, halk hikayelerine yansır. Bunlar da yüzyıllar boyunca toplumsal süzgeçlerden geçerek, o milletin kimliğine ve dünya algısına ilişkin önemli ipuçları barındıran destanlara dönüşürler. Uygur halk hikayeleri, destan ve efsanelerde kilit noktalarda “müzik” öğesinin yer alması da, Uygur toplumunda müziğe verilen değeri, önemi ve yeri göstermektedir.

KAYNAKÇA

Anadol, C. , F.Abbasova, N.Abbaslı (2007). Türk Kültürü ve Medeniyeti. Bilge Karınca Yayınları. İstanbul.

Arslan, M. ve Öger, A. (2008). Uygur Türklerinde Bazı Çalgılar ve Çin Kültürüne Etkisi, *Ege Üniversitesi Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Dergisi*, Cilt: VIII, Sayı:2

Aslanapa, O. (2002). Türk Dünyası El Kitabı. Cilt:2. Ankara

- Baykara, T.(2001). Türk Kültür Tarihine Bakışlar. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları. 252. Ankara.
- Bozkurt, F.(2005). Türklerin Dili. Kapı Yayınları. İstanbul
- Çeçen, A. (2006). Türk Devletleri. Fark Yayınları. Ankara Çellek, T. (2002). Yaratıcılık ve Eğitim Sistemimizdeki Boyutu.*Bilim, Eğitim ve Düşünce Dergisi*, Cilt:2 Sayı: 1
- Çoruhlu, Y.(1999). Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürleri. III. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri. (25-29 Eylül 1999) Cilt I. Ankara
- Finch, R. (1997). Musical Instruments in Uigur Literature and art. Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kongreleri Bildirileri. Atatürk Kültür Merkezi Yayını. Sayı:19. Ankara
- Gömeç, S. (1997). Uygur Türkleri tarihi ve Kültürü. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. Ankara.
- Günay, E. (2006). Müzik Sosyolojisi – Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış. Bağlam Yayıncılık. İstanbul.
- Hassan, Ü. (2009). Eski Türk Toplumunu Üzerine İncelemeler. DoğuBatı Yayınları. İstanbul
- Hey’et, C. (1996). Türklerin Tarihi ve Kültürüne Bir Bakış. Yazıldığı yıl:1838, Türkiye Türkçesine çeviren ve hazırlayan: M.Müderrişzade. Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara.
- İnan, A. (1998). Makalele ve İncelemeler I - Eski Türklerde ve Folklorlarda “Ant” / Türk Şamanizmi Hakkında / Türkistan’da ve Altaylar’da Son Yıllarda Yapılan Arkeoloji Araştırmaları (yazılış tarihleri sırasıyla: 1948/1926/1948) Türk Tarih Kurumu Basımevi. Ankara.
- İzgi, Ö. (1987). Uygurların Siyasi ve Kültürel Tarihi – Hukuk Vesikalarına Göre. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları. Ankara.
- Kafesoğlu, İ. (1980), Eski Türk Dini. Kültür Bakanlığı Yayınları: 367. Türk Kültürü Kaynak Eserleri Serisi:12. Ankara
- Kaplan, A. (2005). Kültürel Müzikoloji. Önsöz Basım Yayıncılık. İstanbul
- Ligetti, L. (1946). Bilinmeyen İç Asya. (Çeviren: S. Karatay). İstanbul.
- Ögel, B. (1985). Türk Kültür Tarihine Giriş III – Ev Kültürü (Göktürklerden Osmanlılara). Kültür ve Turizm Yayınları: 638. Ankara
- Ögel, B. (1988). Türk Kültürünün Gelişme Çağları – Dünden Bugüne. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları. İstanbul
- Özbek, M. (1998) Türk Halk Müziği El Kitabı I - Terimler Sözlüğü. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları:171. Ankara.
- Öztürk, A.(1980). Çağlar içinde Türk Destanları. İstanbul.
- Rasonyi, L. (1993). Tarihte Türklük. Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları. 3. Baskı. Ankara
- Tel, G. (2008). Bozkır Kavimlerinde Zaman ve Takvim – Başlangıçtan Uygur Dönemi Sonuna Kadar. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara
- Tezcan, S.(1978). En Eski Türk Dili ve Yazımı - Bilim Kültür ve Öğretim Dili Olarak Türkçe. Türk Tarih Kurumu Yayınları. XXIII. Ankara

(Vural) Göher, F. (2009). Büyük Uygur Medeniyeti ve Uygur Müzik Kültürü. *Uluslararası Folklor Edebiyat Dergisi*. Cilt:15, Sayı:58. Ankara

Vural Göher, F. (2011).İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik – Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri. Çizgi Kitabevi. Konya

Vural Göher, F. (2012). Büyük Uygur Devleti Döneminde Dini Müzik, İstanbul Üniversitesi Din ve Müzik Sempozyumu. İstanbul.

Vural ,T. (2012a). Türklerde Askeri Müzik ve Mehter. Silahlı Kuvvetler Dergisi. Yıl:131. Sayı:411. Ankara

Vural ,T. (2012b). Türk Askeri Müziğinin Savaşlardaki Yeri ve Önemi. *Uluslararası Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi*. Cilt:4 Sayı:3. Konya

“TÜRK MÛSİKÎ KÜLTÜRÜNÜN BELİRLEYİCİ UNSURLARINDAN USÛL VE GELENEKSEL MÛSİKÎMİZDE USÛL VURUŞLARININ YOZLAŞTIRILMASI”

“TÜRK MÛSİKÎ KÜLTÜRÜNÜN BELİRLEYİCİ UNSURLARINDAN USÛL VE GELENEKSEL MÛSİKÎMİZDE USÛL VURUŞLARININ YOZLAŞTIRILMASI”

Gamze KÖPRÜLÜ

Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

gamze.koprulu@gop.edu.tr

ÖZET

Mûsikî denilince akla gelen önemli iki unsur vardır. Bunlardan birincisi ses diğeri ise usûldür. Usûl eserin zaman olarak belirli bir kalıba uygun olarak söylenmesidir. Mûsikî kuramcıları tarafından yazılmış usûl konusunu içine alan Arapça, Osmanlıca, Farsça ve Türkçe eserler mevcuttur. Bu eserlerde yer alan usûllerin bazıları zaman içerisinde gerek isim, gerek zaman ve gerekse darb bakımından değişikliklere uğramışlardır.

Usûllerin kendine özgü bir örgüsü vardır ve her usûl farklı bir lezzeti ortaya koyar. Geleneksel Türk Klasik Mûsikîmizde bestelenen her eserin nağmelerinin –tamamı olmasa da- usûlün darblarına denk gelme mecburiyeti vardır. Bu mecburiyet, eserin bestelenmesi, okunması hatta ezberlenmesi açısından besteciye ve icrâciya büyük kolaylık sağlar. Büyük zamanlı eser bestelemek ve icrâ edebilmek özellikle Osmanlı İmparatorluğu döneminde büyük bir ustalık olarak kabul edilirdi. Günümüzde ise bu büyük zamanlı usûllerle bestelenmiş eserlerin birçoğunun birçok icrâci tarafından küçük usûllerle icrâ edilmesi sebebiyle beste-usûl yapısının bozulmasına sebep olduğunu görmekteyiz. Mûsikî adına yapılan yozlaşmanın önemli bir bölümünü kapsamaktadır usûl konusu. Bu yozlaşmanın ise kendi içerisinde birçok sebeplerinin olduğu şüphesizdir. Bu çalışma, Türk mûsikîsinin ana unsurlarından biri olan usûl konusunda meydana gelen bozulmayı gösterebilmek amacı taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Mûsikîsi, Usûl, Sanat, Yozlaşma

“RHYTHM FROM THE DETERMINANTS OF ELEMENTS OF CULTURE IN TURKISH MUSIC AND DISRUPTION OF RHYTHM STROKES IN OUR TRADITIONAL TURKISH MUSIC”

Gamze KÖPRÜLÜ

Gaziosmanpaşa University State Conservatory

gamze.koprulu@gop.edu.tr

ABSTRACT

There are two important element of music. The first of these is sound, one other is rhythm. Rhythm is worked in accordance with a specifik rhythm pattern. Written by music theorists, including the issue of rhythm in Arabic, Ottoman Turkish, Persian and Turkish Works are available. Some of rhythm in the Works are changed in terms of name, time and stroke over time.

There are specific for the structure of rhythm and each rhythm reveals a different taste. There are obliged to come to work each composed melodies equivalent rhythm of stroke traditional turkish music. This obligation provides a great convenience of composers and performers in terms of even memorization, was read, composed of the work. Big-time work to be able to compose and enforcement was regarded as a great mastery during the Ottoman Empire especially. Today, however, many by composers because of have been shot with rhythms small many of works composed in this big-time rhythm leads to distortions in relationship of composition- rhythm. That rhythm include an important part of the disruption the names of music. This disruption is no dought many of the causes in their own. This

study, about rhythm from the determinants of elements of culture in Turkish music is intended to show deterioration occurred.

Key Words: Turkish music, Rhythm, Art, Disruption

Ahmet ALTAY'ın aziz hatırasına..

GİRİŞ

Usûl; zaman ve mekânda (tabiat ve canlılardaki) kesintisiz akıp giden düzen olan ritmin belirli amaçlar ve şekillerde kalıplaştırılmış biçimidir. Ölçüleri kalıplaştırmanın gözetilmiş hedefleri: söz unsuru ile melodi motifleri arasında kulağı rahatsız etmeyecek bir uyum yaratma, müziğin yazıya dökülemediği, notaya alınamadığı ve yazılı kağıttan öğrenilip icra edilmediği dönemde eserleri kolay hafızaya alma, notanın yaptığı hafızayı tetikleme görevini yerine getirme, v.b. şeklinde sıralayabiliriz. Basit ve bileşik yapılarda olmak üzere 2 zamanlıdan, 124 zamanlıya kadar değişik kombinasyonlarla gruplanmış, yüzlerce usûl bulunmaktadır. Klâsik Türk müziğindeki ritmik yapının temellerini bu usûller oluşturmaktadır. (İlhan, 2006) Ali Ufkî Bey, Kantemiroğlu, Haşım Bey gibi geçmiş dönem nazariyatçıları, “İlm-i Mûsikîde önce ve en önemli olan ilm-i usûldür.”, “Usûl bahsi, Mûsikînin ana bahsidir ve cümlesinden önce hareket eder.”; Charles Fonton (1751) “Şarklılar bir eser besteleyecekleri zaman önce esere en uygun usûlü seçerler ve onu tasarladıkları eserin dayanağı olarak görürler. Bu usûl adeta eserin döküleceği kalıptır. Öyle ki eser ortaya çıktığında usûl ve melodi birbirleri için yaratılmış ve bir bütünü ayrılmaz parçaları olacaktır.” gibi cümlelerle usûl ilminin önemini ve yerini vurgulamışlardır. (Karaman, 2010)

Usûl kavramında önemli isimlerden ilk akla gelen VIII. yüzyılda yaşamış olan Halil b. Ahmet'tir (718- 786). Halil b. Ahmed'in usûllerle ilgili yazmış olduğu Kitâbu'l-Îkâ' isimli eseri günümüze kadar ulaşmamıştır. IX. yüzyılda Kindî ve İshak el-Mevsilî tarafından yazılan eserlerde usûl konusuna yer verilse de Antik Yunan'daki kullanımıyla birebir aynı olduğu ve bir araştırma yapılmadan doğrudan alındığı için Fârâbî tarafından kabul edilmemiştir. Usûller konusunda sistemli olarak yapılan ilk çalışmaya Fârâbî'de rastlanır. Fârâbî'nin ilk yazmış olduğu Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr'de usûl konusu iki bölüm halinde kapsamlı olarak incelenir. IX. yüzyılda Fârâbî'nin eserlerinde kullandığı usûllerin bazıları günümüze ulaşmış olsalar da bazıları varlıklarını yitirmişlerdir. XIII. yüzyılda ise Safiyyüddin-i Urmevî tarafından yazılan Kitâbu'l-Edvar ve Şerefiyye'de de usûl kavramı Fârâbî'de olduğu gibi kapsamlı olarak incelenir. Urmevî'nin eserlerinde yer alan usûllerin tamamına yakını günümüzde de varlıklarını sürdürmektedir. (Köprülü, 2011)

Geleneksel Türk Mûsikîsinde öğretim ve intikal yöntemlerinin temeli meşk sistemine dayanır. Meşk aslında uygulanması son derece basit olan bir mûsikî öğretim yöntemidir. Geçilecek olan eserin güftesi talebeye yazdırılır veya yazma ya da basılmış bir güfte mecmuasından yararlanılır. Geçilecek eserin usûlü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa esere başlamadan önce bu usûl birkaç kere vurulur. Öğrenci usûlü sağ ve sol eliyle – dizlerini kudüm itibar ederek- vurur. Meşkedilen eserin usûlüyle birlikte (yani usûl vurarak) öğrenilmesi esastır. Nihâi amaç meşkedilen eserin talebenin hâfızasına nakşedilmesidir. Meşk sisteminde esas unsur hâfıza olduğuna göre meşkedilen eserin hâfızaya yerleşmesini kolaylaştırabilecek her teknik yöntem de elbette ki pratik açıdan çok önemli görülecekti. Hâfıza tazeleyecek araçlardan birinin usûl olduğu kesindir. Her usûlün kendisine mahsus bir örgüsü, lezzeti, anlamı, kişiliği ve eski deyimleriyle “revîşi” (yani yürüyüşü) vardır. (Behar, 2006) Charles Fonton “ Şark mûsikîsinin ölçü ve ritimleri bileşik ve karmaşık bir görünüm arzederler. Aslında bu ölçüleri bizimkinden yapı itibarıyla pek farklı değildir, tam ve eksik olmak üzere iki zamandan oluşur. Ancak nasıl bizde notanın biçimiyle niteliği onun zaman

değerini tayin ediyorsa, Şarklılar da bunun muadili olarak ritm ve ölçü vuruşlarında –gereken yerlere es işaretleri de koyarak – nota uzunluklarını belirtmeyi düşünmüşlerdir. En güçlü hâfizadan bile silinebilecek eserleri hatırlamalarına yardımcı olmaktadır bu” (Fonton,1987) sözleri usûl konusunun önemini bir kez daha ortaya koymaktadır.

Geleneksel Türk mûsikisinde usûl başlıbaşına bir konu olmasının yanında, usûl hakkında ulaşılabilecek kaynakların eksikliğiyle tezatlık içerisinde. Geçmiş yüzyıllarda yazılmış edvârlardan günümüze eserler içerisinde yer alan usûl hakkındaki bilgiler sadece usûllerin darblarına yöneliktir. Edvar ve nazariyât kitapları dışında kalan eserlerin içerisinde yer alan usûller hakkında bilgiler kırıntı halinde ve neredeyse yok denecek kadar azdır. Mûsikînin yozlaşması hakkında yapılan araştırmalar, yazılan yazıların çokluğuna karşın yine usûllerin uğradığı bozulmayı konu alan yazılara ulaşmak neredeyse imkansız gibi görünebilir. Geleneksel Türk mûsikisinde usûl konusu kendi içerisinde cevaplanmayı bekleyen birçok sorusuyla araştırılmaya ihtiyaç duyulan önemli konulardan biridir. Konuya geniş açıdan baktığımızda aslında mûsikînin bozulma sebepleri ile usûllerin bozulma sebeplerinin çok da farklı olmadığı ortadadır. Araştırmış olduğum bu konu kaynak yokluğundan dolayı bazı yozlaşma sebepleri belirli kaynaklara başvurularak değil tamamen gözleme dayalı olarak yapılmıştır.

YOZLAŞMAYA SEBEP OLAN BAZI UNSURLAR

Bir sanatın yabancılaşması ve yozlaşması ne demektir? Böyle bir hadisenin meydana gelmesinde hangi şartlar ve sebepler rol oynamaktadır ve bunlar nasıl ortaya çıkmakta, ne gibi neticeler doğurmaktadır? Bu suallerin cevabını vermek her zaman pek kolay değildir. Böyle bir hadiseyi tetkik etmek isteyen meraklı veya araştırmacı, önce mevzu ile alakalı bütün unsurları gözden geçirmek, tanımak, ve bunları iyi değerlendirmek zorundadır. Herşeyden önce, yabancılaştığı, yozlaştığı ileri sürülen sanatın, bu yabancılaşmaya, yozlaşmaya uğramadan önceki durumunun çok iyi bilinip ortaya konması gerekir. (Tura,1988) Küreselleşmenin etkisiyle; gelişmiş olan ülkelerde kayda değer işler yapılırken gelişmekte olan ya da gelişmemiş ülkelerde siyasal ve ekonomik alanda olduğu gibi sanatsal anlamda da taklitçilik ve ticari kaygıların ağır basmasıyla da bir dışa bağımlılık süreci başlamaktadır. Toplamların birbirleri ile etkileşim içerisinde olmaları doğal karşılanabilir. Tarih boyunca dinsel, dilsel, kültürel ve sanatsal alanda benzerlikler gösteren topluluklara şahit olduk hep. Yani sürekli bir etkileşim söz konusuydu. Bu etkileşimin karşılıklı olması toplumları durağan bir halde kalmaktan kurtarmış, gelişim süreci içerisine sokmuştur. Günümüze bakacak olursak karşılıklı etkileşim yerini tek taraflı bir etkilenmeye, daha başka bir deyişle taklitçiliğe bırakmıştır. Bu taklitçilik uluslar adına yüzyıllar sonucu oluşan bir kültürün heba edilmesinden başka bir şey değildir. İnsanlar her yanıyla kendilerini aslında tam olarak tanımadıkları ve ortak noktalar taşımadıkları kültürlerle teslim etme telaşı içerisine düşmüş bulunmaktadırlar. (<http://cizgi.blogcu.com/kuresellesme-ve-muzikte-yozlasma>)

Okan Murat Öztürk yozlaşmayı “*Osmanlı dünyasında, musiki alanında yapılmış çalışmalara bakıldığında, tartışılması gereken en önemli hususlardan birinin öncelikle usul ve makam kavramına nasıl yaklaşıldığının analizi olacağını düşünmekteyim. Bu anlamda, Osmanlı modern reformlarının uygulanmaya başladığı dönemlerden başlayarak, musiki alanına da egemen olmaya başlayan Batılılaştırıcı yaklaşımın, bu kavramlar üzerinde ne gibi etkileri olduğunu doğru şekilde anlamak gerekmektedir. Kanımca Osmanlı musikisi açısından yaklaşıldığında yapılan hatanın, bu hayati önemdeki kavramların Batılı benzerleri olan “ölçü” ve “dizi” kavramlarıyla izahında aranması gerekmektedir. Benim “terminolojik westernizasyon” adını verdiğim ve aslında bir zihniyet değişiminin anahtarı olan bu yaklaşım, geleneksel kavramların işlev ve içeriklerinin “deformasyon”una yol açtığı gibi geleneğe rağmen bir “yeni gelenek”in icadına da yol açmıştır.”(Öztürk, 2006) sözleriyle yorumlamıştır.*

Diğer sebeplere kısaca değinmeden önce şu konuya değinmek yerinde olacaktır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında Türkiye Cumhuriyeti'nin bugününe gelineceyedek Türk insanının hayatında, dolayısıyla, Türk Sanat ve Kültür hayatında ne gibi değişikliklerin yer aldığına göz atmak mutlaka gereklidir. Bu göz atış “Batılılaşma” diye adlandırılan hareketin Türklerin hayatında meydana getirdiği çalkantının, Türk sanatına ve Türk kültürüne de hangi nisbetle aksettığının ve nelere sebep olduğunun biraz daha iyi anlaşılmasına da, bir ölçüde katkıda bulunabilir. (Tura, 1988) Yozlaşmanın diğer bazı sebeplerine değinecek olursak:

Geleneksel Türk Müsikisine Batı Etkisi

1826'da ilan edilen “mûsikî tanzimatı” batı mûsikîsini getirdi Osmanlı toplumuna. Mûsikînin merkezinde ikilik böyle başladı. İkilik II.Meşrutiyet sonrası girilen Dârülbâdî ve Dârülelhan denemeleriyle iki mûsikî arasında bir denge, hatta bir sentez kurulması arayışlarına dönüştü. Cumhuriyet, Dârülbâdî ve Dârülelhan denemelerinin özlemi olan dengeyi eski mûsikî aleyhine bozdu. (Aksoy, 2008) 18. ve 19. yy.'dan itibaren “Osmanlı/ Türk Mevlevî mûsikîsinin” Avrupa mûsikîsi üzerindeki etkisi azalırken Batı mûsikîsi kurum, kuram, kavram, yöntem,ve notası ile “Osmanlı/ Türk Mevlevî mûsikîsi”ni etkisi altına almıştır. Perde düzeneğinde özellikle oynak perde olan mücenneb perdesinin sabitlenerek bir çeşit eşit olmayan tampereman yaratılarak Avrupa eşit tampereman yaklaşımı Türk Müsikîsi ses düzeneğine dayatılmaya çalışılmıştır. Kavram açısından yeden, güçlü, donanım gibi Avrupa tonal mûsikî kavramları makam mûsikîsi kuramının içine yerleşmiştir. Usûl yerine ölçü kavramı ve kullanımı gerçekleşmiş; meşk yerine notaya alma ve notadan icra geçmiş; koro oluşturulup başına Avrupalı şeflerin işlevine benzer bir işlev üstlenen şefler getirilmiştir.(Sağlam,2009). Artık sarayda Batı mûsikîsinin hakim olmaya başladığı ve geleneksel Türk mûsikîsinin saraydan çıkarıldığı hatta bu sebeple birçok mûsikîşinastın saraydan ayrılmasına sebep olduğu bilinmektedir.

Geleneksel Türk Müsikîsi Üzerinde Saray Korumasının Kalkması

Batı mûsikîsinin hakimiyeti, Geleneksel Türk mûsikîsinin ikinci plana itilmesine ve sarayın kendi mûsikîsini dışlamasına sebep olmuştur. Zor dönemler geçiren Osmanlı İmparatorluğu padişahlarının musikiye ilgi gösterememelerine ve hatta Dede Efendi gibi üstadların sarayı terketmeleri Geleneksel Türk mûsikîsi açısından vahim sonuçları gözler önüne sermektedir. Sarayda yaşayan diğer bestekârlar ise geçimlerini sağlamak için saray dışında maddi kazançlarının peşine düşmüşlerdir. Mahmut Ragıp Gazimihal “Abdülhamit devrinin harîçte sanat toplanmalarını men eden yasak kalktıktan sonra, Saraydaki sanat toplanması numuneleri harîçte de yapılmaya başladı: İsmail Hakkı Bey (1865-1927) merhum konsercilikte ön ayak oldu” (Sağlam, 2009) sözleri bu gerçeği pekiştirmektedir.

Geleneksel Türk Müsikîsi Bestekârlarının Halkın Talebine Cevap Verme Çabaları

Mûsikîde anlayış değişikliğinin “çiçeklenme” kimliğiyle ortaya çıktığı ilk dönemlerden beri tavizsiz bir biçimde klasik-ana üslûba sarılan çok sayıda önemli bestekar bulunmasına rağmen XIX. Yüzyıl artık noktada derinleşmek yerine yüzeyde genişlemenin en üst seviyeye çıktığı ve “şarkı” formunun tartışılmaz ve karşı durulamaz üstünlüğünü iddia ettiği bir dönemdir. Çünkü mûsikîde artık başka rüzgarlar esmektedir. (www.TurkMusikisi.com) Şarkı formuna geçişle birlikte Geleneksel Türk mûsikîsinin geçmişten gelen fasıl mûsikîsi artık yerini şarkı formu, köçekçe, türkû, oyun havası gibi küçük usûllerle bestelenmiş eserlere bırakmıştır. Batı mûsikîsini benimseyemeyen halk kendi kültüründen, özünden birşeyler dinleme, söyleme, besteleme özlemi içerisine girmiş ve şarkı formu ile bu özlem giderilmeye çalışılmıştır. Bu yeni üslûpla Geleneksel Türk mûsikîsinden kopma süreci başlamıştır. Din dışı özellikler gösteren yeni üslûp ile Türk Sanat Müsikîsi türü başlanmıştır.

Cumhuriyet Dönemi Türk Müsıkisinde Devrim Süreci

Klasik Türk Müsıkisi geleneği Cumhuriyet'ten hemen sonra, bir yaratım, eğitim ve icrâ sistemi olarak, siyasal tercihlerden kaynaklanan önemli engellemelere, bilinen darbelere maruz kalmıştır. Başka hiçbir san'at dalı için düşünülmemiş olan bir baskı politikası, "Müsikî İnkılâbı" adı altında uygulanmaya çalışılmıştır. Yerleşmiş, oturmuş bir kültür geleneği cebren ortadan kaldırılmak istenmiş, müzik dünyasına bambaşka bir istikamet vermek için özel bir politika uygulanmış, birtakım önlemler alınmıştır. Türkiye'de müzik dünyasının 1920 ve 30'ların şokundan bugün bile silkinmiş olduğu söylenemez. (Behar, 1987) Türk Sanat Müsıkîsi türü esasen özünü Osmanlı/ Türk Mevlevî Müsıkîsi'nden almasına rağmen 20.yy başlarından günümüze değin gerek bestelenme gerek öğretim gerek icrâ açısından ondan uzaklaşmış ve ona yabancılaşmıştır. 20. ve 21. yy. müsikî teknolojilerinin baş döndürücü hızı ve piyasadaki hakimiyeti eklendiğinde Türk Sanat Müsıkîsinin geçmiş ile var olan bağı büyük ölçüde zarar görmüş ve eğlence ekininin içinde Türk müsıkîsi ekininin dışından birçok unsurla birleşerek önemli bir yabancılaşma/yozlaşma dönemine girmiştir. Türk Sanat Müsıkîsi türü içerisinde Türk Sanat ve Türk Halk Müsıkîsi unsurlarının da yer aldığı oldukça karmaşık bir musiki çevresinden ve teknikten beslenen devasa bir tüketim zincirine dayalı güncel/yığın müsikîsi diye anılan yeni bir müsikî türü meydana gelmiştir: "Fantezi Müzik"...(Sağlam, 2009) Cumhuriyetin ilanından sonra birçok devrim yapılmış ve bunların başında da müsikî devrimi gelmiştir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyetine çağdaş bir müsikî yakışır düşüncesiyle Osmanlı Devletinden kalan hiçbir şey kabul edilmemiştir. 20.yy başlarında Atatürk'ün "Millî" ve uluslararası çok sesli Türk Müsıkîsi" yaratma hedefi Türk Müsıkîsi açısından devrimsel bir hedeftir. Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kurulmasıyla birlikte Türk Müsıkîsi'ndeki devrimsel değişimler sonucunda günümüzde artık yerleşik bir üslûp oluşturarak "Çağdaş Türk Müsıkîsi" biçimi meydana getirilmiştir.(Sağlam, 2009) Daha sonra Trt radyolarında Türk müsıkîsinin yasaklanması (1934-1936) halkın çok sesli musikiye yabancı kalıp kendi duygularını tatmini için Arap radyolarını dinlemeye başlaması, gazino kültürünün oluşması, darbuka sazının Türk Sanat Müsıkîsine girmesi (Şehirkahyasıoğlu, 2006) ve arabesk bu yozlaşmanın diğer uzantılarıdır.

USÛLLERİN YOZLAŞMASI

BatıMüsıkîsi Etkisiyle Bestelenen Eserlerin Aksak Usûllere Göre Daha Çok Simetrik Usûllerle Ölçülmesi Ve Usûl Repertuarının Basitleştirilmesi

Usûlleri meydana getiren ritmik doku içindeki darparın, sayısal veya vurgusal (kuvvetli ve zayıf vurgulamaların düzensizliği) yapılarının bozulmuşluğuna denir. Buna ilave olarak aksak usûllerin dışlanarak simetrik ölçülerin daha çok kullanılması da ritmik kirlenmenin bir başka boyutunu oluşturmaktadır. Aksak usûllerle bunların değişik tiplerin az kullanılması toplum kulağının düz vurulu ritmik yapıdaki usûllerle yılanmasına zemin hazırlamış olmaktadır. (Prof. Dr. Can Etili/ www.turkuler.com) Klasikal ve Sanat arasındaki ayırım her zaman çok belirgin değil; zira, bu tarzlar, her ikisine de özgü olan çalgılar, formlar, makamlar ve usûller üzerinden sarmışmış durumda. Bununla birlikte, görece daha popüler olan Sanat tarzında, "güfte dilinin" zamanla sadeleştiği ve "makam-usûl repertuarının" daralıp basitleştiği rahatlıkla seçilebiliyor. (Yarman) Thibaut makalesinde Türk Müsıkîsi'nin yapaylaştırılması konusuna dikkat çekmiş, yapaylaştırma aracı olarak da usûl verilmeden eklenen armoni unsuru olabileceğine dikkat çekmiştir. (Sağlam, 2009)

Geleneksel Türk Müsıkisinde Yer Alan Büyük Formlarda Ve Usûllerde Eserlerin Eskiye Oranla Daha Az Bestelenmesi

Cumhuriyet döneminin bestekârları da kendilerinden önceki birkaç kuşak gibi kâr, murabba, semâî bestelerini geçmişte bırakıp serbest bir şekil olan şarkıya yöneldiler. Mesele aslında, tercih edilen beste şekline indirgenemez. Bir bestekâr murabba, semâî besteleyemiyor, hep şarkı besteliyor diye halka dönük bestekâr olmaz elbette. Nice şarkı vardır ki murabbalar, semâîler kadar değerlidir. Ama şarkı esnek yapılı bir beste şeklidir, çeşitleri vardır, “fantezi” denilen biçimiyle de bestekâra tam bir serbestlik tanır. Şarkının bir başka yönü de küçük usûllerle bestelenmesidir. Küçük usûllerle bestelenen eserler anlaşılması, sevilmesi daha kolay eserlerdir: dolayısıyla halka gidebilmek için en elverişli mûsikî şekliydî şarkı. (Aksoy, 2008)

Büyük Usûllerle Bestelenen Eserlerin Küçük Usûllerle Vurulması Ve Eğlence Biçimine Dönüştürülmesi

Yapılan gözlemler sonucu genellikle amatör korolar başta olmak üzere büyük formda bestelenen eserlerin tamamı olmasa da büyük bir bölümüne yakınının 2/4, 4/4, 8/8’lik ve bu zamanların farklı darb değişimleriyle vurulduğu gözlemlendi.

“Hulâsa-i kelâm bizim büyük usûllerimiz eger bâlâda mezkûr olan ve (fe’ilâtün) vezninin tekrarıyla husûle gelen (bahr-i tavîl) mısra’ları gibi aynı veznin yekdiğerini ta’kîben tekrarından ibâret bulunmuş olsa idi o vakit bunlardan (darb-ı fetih)in 44 sofyan, (muhammes)in 8 sofyan imtidâdında olduğu iddiâsı mukarin-i hakikat bulunur ve notaya dahî bu usûlâtın 4/4 hesâbıyla tahrîri mümkün olabilir idi. Böyle olmadığı takdirde (muhammes)in 8 sofyan usûlünden mürekkeb bulunduğunu iddiâ etmenin tıpkı (bahr-i müctes)ten nazmedilmiş bir siiri (fe’ülün) cüzîyle taktîa kalkısmak kabilinden bir vezin-nâsinâslık olduğunu kimse inkâr edemez.” (Çergel, 2007) sözleri ile Rauf Yekta Bey’inde bu konuyu hakkındaki fikirleri ile usûllerin yozlaşması konusundaki yazımıza büyük bir destek olduğu görülmektedir

Mûsikîmizdeki usûller bahsinin bir neticeye iktirânı için biraz da (ilm-i îka’)danzellikle peşrev formundaki eserleri icrâ sırasında kendi usûl kalıbıyla vuracak kişilerin büyük usûlleri bilmemeleri ve onlara en kolay gelen düz ritimlerle usûl vurmaları usûllerin bozulmalarına sebep olan önemli nedenler arasında yer alabilir.

http://www.youtube.com/watch?v=sy_cG_zh3sU : Güfte ve Bestesi Hacı Fâik Bey’e ait olan Hafif/ Yürük Semâî usûllerinden oluşan Kâr formundaki eser. Eserde genellikle düyek ve sofyan usûlü kullanılmıştır.

<http://www.youtube.com/watch?v=9yKSq4ctKAo> : Bestesi Tanbûrî Refik Fersan’a ait olan Hafif usûlündeki Hicaz Peşrev. Eserin usûlü düyek, sofyan ve darbları farklı olan sekiz zamanlı usûller kullanılmıştır.

SONUÇ

Usûl kavramı sadece eseri icra sırasında destekleyen bir yardımcı unsur değildir. Usûl eserin bel kemiğini oluşturan icrâ edilen esere anlam ve boyut kazandıran bir unsurdur. Bu sebepten dolayıdır ki eserin ruhunu ve anlamını bozmadan eserler usûl yapısına uygun olarak icrâ edilmeli ve geçmişin mirasına sahip çıkılmalıdır. Geçmişten günümüze geçirilen evreler her alanda olduğu gibi mûsikî alanında da değişimlere, bozulmalara sebebiyet vermiştir. Her değişim bir gelişim değildir; bu değişim bir mirasın bozulmasına sebebiyet veriyorsa bunun farkında olunmalıdır ve buna göre hareket edilmelidir. Usûller konusunda icracılara büyük görevler düşmektedir. İçerisinde yaşadıkları kültürü öğrenme gayreti içerisinde olmaları usûl mirasının kaybolmaması açısından büyük önem arz etmektedir. Osmanlı/Türk mûsikîsi dünyanın en talihsiz mûsikî gelenekleri arasında değil; ama bu mûsikîdeki kayıplar da az

değildir. Bugün bu mûsikî üzerinde araştırmalara yönelenlerin amacı, biraz da o kayıpları araştırmak, kaybolup gidene dikkati çekmek olmalıdır.(Aksoy, 2008)

KAYNAKLAR

- AKSOY Bülent, Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2008.
- BEHAR Cem, Aşk Olmayınca Meşk Olmaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.
- BEHAR Cem, Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1987.
- ÇERGEL, Muhammed Ali, Rauf Yekta Bey'in İkdâm Gazetesinde Neşredilen Türk Mûsikîsi Konulu Makaleler, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007.
- ÇIPAN Mustafa, KARAMAN Sibel, Dede Efendi'nin Yürük Semâîlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi, Türkiyat Araştırmaları Dergisi, s.485.
- FONTON Charles, 18. Yüzyılda Türk Müziği, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1987.
- İLHAN Ayşe Başak, XIX. Yüzyıla Kadar Olan Mevlevî Âyinlerinde Usûl-Vezin İlişkisi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi Ve Sanatları Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006.
- ÖZTÜRK, Okan Murat, Osmanlı Musikisinde Moderleşme ve Başkalaşım: “Westwnize” Edilmiş Bir Musiki Geleneginin Dünü ve Bugünü, Uluslararası Osmanlı Dönemi Türk Musikisi Sempozyumu, Bursa, 2006.
- SAĞLAM Atilla, Türk Musiki/Müzik Devrimi, Alfa Aktüel Yayınları, Bursa, 2009.
- ŞEHİRKAHYASIOĞLU Kaan, Türk Müziğinde Vurmalı Çalgı Olarak Darbukanın Yeri Ve İcrası, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006.
- TURA Yalçın, Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988.
- www.turkuler.com
- www.TurkMusikisi.com
- <http://cizgi.blogcu.com/kuresellesme-ve-muzikte-yozlasma>

“GİRESUN HAVALİSİNDE MÜZİK FORMLARININ GELENEKSEL DANSLAR ÜZERİNE ETKİLERİ”

Gökhan HAMZAÇEBİ

Giresun Üniversitesi Eğitim Fakültesi
gokhanhamzacebi@hotmail.com

ÖZET

Oğuz Türklerinin 24 kolundan biri olarak 10-11. yüzyıllarda Anadolu'ya gelmiş olan Çepniler, Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslamlaşmasında önemli katkı sağlamışlardır. Çepniler, Selçuklu Devleti tarafından yerleştirildikleri Samsun'dan Trabzon'un batı sınırlarına kadar ulaşmışlardır. Tarihin derinliklerinden süzülerek günümüze taşıdıkları ve özenle korudukları kültürel ve sosyal değeriyle yöre insanı, Türk kimliğinin canlı örneğini oluşturmaktadır. Bu millî kimlik aynı zamanda yöredeki folklor ve sanat eserleri üzerinde de etkili olmuştur.

Millî folklorumuzu; insanımızın günlük hayatı ve doğa ile olan ilişkilerinden meydana geldiği ifade edilmektedir. Millî kültür değerler içinde folklorik özellikler, yörelerin kendine has özellikleriyle şekillenmektedir. İnsan'a ait fiziksel ve ruhsal ne kadar zengin bir birikim varsa bunları folklorun içinde bulmak mümkündür. Ayrıca folklorun bir yan alanı gibi görülen halk dansları da zengin kültürel birikimleri bünyesinde barındırmaktadır.

Giresun, aynı zamanda müzikal zenginliği olan bir yöremizdir. Arazinin engebeli olması ve yöre insanının iktisadî faaliyetleri müzik ve folklor üzerinde olumlu etkiler yaratmıştır. Özellikle yöredeki yaylacılık faaliyetlerinin başta “yol havaları” olmak üzere birçok türküye ilham kaynağı teşkil etmiştir.

Giresun tarihinde ahalinin sosyal ve kültürel durumuna bakıldığında saraylı ve şehirli etkisi göze çarpar. Böyle bol musiki ve oyunlu bir bölgede, gerek müzik ve gerekse oyunlar konusundan saray musikisi ve halk musikisinin birbirinden etkilendikleri açık bir şekilde görülmektedir.

Müziğin insan yaşamındaki önemi onun insan yaşamının değişik boyutlarındaki çok yönlü işlevlerinden kaynaklanır. Müziğin toplumsal işlevleri ise; toplumsal kesimler ve toplumlar arasında tanışma, anlaşma, kaynaşma, dayanışma, paylaşma, yakınlaşma, işbirliği, birleşme ve bütünleşmenin sağlanmasıdır. Bunun yanında karşılıklı etkilenmeler yoluyla yöredeki oyun müziklerinin yapısında farklılıkların görülmesi doğaldır. Örneğin bu etkileşimler neticesinde yörede 9/8'lik usulü olan bazı karşılamaların 3'lüsünün (2+2+2+3) aksağı sondadır. Bazı karşılamaların ise 3'lüsü ikinci sıradadır (2+3+2+2). Bu çalışmanın amacı da bu farklılıkları ortaya koymak ve örneklerle konuyu açıklığa kavuşturmaktır.

Anahtar Kelimeler: Giresun folkloru, Çepniler, müzik ve dans.

“THE EFFECTS OF MUSIC FORMS TO FOLK DANCES IN GİRESUN VICINITY”

Gökhan HAMZAÇEBİ

Giresun University, Faculty of Education

gokhanhamzacebi@hotmail.com

ABSTRACT

“Çepniler”, who had come to Anatolia in the 10-11. centuries as one of 24 ramifications that are subsections of Ghuzz Turks, had provided significant contributions to Turkicize and Muslimize Anatolia. Çepniler reached from Samsun, where they were located by Seljuq Empire, to Trabzon’s west borders. With their social and cultural values which they had carried to our day gliding through the depth of history and meticulously protected, people of the vicinity is an living example of Turkish identity. This national identity also had influentions upon folklore and artworks in the vicinity.

A general thought is that our national folklore resulted from our peoples daily life and their relationship with nature. Folkloric properties in the national cultural values are shaped by vicinities’ idiosyncratic properties. Any physical and spiritual richness that belongs to human is possibble to find in the folklore. Besides folk dance, which is seen as a subsection of folklore, involves rich cultural accumulations in its contexture. Giresun is a city which has got musical richness at the same time. Rough land shapes and peoples commercial activities had positive effects on music and folklore. They had been an inspiration for many folksongs, especially for transhumance activities’ “trip melodies(yol havaları)”.

When we consider social and cultural status of people in Giresun’s history, court and urban effects are conspicuous. In an area such abundant in music and dance, it has been seen that concerning either music or dance both court music and folk music are affected from each other .

The importance of music in human life comes from its versatile functions in different dimensions. Sociological functions of music is the achievement of meeting between social section an societies, rapport, cohesion, solidarity, sharing, convergence, collaboration, merger and integration. Besides it is natural to see differences in the structure of folk dance music in the area by correlative interactions. For example, in the vicinity some of “karşılamas”, which has 9/8 measures, trio is at last of the measure(2+2+2+3) as a result of these interactions. On the other hand trio of some “karşılama” is in the second row of measure(2+3+2+2) Purpose of this work is to reveal differences and clarify this subject with examples.

Key Words: Giresun, folklore, Çepni, music, dance.

GİRİŞ

Doğu Karadeniz ve havalisi Türk kültürüne ait zengin unsurların varlığıyla bilinmektedir. Özellikle yöredeki Türkmen aşiretlerinin yaklaşık bin yıldan bu yana zenginleşerek gelen kültürel değerler üzerinde büyük etkileri olmuştur. Yöredeki Türkmen aşiretleri, diğer yurt köşelerinde olduğu gibi Doğu Karadeniz’in her köşesinde maddî ve manevî kültür unsurlarının inşasında büyük hizmetlerde bulunmuşlardır.

Türk kültürü içinde yer alan “yaylak-kışlak”, “konar-göçer”, “atlı-göçebe” hayat tarzı Giresun ve havalisinde yüzlerce yıldır devam eden kültürel zenginliği ifade etmektedir. Bizim için asıl önemli olan ise günümüzde Çepnilerin yayla göçleri sırasında kemençe çalıp horon oynama geleneklerinin var olmasıdır (Akat, 2012: 57). Bilindiği gibi Giresun ve havalisinin arazisi, oldukça dağlık ve engebelidir. Böyle bir arazi yapısı, konar-göçer hayat tarzı yaşamaya müsait olmayan ve şartları zorlaştıran bir arazidir (Şahin, 1997: 117). Giresun coğrafyasının özellikle maddî kültür unsurlarının nesilden nesile taşınmasına elverişli

olmamasına rağmen, sahilden başlatarak yükseltisi yer yer 2500–3000 metreye ulaşan yaylalarına kadar bu kültür unsurlarını görmek mümkün olabilmektedir. Doğu Karadeniz havalisinde yazılı ve sözlü kültür unsurlarının hayat bulmasında ve zenginleşmesinde yaylacılık ve hayvancılık birinci derecede ehemmiyet arz etmektedir.

Yöredeki türkü, mani, deyiş, hikâye atasözü gibi edebî kültür unsurlarında yayla ve yaylacılık faaliyetleri belirleyici olduğunu söylemek mümkündür. *“Özellikle, yöre musikisinin ilham kaynağı yaylacılık olduğu görülmektedir.”* Yine Giresun ve havalisindeki inanmalar, folklorik eserler ve materyaller yaylacılık faaliyetleri sayesinde zenginleşmektedir. Yaylacılık sırasında özellikle mola (düşün) yerlerinde büyük şenlikler yapılmakta ve burada söylenen “yol havaları” musiki hayatımızda derin izler bırakmaktadır. Bu durumu Giresun ve havalisinde vücuda getirilmiş olan musiki ve edebî eserlerde sıkça görülmektedir (Kaya, 2011: 181). Çepnilerde görülen diğer oyun türleri ise kız horonları, yol havaları, otçu havaları, imece havaları, karşılamalar, çiftetelli havaları (inci havası), kemeçe ile çalınan doğaçlama “gaydeler”, atışmalar, gelin ağlatma havaları ve oturak (muhabbet) havalarıdır (Akat, 2012: 66). Oturak havaları yörede bir yerde oturulup muhabbet edildiği sırada söylenmekte olan türkülere verilen bir addır.

Karadeniz insanının musikiye olan tutkularını başta yaylacıların “Yol Havaları” olmak üzere yörenin nerede ise bütün türkülerinde görmek mümkündür. Giresun türküleri içinde yaylacılık ve bunun yarattığı hasret duygularına türküler sıkça yer vermektedir. Yöredeki kültür değerlerinin yeşermesinde, hayat sahalarının gelişmesinde, nesilden nesile aktarılmasında yaylacılık önemli derecede belirleyicidir.

Bu çalışma esnasında kullandığımız bir diğer uygulama ile çeşitli sorular yardımı sayesinde yöre oyunlarda kullanılan figürlerin adım cümlelerinde ki birim zamanları ile müziklerin birim zamanlarını karşılaştırarak, yöre müziğin teknik boyutunu ve müziği oluşturan alt yapı unsurları analiz edilmiştir. Dolayısı ile yan yana geldiğimiz yerel icracılara, müziğin aktarımı, teknik detayların halk tarafından ne şekilde ifade edildiği, yöre oyunlarında olan figüratif unsurlar, müzikte olan ritmik unsurlar üzerine, gibi birçok konu ile ilgili sorular yöneltilmiş ve bu soruların karşısında aldığımız cevaplar, konumuzun hazırlanması sürecinde bizi belirgin noktalara taşımıştır.

Ancak bizim hedefimiz, bölgenin toplumsal yapısı ile ilgili genel bir birikim aktarılması yanında, tespit ettiğimiz eserlerin icraya katkı sağlaması amacını güderek, buradan çeşitli sonuçlara varmaktır. Bu mevcut kaynaklardaki yöntemlerin bu amaca hizmet etmesi için yeniden tarafımızca yorumlanması süreci sonucunda şekillenmiştir.

Giresun’da Yaylacılık ve Musiki

Kültür canlı bir varlık olması hasebiyle nesiller arasındaki ilişkileri de tayin etmektedir. Özellikle kültür unsurları içinde yer alan musiki ve muskî uygulamaları bu ilişkilerde belirleyici rol üstlenmektedir. Kültürel değerleri tanımaya çalışmak, kaybolmaya yüz tutan değerleri araştırmak, gün yüzüne çıkarmak ve topluma mal etmek olmalıdır. Kültürün en önemli ögesi de müziktir (Büyükyıldız, 2009: 13).

Sözlü müzikal ürünlerin belirtilmesinde, Osmanlı saray müziğinin şark formları taşınması göz önüne alınarak, bunlara Arapça “i” ilgi ekinin getirilmesiyle şark tarzı anlamında “şarkî” Türk halkının kulaktan kulağa yaydığı, saray müziğinden farklı formdaki Türk ulusal müziğine Türk tarzı olduğunu belirtmek amacıyla, yine aynı ilgi ekinin getirilmesiyle “Türkî” dendiği, ancak konuşma dilinin akışkanlığı içinde bu kelimenin zamanla “şarkı” ve “türkü” şeklinde değişikliğe uğradığı genel kabul gören bir açıklamadır (Büyükyıldız, 2009: 132) Genel olarak yol boyunca söylenen Türkü-ezgi anlamına gelen yol türküleri-havaları tabirine

yurdun hemen her bölgesinde tesadüf edilmektedir. Yol türküleri bu tasnif içinde ezgileri bakımından uzun havalar (usulsüz) içinde değerlendirilmektedir (Duran, 2010: 157).

Giresun ve havalisi yapılan araştırmalara göre müzikal zenginliği olan bir ilimiz olarak ifade edilmektedir. Bu zenginlik yöreye iskân edilen Türkmen unsurlarının günlük hayatlarından ilham almıştır denilebilir. Giresun ve havalisine yerleşen Çepni Türklerinin büyük bir kısmı inanç bakımından Bektaşî ve Alevî kültürü ile gruplara ayrılırlar. Alevî kültürünü yarattığı zenginliğin içinde bağlama çalma ve onun ezgilerine uygun türküler söylenmesi Anadolu'nun her yerinde tesadüf edilen bir uygulamadır. Türk kültürü içinde özellikle halk ozanları bakımından Alevîlerin büyük bir zenginliğe sahip olduğunu söylemek gerekir. Böyle bol musiki ve oyunlu bir bölgede, iç içe yaşayan topluluklar; gerek müzik ve gerekse oyunlar konusundan birbirlerinden etkilendikleri uygulamalarda görülmektedir.

Karşılaşma Müzik Ritmik Yapısının Geleneksel Oyuna etkisi

Halk; geçmişte birlikte yaşamış, günümüzde birlikte yaşayan, gelecekte de birlikte yaşama arzusunda olan, hayatının tüm zamanını gelenek örgüsü içinde sürdüren insan topluluğu olarak tanımlanabilir. Müzik ise, hem bireysel hem de toplumsal kültürü ve kültürel özellikleri oluşturur. Gelenek ve törelerin, bu törelere ait kalıntıların birleşiminden meydana gelen halk kültürü ise, var olan bu toplumsal birikimleri araştıran ve derleyen disipline verilen addır. Halk biliminin ürünlerinden olan halk oyunları ve halk musikisi, bir eğlence aracı olmaktan öte, Türk Kültürü ve sanatı'nın soyluluğunu ortaya koyacak ve eğitim kavrayışımızın gelişmesine neden olabilecek çalışmalara gerek duymaktadır. (Erdem- Pulur, 2002:223).

Türk folklorunun en önemli bölümlerinden birini oluşturan halk oyunları, müzikten ayrı düşünülemeyecek bir kavramdır. Bugüne kadar elde edilen örneklerle bakıldığında Türk halk müziğinin müzikal bakımdan birbirinden farklı ezgisel karakterlere sahip bir yapısal özellik gösterdiği anlaşılmıştır. “*Genellikle şehir merkezlerine yaklaştıkça klasik Türk müziğinin makamsal karakterini andıran bir yapı ile karşılaşılır. Kırsal kesimlerde ve köylerde ise daha yalın bir ezgisel yapı göze çarpmakta ve makamsal etkinin azaldığı görülmektedir.*” Her iki durumda da ezgilerde mikro tonal bir müzikal sistem vardır. Bu halk müziğinin vazgeçilmez özelliğidir.

Ülkemizde, ulusal belirli günlerin dışında bir yöreye, bir il'e, bir ilçeye ya da bir köye özgü; oranın yerel bir özelliğiyle, bir ürünüyle, bir geleneğiyle ilgili olarak kutlanan kutsanan, canlandırılan günler, haftalar vardır. Bu türden günler, haftalar kutlanırken şenlikler düzenlenmekte, yerel oyunlar oynanmakta, gelenekler canlandırılmaktadır. Bunların bir bölümü yerel takvimin gereği olarak artık oturmuş, sürekli kazanmış, her yıl kutlanan ve kutsanan bir nitelik kazanmıştır. Bir bölümüyle son yılların turizm etkinlikleri içinde yer almakta, giderek bir geleneğe dönüştürülmek istenmektedir. Biz bu yaklaşımla bazı yaylarımızdaki şenlikleri inceleme fırsatı bulduk. Ulusal özlerin, yerel renk ve kaynaşmaların, bölgesel özelliklerin canlandırıldığı, kutlandığı, tazelendiği bu türden, şenlik bayram ve günler de görsel kaynaklar içerisinde yer alırlar. İnsanımızın toplumla, coğrafyaıyla, doğayla ilişki ve etkileşimlerinin dinamik yansımalarını sevinçlerini, övünçlerini, coşkularını, ekonomik alış-verişlerini, yarışma ve yaratılarını; hatta bölgebencilik (etnosantrizm)'lerini çeşitli biçimlerde dışa vurdukları bu kutlama ve kutsama günlerinde halkbilimcilerin kaynaklanacağı, esinleneceği, derleyeceği ve belgeleyeceği çok gereç vardır. (Örnek,1973:47).

Giresun şehir halkının yaşantısına bakıldığında; saraylı etkisi göze çarpar. Böyle bol musiki ve oyunlu bir bölgede, gerek müzik ve gerekse oyunlar konusundan saray musikisi ve halk musikisi birbirlerinden etkilendikleri açık bir şekilde görülmektedir. Özellikle söz konusu olan bu oluşum belki yüzlerce yıllık bir süreçte oluşmuştur. Bugün bakıldığında tam

olarak karşılama normunda çalınıp söylenmektedir. Yörede çok yaygın olan oyun karşılamadır. Karşılamalar, halk musikisi usul kalıpları içinde “bileşik usul” diye adlandırdığımız gruba girer. 9/8’lik ve 9/16 usulü olan karşılamaların, düzum şekillerindeki 3’lüsü(2+2+2+3) sonradır. Çünkü icrası diğer türe göre daha kolaydır. Bu gün kullanılan “Oy Miralay Miralay” türküsü bu türe güzel bir örnektir. Oyun, ritmik olarak 9 zamanlıdır. Ayak birim zamanları (2+2+2+3) kalıbıyla kurulmuştur. Bu örnekte, müzik ile figür formu bir biriyle uyumludur. Bu türden durumlara biz; Müziğe göre “Düzenli” oyunlar diyoruz. Türkmenlerin (Çepnilerin) sosyal yaşam tarzlarında görülen bu tür oyunlar, *yaylak- kışlak* geleneğinin görüldüğü Anadolu’nun bazı bölgelerinde de benzer müzik yapılarıyla karşımıza çıkmaktadır.

Müzik ve oyun aynı anda başlar ve aynı anda bitmez. Bu karşılama türünde ayak (adımlama) değişmeden ritim kalıbında form bakımından değişiklikler olabilir. Örneğin kalıpta bulunan üçlünün yeri her zaman sonda olmayabilir. Özellikle “*Giresun Karşılamalarının*” müzikal yapısı, dikkatle izlenirse semahlarla ne kadar benzeştiği gözlerden kaçmaz. Önceleri, kişinin gönül dünyasını yansıtarak ortaya çıkan Türküler, anonimlik sürecini tamamladıktan sonra, toplumun malı haline gelirler. Türküler ilk söylendiğinde kişinin kendi gönül dünyasının malı gibi görünürken içinde yaşadığı toplumun sıkıntılarına da tercüman olduğundan o türküler aynı zamanda toplumun da malı haline gelir. O dizeler içinde yaşadığı toplumun bir nevi sözcüsü, duygularının başkalarına yansması gibi görülmeye başlanır.

Giresun karşılamaları 9/8’liktir. Semahların hoplatma dediğimiz hızlı bölümleri de çoğunlukla 9/8’liktir. Giresun yöresinde Karşılamalar 9/8’lik olup, tıpkı semahlarda olduğu gibi 3’lüsü(2+3+2+2) ikinci sırada yer alır. Bu örnekte, müzik ile figür formu bir biriyle uyumlu değildir. Bu türden durumlara da biz; müziğe göre “Düzensiz” oyunlar diyoruz. Fakat ilk icra edildiğinde tam olarak karşılama figürleriyle uyum sağlayıp sağlamadığını, kulağa karşılama gibi mi yoksa semah gibi geldiğini bugün kestirmek pek mümkün değildir. Oyundaki kol yapısı semahların halka şeklinde dönerek kollarını yere göğe içe dışa çevirme şeklini andırır. Bugünkü değimiyle “Giresun Karşılması” da denilen “Çandır Çöplük Havası” bu uygulamaya örnektir. Söz konusu olan bu oluşum belki yüzlere yıllık bir süreçte süzülerek günümüze kadar gelmiştir. Çoğunlukla dağlık köylerde semah benzeri uygulamaların çok fazla kullanıldığını görmekteyiz.

Horon Müzik Ritmik Yapısının Geleneksel Oyuna etkisi

Giresun yöresinin müzikleri notaya alınırken yaşanan zorluklar burada da görülmektedir. Eserin yaratıcısının çaldığı şeklin, bugünlere gelene kadar ne gibi değişimler geçirdiğini kestirmek güçtür. Ancak bu gün icra eden kişinin; hem yöresel hem de kişisel tavır ve süslemelerini nota olarak kabul etmek pek mümkün değildir. Bununla birlikte notaya alınan eserler kalıp olarak düz biçimde gösterilmiştir. Yöreye yabancı bir müzisyen bu notalara göre eserleri icra ettiğinde; yöreye has o lezzeti ve tadı her zaman bulamayabilir. Bunun için eserleri icra eden mahalli sanatçıların ses ve görüntülü kayıtları notayla birlikte yer alması yeni çalışma yapanlar için örnek teşkil edebilir.

Horonlarda ise durum daha kolaydır. 7/8’lik ya da 7/16’lık olarak görülür. Genellikle hemen hepsinin 3’lüsü sonradır. Bazı istisnaif horonlar vardır. Onlar 5.7.10 ve eser içerisinde usul kalıpları değişerek 9 zamanlı geçkiler alan horonlardır. Yine bazı 7/8’lik horonların 3’lülere yer değiştirip başa veya ikinci sırada da görülebilir. Ama horon denildiği zaman 7 zamanlı ve 3’lüsü sonda olarak bilinir. Oyun birim zamanları ise 10 birim zamanlıdır. Dolayısıyla müziğe göre oyun (Horon) düzensizdir. Geçmiş konusunda bir şey söylemek çok zordur. Ancak çok eski bir oyun türü olduğu söylenebilir. Hatta 1800’lü yıllarda yaşamış

olan Tuzcuoğlu Mehmet Ali'nin çaldığı horon müziğini bu gün “*Tuzcuoğlu Horonu*” diye hatırlayıp hala çalabilenler mevcuttur.

Metelik Müzik Ritmik Yapısının Geleneksel Oyuna etkisi

Bir diğer oyun türü de fengil (pek çok kaynakta metelik ya da kolbastı olarak geçer) olarak karşımıza çıkar. Bu diğer ikisine göre daha yeni bir türdür. Özellikle askerlik nedeniyle başka memleketlere gidip gelen gençler gittikleri yerlerdeki eğlence ortamlarında gördükleri oyunları ve müzikleri memleketlerine getirmişlerdir. Müzikal yapı olarak 4/4'lük, 2/4'lük ana usul ve kalıpları olarak karşımıza çıkıyor. Figüratif yapısı da 4 zamanlı olduğundan, müziğe göre oyun düzenlidir. Daha sonra bu tür çok tutulmuş ve oturak eğlencelerinin vazgeçilmez türküleriyle oynanmaya başlanmıştır. Özellikle “Lazutlar”, “Sokakbaşı Meyhane” gibi türküler Giresun halkı tarafından halen çok sevilen ve söylenen türkülerdir.

Ekin Havası

Unutulan bir diğer ezgi de “Ekin Havalarıdır.” “Ekin Havaları” Doğu Karadeniz ve özellikle de Beşikdüzü-Görele-Keşap arasındaki bir uygulama olarak karşımıza çıkar. Bahsi geçen yörede insanımız özellikle mısır ekimi sırasında bu havaları kemençe ve davul zurna eşliğinde çalar söyler. Burada amaç tarlada yorucu ve sıkıcı çalışma ortamını ortadan kaldırıp çalışmayı eğlenceli ve neşeli bir ortama dönüştürmektir. Özellikle tarlada çalışılırken bütün imeceye katılan insanlar tarlanın eteğinde tek sıra oluştururlar.

Giresun ve havalisinde mısır ekimi bir disiplin içinde sürdürülmekte ve hiçbir şey tesadüflere bırakılmamaktadır. “Tarlada toplanan kadınlar, kendi aralarında birkaç grup oluştururlardı. Bu grupları ise en önde duran ve kendisine “Mimar” denilen yaşlı bir kadın **disipline** ederdi.” Mimar kadın bir nevi ekin eken imece ile çalgı çalan usta ile ahengi sağlayan kimse durumundadır. Kemence ağırdan ağırdan çalmaya başlar. Kazmalar da kemençenin ritmine uygun olarak toprağa vurulmaya başlar müzik ilerleyen zamanlarda hızlanır, yavaşlar, atma türküler söylenir, zamanın nasıl geçtiğini anlamadan tarlanın işi bitmiş olur.

İmeceye gidenler

Hep gazmalı gazmalı

Ben yârimi tanım

Baş beyaz yazmalı

Gazmayı gaza gaza

Ünlerim çıktı saza

Gurban olurum yenge

Yanında gazan gıza

.....

Gurşun attın geçiye

Vurdu kemençeciye

Gız tara saçlarını

Gidelim imeciye

Yol Havaları

Karadeniz bölgesinde, özellikle Rize ve Trabzon bölgesinde yaygın olarak seslendirilen bir uzun hava türüdür. Sözel seslendirmede konuşurcasına (recitatif) söyleme

belirgin özelliktir. Yöre ağzı da belirgin olarak kendini gösterir. Bu türde Hüseyinî makamı sıkça kullanılmıştır. Az olmakla birlikte Hicaz makamı yol havalarına da rastlamaktayız. Ezgilerin ses genişliği en çok bir sekizlidir. Sekizliyi aşan ses genişliğinde yol havasına araştırmalarımızda rastlamadık. Yol havalarının eşlik çalgıları kemençe ve tulumdur. Konuları aşk, seveda ve doğadır. Halk şiirinin yedi ve on birli hece ölçüleri kullanılmıştır. Sözler anonimdir (Gül, 2010. 17).

Otçu Göçü geleneğinde yaylaya çıkan yöre halkı, yürüyüşün ikinci gününe geldiğinde arazi yapısının daha dik olduğu bölgelerdedir. Arazi yokuş olduğundan yürümek daha zordur. Yürüyüş nizamı burada yavaşlar, hayvanların yorulmaması için gerekli özen gösterilir. Buradaki yürüyüş birinci güne göre çok daha yavaştır. Yürüyüş esnasında naralar atılır, türküler söylenir. Türküler genellikle “Yol Havalarıdır”. Türkü söylemek tesadüfen olmaz, sürüdeki en yaşlı kişi türküyü söyleyebilir. O söylemez ise onun tavassut edeceği başka bir kişi türküyü söyler. Türkü söyleyecek kimsenin sesinin güzel olması gerekir.

Yol havası tabiri özellikle Doğu Karadeniz’de yer alan Rize-Trabzon-Giresun- Ordu gibi iller ve yörelerinde çok yaygın olan ve serbest ritimli (uzun hava) söylenen bir kalıbı ifade eder. Türküler daha ziyade ezgileriyle dikkat çekerler. Türkünün sözleri ise ezgiye ayrıca bir özellik katar. Melodinin daha kolay anlaşılmasını sağlar. Bu bakımdan sözler ile ezgi arasında bir uyum vardır. Yol havası, halk arasına “yayla havası” olarak da adlandırılır. Özellikle hayvancılıkla geçimlerini sağlayan halk, sıcak yaz aylarının 3-5 ayını yaylalarda geçirir. Bahar aylarında yaylaya çıkan halk, sevinç ve coşkusu bu yayla havalarıyla ifade eder (Duran,2010:157).

SONUÇ

Günümüzde toplumlarda büyük sıkıntılar yaratan ve yaşanan ve teknolojik gelişimin yarattığı olumsuzluklar ile ifade edilen kültürel yozlaşması nesillerin geleceğini tehdit etmektedir. Kendi kültür değerlerinden habersiz yetişen nesillerin hayatlarına ait yönlerini bulmaları pek mümkün görünmemektedir. Bu çalışma ile Doğu Karadeniz yöresindeki yaylacılık faaliyetlerinin kültür hayatımız üzerinde yarattığı olumlu yankıları değerlendirilmiştir. Özellikle Çepni Türklerinin iskân sahalarından olan Giresun ve havalisinde günümüzde sürdürülen yaylacılık faaliyetleri çalışmamıza birinci derecede kaynak teşkil etmiştir.

Giresun ve çevresinde hayvancılık ve yaylacılık iktisadî, sosyal, kültürel ve inançlarımız üzerinde derin etkiler bırakmaktadır. Hayvanlarına karşı şefkatli ve merhametli davranmak onların yaşam öykülerini musikisine taşımak yörede her çoban tarafından kutsal bir vazife gibi görülür. Yöre insanı nerede ise hayvanlarını kendi çocuklar gibi kabul ederler. Her hayvana mutlaka bir isim verilmesi geleneksel kıyafetlerini hayvansal ürünlerden yapılması, yol türküleri içeriğinde hayvanlarının yaşantısını ve davranışlarını güzel bir üslupla sergilenmesi geleneği dikkat çeken bir husustur.

Giresun ve havalisinde yaylacılık ve hayvancılık bir geçim kaynağı olmanın yanında tarihî kültürel ikliminin de membalarından sayılmaktadır. Bu kaynağı besleyen ırmakların başında ise zor şartlarda hayvancılık faaliyetlerini sürdüren çobanlarımızdır. Çobanlarımız yürüttükleri bu faaliyetlerin karşılığını da maddî ve manevî olarak alın terlerinin karşılığını almalıdır. Sadece Giresun ve havalisinde değil ülkemizdeki bütün çobanlar “sosyal güvenlik şemsiyesinin” altına alınmalıdır.

Doğu Karadeniz yöresinde arazinin engebeli olması yanında sürekli yağmur ve sis olması buradaki faaliyetleri zorlaştırmaktadır. Hiç usanmadan bu zorlu arazi şartlarında çalışan topluma katma değer sağlayan yöre halkı geleneksel dans ve musikimize yön

vermektedir. Giresun köylüsü dağlarından hiç eksik olmayan “dumanlar ile sanki dans edercesine” günlük hayatını sürdürmektedir.

Karadeniz yaylaları sadece hayvancılık yapılan mıntikalar olarak düşünülmemelidir. Buralar birçok kültürel değerin kaynağı, membaı gibi düşünölmelidir. Yaylacılık sayesinde yörede musiki ve kültürel inanmaların büyük bir zenginlik kazandığı görölmektedir. Özellikle yöreye has “karşılama”, “horon”, “metelik” ve “yol havalarının” ilham kaynağı yaylacılıktır. Kemeñçe ve Davul-Zurna ile söylenmekte olan türkülerin çoğunluğu da yine yaylacılık kültürü ile beslenmektedir. Yine hasret, özlem yüklü türkülerin ilham kaynağı yaylacılar ve onların yarattığı değerler bütünüdür.

Bu yörede çoğunlukla horon ve karşılama oynanmaktadır. Karşılamalar; 9 zamanlıdır. Çepnilerden dolayı Alevilik kültüründen etkilenmeleri, karşılamanın ritm yapısı, semahların hızlı bölümüne benzer ve kalıp olarak (2+2+2+3) yerine, (2+3+2+2+) tipi girer. Horonlar 5 ve 7 zamanlıdır. 7 zamanlılarda (2+2+3) tipi görölür. İcrada en çok davul-zurna, kemeñçe, görölür.

Gelişen çağın, ilerleyen tekniğin ve gelişen insan ruhunun derinlikleri, her alanda olduğı gibi halk oyunlarında da birtakım arayışların doğmasına neden olmuştur. Bu açıdan bakıldığında; halk oyunlarının ve müziklerinin kurgusal yapı, form ve biçim kurgusunun araştırılması, derlenmesi ve buna dayanarak sergilemelerinin yapılması gerekir.

KAYNAKÇA

- Akat, Abdullah. **Çepniler ve Müzik**, Serander Yayınları, Trabzon 2012.
- Alpaslan, Hüseyin Avni. “Türk Bayramlarından Ot Göçü”, Türk Yurdu Dergisi, S.7, C.8, 4 Haziran 1331/17 Haziran 1915.
- Bilgin, Mehmet. “Giresun Bölgesinde Türkmen Beylikleri ve İskân Hareketleri”, **Giresun Tarihi Sempozyumu 24–25 Mayıs 1996**, Giresun Belediyesi Yay, İstanbul 1997.
- Bostan, M. Hanefi. “XV-XIX. Yüzyıllarda Giresun Kazası’nın İdarî Taksimatı ve Nüfusu”, **Giresun Tarihi Sempozyumu 24–25 Mayıs 1996**, Giresun Belediyesi Yay, İstanbul 1997.
- Büyükyıldız, Zeki. **Türk Halk Müziğı - Ulusal Türk Müziğı**, Papatya Yayınları İstanbul 2009.
- Çakır, Sabri. “Bektaş Yaylası’nın Turizm Açısından Sosyo-Kültürel Potansiyeli”, **Giresun Kültür Sempozyumu 30–31 Mayıs 1998**, Giresun Belediyesi Yay, İstanbul 1998.
- Çelik, Ali. **Giresun Manileri**, Trabzon 1994.
- Çelik, Ali. **Trabzon Şalpazarı Çepni Kültürü**, Trabzon Valiliğı İl Kültür Müdürlüğü Yay, Trabzon 1999.
- Çelik, Ali. **Manilerimiz ve Trabzon Manileri**, Akçağ Yay, Ankara 2005.
- Çelik, Ali. **Trabzon Çaykara Halk Kültürü**, Doğı Kütüphanesi Yay, İstanbul 2005.
- Divitçioğlu, Sencer. **Oğuz’dan Selçukluya**, Eren Yay, İstanbul 1994.
- Duran, Hamiye. “Yol Türküleri Üzerine Bir Değerlendirme” **Türkiyat Türklük Araştırma Dergisi**, Ankara 2010.
- Göl, Tahsin Ali. **Kırıkkale Yöresinde Bozlak Dışında Kalan Uzun Havaların Makamsal Analizi**, Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale 2010.

Hacıfettahoğlu, İsmail, **Sakarya Şehidi Binbaşı Hüseyin Avni Bey Tirebolulu Alpaslan**, Atlas Yayınları, Ankara 2003.

Halaçoğlu, Yusuf. **XVIII. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun İskân Siyaseti ve Aşiretlerin Yerleştirilmesi**, TTK. Yay, Ankara 1991.

İşıksoluğu, Kuruca, Müberra. **Geçmişten Günümüze Tirebolu ve Bada (Özlü) Köyü"** (Geçmiş, Kültürü, Yaşamı ve Dil Özellikleri), Gökçe Ofset Matbaacılık, Ankara 2009.

Kaya, Mevlüt. **Bir Çepni Köyü Tarihi ve Kültürü**, Yüksel Ofset, Samsun 2007.

Kaya, Mevlüt. **Çepniler Tarihi Serüveni ve Giresun-Espiye Yöresinin Kültür Kökenleri**, Togan Yay, İstanbul 2011.

Kuruca, Nazım." Göç Olgusunun Giresun ve Havalisindeki Yansımaları (Giresun'da Otçu Göçü)" **Halk Kültüründe Göç Uluslararası Sempozyum 28-30 Mayıs 2010 Balıkesir**. Motif Vakfı.

Mahmud, Kaşgarlı. **Divanü Lügati't Türk**. Çev: Besim Atalay. TTK. Yayınları, Ankara 1986.

Örnek, Sedat Veysi. "Türkiye Belirli Günler Takvi-mi" nâmesi" **Millî Folklor**, Araştırma Dairesi Kültür Bakanlığı Yayınevi, Ankara s.47

Sümer, Faruk. **Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri-Boy Teşkilatı-Destanları**, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yay, İstanbul 1992.

Şahin, İlhan. "Osmanlı Döneminde Giresun Bölgesinde Konar-Göçerlerin İzleri", **Giresun Tarihi Sempozyumu 24-25 Mayıs 1996**, Giresun Belediyesi Yay, İstanbul 1997.

Şahin, İlhan. "Yaylacılık Geleneğinin Giresun'daki İzleri", **Giresun Kültür Sempozyumu 30-31 Mayıs 1998**, Giresun Belediyesi Yay, İstanbul 1998.

Şahin, İlhan. **Osmanlı Döneminde Konar-Göçerler**, Eren Yay, İstanbul 2006.

Yılmaz, Hasan. "Giresun Çoban Kültürü", **Giresun Kültür Sempozyumu 30-31 Mayıs 1998**, Giresun Belediyesi Yay, İstanbul 1998.

“KÜTAHYA TÜRKÜLERİ ve İSLÂMOĞLU ZEYBEĞİ”

Yrd.Doç.Dr. Gökhan Tarıman CENİKOĞLU

DPÜ. Fen-Edebiyat Fakültesi, Fen-Edebiyat Fakültesi

gtcenikoglu@gmail.com

ÖZET

Kütahya; halk kültürü, halk müziği ve halk oyunları ürünleri bakımından iç Ege yöresinin en zengin şehirlerinden birisidir. Bu il, Germiyan Beyliği, Osmanlılar (Anadolu Beylerbeyliği) ve günümüz Cumhuriyet Türkiye'sine kadar her dönemden yeni bir şeyler kazanarak folklorik zenginliğine ulaşmıştır.

Kütahya yöresinde halk müziği derleme çalışmaları, Cumhuriyetin ilk yıllarında başlamış olup günümüze kadar devam etmiştir. TRT repertuvarına kazandırılan bu türküler, yaklaşık 90 civarında olup önemli bir bölümü yörenin yerel bağlama sanatçısı Hisarlı Ahmet'ten derlenmiştir. Bu yörenin türkülerinin bir kısmı, halk oyunlarında, düğünlerde oynanan oyunlar olup bir kısmına da Zeybek denilmektedir. Başlıca zeybek oyunları arasında Ahmet Efe, Hasip Zeybek, İslâmoğlu Mustafa, Kabakçı Salih Efe, Kanado, Kirli Kadir Efe, Mamaklı Kara Ahmet Efe, Naşalı Ahmet Efe, Melal Efe, Öküz Hasan, Tepecikköylü Çolak'dır.

Biz bu araştırmamızda genel olarak Kütahya türküleri ile birlikte Osmanlılar döneminde, Kütahya'nın Şaphane ilçesinde doğan asıl adı Mustafa, lâkabı ise İslamoğlu olan ve yiğitliği, kahramanlığı, ünü kısa zamanda yöre dışında da tanınan, cura, bağlama gibi sazları çalabilen bir efeye yakılan türküyü ve kendi adıyla anılan zeybek oyununu söz konusu edeceğiz.

İslâmoğlu Mustafa Efe, o günkü kurulu düzene başkaldırıp dağa çıkan şakilerdendir. Daha sonra yakalanıp Kütahya'da hapse atılan İslâmoğlu Mustafa Efe, cezası bitmeden hapishaneden kaçır, köyündeki kendi tarlasında çalışırken, o dönemin bir şakisi olan Kör Deveci Deli Ali tarafından öldürülür.

İslâmoğlu Zeybek Oyunu, Kütahya merkez ve ilçeleri ile komşu illerden Uşak'ta da türkü olarak söylenip halk oyunları arasında da halen oynanmaktadır.

Anahtar Kelimeler:Kütahya, Halk türküleri, İslâmoğlu, Zeybek.

KÜTAHYA FOLK SONGS AND İSLAMOĞLU ZEYBEĞİ

ABSTRACT

Kütahya is one of the richest city in Aegean region with regard to folk culture, folk music and folk dances. This city won new things in the folkloric wealth from Germiyan principality, Ottoman to Republican Turkey.

Kütahya region began in the early years of republic of folk music compilation and continued until today. This songs have been added TRT repertoire. This is about 90 songs. Most of them compiled from artist Hisarlı Ahmet. Some of the games played at weddings, folk dances of this region. Folk songs called Zeybek. The major part of these Ahmet Efe, Hasip Zeybek, İslamoğlu Mustafa, Kabakçı Salih Efe, Kanado, Kirli Kadir Efe, Mamaklı Kara Ahmet Efe, Naşalı Ahmet Efe, Öküz Hasan, Tepecikköylü Çolak.

In this our study, we will talk about the game of Zeybek. His name is Mustafa. His lakbı was İslamoğlu. Mustafa was born in Şaphane in Kütahya. He was a famous brave hero. He could play cura and bağlama. He was Efe. We will mention his songs and his story.

İslamoğlu Mustafa Efe uphelded in order and He went up mountain. He caughted and throwed into prison in Kütahya. He escaped the prison. Kör Devecı Deli Ali died him while he was working his field.

İslamoğlu Zeybek folk songs sang in Kütahya, disticts and Uşak. This game currently song to say, play between people.

Key Words: Kütahya, Folk Songs, İslamoğlu, Zeybek

A.Kütahya Halk Türküleri:

Kütahya; halk kültürü, halk müziği ve halk oyunları ürünleri bakımından iç Ege yöresinin en zengin şehirlerinden birisidir. Bu il, Germiyan Beyliği, Osmanlılar (Anadolu Beylerbeyliği) ve günümüz Cumhuriyet Türkiye'sine kadar her dönemden yeni bir şeyler kazanarak folklorik zenginliğine ulaşmıştır.

Türkü; hece ölçüsüyle yazılmış, çok defa kavuşaklı olan bir halk şiiri olup özel bir ezgiyle söylenir. Gerçek türküler, bir olay üzerine yakılırlar. Ayrıca türkülerin uzun hava biçimde okunanları da vardır. (ÖZBEK, 1998: 188-189).

Türkü, belli ezgilerle söylenen anonim halk edebiyatı nazım biçimidir. Söyleyeni belli, kişisel olan halk türküleri de vardır. Türkülerde asıl sözlerin bulunduğu bölüme bent, her bendin sonunda tekrar edilen bölüme de kavuşak denir. Türküler, hece ölçüsünün her kalıbıyla söylenmekle birlikte, en çok yedili, sekizli ve on birli olanları yaygındır. Tabiat, aşk, gurbet, sıra, ayrılık, yiğitlik ve kahramanlık konularında türküler söylenebilmektedir.

Cem Dilçin, **TürkŞiirBilgisi** (1995) adlı eserinde türküleri:

A.Ezgilerine göre ikiye ayırır: a. Usûllüler: Bunlar genellikle oyun havalarıdır, b.Usûlsüzler: divan, bozlak, koşma, hoyrat, kayabaşı, Çukurova ...vb.

B.Konularına göre: a.Ninniler, b.Çocuk Türküleri, c. Doğa Türküleri, ç.Aşk Türküleri, d.Kahramanlık ve Askerlik Türküleri, e.Tören Türküleri, f.İş Türküleri, g.Karşılıklı Türküler, ğ.Ölüm Türküleri (ağıt), h.Oyun Türküleri.

C.Yapılarına göre türküler, bentlerinin ve kavuşaklarının kümelenişi açısından sınıflandırılır: a.Bentleri mani dörtlükleriyle kurulan türküler: aa.Mani dörtlükleriyle kurulan kavuşaksız türküler, ab.Kavuşakları mani biçiminde olan türküler, ac. Kavuşakları bir dize olan türküler, aç.Kavuşakları iki dize olan türküler, ad.Kavuşakları üç dize olan türküler, ae.Kavuşakları dört dize olan türküler.

b.Bentleri dörtlükleriyle kurulan türküler: ba.Dörtlüklerle kurulan kavuşaksız türküler, bb.Bentlerinin dördüncü dizesi kavuşak olan türküler.

c.Bentleri üçlüklerle kurulan türküler: ca.Üçlüklerle kurulan kavuşaksız türküler, cb.Kavuşakları bir dize olan türküler, cc. Kavuşakları iki dize olan türküler, çç.Kavuşakları üç dize olan türküler, cd.Kavuşakları dört dize olan türküler.

ç.Bentleri beyitlerle kurulan türküler: ça.Beyitlerle kurulan kavuşaksız türküler, çb.Kavuşakları bir dize olan türküler, çç.Kavuşakları iki dize olan türküler, çd.Kavuşakları dört dize olan türküler.(DİLÇİN, 1995: 290-305).

Kütahya’da efe-zeybekler kat kat elbise giyerler. Başlıklarına poşu adı verilir. Poşu 6-7 arşın(42-49 sm.) uzunluğunda bir bez olup, ölen birisinin kefenlenmesine yetebilecek uzunlukta tasarlanmıştır. Başka bir ifadeyle, efeler yaptıkları işin kutsallığına o kadar inanmışlardır ki, kefenlerini başlarında taşırlar. Kat kat elbise giymelerinin başka bir sebebi de eski göçebe-bozkır Türk kültürünün bir özelliği olarak yorumlanabilir. Zeybekler devamlı hareket halinde olan bir güvenlik topluluğu oldukları için ihtiyaçlarının bir bölümünü üstlerinde taşırlar. Bu giyim tarzı da onların ölmek üzere yola çıkmış olduklarının bir delilidir. Bu korkusuz, cesur ve mert insanlar, doğru bildikleri bir şeyi yerine getirmek için hiçbir şeyden korkmamışlardır. (GÜNEŞ,2004: 333).

Kütahya yöresinde halk müziği derleme çalışmaları, Cumhuriyetin ilk yıllarında başlamış olup günümüze kadar devam etmiştir. TRT repertuvarına kazandırılan bu türküler, yaklaşık 90 civarında olup önemli bir bölümü yörenin yerel bağlama sanatçısı Hisarlı Ahmet’ten derlenmiştir. Bu yörenin türkülerinin bir kısmı, halk oyunlarında, düğünlerde oynanan oyunlar olup bir kısmına da Zeybek denilmektedir. Başlıca zeybek oyunları arasında Ahmet Efe, Hasip Zeybek, İslâmoğlu Mustafa, Kabakçı Salih Efe, Kanado, Kirli Kadir Efe, Mamaklı Kara Ahmet Efe, Naşalı Ahmet Efe, Melal Efe, Öküz Hasan, Tepecikköylü Çolak’dır.

Biz bu araştırmamızda genel olarak Kütahya türküleri ile birlikte Osmanlılar döneminde, Kütahya’nın Şaphane ilçesinde doğan asıl adı Mustafa, lâkabı ise İslamoğlu olan ve yiğitliği, kahramanlığı, ünü kısa zamanda yöre dışında da tanınan, cura, bağlama gibi sazları çalabilen bir efeye yakılan türküyü ve kendi adıyla anılan zeybek oyununu söz konusu edeceğiz.

B.İslâmoğlu Zeybeği:

Varın bakın Türkmen kızı uyur mu?

Kol[u]nda altın bilezik durur mu?

İslâmoğlu gibi yiğit olur mu?

N’olaydı n’olaydı da teslim teslim olaydım,

Konak avlusuna da kendim kendim varardım.

Varın bakın benim bacam tüter mi?

Bağımda bahçamda bülbül öter mi?

Küçük kardaş benim yerim tutar mı?

N’olaydı n’olaydı da teslim teslim olaydım,

Konak avlusuna da kendim kendim varaydım.

İslâmoğlu derler, benim bir adım,

Tavlada bağlandı kaldı kır atım,

Hasret kıyamete kaldı muradım,

N’olaydı n’olaydı da teslim teslim olaydım,

Konakta avlusuna da kendim kendim varaydım. (HİSARLI-PEKTAŞ, 1995:

23).

Hisarlı Ahmet Yorumuyla Kütahya Türküleri (1995) adlı eserden alınan yukarıdakizeybek türküsü, yapısı bakımından bentleri üçlük, kavuştakları beyitlerden meydana gelmiştir. Bentleri 4+4+3=11 ve 6+5= 11’li, duraklı hece ölçüsüyle söylenmiş,

kavuştakları ise 7+7=14'lü hece ölçüsüyle söylenmiştir. Kavuştakların ikinci dizesindeki konakta sözcüğündeki [ta] hecesi, ölçüyü bozduğu için çıkarılmıştır. Bu zeybek türküsünün diğer varyantında kavuştaklar, 11'li hece ölçüsüyle söylenmiştir.

a.Hikâyesi:

İslâmoğlu, Kütahya'nın Şaphane ilçesinin Türegün mahallesinde tahminen 1827 yılında doğmuştur. Asıl adı Mustafa'dır. İslâmoğlu lâkabı ise, İslâmoğulları adındaki sülaleden gelmektedir. Soyadı Kanunu'ndan sonra ailesi Toyran soyadını almıştır. Soyadının anlamına bağlı kalarak gençlik yıllarında bağlamasını eline alıp hep şu dizeleri seslendirmiş:

“Toylandadır deli gönlüm toylanda,

Hep çirkinler güzel olur bayramda,”

Doğduğu Şaphane ilçesinde medrese öğrenimi gören Mustafa İslâmoğlu, bir taraftan da bağlamaya ilgi duymuş, onu öğrenmiş ve yöresinde tanınan bir saz şairi olmuştur. Bu yiğitlik ve kahramanlığını kısa geçen, 39 yıllık ömrüne sığdırabilmiştir.

Kasabanın uzun boylu, yakışıklı delikanlısı olan Mustafa'ya yörenin kızları gıpta ile bakarlar, mani söylerlermiş. Erkekler ise, bu yüzden hep kıskanırlar, hasetlik duyguları beslerlermiş. Bir gün komşularından bir ailenin tavuğu kaybolur. Bunu fırsat bilen delikanlılar, tavuğu Mustafa'nın çaldığını ihbar ederler. Dava zamanın kadısına intikal eder, temin edilen yalancı şahitlerin beyanlarıyla da Mustafa haksız yere mahkum olur.

Mustafa, hapisanede cezasını çektikten sonra kendisine yapılan bu haksızlığa tahammül edemeyip kendisine iftira atanlardan intikam almak amacıyla silahlanıp dağa çıkar. Bu durumda, hasımları kendisinden korkar, endişeye kapılırlar. “Mustafa eşkıya oldu!” diyerek Kütahya mutasarrıflığına ihbarda bulunurlar. Onu yakalamak için üzerine güvenlik güçleri gönderilir. Bunu duyan Mustafa, suçsuz olduğunu anlatmak için kasabaya inip Tüfekçibaşı'nın yanına varır. Derdini anlatmaya fırsat bulmadan ellerine kelepçe, boynuna zincir geçirilerek tutuklanıp hapisaneye gönderilir. Mustafa, bu ihaneti kendisine reva görenlerden intikam almak için 1802 yılında hapisane duvarlarını delerek üç arkadaşı ile birlikte kaçar. Bu tarihten itibaren çete teşkil ederek eşkıya olup dağlara çıkar. Yoksullara, güçsüzlere, çaresizlere yardım eder. Irz ve namusa göz dikenlerin amansız düşmanı olur. Varlıklı ailelerin toprakları ile hayvanlarından bir kısmını yoksul köylülere dağıtır; fakir genç kızların çeyizlerini hazırlamalarına yardım edermiş. Bu yardımseverliği sayesinde kısa zamanda ünü bölgede yayılır, İslâmoğlu lâkabıyla tanınmaya başlanır.

İslâmoğlu, şehir, kasaba ve köylerin dağlarında dolaşan yiğit, kahraman bir efedir. Herkes tarafından sevilip sayılmakta, mazlumlardan ve güçsüzlerin en yakın yardımcısıdır. Zaman zaman güvenlik güçleri tarafından yapılan takibatlardan da sevenlerinin yardımları sayesinde kurtulur.(Bkz. Ali GÜNHAN, age.).

1850-1865 yılları, Osmanlının çöküşü, rüşvet, irtikap, adam kayırmanın Anadolu'da yaygın olduğu dönemdir.Vergileri devlet adına tahsil etmekle yükümlü olan tahsildârlar, yetkilerini aşarak görevlerini kötüye kullanmakta ve halka zulmetmektedirler. Yörede aynı zamanda bir derebeyi olan tahsildâr ise Hacı İbrahim Ağa'dır. Tahsildârla önceleri arası iyi olan İslâmoğlu'nun ilişkileri zamanla bozulunca kendisini öldürtmek istediğini öğrenir ve tekrar dağa çıkmak zorunda kalır.

İslâmoğlu Mustafa, henüz 17 yaşlarında bir delikanlı iken Şaphane medresesinde okumaktadır. Tahsildârlar, babasının varını-yoğunu tahsil edip aldıklarından, vergi alacağı olarak ailesinde hiçbir şey bırakmamışlardır. Babası, tahsildâra hitaben “artık verecek hiçbir

şeyim yok!” der. Bu söz üzerine tahsildâr: “...bize verecek karın da mı yok!” demesi İslâmoğlu’nun tepesini attırır, bu tür haksızlıklara ve zulme karşı direnmek, mücadele etmek için dağa çıkar. Eşkiyalığa başladıktan sonra Orhanlar köyüne yerleşir. Orada bir kale yapımını başlatır, ancak tamamlanması mümkün olmaz.

Efe olarak 15 yıl dağlarda dolaşan İslâmoğlu’nun maiyetinde kızan olarak Gaiplerin Hüseyin Çavuş, Kehillerli Mahmutoğlu, Yaykınılı Kadiroğlu, Karacahisarlı Süleyman, Selendili Mini Zeybek, Yeniköylü İramca, Karamancalı İt Ömer ile Kızılızümlü Musa Zeybek bulunur.

İslâmoğlu, Selendi’nin Kazık köyü, Tokmaklı âşireti sakinlerinden kaçırdığı bir Yörük kıızıyla hayatını birleştirip evlenir. Bu arada cura ve bağlama çalmakta maharet sahibi olur; ünü kısa zamanda çevreye yayılır.

İslâmoğlu, kızanlarıyla birlikte o yıllarda Afyonkarahisar, Aydın, Konya, Kütahya ve Uşak illerinde çeşitli takip ve baskın olaylarına girişir; ünü kısa zamanda bu yörelerde duyulmaya başlanır. Zengin kervanlarının yolunu keser, ağa konaklarını ve çiftliklerini basar, elde ettiği ganimetlerin bir kısmını yoksul ve düşkünlere dağıtır.

Bir toplantıda o günkü durumu şöyle özetler: “Biz dağa neden çıktık? Bütün memleketi beş on derebeyi sarmış, ele geçirmiş, ırz-namus tehlikeye düşmüştür. Birileri halktan Padişah adına haraç kesiyor! Vergiyi onlar topluyor, ne yaptıklarını kimse bilmiyor! Savaş olur, onlar eşraftır, ulema’dır, diye gitmezler. Savaşa giden de, ölen de hep zavallı, gariban halktır. Yeniçeri ocağını kaldırdılar, başka yeniçeriler ortaya çıktı. Onlar baklava, börek yer; halk ise kuru ekmeğe talim eder. Tahta, hangi padişah çıksa, aynı eşraf saraya hediyeler yollayıp hep ayakta kalmayı başarırlar. Kadılar da bunların âdeta kölesidir!” der.

İslâmoğlu’nun yaptığı baskın ve çatışmalarla geçen ömrünün ardından bilinen sona yaklaşılır. Bir gün Kütahya merkezden Kır Serdarı denilen elli kişilik güvenlik güçleri, Orhanlar köyünde yaşamakta olan İslâmoğlu’nun üzerine gönderilir. Gediz’den Tüfekçibaşı Kara Mahmut’un adamları, Uşak’tan Tüfekçibaşı İsmail Ağa kuvvetleri, Simav’dan da Zaptiye Komutanı Zenci Yüzbaşının askerleri birleşerek Orhanlar köyüne doğru yola çıkarlar; sabaha karşı köyü kuşatırlar. Bu arada köyün askerler tarafından kuşatıldığını haber alan İslâmoğlu, karanlıktan yararlanarak Simav müfrezesinin üzerine gider. Kısa süren bir çatışmanın ardından Zenci Yüzbaşı tarafından silahla vurularak öldürülür ve başı kesilir. Gediz Güney köyünden Kara Mahmut, İslâmoğlu’nun kesik başını Gediz’e götürür.

İslâmoğlu’nun fırtınalı geçen bir ömrünün hazin bir şekilde sona ermesi, katledilmesi, yöre halkı üzerinde derin izler bırakır. Bu acıklı olayların üzerine O’nu seven köyün kızları, kendi adıyla anılan zeybek türküsünün yakılmasına sebep olurlar. Bu türkünün sözleri:

İslâmoğlu derler benim adımı,
Yiyen bilir ince bıçağın tadını,
Yaman olur, Şaphane’nin adamı,
N’olaydı da keşke teslim olaydın,
Konak avlusuna kendin varaydın.
Şaphane dağımı duman бүrүdü,
Üç yüz atlı, beş yüz yaya yürүdü,
Can Mustafa’m şu dünyada biridi.
N’olaydı da keşke teslim olaydın,

Konak avlusuna kendin varaydın.
İslâmoğlu [da] gelir [şu] inişten,
Her yanları görünmüyor gümüşten,
Mevlâm kurtarsın seni[de] bu iştten,
N’olaydı da keşke teslim olaydın,
Konak avlusuna kendin varaydın.
İslâmoğlu ormanlara yaslanır,
Yağmur yağar, al cepkeni ıslanır,
Deli gönül bir gün olur uslanır.
N’olaydı da keşke teslim olaydın,
Konak avlusuna kendin varaydın.
İslâmoğlu derler, benim bir adım,
Düşmandan aç almak idi muradım,
Tavlada bağlandı kaldı kıratım.
N’olaydı da keşke teslim olaydın,
Konak avlusuna kendin varaydın.

Bu bentleri altı üçlük, kavuştakları beş beyit olan zeybek türküsünün, ikinci farklı bir varyantı da bulunmaktadır. Bildirimizin başlarında bu metni de aldık. Her iki varyant da 4+4+3=11’li ve 6+5=11’li duraklı, hece ölçüsüyle söylenmiştir. Zaman içinde ölçüsü bozulan dizeleri özgün ölçüsüne kavuşturabilmek için [] köşeli ayraçla göstererek, onarım denemesinde bulunduk.

KAYNAKÇA

- CENİKOĞLU, G.Tarıman (2004), “Anadolu’da Zeybek Kültürü ve Akşehir Zeybek Oyunları”, **Zeybek Kültürü Sempozyumu (24-25 Ekim 2002)**, Muğla Üniversitesi Yay., Muğla, ss. 39-44).
- DİLÇİN, Cem (1995), **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, TDK. Yay. Ankara.
- GÜLER, Kadir ((2004), **Kütahya Yazıları**, Bizim Büro Basımevi, Ankara.
- GÜNEŞ, Mustafa (2004), “Efe-Zeybek Kültürü ve Kütahya Türküleri”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, Sayı: 149, ss.57-66.
- GÜNHAN, Ali (2009), **Kütahya ve Yöresi Folklorundan Damlalar**, Kütahya Belediyesi Yay., ss.35-38).
- HİSARLI, Mustafa-PEKTAŞ, İsmail (1995), **Hisarlı Ahmet Yorumuyla Kütahya Türküleri**, Kütahya.
- Kütahya Güzel Sanatlar Derneği (2009), **Hisarlı Ahmet ve Kütahya Türküleri Sempozyumu**, Kütahya.
- ÖZBEK, Mehmet (1998), **Türk Halk Müziği El Kitabı 1 / Terimler Sözlüğü**, Atatürk Merkezi Yay., Ankara.
- SALÜN, Mustafa (1997), **Sazımız, Sözümüz Türkülerimiz, Öykülerimiz ile Kütahya**, Ekspres Matbaası, Kütahya.

20. YÜZYILDAN 21. YÜZYILA TÜRKÇE BATI MÜZİĞİ TERMİNOLOJİSİ NEREYE GİDİYOR?

Yrd. Doç. Dr. Gökhan YALÇIN

Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

Müzik Bilimleri Anabilim Dalı

gyalcin@hotmail.com

ÖZET

Türkçe Batı müzik teorisi ile ilgili ilk yazılı kaynağın Hüseyin Remzi'nin 1292 [1875] yılında yayımladığı “Usul-i Nota” adlı kitabı olduğu bilinmektedir. Bu eser Alexis de Garaude'nin “Principes Elementaires de Musique” adlı eserinden yaptığı bir tercümedir. Bu eserde Hüseyin Remzi, Türkçeye İtalyancadan giren müzik terimleri yerine Fransızcanın tercih edilmesini tavsiye etmekte ve Batı musikisinde kullanılan terimlere Türkçe karşılıklar önermektedir. Bu eseri 1900 yılına kadar 5 önemli teori kitabı daha takip etmiştir. Bu kitaplardan sonuncusu ve en kapsamlısı Mehmed Zati'nin “Kütüphane-i musikiden Nazariyat-ı musiki” adlı eseridir. Bu kitaplar ile Türkçe Batı müziği terminolojisine ihtiyaç duyulduğunu ve ilk çalışmaların başladığını söyleyebiliriz.

20. yüzyılın başından itibaren Türkçe Batı müziği kitaplarının sayısı artarak devam ettiği ve terminoloji üzerine kapsamlı çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmanın amacı da, 20. Yüzyılın başlarından günümüze kadar Türkçe Batı müziği terminolojisindeki değişim ve gelişimi belirlemek, bu alanda yapılan çalışmaları, katkıları ve 21. Yüzyılda neler yapılması gerektiğinin sonuçlarına ulaşmaktır. Bu amaçla, Mehmed Zati'nin “Kütüphane-i Musiki'den Nazariyat-ı Musiki” adlı kitabından günümüze kadar Türkiye’de yayımlanmış Batı müziği yazılı kaynakları üzerine yapılan çalışmalar incelenmiştir. Bu çalışmalardan ulaşılan Türkçe ve Türkçeleştirilen terimler tablolar halinde sunulmuştur.

Yapılan çalışmalar göstermektedir ki, 113 yıllık süre içerisinde hemen hemen ele alınan her terim değişim ve gelişim göstermiştir. Günümüzde armoni ile ilgili kullanılan terimlerin bir kısmının ilk 20 yıllık dilimlerde (1926-1948) kabul edilen terimler ile aynı olduğu, Türkçeleştirilmesine çalışılan bir çok terimin kullanılmadığı, unutulmaya başladığı, bir kısmının da tamamen unutulduğu görülmüştür. 1900-2013 yılları arasında temel müzik bilgisi ile ilgili terimlerin Türkçeleştirme çalışmalarının ilk 50 yılında ise, çevirilerin Fransızcadan yapıldığı, yapılan çevirilerde kullanılan kelimelerin Arapça ve Türkçe kökenli kelimeler olduğu, 1950 sonrasında ise öz Türkçe karşılıklarının kullanıldığı görülmüştür. Yapılan çalışmalara rağmen kullanılan terimlerin bir çoğunda başarılı olunamamıştır. Sonuç olarak günümüze kadar gelen ve müzik teorisi kitaplarında yaygın olarak kullanılan terimlerin şu şekilde sınıflandığı görülmüştür;

- 1) Türkçeleştirilen çeviri terimler
- 2) Okunduğu şekliyle Türkçe yazılan, yabancı kökenli terimler

Anahtar Kelimeler: Terminoloji, Türkçe müzik terminolojisi, Türkçe Batı müziği terminolojisi

“WHERE IS TURKISH WESTERN MUSIC TERMINOLOGY FROM 20TH CENTURY TO 21TH CENTURY HEADING FOR?”

Assist. Prof. Dr. Gökhan YALÇIN

Kırıkkale University, Faculty of Fine Arts, Department of Music, Musicology

gyalcin@hotmail.com

ABSTRACT

It is known that Turkish first written source about the theory of Western music is "Usul-i nota", is published by Hüseyin Remzi in 1292 [1875]. This work is a translation from "Principes Elementaires de Musique" of Alexis de Garaude. In this work, Hüseyin Remzi recommended that instead of the music terms entered to Turkish from Italian, these terms in French is preferred and advised Turkish provisions for the terms used in Western music. This work was followed by 5 important piece of theory book until 1900. The last and most extensive of these books is "Kütüphane-i musikiden Nazariyat-ı musiki" work of Mehmed Zati. We can say that by these books Turkish Western music terminology is needed and the first studies began.

Since early of the 20th century, the number of Turkish Western music books continued to increase and extensive studies on the terminology are done. The purpose of this study is to determine change and development of the Turkish Western music terminology from early of the 20th century to the present day, to achieve the results of the work done in this field, the contributions and what should be done in 21th century. For this purpose, the written sources on Western music in Turkey published from Mehmed Zati's "Kütüphane-i Musiki'den Nazariyat-ı Musiki" book to date studies were surveyed. The terms in Turkish and translated into Turkish terms reached from these studies are presented in the tables.terms.

Studies show that nearly 113-year period each term under consideration were in change and development. Today, some of the terms used in harmony are the same as the accepted terminology in the first 20 years of slices (1926-1948), many terms tried to translate to Turkish were not used, began to be forgotten, a part of them has been completely forgotten. Between 1900-2013 the terminology associated with the basic musical knowledge translation to Turkish studies in the first 50 years, translations made from French, the words used in translations have Arabic and Turkish origin, from 1950 onwards has been used in self-Turkish meanings. Although the previous studies, many of the used terms has been collapsed. Consequently, it is seen that the terms come today and the terms commonly used in music theory books are classified as;

1. Translated into Turkish translation terms
2. The terms of foreign origin are written as they read in Turkish.

Key Words: Terminology, Turkish music terminology, Turkish western music terminology

1. Giriş

Terimler dizgesi anlamına gelen "Terminoloji" (TDK, 2013) sanat kollarında, bilim dallarında ve teknik alanlarda özel olarak kullanılan terimlerin tümünü kapsar. Türkçe müzik terminolojisi ise Türkçe müzik terimleri dizgesi, müzik alanında kullanılan terimlerin tümü anlamına geldiğini söyleyebiliriz. Türkçe müzik terminolojisi ile kastedilenin Türk ve Batı müziği terminolojisi olduğu, her ikisini de kapsadığı, bu iki alanın birbiri ile etkileşim halinde olduğu ve her iki alanın da incelenmesi, geliştirilmesi gerektiği söylenebilir.

Türkçe Batı müziği terminolojisi üzerine ilk denemelerin, müzik terimleri üzerine yazılmış en önemli eserlerden birisi olan, Kazım Uz tarafından 1894 yılında basılan “Ta’lim’i Musiki Yahud Musiki Istilahatı” adlı eseridir. Türkçe müzik terminolojisi üzerine ilk sistematik çalışmalar ise Rauf Yekta, Hüseyin Saadettin Arel ve Suphi Ezgi ile başlamış (Gedikli, 1983) ve günümüze kadar sürmüştür. Bu çalışmanın amacı da, 20. Yüzyılın başlarından günümüze kadar Türkçe Batı müziği terminolojisindeki değişim ve gelişimi belirlemek, bu alanda yapılan çalışmaları, katkıları ve 21. Yüzyılda neler yapılması gerektiğinin sonuçlarına ulaşmaktır. Bu amaçla, Mehmed Zati’nin “Kütüphane-i Musiki”den Nazariyat-ı Musiki” adlı kitabından günümüze kadar Türkiye’de yayımlanmış Batı müziği basılı kaynakları üzerine yapılan çalışmalar incelenmiştir.

Bu araştırma, verilerin doküman incelemesi ile oluşturulduğu betimsel bir çalışmadır. Bilindiği gibi doküman incelemesi veya analizi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar (Yıldırım ve Şimşek, 2008:187).

2. Bulgular ve Yorumlar

Bu bölümde ilk Türkçe Batı müziği kitaplarında yer verilen terimlerin genel özellikleri ve yirminci yüzyılın başında günümüze kadar Türkçe müzik terminolojisi üzerine yapılan çalışmalardan elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

2.1. İlk Türkçe Batı müziği Kitapları ve Terimleri (1864-1900)

Batı müziği terimleri ile ilk karşılaştığımız basılı kaynak Haşim Bey’e ait ve “Haşim Bey Mecmuası” olarak bilinen eserdir. 1864 yılında ikinci basım olan bu kitaptaki terimlerin İtalyancadan gelen terimler olduğunu tahmin etmek zor değildir. Mecmuada Batı müziğinin “Alafranga²⁸” olarak belirtildiği ve makamlar ile Tonalitelerin karşılaştırıldığı ilk bölümde sınırlı sayıda da olsa terimlere yer verilmiştir. Terimlere Türkçe karşılık bulma düşüncesinden dahi bahsetmek güçtür (Rast majör denemeleri varsa da burada amaç farklıdır).

Muzıka-i Humayun’un İtalyan paşalarının terimlerinin ardından Batı müziği alanında 1875’de basılan ilk kitap Hüseyin Remzi’ye ait “usul-i nota” adlı kitabıdır (Uslu, 2013). Bu eser Aleksandr Lagard’ın Fransızca “Principes elementaire de musique” adlı kitabından çeviridir (Remzi, 1302:3). Hüseyin Remzi, “sesleri tağyir iden işaretler” başlığı altında değiştirici işaretlere yer vermiştir ve “# diyez yani diyesiz” şeklinde açıklama yapmaktadır. Göstermektedir ki, İtalyanca okunuşu ile yazılmış olan “diyesiz” benimsenen ve Fransızca okunuşu ile yazılan “diyez” yeni önerilen bir terim olarak kabul edilmektedir. Fransızcadan terimlerin girmeye başladığı görülmektedir.

Batı müzik teorisi bilgileri içeren ikinci kitap Mehmed Emin’e ait 1884 yılında yayınlanan “Nota Muallimi” adlı eseridir. Bu eser incelendiğinde terimlerin karşılıklarının arandığı ve yabancı terimlerin çok az kullanıldığı görülmektedir. Mustafa Safvet tarafından 1888’de yayınlanan “Solfej Yahud Nazariyat-ı Musiki” adlı eseri incelendiğinde ise Fransızca terimlerin aynen alındığı görülür. Bunun sebebini ise Safvet (1888:3) “...Fransızca arasında o kadar büyük fark olunmamakla beraber bu fennin mükemmelen tahsil için yeniden icaz olunacak ıstılahatının [terimlerin] aynen Fransızcalarından kabulünde birde faide tesir olunmuş...” şeklinde belirtmiştir.

Bu kitaplardan sonuncusu ve en kapsamlısı Mehmed Zati’nin “Kütüphane-i musikiden Nazariyat-ı musiki” adlı eseridir. Zati (1899:10) eserinde terimleri kullanırken

²⁸İtalyanca (Alla Franca), Frenklerin töre, âdet ve hayatına uygun, Frenklerle ilgili, Batılıca, **alaturka**(Alla Turca) karşısı (TDK, 2013).

karışıklığa sebebiyet vermemek için dikkat gösterdiğini ifade etmiştir (Zati, 1899:10). Aynı zamanda, “Kütüphane-i musikiden Nazariyat-ı musiki” adlı eserin sonunda yer alan Fransızca terimlerin Türkçe karşılıklarının verildiği sözlük kısmı da mevcuttur (Zati, 1315:124-138).

Bu eserlerde önerilen ve bizzat yazarlar tarafından kullanılan terimler ile Türkçe Batı müziği terminolojisinin değişim ve gelişim sürecinin başladığı söylenebilir. Terminoloji üzerine çalışmaların ise Türkçe, Farsça ve Arapça terim bulmaktan öte olmadığı görülmektedir.

2.2. Yirminci Yüzyıldan Günümüze Türkçe Batı müziği Kitapları ve Terimleri

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde yayınlanan Türkçe Batı müziği kitaplarının sayısının artarak çoğaldığı söylenebilir. Cumhuriyetin ilanından sonra da kitapların hem sayı olarak hem de nitelik olarak iyi bir düzeye geldiği görülür. Bu yıllarda Müzik teorisi kitaplarında armoni konusuna da yer verilmeye başladığı hatta armoni kitapları (önce çeviri daha sonraki yıllarda telif) yayınlanmaya başlamıştır.

Terminoloji konusunda ise gelinen noktayı Musa Süreyya’nın “Musiki Kitabı” adlı eserinde görmemiz mümkündür. Süreyya (1927:25) kullandığı terimlerin hangi dillerden alındığından bahsederken bir anlamda da o dönemde kullanılan Türkçe Batı müziği terminolojisinin durumunu yansıtmıştır (Süreyya, 1927:25).

Kemal İlerici, Faruk Yener, Muammer Sun gibi birçok kuramcı, müzik bilimci, yazar da terminoloji çalışmalarına destek vermişlerdir. Tüm bu müzik terminolojisi çalışmalarının ışığında günümüze kadar bu terimlerden yararlanan çeşitli müzik kitapları (müzik sözlükleri, müzik ansiklopedileri, müzik teorisi, armoni kitapları vb.) basılmıştır.

2.3. Yirminci Yüzyıldan Günümüze Türkçe Müzik Terminolojisi Üzerine Yapılan Çalışmalar

H. Sadettin Arel 1948 yılında yayınlanan “musiki mecmuası” adlı dergide yer alan musiki terimleri yazısında “musiki terimlerinin tespiti konusu şu son elli yıl içinde epeyce dalgalı bir macera geçirmiştir” diyerek terimler üzerine çalışmaların 1900 yılına dayandığını belirtmektedir. Bu zaman dilimi içinde tespit edilen terimleri de üç kısımda ele almış ve açıklamıştır; 1) Türkçe kökenli terimler 2) Arapça ve Farsça terimler 3) Eski kitaplarda bulunmayan ve yeni ihtiyaçlar için türetilmesi gereken terimler (Arel, 1948:3). Aynı derginin 1953 yılı 63-64-65. Sayısında da Hüseyin Sadettin Arel’in derslerinde kullandığı terimler yayınlanmış ve özellikle armoni konusunu ilgilendiren Fransızca 204 terim için Türkçe terim önerilmiştir (Arel, 1953:94-97). Bu terimlerin bir kısmı günümüze kadar gelen ve kullanılan terimlerdir.

Müzik terimleri üzerine ilk resmi anlamda çalışmaların Türk Dil Kurumunun kurulması ile başladığı görülür. 1932 yılından itibaren TDK Terim ve İstilah Kolu Başkanlığı’nca çalışmalar başlamış ve müzik alanında yetkililerden terim üretmeleri istenmiştir (Bozkaya, 1988:59).

Müzik terimlerinin Türkçeleştirilmesi konusunda Mahmut Ragıp Gazimihal ve Ahmed Adnan Saygun da kapsamlı ve sistematik çalışmalar yapmışlardır. Özellikle 1954 yılında Ahmed Adnan Saygun, sabırlı ve titiz bir çalışma ile bazı müzik terimlerini “Türk Dil Kurumu”na (TDK) sunmuş ve TDK tarafından yayınlanmıştır (Gedikli, 1983:149-161).

Mahmut R. Gazimihal’in 1961’de yayımladığı “musiki sözlüğü” adlı eserinde; son yıllarda bazı şahsi terim listeleri çıkarıldığını, bu durumun istikrarı bozduğunu ve müzik eğitiminin bu çatlama ve yarıdan zarar göreceğini belirtmektedir (Gazimihal, 1961:V). 1960’lı yıllara gelindiğinde de müzik terimi üzerine çalışmaların devam ettiği ama istikrarın sağlanmadığı görülmektedir. Bu tarihe kadar bazı ana terimlerde de farklı kullanılışlar vardır.

Batı müzik teorisi içerikli kitaplar incelendiğinde “musiki” tabirinin 1930-1961 yılları arasında hem “müzik” hem de “musiki” olarak kullanılırken 1961 ve daha sonraki yıllarda “müzik” olarak kullanıldığı görülür (Öktem, 1942; Saygun, 1958).

Gültekin Oransay da terimler üzerine sistematik çalışmalar yapan müzik bilimcisidir. İlk çalışmalarından birisi “müzik-musiki” terimi yerine “küğ” terimini kullanmak olmuştur. Bozkaya’ya göre (1988:39) Gültekin Oransay, özellikle 1962’li yıllarda terminoloji çalışmalarına ağırlık vermiş ve ilk eseri de 1964 yılında Kazım Uz’un 1894’de yayınladığı eserini genişleterek tekrar yayınladığı “musiki ıstılahatı” olmuştur. Gültekin Oransay, basılan her kitabında Türkçe müzik terimleri kullanmış ve kitaplarının sonunda bu terimleri içeren sözlük bölümleri düzenlemiştir (Bozkaya, 1988:40).

1980 sonrasında müzik terminolojisi üzerine bazı lisansüstü tez, makale ve bildiri çalışmaları ile konuya dikkat çekilmeye çalışıldığı görülmektedir. Musiki mecmuası, Birinci müzik kongresi bunlardan bazılarıdır. Musiki mecmuasının 1981 tarihli sayısında Ethem Ruhi Üngör Türk müzikolojisinde incelenecek konulardan birinin “terminoloji” olduğunu ve Türk musikisi terimleri ile bütün dillerin musiki terimlerinin karşılaştırılmasında umulmadık yararlar sağlanabileceğini belirtmiştir. 12 dilde bazı müzik terimleri örnekleyerek araştırmacıların dikkatine sunmuştur (Üngör, 1981:4).

Saydam (1988:59) Birinci müzik kongresinde “müzik terminolojisi” konulu bildirisinde müzikte değişimin diğer disiplinlere nazaran daha radikal çözülmek istendiğini ve bunun ilk adımının da musiki’nin atılması olduğunu belirtmiştir. 1988’de Fransızca terminolojinin eğitim dilinde hakim olduğunu ve bu duruma tepkilerin bir sonucu olarak da bu terminolojinin kısmen ya da bazen değiştirme önerilerinin getirildiği ya da Almanlar gibi müzik terminolojini kendi kaynağından almak gibi iki grupta toplanan çalışmalar yapıldığını belirtmiştir. İstanbul, Ankara radyosunun ve TRT’nin müzik terminolojisine bilimsel ayırım ve kriterlere tamamen aykırı yeni boyutlar getirdiğini vurgulamıştır (Saydam, 1988:59-61). Niyazi Yılmaz’ın “Türkiye’de müzik terminolojisi sorunu” adlı bildirisinde sosyal bilimlerde olduğu gibi birçok terminolojik kavram karmaşasının müzikte de bir mesele olduğunu vurgulamıştır (Yılmaz, 1988:64-69).

Yalçın Yüregir ise 1. Müzik kongresinde sunduğu “60 yıllık bir perspektif içinde Türkiye’de müzik terminolojisi sorunu” adlı bildirisinde müzik terminolojisinin sorunları olduğunu ve bu sorunların iki kaynağı olduğunu belirtmiştir. Birincisi, Cumhuriyetle birlikte çok sesli müzik teknolojisine yönelme ve 1930’lardan başlayarak Batı dillerinden Türkçeye çevrilen veya aktarılan ders ve teori kitapları ile gelen yeni kavram ve terimlerin karşılıklarının bulunması, ikincisi ise dil devrimi ile terimlerin Türkçe kökenli olmasının istenmesi (Yüregir, 1988:70-74).

1988 yılında İsmail Bozkaya’nın hazırlamış olduğu “Günümüz Türkiye’inde Müzik Terminolojisi ve Sorunları” adlı yüksek lisans tezinde çok kapsamlı bir çalışma hazırlamıştır. Bu çalışma kapsamında Gültekin Oransay gibi A. Adnan Saygun gibi müzik terminolojisi üzerine çalışmalar yapan uzman isimlerle de görüşmeler yaparak “Türkçe müzik terminolojisinin gereği”, “oluşumundaki yöntemler”, “yeni terimler üzerine çalışmalar yapılırken nelere dikkat edilmesi gerektiği” gibi sorulara cevaplar aranmıştır. Çalışma sonucunda dikkat çeken en önemli tespitin terminoloji üzerine yapılan çalışmalarda asıl çabayı resmi kurumlardan çok kişisel girişimlerin oluşturduğu söylenebilir. Ayrıca, müzik terimleri konusunda henüz bir terim birliği sağlanamamış olması bu çalışmanın en dikkat çekici sonucu olarak görülmektedir (Bozkaya, 1988:65).

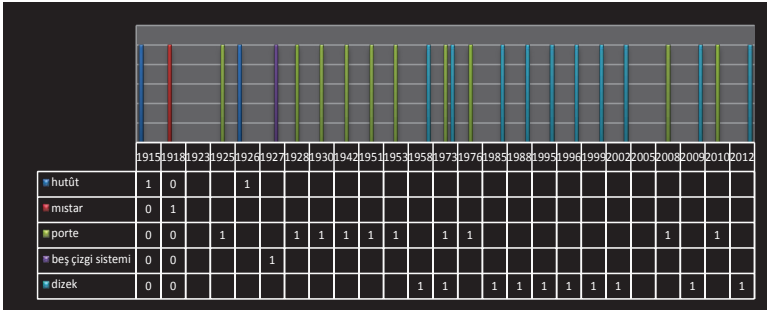
Necati Gedikli’nin 2003 yılında sunmuş olduğu “Türkçe müzik terminolojisinin müzik eğitimi açısından önemi” adlı sempozyum bildirisinde bilinçlenmenin ve anlamının anadile önem verilmesiyle ve Türkçe düşünmeyle mümkün olacağını bunun için de özellikle

Türkçe müzik terminolojisinin yüksek müzik eğitimi kurumlarında Türkçe müzik terminolojisi yönünde bir politika izlenmesi gerektiğini belirtmektedir (Gedikli, 2003:56-58).

2.4. Yirminci yüzyıldan Yirmibirinci yüzyıla Batı Müzik Terimlerinin Değişim ve Gelişimi

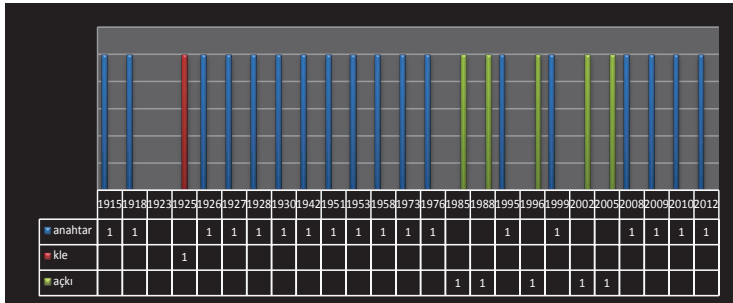
20. yüzyıldan günümüze kadar Müzik teorisi ve Armoni terimleri üzerine araştırmalar yapılmıştır. Yalçın'ın (2013:957-971) Türkiye’de yayınlanan armoni kitaplarındaki terminolojinin değişim ve gelişimi üzerine yaptığı araştırmasında terimlerin bir çoğunun değişime uğramasına rağmen günümüzde en çok kullanılan terimlerin ilk 20 yıllık dilimlerde (1926-1948) kabul edilen terimler ile aynı olduğu, Türkçeleştirilmesine çalışılan bir çok terimin kullanılmadığı, unutulmaya başladığı, bir kısmının da tamamen unutulduğu görülmüştür. Bazı terimlerin ise henüz tam olarak terminolojiye girdiğini söyleyemeyiz (Yalçın, 2013:957-971).

Grafik 1. Yıllarına Göre Hutut-Mıstar-Porte-Beş çizgi sistemi-dizek terimlerinin Müzik Teorisi Kitaplarındaki Kullanılma Sıklıkları



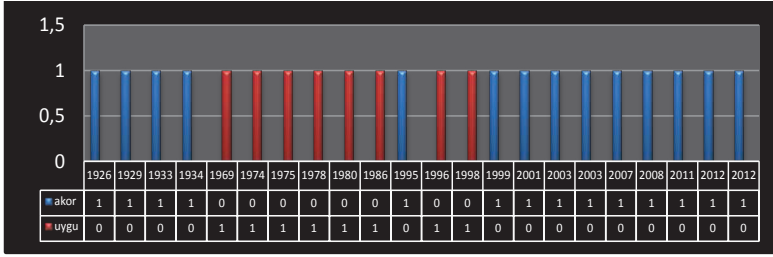
Grafik 1’de görüldüğü gibi yabancı dillerde “Portee”, “pentagramme”, “pautada”, “the stave” ve “Liniensystem” olarak kullanılan terimin Türkiye’de yayınlanan Batı müziği teorisi kitaplarında beş farklı terim olarak kullanılmaktadır. Bu terimlerden 1958’den günümüze kadar bir kitap haricinde “dizek” teriminin kullanıldığı fakat “porte” teriminin haricinde diğerlerinin kullanılmadığı, unutulduğu görülmüştür. “Porte” ve “dizek” terimleri halen kullanılan terimler olduğu ve günümüzde bir tek terimden bahsedilemeyeceği söylenebilir.

Grafik 2. Yıllarına Göre Anahtar-Kle-Açkı terimlerinin Müzik Teorisi Kitaplarındaki Kullanılma Sıklıkları



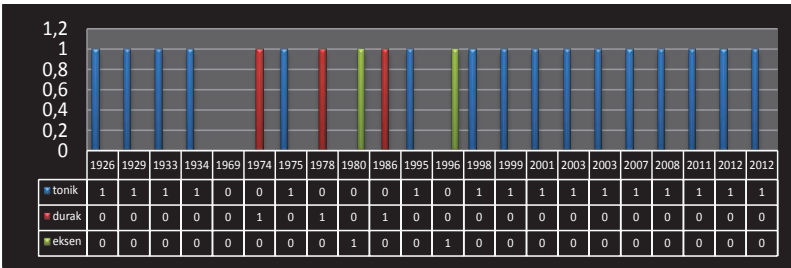
Grafik 2’de yabancı dillerde “clef”, “clavis”, “schussel” olarak kullanılan terimine karşılık Türkiye’de yayınlanan Batı müziği teorisi kitaplarında 1915-2012 tarihleri arasında üç farklı terim kullanıldığı görülmektedir.

Grafik 3. Yıllarına Göre Akor-Uygu terimlerinin Armoni Kitaplarındaki Kullanılma Sıklıkları



Grafik 3’de görüldüğü gibi 1926 ila 1934 yılları arasında “akor” teriminin kullanılmasının yanı sıra 1974-1998 yılları arasında ise Türkçe karşılığı olan “uygu” teriminin kullanılmıştır. 1999 yılı itibarıyla de armoni kitaplarının tamamında akor teriminin tekrar kullanıldığı, bazı yazarların ise dipnot olarak Türkçe kitaplarda “uygu” ya da “düzen” terimlerinin de kullanıldığını belirttikleri görülmüştür (Yalçın, 2013).

Grafik 4. Yıllarına Göre Tonik-Durak-Eksen terimlerinin Armoni Kitaplarındaki Kullanılma Sıklıkları



Grafik 4’de görüldüğü gibi Fransızca “tonique”, İngilizce “tonic”, Almanca “tonika” olarak kullanılan terimin karşılığının Türkçe terminolojide “tonik”, “durak” ve “eksen” olarak kullanılmıştır. 1926 ila 1934 yılları arasında “tonik”, 1974 ila 1988 yılları arasında “durak” ile “eksen” ve 1999 yılından günümüze kadar ise tekrar “tonik” teriminin kullanıldığı görülmektedir.

3. Sonuçlar

Türkçe Müzik terminolojisinin oluşum, değişim ve gelişim süreci şu şekilde özetlenebilir;

1. Batı müziği terimlerinin Türkçe müzik terminolojisine girişi (İtalyanca, Fransızca terimler), İlk denemeler, ilk terimler.
2. İtalyanca, Fransızca terimlere karşı Arapça, Farsça ve Türkçe geliştirilen, önerilen terimler.
3. Türkçe kökenli terim arayışları.

20. yüzyılın başlarından itibaren Türkçe Batı müziği terminolojisi üzerine çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Türkçe müzik terminolojisi üzerine çalışmalar yapan araştırmacıların ortak tespitlerinin Türkçe müzik terminolojisinin bazı sorunlar içerdiği ve bu sorunların resmi

kanallarla değil daha çok bireysel çalışmalar ile giderilmeye çalışıldığı şeklinde olduğu görülmüştür.

Elde edilen bulgulara göre terimlerin bir çoğunun değişime uğramasına rağmen günümüzde en çok kullanılan terimlerin ilk 20 yıllık dilimlerde (1926-1948) kabul edilen terimler ile aynı olduğu, Türkçeleştirilmesine çalışılan bir çok terimin kullanılmadığı, unutulmaya başladığı, bir kısmının da tamamen unutulduğu görülmüştür. Bazı terimlerin ise henüz tam olarak terminolojiye girdiğini söyleyemeyiz.

Türkçe müzik terminolojisi üzerine çalışmaların bırakılmaması, Türk müzik terminolojisine yansması gibi, çalgı eğitimine yansması gibi her alanda çalışmaların sürdürülmesi, artırılması önerilmektedir.

Terminoloji çalışmalarının lisans üstü düzeyde yapılması; özellikle Müzik bilimleri (müzikoloji) bölümlerinde terminoloji üzerine lisans ve lisans üstü düzeyde dersler açılması, bu konuda uzmanların yetiştirilmesi, lisans üstü tez çalışmalarının artırılması gerekmektedir.

KAYNAKLAR

Arel, H. S. (1948). Musiki Terimleri. Musiki Mecmuası, sayı: 8-9-10, İstanbul: Vakıf Matbaası.

Bozkaya, İ. (1988). Günümüz Türkiye'sinde müzik terminolojisi ve sorunları. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Uludağ üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Bursa.

Gazimihal, M. R. (1961). Musiki Sözlüğü. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Gedikli, N. (1983). Karadeniz Bölgesi Halk Musikisi Çalışmalarına Toplu Bir Bakış, II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Cilt: III, sayfa: 149-161 Ankara: K. ve T. Bakanlığı MİFAD Yayınları.

Gedikli, N. (2012). Müzik Araştırmacısı ve Folklorcu Olarak Ahmet Adnan Saygun, http://www.muziklopedi.org/?/Kitap/27_12.12 tarihinde alınmıştır.

Gedikli, N. (2003). Türkçe müzik terminolojisinin müzik eğitimi açısından önemi. Cumhuriyetimizin 80. Yılında müzik sempozyumu, Malatya.

İlerici, K. (1970). Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi, Milli Eğitim Basımevi, 536 s.

Saydam, E. (1988). Müzik terminolojisi, Birinci Müzik Kongresi Bildiriler, Ankara.

TDK (1954). Terim Anketleri: müzik. Ankara: TDK yayınları.

USLU R. (2013). Osmanlılarda Batı Mûsikîsi Teorisi Eserleri: XIX. Yüzyıl, Orkestra Dergisi, Sayı: 307, s. 41-43, 1999. <http://www.turkishmusicportal.org/article.php?id=12&lang2=tr> (ET: 04.04.2013)

Uz, K. (1894). Ta'lim'i Musiki Yahud Musiki İstilahatı. Konstantiniye: Matbaa-i Ebuzziya.

Yalçın, G. (2013) Cumhuriyetin İlanından Günümüze Kadar Türkiye'de Yayınlanan Armoni Kitaplarındaki Terminolojinin Değişim Ve Gelişimi, The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science Volume 6 Issue 2, p. 951-976, February 2013

Yener, F. (1944). Musiki Lugatı I-Garp Musikisi. İstanbul: Tasvir Neşriyatı No. 30

Yıldırım A., Şimşek H. (2008). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Teknikleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, N. (1988). Türkiye'de müzik terminolojisi sorunu" Birinci Müzik Kongresi Bildiriler, Ankara.

Yüregir, Y. (1988). 60 yıllık bir perspektif içinde Türkiye'de müzik terminolojisi sorunu, Birinci Müzik Kongresi Bildiriler, Ankara.

**“MÜZİK ANALİZİNDE MATEMATİK TEMELLİ YAKLAŞIMLAR:
KROMATİK SİSTEM”**

Gözde GÜRÜN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü

Türev BERKİ

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı

Aydın BERKİ

Gazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Fizik Bölümü

ÖZET

Bu çalışmada, Ernő Lendvai'nin, Fibonacci dizisinden yola çıkarak Bartók müziğinin analizine ilişkin olarak ortaya koyduğu *kromatik sistem* ele alınmaktadır.

ABSTRACT

In this study, Ernő Lendvai's *chromatic system* which is related to the analysis of Bartók's music and based on Fibonacci numbers has been presented.

1. GİRİŞ

Her ne kadar *matematikten müziğe* biçiminde kurgulanmış olsa da, çalışmamıza doğrudan müzik kesitleriyle başlamanın, ele alınacak konunun daha kolaylıkla anlaşılmasına hizmet edeceği düşüncesindeyiz.



Kesit 1. Béla Bartók. *Divertimento*, Sz. 113, III



Kesit 2. Béla Bartók. *Divertimento*, Sz. 113, III



Kesit 3. Béla Bartók. *Divertimento*, Sz. 113, III



Kesit 4. Béla Bartók. *Divertimento*, Sz. 113, III



Kesit 5. Béla Bartók. *İki Pişano ve Vurmalılar için Sonat*, Sz. 110, I

Göröldüğü üzere, her kesitte, en kalın ve en ince ses arasındaki uzaklık özellikle vurgulanmaktadır²⁹.

Elde edilen sayıların - sırasıyla 2, 3, 5, 8 ve 13 - özel bir *matematiksel* anlam taşıdığı, dikkatli gözlerden kaçmayacaktır.

2. FIBONACCI DİZİSİ

a_n 'ler reel sayılar ve $n=1,2,3,...$ olmak üzere, *belirli bir kurala* göre oluşturulmuş

$\{a_n\} = a_1, a_2, a_3, ..., a_n, ...$ gibi bir sıralamaya *reel sayı dizisi* denir. Burada a_1 dizinin *1. terimi*, a_2 *ikinci terimi*, ..., a_n ise *n. terimi* (ya da *genel terimi*) adını alır.

Bir dizi, çoğunlukla, ya genel teriminin yalnızca n 'e bağlı olduğu bir matematik ifadeyle, ya da ilk birkaç terimi açıkça verilerek tanımlanır. Birinci durumda, dizinin tüm terimleri, n 'e verilecek 1, 2, 3, ... değerlerle elde edilir. İkinci durumda ise, verilen terimler yardımıyla yukarıda sözü geçen *kural* keşfedilmek - başka bir ifadeyle, a_n terimi bulunmak - suretiyle oluşturulur.

Oysa, üçüncü bir durum daha söz konusudur: Genel terim ile kendisinden önce gelen sonlu sayıdaki terimin cebirsel toplamından oluşan bir denkleme ulaşmak...

Söz gelimi, ilk birkaç terimi 1,1,2,3,5,8,13 şeklinde verilen *Fibonacci* dizisinde şu bağıntıların yazılabileceği açıktır:

²⁹Birim değer, tampere sistemdeki en küçük aralık olan *1 septir*.

$$a_1 + a_2 = a_3$$

$$a_2 + a_3 = a_4$$

$$a_3 + a_4 = a_5$$

.

.

.

$$a_{n-2} + a_{n-1} = a_n$$

Burada, genel terimin, *kendisinden hemen önceki iki terimin toplamı* şeklinde ortaya çıktığı görülmektedir. İşte, bu tür bir özelliğe sahip olan diziler *indirgemeli dizi* adıyla anılır (Markuschewitsch, 1963). Şu halde, Fibonacci dizisi, indirgemeli dizilere bir örnek teşkil etmektedir.

Şunu da hatırlatmak isteriz ki, indirgeme formüllerine bakarak, bir indirgemeli dizide a_n genel teriminin formülize edilemeyeceği gibi yanlışla düşülmemelidir. Örneğin, Fibonacci dizisinin a_n genel terimi, daha ileri matematik tekniklerle bulunabilmektedir. Bu cümleden olmak üzere, söz konusu dizi için genel terim ifadesi

$$a_n = \frac{1}{\sqrt{5}} \left[\left(\frac{1 + \sqrt{5}}{2} \right)^n - \left(\frac{1 - \sqrt{5}}{2} \right)^n \right]$$

dir (Struik, 1967, s. 86-90).

Fibonacci yaygın adıyla bilinen Pisa'lı Leonardo, ticaret amacıyla gittiği doğu memleketlerinden dönüşünden bir süre sonra, 1202'de *Liber Abaci* başlıklı kitabını yayınladı. Bu eser, seyahati boyunca edindiği, aritmetik ve cebirle ilgili yeni bilgilerle doludur.

Geometri ve trigonometriye ilişkin çalışmalarını sergilediği *Practica Geometriae*'de ele aldığı konulara ise, o zamana kadar Arap literatüründe dahi rastlanmadığından, Fibonacci'nin çalışmalarının orijinal olduğu kabul edilmekte; El Harezmi ve Ebu Kâmil gibi önde gelen Arap matematikçilerinin çalışmalarını daha da ileri noktalara taşıdığı anlaşılmaktadır (Strubecker, 1956, s. 90).

Fibonacci dizisi, şu problemten doğmuştur:

“Her tavşan çiftinin ayda bir çift yavruladığı, yavruların ikinci aydan itibaren yavrulama niteliği kazandığı ve ölüm vakası olmadığı kabul edilirse; bir yılın sonunda toplam kaç tavşan çifti hayata gelmiş olur?” (Markuschewitsch, 1963, s. 28).

3. KROMATİK SİSTEM

Fibonacci dizisini ³⁰, *müzik analizine* dayanak noktası yapan ve *kromatik sistemin* mimarı olan isim, ünlü Macar teorisyen Ernő Lendvai'dir.

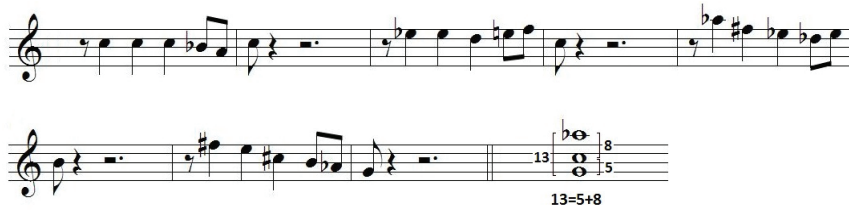
³⁰ Metinde, bundan sonra *Fibonacci sayıları* olarak anılacaktır.

1960'lardan beri konuyla ilgili araştırma ve analizlerle “dünyanın önde gelen Bartók uzmanlarından biri” olarak anılan Lendvai, bestecinin olgun dönem stiline *tek bir ilkeye* dayandığını öne sürer: Fibonacci sayıları. Lendvai'ye göre, Bartók, Fibonacci sayılarından yola çıkarak; diziler (gamlar), akor yapılanmaları, eser muvmanları, form öğeleri, cümle ve motif yapıları gibi, müziğin pek çok öğesini tek bir potada birleştiren bir kompozisyonel yöntem geliştirmiştir.

Kromatik sisteme göre; Bartók'un müzik dokusu, yalnızca 2, 3, 5, 8 ve 13 sayılarından ve bunların sağladığı oranlara göre kurulan alt bölünmelerden inşa edilir. Başka bir ifadeyle, bir müzik fikrindeki en kalın ve en ince ses arasındaki uzaklık ve bu uzaklığın bölünme noktası, Fibonacci sayılarına dayanmaktadır. Şu halde, ancak $5=2+3$, $8=5+3$ veya $13=5+8$ biçiminde bir bölünüm mümkündür. Buna karşın, sözelimi $4+4$ ya da $7+1$ ise kromatik sisteme göre dışarıda bırakılmaktadır (Lendvai, 1971, s. 35).



Kesit 6. Béla Bartók. *Divertimento*, Sz. 113, III



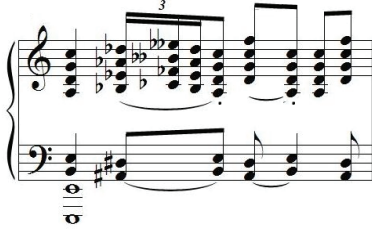
Kesit 7. Béla Bartók. *İki Pişano ve Vurmalılar için Sonat*, Sz. 110, I

Kromatik sistemin Bartók müziğine yansımaları; Lendvai tarafından üç alt başlıkta sınıflandırılmaktadır: *Eşit aralıklı diziler/akorlar*, $1:2$, $1:3$ ve $1:5$ kalıpları ve *Alfaakor kurulumları*.

3.1. Eşit Aralıklı Diziler/Akorlar

Eşit aralıklardan oluşan dizi ve akorların, kromatik sistemde en sık rastlanan formları; M2'lerden (2 step) kurulu *tam-ton dizisi*, m3'lerden (3 step) kurulu *eksik yedili akor* ve kimi zaman T4'ler (5 step), kimi zaman da m6'lar (8 step) yardımıyla oluşturulan akorlardır³¹.

³¹M2: Majör ikili, m3: minör üçlü, T4: Tam dördü, m6: minör altılı



Kesit 8. “5+5” örneği: Béla Bartók. *Dance Suite*, Sz. 7



Kesit 9. “8+8” örneği: Béla Bartók. *İki Pişano ve Vurmahılar için Sonat*, Sz. 110, I

3.2. 1:5, 1:3 ve 1:2 Kalıpları

Sırasıyla, Kesit 10’da “m2+M2” (1 step + 2 step), Kesit 11’de “m2+m3” (1 step + 3 step) ve Kesit 12’de ise m2+T4 (1 step + 5 step) biçimindeki *periyodik* tekrarlar dikkat çekicidir ³² (Lendvai, 1971, s. 51).

³² m2: minör ikili



Kesit 10. “1:2” örneği: Béla Bartók. *Microkosmos* Nr. 140, *Free Variations*



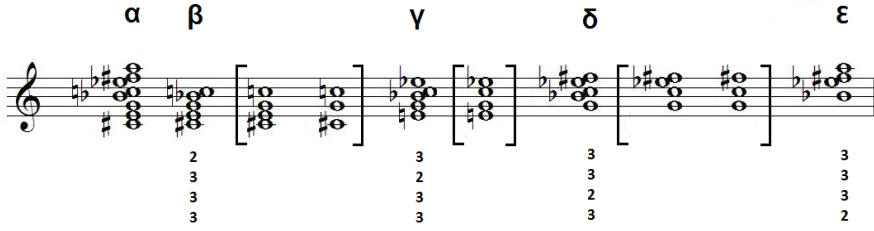
Kesit 11. “1:3” örneği: Béla Bartók. *Orkestra Konçertosu*, Sz. 116, III



Kesit 12. “1:5” örneği: Béla Bartók. *Orkestra Konçertosu*, Sz. 116, III

2.3. Alfa Akor Kurulumları

Bartók müziğinde sıklıkla görülen ve yine Fibonacci sayılarıyla kurulu olan bir akor cinsi, Lendvai tarafından *alfa* (α) akoru olarak adlandırılmış, bu akorun farklı türevlerine de *beta* (β), *gamma* (γ), *delta* (δ) ve *epsilon* (ϵ) adları verilmiştir.



Kesit 13. Alfa(α), beta (β), gamma (γ), delta (δ) ve epsilon (ϵ) akor kurulumları



Kesit 14. Béla Bartók. *İki Piyano ve Vurmalılar için Sonat*, Sz. 110, II

4. TARTIŞMA

Lendvai, ortaya attığı bu yaklaşım nedeniyle sıklıkla destek gördüğü gibi, yoğun olumsuz eleştirilere de maruz kalmıştır: “Besteci, bütün bunların bilincinde midir?”

Kanımızca, burada önemli olan, Bartók’un gerçekten matematiksel kaygılarla, belirli formüllere göre müzik yazıp yazmaması değil, herhangi bir müzik eserinin, alışlageldik yöntemlerin yanında, *sıra dışı* yollarla da analiz edilebileceğidir.

Bilindiği üzere, müzik analizinde yaygın kabul gören anlayış, *bestecinin onayını alan* ve eseri daha iyi tanımaya yardımcı olan uygulamalardır. Oysa, bu çalışmanın temel felsefesini teşkil eden ve *yeni* müzikoloji araştırmaları kapsamında tüm dünyada örnekleri görülen anlayış ise, müzik analizinin *kendisinin*, eser kadar iddialı, çarpıcı, orijinal ve tartışmaya açık oluşudur.

KAYNAKLAR

Lendvai, E. (1971). *Béla Bartók: An Analysis of His Music*. London: Kahn and Averill.

Lendvai, E. (1993). *Symmetries of Music*. Kecskemét: Kodály Institute.

Markuschewitsch, A. I. (1963). *İndirgemeli Diziler* (A. R. Özbek ve M. A. Özkan, çev.). İstanbul: Türk Matematik Derneği Yayınları.

Strubecker, K. (1956). *Einführung in die höhere Mathematik, Band I*. München: R. Oldenbourg Verlag.

Struik, D. J. (1967). *A Concise History of Mathematics*. New York: Dover Publications.

“TÜRKİYE’DE MEVCUT MÜZİK TEKNOLOJİLERİ EĞİTİMİNİN SEKTÖREL VE AKADEMİK ALANLARDA OLUŞTURACAĞI BEYİN GÖÇÜ SORUNU”

Hakan DURAN

A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Yüksek Lisans Mezun.

gsf2003_duranhakan@hotmail.com

ÖZET

Sanayi Devrimi’nin ürettiği teknoloji aynı zamanda modern teknolojinin ilk adımı olarak bilinir. Çalgı yapımı ile başlayan müzik teknolojileri doğada var olan elektriğin kontrol altına alınmasıyla birlikte 20 yy. da elektrikten elektroniğe geçiş ile ses kayıt teknolojisi başlamıştır.

Günümüzde mobil cihazların gelişimi ile müzik her yere ulaşabilmektedir. Böylece müzik endüstrisinin üretim-erişim-tüketim biçimlerinin prosedürleri etkilenmektedir. Müzik teknolojilerinin bilgisayar, multimedya ve mühendislik bilimleriyle multidisipliner çalışma içerisinde olması günümüzde öğretim sürecini detaylı ve kapsamlı kılmaktadır. Son yıllarda birçok ülkede özel kuruluşlar ve üniversiteler müzik teknolojileri eğitimine yönelmektedir.

Araştırmada ABD, İngiltere, İrlanda, Güney Afrika, Kanada, Avustralya, Yeni Zelanda, Polonya, Almanya, Malezya, Hindistan ile ülkemizde müzik teknolojileri eğitimi veren özel kuruluşlar ve devlet üniversiteleri random (Rastlantısal) yöntemiyle internet adresleri esas alınarak müzik teknolojileri, müfredat içerikleri, eğitim dili-süreleri, mezuniyet şekli, uluslar arası denklik, eğitim giderleri vb. yönleriyle evren-örneklem yöntemiyle araştırılmıştır.

İncelemeler neticesinde müzik teknolojilerinin ülkemizde sektörel ihtiyacı karşılama, eğitim ve akademisyen yetiştirme açısından bulunduğu durum günümüzde hızla artan ve gelişen multidisipliner müzikal sanatlar karşısında yetersiz kalmaktadır. Bu durum yurt dışı eğitimini ya da yabancı kaynaklı eğitim kurumlarının cazibesini artırarak “Beyin Göçü” sorununu doğurabilir.

Dünya bankası verilerine göre 1990 yılından bu yana beyin göçü ikiye katlanarak devam etmektedir. Türkiye dünyada beyin göçü en fazla olan 34 ülkeden 24. sırada olup, iyi eğitim gören her 100 kişiden 59’unu elinden kaybetmektedir. (Kaya 2009:18) Akademik anlamda Beyin Göçü göç veren ve alan ülkelerin ekonomik durumlarını, bilimi önemseyiş düzeylerini ortaya koymaktadır.

Araştırmada Türkiye’de müzik teknolojileri eğitiminin sektörel ve akademik alanlardaki durumuyla yurtdışında sunulan imkânlarıyla karşılaştırıldığında doğabilecek beyin göçü sorunu ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler:Müzik Teknolojileri, Beyin Göçü, Yurt Dışı Eğitim.

“MUSIC TECHNOLOGY IN EDUCATION SECTOR IN TURKEY AND ACADEMIC PROBLEM AREAS CONSTITUTE A BRAIN DRAIN”

Hakan DURAN

A.Ü. Musicology Institute of Social Sciences Graduate Degree.

gsf2003_duranhakan@hotmail.com

ABSTRACT

Technology which the Industrial Revolution has produced, is also known as the first step of modern technology. Musical technologies, along with the control of electricity existing in nature, has emerged with sound recording technology in the 20th century after the transition from electricity to electronics.

Nowadays music can Access everywhere in the world that increasingly globalized, with the development of mobile devices. This situation affects the procedures of the types of production, Access and conception. Music Technologies being in the study of multi-disciplinary with computer, multimedia and engineering sciences makes the process of teaching more detailed and comprehensive. In recent years, private organizations and universities in many countries have given importance to the education of music technology.

In the study, ABD, United Kingdom, Ireland, South Africa, Canada, Australia, New Zealand, Poland, Germany, Malaysia, India and private organizations giving music technology education in our country and universities, based randomly on internet addresses, music Technologies, the process of production, international accreditation, education expenses and soon, are discussed with the aspects of universe sampling method. As a result of investigation, our country compared to institutions giving education in abroad and private organization. The situation of music Technologies in our country, in terms of both meeting sectoral need and training education and academician, is not sufficient in the face of rapidly growing and evolving multi-disciplinary musical arts. This education abroad or foreign-funded educational institutions increases its attraction. This situation may lead to the problem of “brain-drain”.

According to data of World-Bank, Brain-Drain has continued by doubling since 1990. Turkey is 24th of 34 countries having the highest brain drain and loses every 59 of 100 people. (Kaya 2009:18). In academic meaning, Brain-drain migrations rather than natural resources and industrial productions of these countries.

In this study, the problem of brain-drain emerging in sectoral and academic areas of Turkey, music technology education is discussed when it is compared to the current situation with the abroad facilities.

Keywords: Music Technology, Brain Drain, Foreign Education.

Giriş

Boran’a göre “Teknoloji teriminin kökleri Antik Yunan diline aittir. Antik Yunanca’da ‘el işçiliği’ anlamına gelen techne (teknè) ve ‘akıl-mantık’ anlamına gelen logos (logos) kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır. Teknoloji teriminin kullanımı büyük ölçüde 20. yüzyılın oluşturduğu dünya ile birlikte özdeşleşmekle beraber, aslında insanlık tarihinin gelişim sürecine paralel bir çizgi izlemektedir. İnsanoğlunun, doğadaki diğer canlılardan farklı olarak, mantık geliştirmeye yönelmiş olması keşfetme ve icat etme dürtülerini öne çıkartmıştır. (Boran 2007:1)

Geçmişten günümüze insanoğlu teknolojiyi tarım kültüründen uzay bilimlerine, gündelik yaşamdan sanat alanlarına kadar her alandakullanmıştır.Müzik Sanatında teknolojinin çalgı yapımıyla başladığı bilinmektedir.

Teknolojide değişim Avrupa’da 18 Yy.-19.Yy.larda Sanayi (Endüstri) Devrimi ile ortaya çıkmıştır. Bu radikal süreçte kömür, buhar ve çeliğin daha farklı kullanımları ile büyük ve güçlü makinelerin icadı çağın değişimine olanak sağlamıştır. Bu aynı zamanda düşünce ve estetik kuramlarının değişimini beraberinde getirmiştir. İnsanoğlu teknolojiyidoğadan yararlanarak doğaya yeni bir şey kazandırmakla üretmeye başlamıştır. 19. Yy.da doğada var olan elektriğin kontrol edilebilir hale getirilmesiyle, kullanılmaya başlanması insanlık için büyük bir icat kabul edilmiştir. Bu büyük değişim kendinden sonra gelen tüm teknolojik gelişmelerin öncüsü olmuş, elektrikli aygıtların oluşturduğu altyapı elektronik teknolojisini doğurmuştur. Yaşanan bu gelişmeler 20.Yy.da “Ses Kayıt Teknolojileri”nin de gelişimini ve müzikte yeni ses arayışlarını da beraberinde getirmiş ve ses kayıt teknolojilerinin geliştirdiği araçlar müziğin yaratı alanının önemli parçası haline gelmiştir.(Boran 2007:3)1950’li yıllardan itibaren elektronik gereçler, sesin parçalanmasını ve yapılandırılmasını sağlamıştır.

2000’li yıllar müzik sektöründe değişimin kaçınılmaz olduğu plakla başlayan, kaset ve CD’den çıkıp dijital alanlara yönelen bir dönemdir. Bu durum müziğin üretim, tüketim ve erişim prosedürlerini etkilemektedir. Amacın daha fazla dinleyiciye en hızlı bir şekilde ulaşmak olduğu müzik sektöründe giderek mobilleşen ve kişiselleşen dünyada müzik artık her mekânda yer almaktadır. Dijital gelir sektöründe dijital müzik satışları her geçen gün giderek artan bir oranda ilerlemektedir.Tablo 1’e göre dijital gelirlerde müzik ikinci sırada yer alıp, sektörde %20 civarında bir gelirle yer almaktadır.

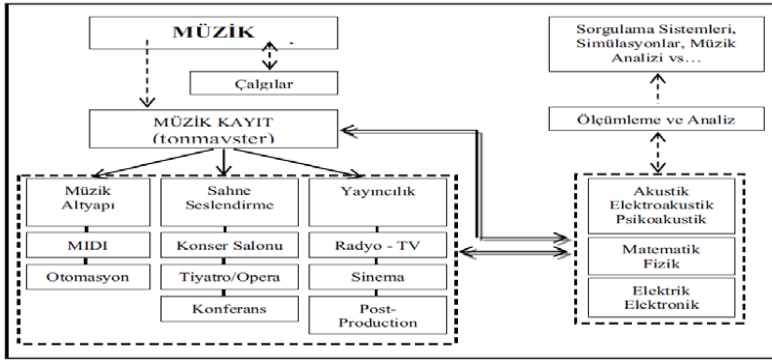
Tablo 2Endüstriye Göre Dijital Gelirler (2008) PWC Global Entertainment and Media Report 2008, IFPI

S.Nu	Tür	Oran	S.Nu	Tür	Oran
1	Oyunlar	%35	4	Filmler	%4
2	Müzik	%20	5	Dergiler	%1
3	Gazete	%4			

MÜZİK TEKNOLOJİSİNİN KÜRESEL BOYUTTAKİ SEKTÖREL VARLIĞI (Multidisipliner Müzikal Sanatlar)

Müzik teknolojisi³³, tüm teknoloji formlarını içeren sanat dallarıyla birlikte çalışma alanı yaratır. Günümüz bilgisayar yazılımları ve elektronik cihazların olanaklarıyla, akustik ve fizik mühendisliklerinin ölçüm ve analizleriyle, kayıt, performans teknikleri, radyo-tv., ve sinema-reklam gibi görsel sanatların yayıncılık alanlarında tonmaysterlik hizmetleriyle MT. “Multidisipliner Müzikal Sanatların” zorunlu bir alanını oluşturur.Şekil1’de MT.’nin multidisipliner çalışma alanları görülmektedir.

³³ Müzik Teknolojisi yerine kısaca MT. Kullanılacaktır.



Şekil 1 Tarihsel Süreçle Birlikte Giderek Kendine Özgün Bir Disiplin Haline Gelen MT.'nin Doğrudan Ortaya Çıkardığı Çalışma Alanları ve Etkileşim Zinciri. (Işıkhan 2012:199)

Bir müzik eserinin ortaya çıkarılmasında albüm yapım şirketlerinin içinde veya bağımsız olarak çalışan prova ve kayıt stüdyoları önemli bir üretim mekânıdır. Bir ses-kayıt stüdyosunda Prova, Aranje, Hücüm Kayıt, Editing, Kanal

Kayıt, Mastering, Solo Enstrüman Kayıt, Jingle, Demo Albüm Kayıt, Jenerik, Proje Albüm Kayıt gibi işler yapılır. Ülkemiz müzik endüstrisinin merkezi İstanbul olup stüdyoların çoğunluğu İstanbul'da bulunmaktadır.

Tablo 3 İst. Müzik Sek. Stüdyo ve Fonogram Yap. Türkiye'de Alınan Bandrol Say. Kaynak: İTO ve MÜYAP verileri, 2009 Mü-Yap Bağ. Hak Sah. Fonog. Y.

Şirket	Adet	Kapsam	Kaynak (2009)
Albüm Yapım, Kayıt Stüdyosu ve Dolum Şirketleri	412	İstanbul	İTO
Albüm Yapım Şirketleri	140	İstanbul	MÜYAP (Üye)
	3000	Türkiye	MÜYAP (Tahmini)
Yıl	Türkiye'de Alınan Top. Bandrol	MÜYAP Yap. Şti. Üyesi	Diğer Yap. Şti. (Yak 2900)
2008	14.612.952 Ad.	10.641.402 Ad.	3.971.550 Ad.

2000'li yıllardan itibaren dijital alanın gelişmesiyle beraber MT. alanına giren sanatçı ve müzisyenlerin sayısı artmış ve müzik alanında üretim yapmanın yolu artık albüm yapım şirketlerinin yanı sıra ev stüdyolarında yüksek kalitede ses kaydı yapmak, mümkün hale gelmiş ve yapılan kaydı kolaylıkla internette paylaşmak bir pratik haline dönüşmüştür.

MÜZİK TEKNOLOJİSİNİN KÜRESEL BOYUTTA EĞİTİMİ

MT.'nin eğitim süreci kendi alanına yönelik özgün bir yapıdadır. "Müzik teknolojisi, içerdiği konular ve kapsadığı mesleki çerçeveye günümüzde en çok tercih edilen alanlardandır. Bu disiplinler arası alanın bilgisayar veya diğer bazı mühendislik alanlarıyla birlikte hareket etmesi, müzikle sanatsal, beşeri içeriğiyle bilimsel bir zemini kapsaması, müzik teknolojisini çok cazip ve enteresan mesleklerden biri haline getirmiştir. Bu alanın öğretim süreci de kapsamlı ve detaylıdır." (Işıkhan 2008:44)

Bu yönüyle ele alındığında MT.'nin üretimden eğitime uzanan süreçte kendisine İngilizce bir terminoloji oluşturduğu görülür. Günümüzde birçok ülkede Music Technology, Music

Technology Overview, Audio Engineering Techniques, Arts in Audio Sciences, Music Industry Arts, Audio Post-Production, Sound&Audio Engineering and Recording Arts vb. farklı kavramlarla MT.eğitimi ifade edilmektedir.

MT. eğitimi veren ülkelerde özel kurumlar, kolejler ve üniversiteler farklı eğitim programları ve belgeleriyle bu alanda yetişen bireylerin tercih edecekleri sektörel ya da akademik alanlarda amaca uygun bir eğitim almalarını sağlayacak şekilde yapılanmıştır. Yurtdışı öğretiminde akademik alanda eğitim alacakların diploma derecelerinin (eğitim unvanların) yurtiçinde karşılıkları yani diploma denklikleri önem kazanmaktadır. Diğer eğitim amacı MT.'nde sektörel alanlarda tonmayster, ses operatörlüğü gibi sertifika eğitimidir. Yurtdışı eğitiminde diploma karşılıkları ülkemiz eğitim sistemine göre şu şekildedir.

- Associate Önlisans
- Undergraduate (Bachelor-Hons or Honours).....Lisans (İlk unvan-İlave unvan tez şartı)
- Graduate Lisansüstü (Uzm. Aşaması)
- Master of Science MSc.
- Doctor of Philosophy PhD.
- MSc or PhD. MT. Akademik Ünvanlar

Akademik ünvanların YÖK. İçin “Denklik Durumunun” bilinmesi önemlidir.

Araştırmada yurt dışında ABD.(52 Ad.) İngiltere(40 Ad.), İrlanda(7 Ad.), Güney Afrika(15 Ad.), Kanada(37 Ad.), Avustralya(10 Ad.), Yeni Zelanda(12 Ad.), Polonya(1 Ad.), Almanya(3 Ad.), Malezya(1 Ad.), Hindistan(1 Ad.) ile ülkemizde(10 Ad.)MT. eğitimi veren kuruluşlar Random (Rastlantısal) Yöntemi ile internet adresleri esas alınarak MT. ve alt-yan branşları, müfredat içerikleri, dili ve eğitim süreleri, mezuniyet şekli, uluslararası denklik, eğitim giderleri vb. yönleriyle Mayıs 2012-Mayıs 2013 tarihleri arası evren-örneklem yöntemiyle ele alınmıştır.³⁴Tablolar halinde bu ülkelerden MT. Eğitimi veren okullar tanıtılmıştır.

Tablo 3 USA McNally Smith College of Music www.mcnallysmith.edu

Ülke / Okul Adı	ABD. / McNally Smith College of Music
Durumu/Eğt. Dili	Devlet / English
Belge Türü	Sertifika, Diploma, Bachelor (lisans), Master
Eğitim Süresi / Giderleri	Bachelor of Music : 8 Semester AAS Degree : 4 Semester Diploma : 3 Semester Eğitim süresi 1 yıl = 3 Semester 1 Semester : 12.995\$ - 14.295\$ 1 Year : 25.990\$ - 28.590\$
Diploma denkliği	Var

³⁴**ACIKLAMA:**Yurtdışında MT. Eğitimi veren okulların web. adreslerine erişim tarihi: Mayıs 2012 ile Mayıs 2013 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Ülkelerin incelenen okulları sayıca verilmiş olup, MT. Adına eğitim veren okulların sayısı daha fazla olabilir. Okulların ücret, ders programları, eğitim kadrosu ve teknik donanımları ile ilgili değişiklikler olacağından güncel bilgiler de farklılıklar olabilmektedir.

Tablo 4 İngiltere S-S-R Audio School <http://www.s-s-r.com/>

Ülke / Okul Adı	İngiltere / S-S-R Audio School (Jakarta, Singapur, Koh Chang.)
Durumu/Eğt. Dil	Özel/English
Belge Türü	Sertifika, Diploma, Lisans, Master
Eğitim Süresi	S-S-R AUDIO <u>Manchester</u> Süre: 18-24 ay. Ücret: £6,156 / £8,000
Giderleri	S-S-R AUDIO <u>London</u> Süre: 1200 saat / 72 hafta Ücret: £8,910 /£9,900 + £500
DiplomaDenk.(Yok)	

Tablo 5 İrlanda Pulse College <http://www.pulsecollege.eu>

Ülke / Okul Adı	İrlanda / PULSE COLLEGE (Dublin)
Durumu/Eğitim Dili:	<u>Mezuniyet Türü / Eğitim Süresi / Giderler</u>
Özel/ Eng.	BA Hons Music Production: 3 Yıl (1 yıl: €7,500)
Diploma Denkliği (yok)	SERTİFİKA: MUSİC TECH.&SOUND ENG. Top: €6,990 DİPLOMA: MUSİC TECH.&SOUND ENG. Toplam: €6,990
Yabancı Öğrenciler için	Diploma:Music Tech & Sound Eng. Advanced 2Yıl
1. TOEFL 4,5 TWE puan 570	Diploma:Music Tech & Sound Eng. Course: 1Yıl
2. Cambridge Yeterlilik C ya da Advanced A sınıfı	Kayıt Giderleri: 2000-2500€ Deposit: 800-1800€ Sınav Ücreti:220-490€
3. IELTS Akademik 6	

Tablo 6 Güney Afrika Cape Audio College <http://www.capeaudiocollege.co.za>

Ülke / Okul Adı	Güney Afrika / Cape Audio College
Durumu/Eğitim Dili	Özel Kuruluş/English
Mezuniyet Türü	Sertifika, Diploma
Eğitim Süresi	<u>Mezuniyet Türü / Eğitim Süresi / Giderler</u> Ses Teknolojisi Kayıt Ücreti Yüksek Sertifika. R2.800.00 Ses Teknolojisi ve Üretim Kayıt Ücreti Diploma R2.800.00 Ses Teknolojisi Ders Ücreti Yüksek Sertifika R47.800.00 Yılda Ses Teknolojisi Ders Ücreti Diploma R47.800.00
Diploma Denkliği	Yok. Sektörde iyi bir referansa sahip.

Tablo 7 Kanada Metal Works University <http://metalworksinstitute.com>

Ülke / Okul Adı	Kanada / Metal Works
Durumu/Eğitim Dili	Özel / English
<u>Mezunivet Türü / Eğitim Süresi / Giderler</u> • Audio Production&Engineering : 1 Yıl • Professional Sound&Business-Studio Projection Majör: 2 Yıl (1800 Saat) • Professional Sound Program: 2 Yıl (1800 Saat) • Certificate Courses: Pro Tools 101,110,201,210,310 (2-3 Günlük) Eğitim Giderleri: 1 Yıl : 19.800\$+500\$	
Diploma Denklği (Yok)	Sektörel alanda eğitim vermektedir. Zengin bir teknik donanıma sahiptir.

Tablo 8 Avustralya SAE Institute <http://istanbul.sae.edu/tr/home>

Ülke / Okul / Durumu / Eğitim Dili	Avustralya / SAE Institute / Özel /İngilizce
<u>Mezunivet Türü/Süresi & Ücreti</u> * Sertifika: 6 Ay& 5400\$ * Diploma : Audio Engineer 1-2 Yıl& 18.120\$ -21.520\$ * Bachelor: BA (Hons) Recording Arts. 1 Yıl * Master : MA Creative Media Practice 1 Yıl Master Eğitimi (Middlesex Üniversty Londra’da vermektedir. Öğrenciler MA (Master of Arts) derecesini alır. <u>Kısa Süreli Kurslar (4 Hafta)</u> * Music Production: Ableton Live 201 * Avid Pro Tools 201 * The Electronic MusicSynthesis 101 * A new book for novice live sound engineers * Modern Music Composition for Film	
Diploma Denklği	Yok. Ağırlıklı olarak sektöre yönelik eğitim vermektedir.

SAE Institute1976 yılında Avustralya’da audio engineer/prodüksör Tom Misner tarafından kurulmuştur. Dünya’da 26 ülkede, 56 şube ve 15000 aktif öğrencisiyle en eski ve en büyük özel medya eğitim kurumudur. Ses, dijital film, animasyon, web tasarımı-geliştirme ve oyun tasarımı alanlarında eğitim vermektedir. Uygulamalı eğitim konusunda uzmanlaşmış bir kurumdur.Eğitmenleri ses kayıt ve ses yayın teknolojilerinde uzman ve sektörde önemli konumlarda olan kişilerden seçilmektedir. Mezunlar sektöre çabuk girer ve piyasaların gelişimine uyum sağlayabilir. Öğrenim programları öncelikle medya sektöründe meslek sahibi olanlar içindir. 2009 yılında İstanbul’a bir şube açmıştır.

Tablo 9 Yeni Zelanda Mainz Institute<http://www.mainz.ac.nz/>

Ülke / Okul Adı	Yeni Zelanda / MAINZ
Durumu/Eğitim Dili	Özel /English
Mezuniyet Türü	Certificate in Audio Engineering and Music Diploma in Audio Engineering and Music Production

Eğitim Süresi	Diploma: 1 yıl
Diploma Denklği	Yok.
Eğitim Giderleri	1 Yıl: 18.000\$ + 250\$

Tablo10 Polonya Chopen Unversirty www.chopin.edu.pl/en/sound-engineering

Ülke / Okul Adı	Polonya / Chopen University (1954)
Durumu/Eğitim Dili	Devlet / Lisans, Master ve English
<u>Ses Mühendisliği Bölümü</u>	
Dünyada ilklerden biri, 1954 yılında Polonya'da kurulmuştur. Bugün ses mühendisleri yetiştirmektedir. Öğrenciler beş yıllık programa tabi olup ilk 3 yıl içinde tek tip müfredat ve ardından 4. yılda iki uzmanlık arasında seçim yapılmaktadır bunlar: Müzik üretimi veya Film Ses Mühendisliği. Müzik kayıt, ses mühendisliği, radyo ve televizyon, kayıt şirketleri, tiyatro, ses karıştırma, film endüstrisi ve radyo ve televizyon için müzik danışmanlığı	
Diploma Denklği	Var.
Eğitim Giderleri	710€

Tablo 11 Almanya Paderborn University <http://www.eti.hfm-detmold.de>

Ülke / Okul Adı	Paderborn Üniversitesi (Hochschule Für Musik Detmold) (1949)
Durumu/Eğitim Dili	Devlet. Lisans Prog. Almanca, Master Prog. Almanca ve İngilizce
Mezuniyet Türü	Lisans, Yüksek lisans/Master Doktora
Eğitim Süresi	Lisans Programı ((Bachelor) 8 Semester Diğerleri değişken (normal süreleri olsa da erken bitirilebiliyor).
Diploma Denklği	Var.
Eğitim Giderleri	Dönem Ücretleri; 500 € Eğitim Ücreti 115 € Kayıt Ücreti ve Malz

Tablo 12 Malezya Limkokwing University <http://www.soundandmusic.com.my>

Ülke / Okul Adı	Malezya / Limkokwing University
Durumu/Eğitim Dili	Özel Üniversite (Diğer Ülkelerde Şubeleri var.)
Mezuniyet Türü	Sertifika, Diploma, Bachelor, Master
Eğitim Süresi	Diploma in Sound&Music Design: 2 Yıl Diploma in Sound&Music Technology: 3 Yıl Bachelor of Arts(Hons) in Digital Film&Tv.: 3 Yıl Master in Digital Film&Tv.: 2 Yıl

Diploma Denkliği	Türkiye Denkliği Yok. Asya'da tercih edilen bir okul.
Eğitim Giderleri	2 Yıl: 28.000 RPM 3 Yıl: 51.500 RPM

Tablo 13 Hindistan Digital Academy TheFilm Sc.http: // www.dafilmschool.com

Okul Adı	Hindistan / Digital Academy The Film School
Durumu/ Eğitim Dili	Özel / English
<u>Eğitim Süresi/Giderleri/Türleri</u>	
Diploma in Audio Engineering: 14 Ay Diploma in Music Technology: 18 Ay	
Sound Recording&Engineering: 8500\$ USD	
* Film Making: 7650\$ USD * Film&Tv. Direction: 5350\$ USD	
* Film&Tv. Editing: 3200\$ USD * Cinematography: 7450\$ USD	
* Screenplay Writing: 2650\$ USD * Film&Tv. Producers Course: 2650\$	
* Animation&FX: 2650\$ USD	
Diploma Denkliği (Yok)	Yok. Daha çok sektörel alanda eğitim vermektedir..

Ülkemizde Müzik Teknolojileri Eğitimi Veren Okullar:

Devlet Üniversiteleri

- *Dokuz Eylül Üni. MTA
- *Cumhuriyet Üni. MTA
- *İnönü Üni. MTA
- *İstanbul Tek. Üni. MT
- *Süleyman Demirel Üni.
- *YTÜ Duy. San Tasarım
- *Çankırı Karatekin Üni. MT.

Özel Kurumlar

*SAE İstanbul Şb. <http://istanbul.sae.edu.tr/home>

*Modern Müzik Akademisi İstanbul <http://mma.gen.tr/>

*Galatasaray İTM <http://www.galatasarayitm.com.tr/>

Tablo 15 Türkiye Galatasaray İTM <http://www.galatasarayitm.com>

Okul Adı	Galatasaray İTM (1993)		
Durumu/ Eğitim Dili	Özel / İngilizce/ Türkçe		
Eğitim Süresi/Giderleri/Türleri			
<u>Tam ZamanlıYarı ZamanlıKısa Kurslar</u>			
• Tonmaister	*MT. Ve Tonmaister (15 Ay)	*Müzik Prodüksiyon	
• Müzik Prodüksiyon	*Destek Eğtm. Ses düzenleri(3 ay)	*Remiks	
• Dijital Grafik Sanatlar	*Meslek İçi Eğitim (72 saat)	*DJ.	*Kurgu
• TV. İletişim		*DAW Eğitim Prog.	
<u>Uluslar arası/Türkiye Diploma Denkliği</u>			
• Uluslararası Sertifika ve Diplomalara (HNC, HND, BTEC, EDEXCEL), MEB Sertifika.			
Kapsadığı Alanlar (JAMES-APRS-MPG-UKScreen, C&G) Uluslararası entegrasyon, sertifika ve akreditasyon düzenlemeleri açısından avantajlıdır. YÖK destekli 1+1, 2+1 şeklinde çift diploma ile uluslar arası eğitim imkanı vardır. (Pamir 2010:48)			

MT. ve BEYİN GÖÇÜ SORUNU “BRAIN DRAIN”

Beyin Göçü:İyi eğitilmiş, kalifiye, nitelikli, seçkin, profesyonel, uzman ve üstün yetenekli işgücünün yetiştiği az gelişmiş/gelişmekte olan bir ülkeden, gelişmiş bir ülkeye en verimli olduğu dönemde istekli olarak çalışmak/araştırma yapmak için yer değiştirmesi/akışı...(Kaya, 2009:15)

“Eğitim Kaynaklı Göç: İnsanların eğitim amacıyla belirli bir süre için gerçekleştirdikleri göç olayıdır. Eğitim süresinin tamamlanmasıyla geriye göç yapılabilirdiği gibi eğitim alınan ülkede çalışmaya hayatının sürdürülmesi amacıyla kalınmaya devam edilmesi de söz konusu olabilmektedir.” (Aksoy 2012:295)

“Ülkelerin zenginlikleri artık sahip oldukları doğal kaynaklar ve sanayi üretimlerinden ziyade toplam beyin göçleriyle ölçülüyor. Saygınlıkları da bilim ve sanatta söz sahibi kişilerin sayısı ile orantılı olarak artıyor. O yüzden modern dünya ülkeleri bütçelerinden en büyük payı eğitime, yani genç beyinlerin gelişimine ayırıyorlar.” (Çengel 2009:7)

Yapılan tanımlardan beyin göçü bireylerin terk ettiği ülkeleri için kayıp olarak görülmektedir. Türkiye’de yeterli veri olmamasına karşın ciddi beyin göçü 1960’lı yıllarda başlamış, önce doktorlar, mühendisler sonra bilim adamları ve sanatçılar arasında yaygınlaşmıştır. Beyin göçüyle ilgili veri tabanının eksikliği konuyla ilgili sorunların, alınması gereken tedbirlerin ve ayrıntıların tespit edilmesini güçleştirmektedir.

- Beyin Göçü konusunda... göçün ampirik boyutlarına ilişkin kaynaklar yeterli değildir. (Bozkurt 2005:242 (Carrington, Detragiache. 1998, s.4 Naklen)).
- Beyin Göçü konusunda diğer ülkelerde olduğu gibi bizde de henüz güvenilir ölçümleri esas alan veriler yoktur. (Bozkurt 2005:252)

- Türkiye’den yabancı ülkelere yüksek vasıflı iş gücünün göç sebepleri konusunda yapılmış çalışmalar sınırlı sayıdadır. (Kurtuluş 1999:60)

Şekil 2 Beyin Göçünün Sınıflandırılması.(Kaya 2009:15)

Coğrafik Yer Değiştirerek (Genellikle Kök Şehir/Ülkede Kalınmaz)		Coğrafik Yer Değiştirmeden (Kök Şehir/Ülkede Kalınır)	
İç Beyin Göçü	Dış Beyin Göçü	Gizli Beyin Göçü	Sanal Beyin Göçü
-Ülke içinde yer ve/veya kurum değiştirme - Kamudan özel sektöre geçiş - Ülke açısından fazla zararı yok	-Yetişilen kök ülkeden başka ülkeye akış - Yetişilen ülkeye maddi zararı ve değer kaybı çok azla - Transfer ücreti yok - Zaman ve kıt kaynak israfı - Bedelsiz ihracat	-Ülkesindeyabancı işyerinde çalışma - Dış beyin göçünün yaklaşık 2.5 katıbüyüklükte - Düşük ücret ve sosyal hak alırlar	-Ülkesinde yabancılarabilgisayar /internet vasıtasıyla beyninikiraya verme - Sosyal, siyasal ve vatandaşlıkhakları verilmez

Çizelge 2’ye göre beyin göçü sınıflandırılmasında Dış Beyin Göçü ve Gizli Beyin Göçü ülkelerin en büyük sorunlarıdır.

Türkiye’nin Beyin Göçü Gerçekleri:

- Üniversite mezunları arasında göç oranı daha yüksektir. ABD nüfus sayımı 2000 yılı verilerine göre, Türkiye’den göç edenlerin %58’i üniversite mezunu, %28’i lise ve %14’ü ilköğretim mezunudur. (Bozkurt 2005:242-246)
- Dünyada beyin göçü veren 34 ülkeden 24. ülkeyiz. Yurtdışına en fazla öğrenci gönderen 11. ülkeyiz. Yurtdışı eğitim gören 100 kişiden 59’u geri dönmüyor. Yurtdışında okuyan 50 bin kişinin yıllık maliyeti 1,5 milyar\$, geri dönmeme maliyeti 2-2,5 Milyar\$. (Kaya 2009:19)
- Yurtdışında 50.000 öğrencimiz var. 24 bin Almanya, 15 bin ABD. İngiltere, Kanada, Belçika, Avustralya, Fransa ve Güney Afrika. (Kaya 2009:19)
- Türkiye’den devlet bursu ile ABD’ye gönderilen öğrencilerin %25’i dönmemektedir. (Bozkurt 2005:243 (Erdoğan. 2003, s.98 Naklen)) Halen yurt dışında devlet bursu ile okuyan öğrencilerin %80’inden fazlası ABD’de eğitim görmektedir. (Bozkurt 2005:243)
- Üniversite öğrencilerinin %80’i geleceğini yurtdışında görüyor. %77’si kesin dönüş yapmak istemiyor. (Kaya 2009:15)

Uluslar arası eğitimde ABD. en çok öğrenci alan ülkedir. ABD.’de üniversitelerden öncelikliselerin kurduğu kolejler varken bilimin endüstride önem kazanmasıyla kapitalistler mevcut kolejlerle ilgilenmeye ve lisans sonrası eğitim için bu alana para yatırmaya başlamıştır. Böylece yüksek öğrenim kapitalistlerin kontrolüne girerek, büyük ölçüde değişikliğe uğramıştır. Öncelik “araştırma faaliyeti” olmuş, kar elde amacı kapitalistlerin üniversite üzerindeki kontrolünü arttırmıştır. “Bu sebepler Amerikan Eğitim Sisteminde yabancı öğrencileri bir kaynak haline getirmiştir. Üniversitelerde uluslar arası program ofisleri bulunmakta, yabancı öğrencileri cezbetmek için her türlü reklam, tanıtım yapılmakta ve diğer ülkelerde temsilcilikler kurulmaktadır.” (Kurtuluş 1999:63)

Şekil 3 Türkiye'de Beyin Göçünün Nedenleri.

Ekonomik Nedenler	Politik/Siyasal Nedenler
Eğitim Sistemindeki Çarpıklıklar	İşsizlik
Bilim ve Teknoloji Politikalarındaki Yanlışlıklar	Yabancı Dilde Eğitim ve Teknolojideki Gelişmeler
Medya, Aracı kurumlar ve Fuarların Özendirme / propagandası.	

Türkiye’de Beyin Göçüne neden olan unsurlar 7 ana başlıkta toplanmıştır.

Beyin Göçüyle ilgili sosyal bulgular iki ayrı modeli ortaya koymuştur. Bunlar;

- **İnsanietçi Model:** Temel görüş bilimin genellikle herkesin malı olduğudur. Bir buluşun sonuçları herkese açıktır.
- **Milliyetçi Model:** Kendi menfaatlerini gözeterek yurtdışına giden eğitim görmüş elemanları yüzünden terk edilen ülkelerin kaybettikleri beşeri sermaye yatırımı sebebiyle fakirleştiğini savunur. (Kurtuluş 1999:39-45)

MT. Alanında Beyin Göçüne Spesifik Bir Örnek:

Bülent Arel (1919 - 1990) : ABD.’de ilk Elektronik Müzik Konseri 1952 yılında New York’ta Vladimir Ussachevsky tarafından icra edilmiştir. Türkiye’de ise ilk elektronik müzik konseri 1957’de Ankara’da Milli Kütüphanede Bülent Arel tarafından icra edilmiştir. Arel 1959 yılında kazandığı “Rockefeller Vakfı Bursu” ile gittiği ABD’de Yale Üniversitesi’nin müzik fakültesinin müzik stüdyosunu kurmuştur. (1961) Ardından Yale, Colombia ve Stony Brook New York Eyalet Üniversitelerinde 1989’a kadar dersler vermiştir... (Ali 2002:12,44)

Erdem Helvacıoğlu: Besteci, ses tasarımcısı, gitarist ve prodüktör olarak gerçekleştirdiği birbirinden farklı çalışmalarla, uluslararası arenada aldığı başarı ödülleriyle dünyada çok tanınan çağdaş Türk Bestecilerindendir. Bugüne kadar Amerika’dan Avrupa’ya, Arjantin’den Yeni Zelanda’ya, Kanada’dan Kore’ye kadar dünyanın en prestijli elektroakustik ve çağdaş müzik festivallerinden davet alan Helvacıoğlu’nun eserleri, BBC, ABC, WDR, Radio France gibi radyolarda yer almaktadır. ABD.’de yaşamaktadır. (Sound: 2010) Ülkelerinde MT. alanında yeteri kadar imkan bulamayan sanatçılarımız projelerini ve eserlerini ortaya çıkarmak amacıyla yurtdışına göç etmektedirler.

SONUÇ ve ÖNERİLER

- MT.’nin başlangıç evresini çalgı üzerinden oluşturduğunu ve 20 yy. sonlarına doğru bilgisayar ile birleşerek “müzik altyapı” alanıyla büyük bir birliktelik başlattığını rahatlıkla belirtebiliriz. (Işıkhani 2004:13)
- Son yıllarda müziğin dijital alanlara yönelmesiyle müziğin üretim, tüketim ve erişim biçimleri de değişime uğramaktadır.
- MT. müzikal sanatların kapsadığı tüm teknoloji formlarını içeren bilimsel ve sanatsal özelliğe sahiptir.
- “MT.’nin küresel boyuttaki sektörel varlığı, kaçınılmaz bir şekilde onunla haşır-neşir olacak genç beyinlerin öğretim zorunluluğunu ortaya çıkarır.” (Işıkhani 2004:13) MT.’nde Eğitim ve sektörel alanlarda İngilizce bir terminoloji kullanılmaktadır. Ülkemizde ve dünyada sektör çalışanı için pratik ağırlıklı sertifika programı ile akademik alana yönelik teorik ağırlıklı diploma programı verilerek tercihe bağlı uzman bireyler yetiştirilmektedir.

- İnternet üzerinden yapılan araştırmalara göre MT. alanında eğitim veren yabancı ülkelerin ülkemize görefarklılıkları şunlardır;

1) Birçok ülkenin MT. eğitimi daha önce başlamıştır. Diğer ülkelerle ülkemiz eğitim sistemi arasında ön lisans, lisans, yüksek lisans ve doktora mezuniyet derecelerinde farklı değerlendirmeler ve uygulamalar vardır. Bu durum diploma denkliği / geçerliliği açısından önem kazanmaktadır.

2) Diğer ülkelerde paralı eğitimin yanı sıra, yabancı öğrencilere açık olması, tanıtım ve reklama önem verilmesi, stüdyo ve teknik ekipmanların zengin olması, alternatif eğitim programları sunabilmesi, yabancı dili geliştirme ve prestij kazandırması yönleriyle daha caziptir.

3) MT. Eğitim programı içerisinde yurtdışında birçok okulda ülkemiz ise özel kuruluşlarında “Ses Mühendisliği” eğitimi verilmekle birlikte diğer müzikal formları içeren film, TV., Radyo, tiyatro vb. sanatların da dijital ses alanlarında kompleks bir yapıda eğitim sunulmaktadır.

4) Ülkemizde MT. eğitimi veren okulların çoğu yeni kurulmuş ve diğer ülkelerden sayıca azdır. Bu durum müzik endüstrisinin gelişimine paralel artan ses-kayıt stüdyolarının uzman personel ihtiyacını ve akademik alandaki personel ihtiyacını karşılamada yetersiz kalacağı değerlendirilmektedir. Bu problemin giderilmesi ve yurtdışı eğitim olanaklarının avantajları düşünüldüğünde mühendislik, tıp, sosyal bilimler gibi MT. alanında da yurtdışı eğitimi, buna bağlı olarak beşeri sermaye kaybını ve beyin göçü sorununu doğurabilmektedir.

- Beyin Göçü gelişmekte olan ülkelerin en büyük problemlerindendir. Ülkemizde özellikle ABD.’ye öğrenim amaçlı göç yaşanmaktadır.MT. İle ilgili YÖK’ün belirlediği yurtdışı bursu mezuniyet alanı yoktur.

- Göçün nedenleri yedi ana grupta toplanmaktadır. Başta ekonomik ve siyasi nedenlerle birlikte akademik anlamda bilim insanlarına ve bilimsel çalışmalara yeteri kadar önem verilmediği görülmüştür.

- Beyin göçü sosyologlar tarafından İnsani Model ve Milliyetçi Model olarak ayrılmaktadır. Sonuç olarak milliyetçi modele göre beyin göçü bir ülkenin nitelikli ve eğitilmiş insan gücü kaybına neden olduğu sürece o ülkenin kazançlarının çok az olacağı ve gelişmiş ülkelerle farkın açılacağı bir gerçektir.

- MT. alanında ülkemizde beyin göçü ya da eğitim kaynaklı göç konusunda herhangi bir bulguya rastlanılmamış olup, geçmişten günümüze uzanan süreçte araştırma konusu karakteristiğine uygun analiz ve değerlendirme açısından spesifik örnekler, MT. Alanında “Beyin Göçü” sorunu yaşayacağımızı gösterebilmektedir.

- MT. Eğitimi alanında yurtdışı eğitime olan eğilime yönelik Anket araştırması yapılabileceği değerlendirilmektedir.

KAYNAKLAR

Ali, F. (2002)“*Elektronik Müziğin Öncüsü Bülent Aral*” T.İş Bnk. Kültür Yay. İstanbul.

Bozkurt, V. (2005),“*Endüstriyel&Post Endüstriyel Dönüşüm,*”Aktüel yay. Bursa.

İşıkhân, C. (2012), *Müzik Teknolojisi Eğitimi İçin Bir Model: Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Teknolojileri ABD.* III. Uluslar arası Hisarlı Ahmet Sempozyumunda Sunulan Bildiri. 24-26 Mayıs 2012

Kurtuluş, B. (1999), *Amerika Birleşik Devletleri'ne Türk Beyin Göçü*, Alfa Yay. İstanbul.

Volume Dergisi Nisan 2008 sayı 46.

Volume Dergisi Mart 2008 sayı 45 “Cihan Işıktan” Araştırma.

Sound Dergisi Ekim 2010 Sayı 10 “Erdem Helvacıoğlu” Röportaj.

Sound Dergisi Ekim 2010 Sayı 10 “Süden Pamir” Eğitim.

Sound Dergisi Ağustos 2009 Sayı 8 “SAE İstanbul'da” Araştırma.

Sound Dergisi Mart 2011 Sayı 3 “MMA'da Berklee Haftası” Haber.

www.emo.org.tr/ekler/bd98668c99d95a3_ek.pdf?dergi Erişim Tarihi: 12.11.2012

<http://file.setav.org/meb-ve-yok-yurtdisi-lisansustu-burslari.pdf> Erişim Tarihi: 10.04.2013

<http://www.turkstudent.net/> Erişim Tarihi: 20.01.2013

http://www.egitimbirsen.org.tr/Egitime_Bakis.pdf Mart 2009 Sayı:13 Erişim Tarihi: 14.02.2013

http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt5/cilt5sayi20_pdf/5_sosyoloji_felsefe/aksoy_ze ynep.pdf Erişim Tarihi: 28.12.2012

www.istanbulkulturenvanteri.gov.tr/Istanbul'da Müzik Endüstrisi.

Erişim Tarihi:12.04.2013

“HEGEMONYA BAĞLAMINDA EMO SCENE”

Hakan SARAÇ

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü (Mezun)

h.gonulsen@gmail.com

ÖZET

Kültür endüstrisi kuramına göre kitleler sahte ihtiyaçlara yönlendirilerek güdülüp yönetilmektedirler. Bu anlamda kitleler edilgen bir konumdadır, etrafları kültürel ürünlerle çevrilmiştir ve bilinçsizce bu ürünleri tüketmektedirler. Kültürel Çalışmalar (Cultural Studies) kuramcıları ise bireylerin bu edilgen konumlarını reddederler ve kültürün ideolojik olduğunu savunurlar. Bu anlamda “kültür yönetilen grupların, egemen grupların çıkarlarını yansıtan anlamların zorla kabul ettirilmesine karşı sürekli direndiği bir mücadele alanıdır”. Bu yaklaşım, güdüp yönetme kuramına karşı olarak bu mücadele alanının önemini vurgular ve Gramsci’nin Hegemonya teorisini merkezi bir konuma alır. Kültürel Çalışmalar (Cultural Studies) kuramcıları, hakim kültür ve yönetilen grupların arasında sürekli bir ideolojik savaş olduğunu sürerler, popüler kültürü bir “direniş” ve “rıza” alanı olarak görürler. “Rıza” hakim sistem ile mücadele sonucunda oluşur, kaybedilir ve yeni anlamlar ile yeni direniş noktalarıyla tekrardan kazanılır.

Emo scene 1980’lerden bu güne kadar gelen bir sürecin sonunda, ana akım bir müzik türü ve bu türle ilişkili olarak şekillenen küresel bir gençlik akımı olarak karşımıza çıkar. Emo scene, endüstri ile paralel ilerleyen bir sektörün içinde gelişen ve küreselleşen bir tür görünümünde olabilir, fakat emo olmanın aynı zamanda sosyal yapı içinde sürekli çatışma halinde olmayı gerektirdiği de bir gerçektir.

Punk rock, emo gibi türlere odaklanan popüler müzik çalışmaları, özgürleşme ve hakim ideolojiye karşı direnişin irdelenmesi açısından önemli argümanlar içerir. Bu çalışmanın amacı, “hegemonya” kavramının, popüler kültür çalışmalarında nasıl ele alındığını belirlemek ve Emo scene’in müziksel ve müzik dışı pratiklerini Kültürel Çalışmalar’ın, “direniş” ve “rıza” yaklaşımı bağlamında tartışmaktır.

Anahtar Kelimeler: Kültür Endüstrisi, Kültürel çalışmalar, Emo, Scene, Hegemonya.

“EMO SCENE THROUGH THE CONCEPT OF HEGEMONY ”

ABSTRACT

According to Culture Industry Theory, masses are administered and driven to false needs. In this sense, masses are in a passive state, surrounded by cultural products, consuming these products unconsciously. Cultural Studies theorists, however, deny this passive state of individuals and defend that culture is ideological. In this sense, culture is “a site of struggle between the ‘resistance’ of subordinate groups in society and the forces of ‘incorporation’ operating in the interests of dominant groups in society”. This approach, as an opposition to the totally administered society theory, emphasizes the importance of this site of struggle, and takes the concept of Hegemony of Gramsci in its center. The theorists of Cultural Studies claim that there is a constant ideological battle between the dominant culture and the dominated groups; and they see the popular culture as a site of “resistance” and “consent”.

“Consent” is achieved through the struggle against the dominant system; than it gets lost, and is re-achieved with new meanings and new struggle points.

Emo scene is a youth movement that was structured around this music genre, and it became mainstream at the end of a process which began in the 1980’s. Emo scene might appear as growing in parallel to industrial sphere, and gets globalized; yet, it is a fact that being emo requires a constant struggle with the dominant social structure.

Popular music studies, that focus on genres such as punk rock and emo, present important arguments to the inquiry of resistance against the dominant ideology and emancipation. The aim of this study is to determine how the concept of “hegemony” is undertaken in the popular culture studies, and to discuss the Emo scene’s musical and non-musical practices through the concepts of “resistance” and “consent” that are used in Cultural Studies.

Keywords: Culture Endüstri, Cultural Studies, Emo, Scene, Hegemony.

GİRİŞ

Genel olarak bir popüler kültür araştırmasına giren çalışmam, kültürel çalışmalarda önemli bir anahtar kavram olan hegemonya teorisinin yardımı ile popüler kültür içinde emo müziğini ve oluşturduğu scene’i incelemek ve ardından bu müziğin hegemonik görünümünü ortaya çıkarmaktır. Punk rock, emo gibi türlere odaklı popüler müzik çalışmaları, özgürleşme ve hakim ideolojiye karşı direnişin irdelenmesi açısından önemli bir yer tutar. Ayrıca özgürleşme ve Frankfurt okulunun güdüp yönetme (manipulation) kavramları arasındaki gidip gelmelere de güzel bir zemin hazırlamaktadır. Burada amaç Birmingham ve Frankfurt Okulu ekollerinin yaptığı kitle kültürü mü, popüler kültür mü tartışmalarını yeniden ele almak değil, çalışmadaki anahtar kavram olan “hegemonya”nın popüler kültür çalışmalarında nasıl işlevsel bir hal aldığı belirlenmesi ve günümüzün popüler bir müzik türü ve sorunsalı olarak görülen “emo”nun bu çerçevede incelenmesi ve bu anahtar kavramın nasıl ele alınacağıdır.

Kültür Endüstrisi ve Frankfurt Okulu

Kitle kültürü kavramını kullananlar, endüstrileşmiş toplumların kültürünün artık tek tip bir kültürü yansıttıklarını ileri sürerler. Burada asıl mesele sanat-kitle kültürü tartışmasıdır. “Kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmaya başlamasıyla birlikte kültürün kendisinin de bir endüstri haline geldiğini öne süren Frankfurt Okulu’na göre, özgürleşme ve ütopyik nitelik yalnızca yüksek sanatta mevcuttur” (Özbek 1991:66). Diğeri ise kitle kültürü yani endüstri tarafından yanlış ihtiyaçlara yönlendirilen, kapitalizmin çıkarlarına hizmet eden, bilinçsiz bir tüketici kitlesidir. “Bireyin toplumsal konum ve çıkarlarını algılamasını engelleyen yanlış ihtiyaçlar ve yanlış bilinçlilik, Frankfurt Okulu’nun güdüp yönetme kuramının temel kavramlarıdır” (Aktaran, Özbek 1991:66). Kitle kültürü kuramlarına göre, kültürel ürünlerin üretilmesi, dağıtılması ve tüketilmesi sürecini ve bu süreçteki teknoloji ve emeğin örgütlenmesini ifade eden kültür endüstrisi, atomlaşmış bireyleri güdüp yönetmektedir (Erol 2002:42). Kültür endüstrisinin kullandığı bu kültürel ürünler ideolojik birer araç olarak gösterilmektedir. Bu ürünlere karşı direnişin yalnızca yüksek sanatla ve gerçek hayatla ilişkisini koparabilen bireylerce mümkün olduğu savunulmaktadır. “Sanatsal ürün ve yargı ancak bireye ait ve hakim ekonomik sistemin tek boyutluluğuna direnme gücü ile bağlantılıdır” (Özbek 1991:64). Adorno’nun “Kültür Endüstrisi” kitabında bahsettiği üzere müşteri kültür endüstrisinin inandırmak istediği gibi, kral değildir; kültür endüstrisinin öznesi değil, nesnesidir (2007:110). Burada endüstrinin ürettiği metaları bilinçsizce (sahte ihtiyaçlar yaratarak) tüketen edilgen bir topluma gönderme yapılmaktadır.

Özellikle 1960'lardan itibaren kültürel ürünlere ve günümüze kadar değişen yapıya bakıldığında kültür endüstrisi ve güdüp yönetme kuramını savunanların görüşlerinin aksine bir zemin oluşmaya başladığı görülmektedir. Kültürel ürünler bireylerin tek tipleştirilemeyeceği kadar çok çeşitlenmiştir. Bu anlamda kitle kültürü bu soruları cevaplayamayacak kadar ütöpik ve kötümser gözükmemektedir. İngiliz Kültürel Çalışmaları ile birlikte artık kitle kültürü veya kültür endüstrisi yerine popüler kültür kavramının kullanılması tartışması başlamıştır.

Popüler Kültür ve Hegemonya

Marksizm'in üzerinde durduğu önemli bir nokta sanayi toplumunun etnik, cinsel ve sınıfsal açıdan eşitlikçi olmayan temeller üzerine oturtulan bir toplum biçimi olarak algılanması gerektiğidir. Bu açılardan kültürel çalışmalarda eşitlikçi olmayan temel alanlardan biri de kültürdür. Bu anlamda daha operasyonel bir tanımla "kültür yönetilen grupların, egemen grupların çıkarlarını yansıtan anlamların zorla kabul ettirilmesine karşı sürekli direndiği bir mücadele alanıdır" (Storey 2000:11). Buradan yola çıkarak Kültürel çalışmaların ele aldığı kültür bir "direnış" ve "çatışma" alanı olarak görülür. Burası hegemonyanın oluştuğu ve korunduğu yerdir.

İngiliz Kültürel Çalışmaları, Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisine karşı Popüler kültür kavramını yerleştirirler. Popülerin yaygın olarak iki tanımı vardır. Birincisi "herkes tarafından beğenilen" anlamına gelendir. İkincisi ise "18.yüzyılda Herder'e kadar giden ve antropolojik bir tanım olan "halka ait" anlamına gelen tanımdır" (Özbek 1991:81). Hall, ikinci tanımı benimsemiştir ve birincisini ticari bir tanım olarak görür. Popülerin ilk anlamına yakın kullanımları sanat-popüler kültür tartışmasında yer alan yüksek sanata karşı popülerin "değersiz" ve "basit" olarak ele alındığı elitist yaklaşımlardır. İkinci tanım "halkın yaptığı her şey" anlamına karşılık gelen haliyle popüler kültür çalışmaları için betimleyicidir. Popüler ticari tanımıyla ele alanlar daha öncede bahsettiğim güdüp yönetme kavramını örnek olarak gösterirler. Kitle kültürü kuramının tam tersine, popüler kültüre olumlu bakan araştırmacılar "halka ait" anlamını yaslantmaktadır. Hall'a göre bu yaklaşım, topyekün güdüp yönetme ve yanlış bilinçlilik olgularını reddetmesinde haklıdır; ancak göz ardı ettiği gerçek, kültürel iktidar ilişkileridir: Bu anlamda, kültürel iktidar ve hakimiyet ilişkilerinin güç alanı dışında kalan bütünlüklü, hakiki ve bağımsız bir "popüler kültür" yoktur (Aktaran, Özbek 1991:85). Popüler kültürün bağımsızlığını kazandığı (tamamen olmasa da) ve kaybettiği yerde hegemonyanın oluştuğu ideolojik zemine dayalıdır.

Gramsci "hegemonya" kavramının en önemli temsilcisi olarak gösterilmektedir. Fakat kendisi bu kavramın yaratıcılığını bir türlü kabul etmez. Gramsci, bu kavramın kökenini Lenin'in yapıtlarında ve eylemlerinde görür (Portelli 1982:67). Eski Yunancada "hegemonia" önderlik anlamına gelmektedir. "Gramsci'nin kapitalist batı toplumlarında hakimiyetin nasıl sürdürüldüğüne dair geliştirdiği bir kavram olan hegemonya, bir yönetici sınıflar fraksiyonları ittifakının (tarihsel blok) bağımlı sınıflar üzerinde- yalnızca kendi çıkarlarına uyulması için zor kullanarak değil ama- bütünlüklü bir otorite kurması sonucu ortaya çıkar" (Özbek 1991:79). Bu otoritenin temel dayanağı bağımlı kümelerin rızasıdır. Rızayı sağlayan süreçleri çözümleyen Gramsci, hegemonik aygıtların işleyişıyle baskın ideolojinin "geçerli" ve "doğal" olarak kabul edildiğini, dolayısıyla da ideoloji olarak görülmediğini, bunun kültürün ortak duyusunun bir parçası olduğu sonucuna varır (Aktaran, Erol 2002:61). Hakim sınıfların bu şekilde doğal ve meşru gösterildiği hegemonya sadece üretim ve tüketim modelleriyle sınırlı kalmamaktadır. "Devlet, politika ve üst yapılar alanında organize edilmelidir. Üst yapılar- yani aile, eğitim sistemi, dinsel kurumlar, kitle iletişim araçları ve kültürel kurumlar- hegemonyanın başarılı olduğu esas alanlardır" (Özbek 1991:79).

Hegemonyada önemli olan bunun sürekli ve kalıcı bir durum olarak karşımıza çıkmamasıdır. Hegemonya sürekli yeniden kazanılabilen veya kaybedilebilen, sivil toplumların gösterdiği “direniş” ve sonrasında baskın ideolojiye karşı gösterilen bağımlı sınıfların gösterdiği “rıza” ile oluşan bir süreçtir. Hegemonyaya, çalışmanın anahtar kavramı olduğu için daha sonra emo scene içinde detaylı olarak yer verilecektir.

Scene Kavramı

Günümüzdeki emoyu incelerken artık somut, kolektif bir topluma gönderme yapılmaktadır. Bu anlamda kendini “emo” olarak tanıtan kişileri ve oluşturdukları toplumsallığı incelerken, sosyal bilimlerde altkültürün yerine daha geçerli olduğu düşünülen scene kavramını kullanmaktayım.

Günümüzün esnek toplumsal konumlanmaları karşısında açıklayıcı özelliğini yitirmeye başlayan altkültür kavramının yerini scene kavramı almaktadır. Çünkü scene, altkültür kavramının aksine müzik etkinliğinin dinamik, değişken ve küresel olarak birbirine bağlı doğasına vurgu yapar ve böylece kavram, küreselleşme süreçlerine, muhalifliğin belirsizliğine ve kimliğin heterojen yapısına rağmen daha açıklayıcı bir nitelik kazanır. Yerel olanaklar, müzisyenler, dinleyiciler, sound ve ideoloji scene’in varlığının göstergesi olarak düşünülebilir. Cohen’in tanımıyla “Toplumsal ve maddi kendilik (entity) olmayan scene, çeşitli biçimlerde tanımlanan ve yorumlanan anlam yüklü (meaningfull) bir kavramdır” (Aktaran, Erol 2009:234). Rock scene, emo scene gibi kullanımlarda, bir türün küresel ölçekte kullanılmasına ve bir bütünlüğü ifade etmesine gönderme yapılmaktadır. Scene, belli bir bölge ile veya kent ile sınırlanacak olduğunda ise yerel bir müzik etkinliğini ifade eder. “Ancak burada amaç tek bir müzik türünü ifade etmekten çok, o yerle ilişkili yerel olanaklar, kaynaklar, müzisyenler, izlerkitile, soundlar ve ideolojilerin paylaşıldığı benzerlikler ve örtüşmelere vurgu yapılır” (Erol 2009:235). Örnek olarak Seattle scene, Manchester scene gösterilebilir. Scene bir kent ile birlikte belirli bir müzik türünü belirtmek için kullanıldığında ise, o müzik türü ile ilgili endüstriyel ve bağımsız müzik pratiklerine gönderme yapar (Erol 2009:235). İzmir Emo scene, Manchester Rock scene gibi kullanımları örnek gösterilebilir.

Emo Müziği ve Tanımı

Çalışma konum olan emo müziğinin öncelikle tanımını ve müzikal çerçevesini kısaca belirlemek istiyorum. 1980’lerin ortasında Washington D.C.’de punk’ın geleneksel yapısına melodik gitar ezgileri ve duygusal şarkı sözlerini eklemleyen *Rites of Spring* ve *Embrace* gibi grupların başını çektiği emotional hardcore hareketine daha sonraları kısaca “emo” denilmeye başlamıştır. Aynı zamanda müziğin yanı sıra, bu türü icra eden müzisyenler ve dinleyicileri, tür ile ilişkili moda akımı ve davranış biçimleri de 2000 yıllarda “emo” olarak anılmaya başlamıştır. Ayrıca gothic üsluptan aldığı karanlık konuları extreme metal sound’u ile birleştirerek “screamo” olarak adlandırılan bir alt türde oluşmuştur.

2000’li yıllarla birlikte underground’dan mainstream içine taşınan emo üslubu da diğer tüm underground üslupların yaşadığı sürece tabi olmuştur. Bir başka deyişle egemen ideoloji ile olan ayrışma yerini yavaş yavaş bütünleşmeye bırakmaya başlamıştır. Punk’ın anarşist ve özgürlükçü doğasının içinden gelen bir yan türün, egemen ideolojinin anlayışına göre şekillenmesiyle geçirdiği değişim bir “rıza” ve “direniş” sürecidir. Dick Hebdige, *Gençlik ve Altkültürleri* adlı kitabında punk müzik örneğinden yola çıkarak bu süreci gösterir. Hebdige’e göre gençlik kültürel üslupları, simgesel meydan okumalarla işe başlayabilirler, ancak kaçınılmaz olarak sonunda yeni gelenekler yerleştirirler, yeni metalar, yeni endüstriler yaratırlar veya eskilerini yenilerle değiştirirler” (1988:69). Bu anlamda hegemonya sürekli kazanılır, muhafaza edilir, kaybedilir, yeni anlamlar yaratılarak tekrardan oluşur.

Özellikle 90’lar, punk müziğinde içerik değişiminin yaşandığı yıllardır. Punk müziğin

anarşist söyleminin yerine, sisteme saldırmayan, gündelik yaşamın sorunlarını ve beğenisini yansıtan eğlenceye yönelik bir söylem oluşmaya başlamıştır. Kitle iletişim araçlarıyla (özellikle televizyonda dönen müzik videoları) ile bu değişimin popüler kodları ve anlamlarının çerçevesi gittikçe belirginleşmiştir. Bu dönüşüm emonun varlığını ana akıma taşımaya ön ayak olmuştur. 2000'lerde emonun artık tamamen bağımsız bir tür olarak anılması, müzik endüstrisi ile arasındaki güçlü ilişki ile ilgilidir. Asıl inceleme alanım olan dönem, emonun türdeşleşerek küresel bir etkisinin oluştuğu bu yıllardır.

Emo Scene

Emolar günümüzde, davranışlarıyla, giyim kuşamlarıyla, saç modelleri ile aykırı olarak görülmüş, anlaşılammış, ötekileştirilmiş bireyler olarak görülmektedir. Aynı zamanda dönemin küresel müzik endüstrisi için hip hop tan sonra ki “yeni büyük şey” olarak adlandırılan, çokgeniş kitlelere yayılmış küresel bir müzik scene olmaktadır. Emo scene hakim sistemin içinde biçimlendirilirken ve küresel bir görünüme sahip olurken, bir yandan da kitle iletişim araçlarının da etkisi ile inanılmaz bir ötekileştirmeye maruz kalmıştır ve bir nefret olgusuna dönüşmüştür.

“Gramsci'ye göre toplum, sürekliliğini bir güç ve hegemonya ile sürdürür. Bunu yaparken bazı kurumlar ve gruplar, gücü şiddet içeren biçimde kullanarak sosyal sınırların devamını sağlar (örneğin polis, ordu, ajanlar, vb.). Diğer yandan bazı kurumlar da (din, eğitim ve medya gibi) hegemonyayı ya da belirli tip bir sosyal düzenin (liberal kapitalizm, faşizm, demokratik sosyalizm, komünizm vb.) ideolojik yönlendirilmesini kurumsallaştırarak bir rıza gösterme durumu yaratırlar” (Aktaran, Sakar 2007:6). Burada yaratılan rıza, bir popüler kültür ve özelinde müzik çalışmasına uygulandığında, daha öncede bahsettiğim gibi sadece üretim ve tüketime dayalı bir endüstriye gönderme yapmaz. Çeşitli toplumsal yapılarda (aile, okullar, iş, kitle iletişim araçları vb.) hegemonyanın başarıldığı önemli alanlardır. Emolar bu anlamda geniş kitlelere yayılan bir scene oluşumunun yanısıra, bütün dünyada saldırıya uğrayan, anlaşılammayan gençler olarak görülmektedir. Çeşitli yayın organları “kim bu emolar” sorusunu ortaya atmış ve emolar, medyanın “günah keçisi” ilan edilmiştir. Emoların giyim tarzları ve toplum içindeki kendilerini farklı ifade ediş biçimleri eleştirilmiştir. Türkiye’de de buna benzer haberler görülmüştür. Fox Haber’de emolar hakkında yapılan bir haberde “boş bakıyorlar, boş geziyorlar, boş konuşuyorlar” gibi söylemler yapılmış ve sözü edilen “kayıp” gençlikle röportajlar yapılmıştır. Haberin devamında kısaca giyim tarzı eleştirilmiş, bireyler sapkın, sorunlu kişilikler olarak gösterilmiştir. Haberin sonunda ise akım bir psikolojik hastalık gibi gösterilmiştir ve bunun nedeni de sorunlu aile yapıları olarak gösterilmiştir. Aileler uyarılmış, şiddet, geçimsizlik ve ilgisizlik sonucu gençlerin “emolaştığı” savunulmuştur. “ “Bir akımın görsel ve içsel çerçevesi iyice belirlendikçe, ortaya çıkan yaygaralardan da güç alarak ona yönelik göndermeler de gittikçe netleştirilir.” Geertz’in sözünden yola çıkarak Hebidge, bu durumu şöyle açıklar: “Modlar, Punklar, Glitter Rockerlar bütünleştirilip hizaya getirilerek dudakları boyalı oğlanların “süslenip püslenen çocuklar”, kauçuk elbiseli kızların “sizin çocuklarınız gibi kızlar” olarak düşünüldükleri toplumsal gerçeklik sorunsalı içerisine yerleştirilebilirler” (1988:67).

Emo Scene Özellikleri: Giyim ve Davranış Kodları

Emo olmak öncelikle öyle giyinmeyi gerektirmektedir. Emo olduğunu söyleyen birçok kişiye tam olarak giyim-kuşam kodlarını taşımadığı için, “sen emo değilsin, emo böyle olunmaz” gibi söylemler kullanılmaktadır. Bununla beraber nasıl emo olunduğunu gösteren, gerekli bütün şeyleri anlatan sitelerle karşılaştım. Sözelimi *Yahoo! Answers*’da, “emo saç nasıl kesilir” gibi sorular bulunmaktadır: “Saçımı emo gibi kestirmek istiyorum, ama nasıl kestireceğimi bilmiyorum, ne yapmalıyım?”. Bu anlamda emo olmak, kendini kalabalık içinde belli etme, yani bir tür ifade biçimi olarak gözükmektedir. Emonun ayırt edici giyim-

kuşam özellikleri ana hatlarıyla şunlardır:

- Ön tarafı sağ ya da sola doğru gözün birini ve yüzün bir kısmını kapatacak şekilde sabitlenmiş, arka tarafı isteğe göre kabartılmış, koyu renk (genellikle) veya renkli, düz abartılı saç stili,
- Piercing ve dövme (daha çok vücudun görünmeyen bölgelerine yapılmaktadır),
- Dar t-shirt ve kotlar (özellikle siyah, kırmızı ve mor renkler),
- *Converse* ve *Vans* markalı ayakkabılar,
- Kareli kumaştan veya metal işlemeli kemerler ve bileklikler,
- Siyah kemik çerçeveli gözlükler (çok belirleyici değildir),

Bu anlamda emolar öncelikle aktif tüketiciler olarak gözükmektedir. Onlar emo ürünlerini talep eden, tüketen bireylerdir. Bu anlamda endüstriyi şekillendirmişlerdir. Arz-talep ilişkisi içinde endüstri emoların tüketebileceği ürünleri iyi belirleyip, bu isteklerini yönlendirmektedirler. Örneğin *Nightmare Before Christmas* adlı animasyon filmi, emolarla birlikte tekrardan anılmaya başlanmıştır. Bu anlamda *Converse* markası, üstünde bu filmin karakterlerinin olduğu, baskılı ayakkabılar çıkarmıştır. Büyük bir ticari marka için bu tamamen kar amaçlı bir üründür, fakat onu tüketen ve kendini o scene'in içinde biri olarak gören kişi içinartık scene'e ait olarak görülen bir simgedir. Ayrıca kişiler benimsedikleri bu ürünleri kullanırken scene içinde kendi anlamlarını ve hazlarını yaratırlar. Sözelimi görüşmelerimde ve gözlemlerimde parçalanmış ve eskimiş *Converse* marka ayakkabıların daha çok sevildiğini gördüm. Ayrıca görüşme kişilerim ayakkabıları bilerek kirlettiklerini, boyadıklarını, hatta bazı kişilerin çengelli iğneler, rozetler ve metal spikeler taktığını söyledi. Tabi ki *Converse* giymek sadece emolara özgü bir davranış değildir. Genel olarak rock scene'in içinden gelen bir etkileşim sonucu emolarda da görülmüştür. Popüler kültürün içinde bu popüler ürünlerde sürekli bir mücadele alanına dönüşmüştür. Sözelimi, endüstrinin piyasaya eskitilmiş, yanları açılmış *Converse* ayakkabılar üretmesidir. Bu anlamda popüler ürünlere karşı bireylerin oluşturdukları anlamlar, yeni endüstrilerin oluşmasına neden olmaktadır. Bu örnek Fiske'in kot pantolon çalışmasına benzemektedir. Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak*, adlı kitabında popüler kültürün en yaygın ürünlerinden biri olarak kot pantolonu gösterir. Bununla ilgili olarak yırtık kot pantolon giymenin ideolojiye ne anlamda direniş gösterdiği sorusunu sorar. Öncelikle ekonomik anlamda bir direnişten söz eder, çünkü kot pantolon uzun süre giyildiğinde rengi açılır ve yırtılır, doğal olarak değiştirilmeleri gerekir. Buna ilişkin yapılabilecek karşı tutumlarda oluşturulan anlamlardan bir tanesi yoksulluğa göndermedir (1999:26). Fiske'e göre, "bu çelişkili bir göstergedir çünkü yoksul olanlar yoksulluğu bir moda önerme haline getiremezler. Refahın göstergesel yolla reddedilmesi zorunlu olarak ekonomik yoksulluğa kültürel bir yaklaşma geliştirmez çünkü buradaki "yoksulluk" bir seçim meselesidir." (1999:26) Burada sözelimi bir başka olası anlam vardır ki, bu da kişinin yırtık pantolon giymesinin bir seçim olmasıdır. Bu da bu ürüne karşı yaratılan anlamların bir anlamda altkültüre ait kılınması ve yaşatılmasıdır.

Emo scene'de giyim-kuşam kodlarından sonra diğer bir belirleyici olan davranış kodları şunlardır:

- Duygusal
- Hassas
- İçer kapanık

- Endişeli
- Depresif
- Mazoşizme ve intihara eğilimli
- Pasif Davranışlar
- Uyuşturucu madde ve alkol kullanımı

Emonun bu davranış kodları hem onların söylemleri, hem de onlara yönelik nefret politikasının bir sonucudur. Kimileri abartılmış bir yakıştırmaların ötesine geçmezken, kimileri de emoların en belirgin özellikleridir. Öncelikle emolar depresif ve endişeli olduklarını belirtirler. Yaklaşık 14-18 yaş arası olan emoların olduğu forumlarda, “sevilmek istiyorum, sevgilim beni terk etti, çok yalnızım” gibi söylemler görülmektedir. Görüşme kişim Yunus’da kendini emo olarak tanımladığı dönemde karşı cinsle olan ilişkilerinin onu mutsuzluğa ve depresifliğe ittiğini söylemişti. Yine forumlarda gördüğüm bir diğer etken emo şarkılarındaki içeriklerin ve izledikleri filmlerin emoları etkilemesi ve üzmesidir. Bir diğer mutsuzluk nedeni olarak aile sorunlarının gösterildiğini gördüm. Bununla ilgili bir tespit olarak emoların dövme ve piercinglerini genellikle görünmeyen yerlerine yaptıklarını öğrendim. Bunun başlıca nedeni ailesinin dövme ve piercing yaptırmayı onaylamaması ve bu yüzden sorunlar yaşamalarıdır. Bunun dışında hakim kültürün davranışlarını yansıtmama, farklı giyinme, aşırı pasif davranışlar gibi özellikler de aile ile yaşanan sorunların temel nedenlerindendir. Ayrıca emolar okula adapte olamama sorunu yaşamaktadırlar. Çünkü emolara karşı geliştirilen olumsuz yargılar diğer öğrencilerden de gelmektedir.

Özellikle emo scene’in bütün dünyada görülen belirgin diğer özellikleri kendini kesme ve anorexia’dır. Bu özellikler daha çok “goth” ile ilişkili olan emolarda görülmektedir. Çeşitli web sitelerinde emoların kesiklerinin olduğu resimleri paylaştıkları görülmüştür. Anorexia, ruhsal bozukluktan kaynaklanan yemek yeme korkusu ve buna bağlı gelişen bir hastalıktır. Ergenlik yaşlarında yapılan perhiz veya hastalık ya da stres kaynaklı ani kilo kaybının ‘zayıflama hastalığı’ diye bilinen bu durumu tetiklediği düşünülmektedir. Buna tutulan kişiler, sorunlarına bir çözüm olarak addettikleri için, zayıf olmaya bağımlı duruma gelirler. Bu sorunlar genelde ev ve okulda duyulan baskı, kendine karşı bir güvensizlik duygusu, kendine saygı duymama ve büyümenin getirdiği travmalardır. Bu travmalar emoların davranışlarıyla benzerlik gösterir. Bu anlamda emoların belirgin bir özelliğide “skinny” olmak, yani çok zayıf olmak ve çok dar kot pantolonlara girebilmek olarak gözükmektedir. Tabi ki anorexia hastalığı belirleyici olamayacak bir veridir. Zaten zayıf olanlar da kendilerini bu stereotipin içinde hissedebilirler.

Emonun diğer görünümündeki “daha karanlık bir emo” tanımı, sadece giyim-kuşam kodlarından dolayı ele alınmaz, buradaki sözü geçen emolar, daha kronik bir psikolojiye sahiptirler ve pasif davranışlarının yanı sıra şiddet eğilimi de gösterirler. Genel olarak emolarda uyuşturucu kullanımının da fazla olduğunu söyleyebiliriz. Mazoşizme ve intihara eğilimli olanlar bile vardır. Sözgelimi bir görüşme kişim, kız arkadaşının 3 emo arkadaşının intihar ettiğini söyledi. Kişisel bloglarda da “hiç mutlu değilim ölmek istiyorum” gibi söylemler ile karşılaştım. Bu emolar scene içinde emonun anlam dünyası ile daha fazla iç içedirler ve kültürel ürünleri daha fazla içselleştirirler. Bu da duygusal ve depresif olma durumunu daha şiddetli yaşamaları anlamına gelebilmektedir.

Tımsal Bir Direniş Olarak Emo Müziği

Emo müziğinin tüketicisi, scene içinde ikiye ayrılmış gibi görünmektedir. İlki independent (bağımsız) emo müziklerini dinleyen ve ana akım gruplarını ve o gruplar ile

ilişkili müzik stilini reddeden emolardır. Diğer ise ana akım emo müziğinin dinleyicisi, yani hakim kültürün içinde gelişen emo müziğini dinleyen ve ürünlerini tüketen kişilerdir. Bu iki kategoriye keskin hatlarla birbirinden ayırmak çok zordur, çünkü iki tarafında müziklerini dinleyen ve bu iki kategoriye uymayan emolarda bulunmaktadır.

Ana akım müzikleri dinlemeyen “indie” emolar henüz daha yeni çıkan ve henüz büyük (major) müzik şirketleriyle anlaşma yapmayan grupları dinlemektedirler. Bu grupların çoğunluğu daha önce de bahsettiğim screamo, doom ve gothic türleriyle ilişkili olanlardır. Bu emolar hakim endüstriyi reddeder ve indie müzik gruplarını daha çok takip eder ve destekler. Aslına bakılırsa indie plak yapımcılarıyla anlaşılan ve albümler çıkaran grupların sayısı gözden kaçırılmayacak kadar fazladır.

Ana akım ve indie müzik gruplarının arasındaki sound farkı çok belirgindir. Indie emo grupları diğer indie plak şirketleriyle çalışan türleri ile benzerlik göstermektedirler. En önemli benzerlik daha özgür, daha kişisel müziklerin yanında daha “sert” olarak tarif edebileceğimiz müziklerdir. Emonun alt türü olan Screamo tamamen indie bir oluşumdur, fakat bu türün de ana akıma yönelen örnekleri yok değildir. Screamo, emonun duygusal yanlarının yanına “scream” olarak bilinen vokaller ve hardcore ve metal etkileşimli, daha melodik ve kompleks “distortion” gitar riffleri ile duygusal bir isyanı ve nefreti de yansıtmaktadırlar.

Emonun müziksel bir göndermeden çok bir stereotip olarak anıldığını söylemiştim. Bundan farklı olarak emo müziğinin iyi bir dinleyicisi olan ama bu stereotipi taşımayan ve taşımanın anlamsız olduğunu savunanlar da vardır. *Soygun* grubundan Alican ile yaptığım görüşmede bana müzik olarak emonun birçok türü etkileyen ve şekillendiren bir tür olduğunu ve aslında günümüzde ana akımdaki bu emo patlamasının emonun gerçek görünümünü yansıtmadığını belirtti. Bundan farklı olarak indie emo müziklerinin dinleyicilerinin (goth ile daha ilişkili olan) içinde hakim endüstri tarafından şekillenen stereotipe daha bağlı, giyim ve davranış kodlarını daha aşırı olarak benimseyen kişilerin olduğundan da bahsettim.

Muggleton’a göre eğer “hakiki aidiyet, kişinin alt-kültürel eylemler aracılığıyla kendini samimi bir şekilde ifade etmesiyle tanımlanır” ise, bugünün emoları kendilerini samimi bir şekilde ifade etmeyip, aksine kitlesel bir “arada kalmış” grubun trendlerini takip ediyormuş gibi görünmektedirler (2000:91). Burada, müzik ve stereotip tartışması içinde kalan emolara gönderme yapıldığını düşünsemde, burada emo scene’e yönelik araştırmalarda açıkça görülen emolara yönelik nefret ve şiddetin, emoların kendilerini açıkça ifade etmelerini zora soktuğunu söyleyebilirim. Bu anlamda artık müziklerin ve akımların çok zor sınırlarının çizildiği, bir çok alt türün (subgenre) bir arada olduğu ve artık müzik akımlarının çok homojenleştiği bir dönemde, emolarında kendilerini farklı şekillerde ifade ederek varlıklarını sürdürdüklerini görüyoruz. Eskiden bir çeşit “üzerinde anlaşılmış” ortak altkültür olarak başlayan emo, tartışmalı bir ortak eylemler ve anlamlar birliğine dönüşmüş durumdadır. Emo, bazıları için kendine acıma ve umut duyguları ile beraber acı dolu duyguların dışarıya doğru samimi bir şekilde salınmasının verdiği arındırıcı ve tatmin edici bir deneyim. Bazıları içinse, müzik endüstrisinin egemenliğini “Do it yourself” yaşam tarzı için reddetmek ve “kendi küçük sırrın” olarak kabul ettiğin indie bir müzik grubunu takip etmek ile sınırlı kalıyor.

SONUÇ

Emoları tam olarak anlamak için bir çok farklı bakış açısına vurgu yapılabilir. Kimileri için tamamiyle müzik ile ilgili bir oluşum, bazıları için sadece bir stereotip ve bazıları için de kendilerini ait hissettikleri scene’e özel bir değerler bütünüdür. Emo müziği ana akım içinde tam görünür olmasa da underground olarak hakim endüstriye direniş göstermektedir. Günümüzde artık emo kategorisine ait ve ana akıma dahil olan hiçbir grubun kalmamasına ve yerine yeni endüstrilerin geçmiş olmasına rağmen, hala underground ve indie pazarında bu müziğin, yeni görünümeler kazanarak, sert gitar riffleri, scream vokalleri ile kendi müziklerini

yazan gruplarca sürdürülüyor olması tınısal direnişin en önemli göstergesidir. Emoların en belirgin özelliği ise giyim ve davranış kodları özelinde ele alınmıştır. Emonun bu anlamda hakim ideoloji ve endüstri tarafından sınırları çizilmiş gibi görülebilir, fakat emo olmanın aynı zamanda hakim ideoloji ve sosyal yapı içinde sürekli çatışma halinde olmayı gerektirdiği de bir gerçektir. Üretim ve tüketim alanlarında oluşan rıza, ürünlerin küresel alanda tüketilmesini sağlarken, sosyal yapılarda ise farklı direniş alanlarına dönüşmektedir. Emolar, punklardan farklı olarak pasif davranışlarla da olsa hakim toplumca algılanan ve içselleştirilmiş stereotiplerden farklılıklarını ortaya koymuş, hatta bunu sınırlarda gerçekleştirerek, medyanın, sosyal çevrelerin ve diğer sosyal yapıların (aile, okul, çeşitli kurumlar vb.) olumsuz yargılarına ve nefretine maruz kalmıştır.

KAYNAKLAR

ADORNO, Theodor W. (2007); **Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi**, Çev: Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul.

EROL, Ayhan. (2009); **Müzik Üzerine Düşünmek**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

EROL, Ayhan. (2005); **Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

FISKE, John. (1999); **Popüler Kültürü Anlamak**, Çev: Süleyman İrvan, Ark Yayınevi, Ankara.

HEBDİGE, Dick. (1988); **Gençlik ve Altkültürleri**, Çev: Esen Tarım, İletişim Yayınları, İstanbul.

MUGGLETON, D. (2000); **Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style**, Berg, New York.

ÖZBEK, Meral. (1991); **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İletişim Yayınları, İstanbul.

PORTELLİ, Hughes. (1982); **Gramsci ve Tarihsel Blok**, Çev: Kenan Somer, Savaş Yayınları, Ankara.

SAKAR, Mümtaz Hakan. (2007); **Özlem Tekin Örneğinde Rock Müzikte Kadın**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, İzmir.

STOREY, John. (2000); **Popüler Kültür Çalışmaları: Kuramlar ve Metotlar**, Çev: Koray Karaşahin, Babil Yayınları, İstanbul.

**“ÇAĞDAŞ ÇOKSESİLİ TÜRK MÜZİĞİ ESERLERİNİN CUMHURBAŞKANLIĞI
SENFONİ ORKESTRASI KONSER PROGRAMLARINDAKİ YERİ VE CSO
SANATÇILARININ GÖRÜŞLERİ”**

Öğr. Gör. Dr. Hicret Tevhide ÇÖL

hicretyavuz@hotmail.com

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ÖZET

Ülkemizde seslendirme kurumlarının başında gelen Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, ulusal müziğimizi evrensel boyutlara taşıma, çok sesli müziği ülkemizde tanıtmak, yaygınlaştırmak amaçlarına hizmet eden, kuruluşundan günümüze kadar çalışmalarını kesintisiz biçimde sürdüren dünyanın en eski orkestralarından biridir. Bu araştırmada, CSO konser programlarında çağdaş Türk müziği bestecilerinden hangilerinin eserlerine ve ne ölçüde yer verildiğini saptamak ve bu eserleri seslendirmeye ilişkin CSO sanatçılarının fikirlerini öğrenmek amaçlanmaktadır.

Araştırma betimsel bir çalışma niteliğindedir. Veri toplama aracı olarak, CSO sanatçılarına yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulanmış, elde edilen veriler nitel çözümleme tekniklerine göre analiz edilerek yorumlanmıştır.

Araştırma, ülkemizin en eski ve en köklü seslendirme kurumlarından olan CSO' nun ulusal müziğimizi seslendirme ve dünyaya tanıtmak noktasındaki genel durumunu ve orkestra müziğinde Türk eserlerinin nereye gidebileceğine ilişkin CSO sanatçılarının görüş ve düşüncelerini ortaya koyması açısından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Çağdaş Türk Müziği, Konser

**“THE PLACE OF MODERN POLYPHONIC TURKISH MUSIC WORKS IN
PRESIDENTIAL SYMPHONY ORCHESTRA’S CONCERT PROGRAM AND OPINIONS
OF PSO ARTISTS”**

Hicret Tevhide ÇÖL

hicretyavuz@hotmail.com

Afyon Kocatepe University State Conservatory

ABSTRACT

As the leading performance institution of Turkey and having performed its activities uninterruptedly since its foundation, the Presidential Symphony Orchestra (PSO) is one of the oldest orchestras in the world serving the aims of carrying the national music to universal dimensions and promoting and popularizing polyphonic music in Turkey. This study aims to determine to what extent which works of modern Turkish music composers are included into PSO concert programs and to reveal the opinions of PSO artists about the performance of those works.

In this descriptive study, a semi-structured interview form will be applied to PSO artists as data gathering tool and the data will be analysed and evaluated using qualitative analysis techniques.

This study is important in that it will reveal the opinions and thoughts of artists of PSO, which is among the oldest and rooted performance institutions of Turkey, about the overall position of Turkish national music in terms of performance and global promotion and to what extent Turkish works can advance in orchestra music.

Key Words: Presidential Symphony Orchestra, Modern Turkish Music, Concert

GİRİŞ

Senfoni orkestrası; Senfoni, konçerto ya da bunların düzeyindeki ciddi yapıtları seslendiren; yaylı, nefesli ve vurmali çalgılardan oluşan müzik topluluğu olarak tanımlanır (Say ,A. Müzik Ansiklopedisi). Tarihsel süreci açısından ele alındığında, süit adı verilen form yapısının bu orkestraların kurulmasında önemli bir rolü olduğu görülür. Barok dönem (1600-1750)’ de çalgı müziğine yönelik müzik türlerinin/formlarının gelişimiyle, oldukça uzun yılları kapsayan bir süreç içerisinde sağladığı gelişmelerle, ancak Klasik Dönem (1750-1827) de orkestra ailesi kurulmuş, senfonik yapılar filizlenmiştir. Johann Stamitz (1717-1757), her bir üyesi kendi çalgısında usta müzisyenlerle Mannheim Orkestrasını oluşturmuş, ilk kez yaylı ve nefesli çalgıları birleştirerek senfoni orkestrasının gelişimine katkıda bulunmuştur. Romantik Dönem (1820-1900)’ de ise, L.V. Beethoven (1770-1827)’ın 1. Senfonisiyle birlikte yeni orkestra anlayışının gerçek başlangıcı kabul edilerek gelişimini tamamlamış ve klasik senfoniler, programlı senfoniler, konser uvertürleri, senfonik süit, senfonik çeşitlemeler, solo konçertolar gibi müzik türleri yazılmıştır. Senfonik müzik türü, müziğin tarihsel süreci içerisinde hep artan bir önem ve değerle günümüze gelişerek ulaşmış, sunduğu sanatsal başarılarla müziğin gelişimine hizmet etmiştir. Dünyanın oldukça geniş bir kesiminde pek çok orkestra varlığını sürdürmekte, bu alandaki çalışmalar da değerini hiç kaybetmeden sürdürülmektedir (Yılmaz, 2012:270).

Ülkemizde seslendirme kurumlarının başında gelen Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, ulusal müziğimizi evrensel boyutlara taşıma, çok sesli müziği ülkemizde tanıtmak, yaygınlaştırmak amaçlarına hizmet eden, kuruluşundan günümüze kadar çalışmalarını kesintisiz biçimde sürdüren dünyanın en eski orkestralarından biridir (www.cso.gov.tr).

Kuruluşu 1826’ da Osmanlı padişahı II. Mahmut’un, G. Donizetti (1797-1848)’ yi İstanbul’ u davetine dayanır. Mehterhane’ nin kapatılması, batıdaki örneklerine uygun olarak yeni bandonun kurulması, orkestranın temelini atmıştır. Donizetti Paşa’ nın orkestranın başına getirilmesi ile Muzika-ı Humayun adını almış ve bugünkü orkestranın temelini oluşturmuştur. 1924’ te ise ulu önder Atatürk’ ün isteği ile Ankara’ ya taşınmış, yepyeni bir anlayışla halkın kültür ve sanat düzeyini yükseltmek için faaliyet gösteren bir eğitim kurumuna dönüştürülmüştür. Atatürk’ ün adıyla Cumhuriyet tarihinin ilk kurumu olan orkestra, Atatürk ilkeleri doğrultusunda çok sesli müziği onur verici bir düzeye çıkarmıştır. 1932’de Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası adını alarak Milli Eğitim Bakanlığı’ na bağlı olarak hizmetlerine devam etmiş, 1957 yılında ise Orkestra Özel Kuruluş Yasası çıkmış ve Riyaset-i Cumhur Senfoni Orkestrası adını almıştır. Günümüzde Kültür ve Turizm Bakanlığı’ na bağlı olarak Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası adı altında çalışmalarını sürdürmektedir (Yılmaz, 2012: 270).

1951’e kadar orkestrada idari ve sanat otoritesi tek şefte toplanmaktaydı. Orkestra sanatçıları 1951’de kendilerine bir yönetim kurulu seçtiler. Bu yönetim şekli 1957’de Kuruluş Özel Yasası ile resmileşti. Orkestra Yönetimi şu şekilde işlemektedir: Yönetim Kurulu ve Teknik kurul olmak üzere iki organ vardır. Her sene tekrarlanan bir seçimle orkestrayı

yönetecek 5 kişilik yönetim kurulu belirlenir. Yönetim kurulu orkestranın senelik programını belirler, teknik kurul ise yabancı şef ve solistlerin seçimini yapar (www.cso.gov.tr).

Kuruluşundan bu yana klasik çok sesli müziğin seçkin örneklerini seslendiren CSO, ulusal müziğimizi evrensel boyutlara taşıma noktasında Cumhuriyet döneminden günümüze çağdaş çoksesli Türk Müziği bestecilerinin eserlerini seslendirmektedir.

Cumhuriyet Türkiye’si’nde Türk müziğinin gerek “çağdaş çoksesli” ve gerekse “geleneksel teksesli” alanlarında çok sayıda ünlü besteci, seslendirici-yorumcu, müzik bilimci-kuramcı ve eğitimciler yetişmiş ve hizmet vermiştir. Çağdaş-çoksesli Türk Müziği alanında besteciler olarak “Türk Beşleri” olarak anılıp ünlenen Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses ve onların yetiştirdikleri İlhan Usmanbaş, Nevit Kodallı, Muammer Sun, Bülent Tercan, Ekrem Zeki Ün hemen akla geliverenlerdir (Uçan, 2000: 87).

1925 yılından itibaren Milli Eğitim Bakanlığı’nın açmış olduğu sınavlarla, müzik alanında Devlet adına öğrenim görmek üzere yurtdışına birçok öğrenci gönderilmiştir. 1929 yılında yürürlüğe giren 1416 sayılı yasa ile daha kesin ve belirgin kurallara bağlanmıştır. 1943 yılında yürürlüğe giren 4489 sayılı yasa ile bu tür olanaklar biraz daha genişletilmiştir. 1948 yılında yürürlüğe giren 5245 sayılı yasa ile müzik dalında olağanüstü yetenek gösteren çocukların (harika çocukların) yurtdışında devletçe eğitilmesi düzenlenmiştir. Yurtdışında mesleki müzik eğitimi olanaklarından yararlanmış olan söz konusu bestecilerden başlıcaları, yurtdışına gönderiliş ya da gidiş yıllarına göre şunlardır: 1925-1928’de Devlet Sanatçıları Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses ile Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar, Halil Bedi Yönetken, Ekrem Zeki Ün 1940’larda Nevit Kodallı, 1950’ lilerde İlhan Usmanbaş, Ferit Tüzün, Bülent Arel, 1960’ larda İlhan Baran vb. (Uçan, 1997:49).

“Türk Beşleri”, besteciliği temel uğraş edinen ilk müzikçiler olarak, yaratıcılık ve kurumsallaşma alanlarındaki kurucu işleviyle Türkiye’yi uluslararası sanat müziğinde temsil etmişlerdir. Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferit Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin (1906-1978), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991), Necil Kazım Akses (1908-1999). Onlara “Türk Beşleri” yakıştırmalarını yapan, dönemin değerli bir müzik eğitimcisi ve yazarı olan Halil Bedii Yönetken’dir (Say, 2002: 69).

Türk Beşleri Türkiye’de klasik müziğin hemen bütün formlarında eserler yazmış, çağdaş akımlardan da yararlanarak bestecilik sanatında uluslararası düzeyi yakalayan ilk kuşak olarak tarihe geçmişlerdir. “Beşler” izleyen bestecilerimiz ise şöyle sayılabilir: Nuri Sami Koral, Raşid Abed, Samim Bilgen, Kemal İlerici, Ekrem Zeki Ün, Faik Canselen, Bülent Tercan, Mithat Fenmen, Sabahattin Kalender, Nedim Otyam, Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, Ertuğrul Oğuz Fırat, Necdet Levent, Nevit Kodallı, İlhan Mimaroglu, Ferit Tüzün, Cenani Akın, Muammer Sun, Cengiz Tanç, Kemal Sünder, İlhan Baran, Yalçın Tura, Ali Doğan Sinangil, Kemal Çağlar, Çetin Işıközlü, Okan Demiriş, Turgut Aldemir, Necati Gedikli, Sarper Özsan, İstemihan Taviloğlu, Ali Darman, Turgay Erdener, Betin Güneş, Mehmet Aktuğ, Kamuran İnce, Perihan Önder Ridder, Sıdika Özdil, Nihan Atlıg Atay, Server Acim, Aydın Esen, Hasan Uçarsu, Semih Korucu, Mehmet Nemutlu, Ali Özkan Manav, Muhiddin Dürrüoğlu Demiriz, Fazıl Say, Emre Elivar (Say, 2001: 230-231).

Çoksesli müzik alanında adlarını en çok duyuran beş genç besteci dergi ve gazetelerde “Türk Beşleri” adıyla tanıtılmaya ve anılmaya başlandı. İçlerinde Ahmet Adnan Saygun’un yazdığı ilk Türk oratoryosu “Yunus Emre” Ankara’da, Paris’te ve New York’ ta seslendirilip yorumlandı ve Türkiye’de, Avrupa’da ve Amerika’da geniş yankı uyandırdı (Uçan, 1996:108).

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, özellikle Dr. Ernst Praetorius' un şef olarak görev aldığı dönemde (1939-1946) ve Prof. Gotthold Ephraim Lessing döneminde (1963-1971), hem dünya ölçeğinde bir düzey kazanmış, hem de repertuarını zenginleştirmiştir. Özellikle Türk bestecilerinin yapıtları seslendirilmiş, orkestra yurtdışında başarılı turneler gerçekleştirmiştir. 1960' lı ve 70'li yıllarda her ilimizde 1000' den fazla konser veren CSO'yu çok sayıda yabancı konuk şef yönetmiş ve orkestra ünlü solistlere eşlik etmiştir (Say, 1997:539).

Problem Cümlesi

Çağdaş çoksesli Türk Müziği eserlerinin Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası konser programlarındaki yeri nedir ve bu konuya ilişkin CSO sanatçılarının görüşleri nelerdir?

Alt Problemler

CSO sanatçılarına göre;

- 1) Orkestranızın konser repertuarında Türk bestecilerin eserlerinin yeterince seslendirildiğini düşünüyor musunuz?
- 2) Orkestra repertuarınızda en sık eserleri seslendirilen Türk besteciler kimlerdir?
- 3) Orkestra repertuarınızda en az eserleri seslendirilen Türk besteciler kimlerdir?
- 4) Seslendirmekten en çok zevk aldığınız Türk eserleri hangileridir?
- 5) Seslendirmekten hoşlanmadığınız Türk eserleri hangileridir?
- 6) Son dönemdeki Türk bestecilerin eserleri hakkındaki görüşleriniz nelerdir?
- 7) Halkın dinlemeyi arzu ettiği ve dinlemekten zevk aldığı Türk eserleri hangileridir?
- 8) Yurtdışı turnelerinizde Türk eserlerine olan ilgi ve tutum konusunda fikirleriniz nelerdir?
- 9) Türk Müziği'ni evrensel boyuta taşıma ve dünyaya tanıtmaya noktasındaki görüş ve önerileriniz nelerdir?

Araştırmanın Yöntemi

Araştırma, “Çağdaş Çoksesli Türk Müziği Eserlerinin Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Konser Programlarındaki Yeri ve CSO Sanatçılarının Görüşleri” ne ilişkin bulguların incelenmesi ve yorumlanması bakımından nitel bir çalışmadır. Nitel araştırma; gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği bir araştırma yöntemidir (Yıldırım ve Şimşek, 2011:39).

Araştırmada verilerin toplanmasında; CSO sanatçılarına uygulanan yarı yapılandırılmış görüşme formundan yararlanılmıştır.

Verilerin Toplanması ve Çözümlemesi

Araştırmadaki veriler, CSO sanatçılarından 14 kişilik gönüllü bir gruba yarı yapılandırılmış görüşme uygulanarak toplanmıştır. 9 sorudan oluşan görüşme formu ile toplanan veriler, nitel veri çözümleme tekniklerinden yararlanılarak çözümlenmiştir.

Bulgular ve Yorumlar

Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

“Orkestranızın konser repertuarında Türk bestecilerin eserlerinin yeterince seslendirildiğini düşünüyor musunuz?”

Sanatçılar, ortalama ayda bir kere bir haftanın Türk bestecilerin eserlerine ayrıldığını belirtmişler; yarı Türk bestecilerin eserlerinin yeterince seslendirildiğini düşünürken, diğer yarıyı tam aksini ifade etmiştir. Bir sanatçı, yeni yetişen Türk bestecilerin eserlerine önem

verilmesi gerektiğini, bir sanatçı ise teşvik amacıyla daha fazla seslendirilmesi gerektiğini belirtmiştir.

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın senelik konser programları, seçimle oluşturulan ve her sene yenilenen beş kişilik yönetim kurulu tarafından belirlenir. Ortalama ayda bir kere bir haftanın Türk bestecilerin eserlerine ayrıldığı göz önüne alındığında sanatçıların yarısının yeterli, diğer yarısının yetersiz bulması, çelişkili ve tartışmaya açık bir durum olarak değerlendirilmektedir.

İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

“Orkestra repertuarınızda en sık eserleri seslendirilen Türk besteciler kimlerdir?”

Sanatçıların neredeyse tamamı Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Ferit Alnar ve Ferit Tüzün isimlerinin en sık eserleri seslendirilen Türk besteciler olduğu görüşünde birleşmişler, 2 sanatçı Cemal Reşit Rey ve Turgay Erdener'i de belirtmişler.

Sanatçılar, bestecilik sanatında uluslararası düzeyi yakalayan ilk kuşak bestecilerimiz olan “Türk Beşleri” nden Necil Kazım Akses dışında diğer bestecilerimizi en sık eserleri seslendirilen Türk besteciler olarak göstermektedirler.

Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

“Orkestra repertuarınızda en az eserleri seslendirilen Türk besteciler kimlerdir?”

Sanatçılar; Kamuran İnce, İlhan Usmanbaş, Nevit Kodallı, Ertuğrul Oğuz Fırat, Kemal Sünder, Necil Kazım Akses, Hasan Niyazi Tura, Nedim Otyam, Nuri Sami Koral' ın en az eserleri seslendirilen besteciler olduğunu belirtmişlerdir.

Bir sanatçı ise Saygun' dan sonra yetişen Cengiz Tanç gibi değerli Türk bestecilerine hiç şans verilmediğine değinmiş, Hande Akkan, Ahmet Altınel gibi isimlerin ödül almalarına rağmen az ya da hiç seslendirilmeyen eserlerinin olduğunu dile getirmiştir.

Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

“Seslendirmekten en çok zevk aldığınız Türk eserleri hangileridir?”

Ulvi Cemal Erkin-Köçekçe

Ahmet Adnan Saygun- Yunus Emre Oratoryosu

Hasan Ferit Alnar- Prelüd ve Dans

Ferit Tüzün- Esintiler

Ahmet Adnan Saygun- İkinci Piyano Konçertosu

Ayrıca Ahmet Adnan Saygun ve Ferit Tüzün'ün eserlerinin genelini seslendirmekten zevk aldıklarını belirtmişlerdir.

Sanatçıların tamamının, Ahmet Adnan Saygun ve Ferit Tüzün'ün eserlerinin genelini seslendirmeyi sevmeleri, bu iki bestecinin çağdaş çoksesli Türk Müziği'nde ne kadar önemli bir konumda olduklarına işaret etmektedir.

Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

“Seslendirmekten hoşlanmadığınız Türk eserleri hangileridir?”

Sanatçıların büyük çoğunluğu Necil Kazım Akses'in Ankara Kalesi isimli eserini ve Ahmet Adnan Saygun' un senfonilerini çalmaktan hoşlanmadıklarını belirtmişlerdir. Bir sanatçı Ahmet Adnan Saygun' un 2. ve 5. Senfonisinin yorucu, keyif vermemekle beraber dinleyenlerden de olumlu yanıt alamadığını ifade etmiştir.

Bir sanatçı yeni müzik besteleyen genç kuşak kompozitörlerin eserlerinden hoşlanmadığını, iki sanatçı ise Saygun ve Tüzün dışındaki diğer Türk bestecilerin eserlerinden hoşlanmadığını belirtmişlerdir.

Altıncı Alt Probleme Yönelik Bulgular

“Son dönemdeki Türk bestecilerin eserleri hakkındaki görüşleriniz nelerdir?”

5 sanatçı son dönemdeki Türk bestecileri hakkında olumlu görüşe sahip iken, 9 sanatçı olumsuz görüşlere sahiptir.

Son dönem Türk bestecilerinin; tam olarak bir tarza sahip olamamaları, enstrüman bilgisinden uzak oldukları, farklılık yaratmak için yaratıcılıklarını körelttikleri, Türk müziği konusunda zayıf oldukları gibi görüşler bulunmaktadır.

Ayrıca; bir sanatçı ulusal ritim ve ezgilerimizin daha iyi işlenmesini ve evrensel bir çizgiyi tutturmamız konusunda eksik olduğumuzu, bunun sebebinin de ülke olarak bir kültür politikamızın olmamasından kaynaklandığını belirtmiştir.

Sanatçıların büyük çoğunluğunun, son dönem Türk bestecilerin eserleri hakkında yukarıda belirtilen nedenlere bağlı olarak olumsuz görüşlere sahip olması, çağdaş çoksesli Türk Müziği’nin geldiği son durumu sergilediği düşünülmekte ve bu konuda ciddi tedbirler alınması gerekmektedir.

Yedinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

“Halkın dinlemeyi arzu ettiği ve dinlemekten zevk aldığı Türk eserleri hangileridir?”

Ulvi Cemal Erkin- Köçekçe

Ferit Tüzün- Türk Kapriçyosu

Ferit Alnar- Prelüd ve İki Dans

Ahmet Adnan Saygun- Yunus Emre Oratoryosu

Ferit Tüzün- Türk Kapriçyosu

Sekizinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

“Yurtdışı turnelerinizde Türk eserlerine olan ilgi ve tutum konusunda fikirleriniz nelerdir?”

Sanatçılar; özellikle Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin ve Ferit Tüzün’ün, Anadolu renklerini iyi yansıtabildikleri için çok iyi kritikler aldığını, özellikle Japonya ve Macaristan’ın büyük ilgiyle karşıladığı gibi yorumlarda bulunmuşlardır.

Sanatçıların, yurt dışı turnelerinde Macaristan ve Japonya’ nın Türk eserlerini büyük ilgiyle karşıladıklarını dile getirmeleri, her iki ülkenin halk ezgilerine son derecede önem veren ülkeler olması ve Macaristan’ın halk ezgilerinin ve ritmik yapılarının Türk ezgileriyle benzerlik göstermesinin rol oynadığı düşünülmektedir.

Dokuzuncu Alt Probleme Yönelik Bulgular

“Türk Müziği’ni evrensel boyuta taşıma ve dünyaya tanıtmaya noktasındaki görüş ve önerileriniz nelerdir?”

Sanatçılar, Anadolu topraklarının muhteşem bir melodik ve ritmik zenginliğe sahip olması dolayısıyla daha çok araştırılması ve evrensel bir çizgiye ulaşması gerektiği, öncelikli amaçlarının yüce Türk kültürünü evrensel boyutlara taşımak olduğunu, yeni Türk bestecilerinin daha iyi eserler üretmek üzere eğitimlerine ağırlık ve yön verilmesi gibi önerilerde bulunmuşlardır.

Sanatçılardan biri, yaklaşık 2 sene öncesine kadar “Genç Kuşak Bestecileri Konseri” düzenlendiğini, yeni bestelenmiş genç kuşak Türk bestecilerinin eserlerinin seslendirilmekte ve prömiyerlerinin yapıldığını belirtmiştir. Her sene bir hafta bu konsere ayrılmaktaydı. Bestecilerden piyanist olanlar kendi eserlerini seslendirmekte, CSO eşlik etmekteydi. Artık bu uygulama devam etmemektedir. Müzik dünyasında artık dünyanın ve ticaretin hoş gördüğü popilist bir yaklaşımın baskın olduğu, Türkiye’ de kompozisyon bölümünde çok yetenekli gençlerin olduğu, ancak film müzikleri ve jingle türüne kaydıklarını belirtmiştir.

Bir sanatçı, ulusal bir tarz yaratılarak, sonrasında bestecilerin kendi yaratıcılık ve tarzlarını geliştirip evrenselleşmesi gerektiğine değinmiş, ayrıca Kültür Bakanlığı’nın kuruluşundan bu yana bir sanat politikası geliştiremediğini, sadece birkaç fedakar insanın girişimleriyle ayakta durabildiğini ve acilen bir sanat politikası oluşturulmalı şeklinde görüşlerini ifade etmiştir. Ayrıca sanatçılar, doğru düzgün telif yasası olmadığından ve telif ödeneği bulunmadığından büyük sıkıntılar yaşandığını, telif ödeneğinin artırılıp, ciddi bir telif yasasının hazırlanması gerektiğini belirtmişlerdir.

SONUÇ ve ÖNERİLER

- 1) CSO konser programlarında ortalama ayda bir kez olarak yer verilen Çağdaş Türk Bestecilerin eserlerine daha fazla yer verilmesi gerektiği düşünülmektedir.
- 2) Yaklaşık 2 sene öncesine kadar düzenlenen “Genç Kuşak Bestecileri Konseri” etkinlikleri devam ettirilmeli, bu şekilde yeni besteciler teşvik edilmelidir.
- 3) Telif ödeneği artırılmalı ve ciddi bir telif yasası düzenlenmelidir.
- 4) Türk Beşlerinden sonra günümüze değin çok nitelikli eserler besteleyen çağdaş Türk bestecilerin eserlerine de konser programlarında yer verilmelidir.
- 5) Beste- Kompozisyon Bölümü öğrencilerinin eğitimleri noktasında hassasiyet gösterilmeli, Türk müziğinin ritmik ve melodik zenginliğini ortaya koyacak biçimde nitelikli eserler üretmeleri konusunda desteklenmeli, teşvik edilmelidir.

KAYNAKÇA

- SAY, A. (2002). Müzik Sözlüğü. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SAY, A. (2001). Müziğin Kitabı. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SAY, A. (1997). Müzik Tarihi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- UÇAN, A. (2000). Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- UÇAN, A.(1997). Müzik Eğitimi Temel Kavramlar- İlkeler- Yaklaşımlar. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- UÇAN, Ali. (1996). İnsan ve Müzik / İnsan ve Sanat Eğitimi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- YILDIRIM, A. ve ŞİMŞEK, H. (2011). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- YILMAZ, E.N. (2012). “Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası Dinleyici Kitlesinin Müzik Algılarının Değerlendirilmesi”. III. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu. 24-26 Mayıs 2012. Kütahya: Ekspres Matbaası.

www.cso.gov.tr

“POPÜLER KÜLTÜRÜN GİRESUN HALK OYUNLARI MÜZİKLERİNE ETKİSİ”

İdris Ersan KÜÇÜK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Bölümü

Yüksek Lisans Öğrencisi

idersersankucuk@gmail.com

ÖZET

Giresun Türkiye’de yeşil doğası ve fındık üretimiyle anılan 419.256 nüfuslu bir ildir. “Karadeniz Bölgesinin Doğu Karadeniz Bölümünde yer alan Giresun ili, 37, 50 ve 39, 12 doğu boylamları ile 40-07 ve 41-08 kuzey enlemleri arasında bulunmaktadır. İl doğusunda Trabzon ve Gümüşhane, batısında Ordu, güneyinde Sivas ve Erzincan, güneybatısında yine Sivas illeriyle komşu olup, kuzeyi Karadeniz ile kuşatılmıştır”.

Türkiye’nin her ilinde olduğu gibi Giresun’da da kültür, dans ve müzik üretkenliği göstermiştir. Türkiye’de geleneksel dans, “oyun” kelimesi ile ifade edilip, müziğe bağımlı bir kültür ürünüdür. Müzik ve oyunun bağımlılığı, Giresun örneğinde popüleriteden kaynaklı olduğu düşünülen etkiler yaşamıştır. Bu etkileşim; popüler kültür-müzik ve müzik-oyun olarak kademeli bir geçiş yaşar. “1930’lu,40’lı yıllarda Amerikan ve Avrupa sosyolojisinde egemen olan kitle kültürü kuramları, popüler kültürü endüstriyel üretim bağlamında ve halk kültürünün karşısında konumlandırma eğiliminde oldu. Popülist kültürün ürettiği müzik için Theodor Adorno’nun da söylediği gibi; Pop müzik, özellikle ritmin otoriter gücüne vurgu yapması bakımından dinleyiciyi çağdaş kapitalizmin içinde ki kendi varoluşuna uyarlar.” Giresun’da geleneksel müzik adına yapıldığını bildiğimiz en eski araştırma Melpo Merlie’nin 1930’da yaptığı araştırmadır. Bu araştırmada Giresun’a ait 9 ezgi tespit edilmiş ve iki tanesinin özellikle oyuna eşlik ettikleri vurgulanmıştır. Yine Bölgenin Halk müziği 1945’den beri Ömer Akpınar tarafından incelenmiş ve az da olsa halk oyunları ile ilgili bilgilerde şöyle sunulmuştur;

“Giresun’un adeta konservatuvar niteliği taşıyan bir yalı kahvesi (kahvehanesi) vardı. Yöre türküleri burada öğretilir ve öğrenilirdi, Giresun oyunları da yine burada oynanır, öğretilir ve öğrenilirdi. Başlıca oyun türleri ve çeşitleri, Horon, Karşılama, Kolbastı(Kol Oyun Havası), Metelik, Fingil, Fındık Oyunu, Mican Havası (Zeybek Oyunu) ve Çandır Tüfek Oyunudur” Kitle iletişim araçlarının yayılmaya başlaması ve endüstriyel yaşam tarzının artma sürecinden beri bu ezgiler twist, çarliston, lambada, makarena ve son olarak günümüzde gangnam style ile tercih edilme yarışına girmiş ve hepsini kazanmıştır. Tüketim toplumun yarattığı müzik tüketilmiş, tarihsel derinliğe sahip kültür ürünü ise yaşadığı değişikliklerle varlığını sürdürmüştür.

Anahtar Kelimeler: Giresun, halk oyunları, müzik, popüler kültür.

“EFFECTS OF POPULAR CULTUR TO GİRESUN FOLK DANCE MUSIC”

İdris Ersan KÜÇÜK

Ege University, Social Sciences Institute, Turkish Folk Dances Department

Master of Arts Student

idrisersankucuk@gmail.com

ABSTRACT

Giresun is a city which is known with its green nature and nut production in Turkey and it has got 419.256 population. “Province of Giresun, in the East Black Sea part of Black Sea Region, is located between 37,50 - 39,12 [east longitudes](#) and north latitude 40-07 and 41-08. Trabzon and Gümüşhane are located in its east side, Ordu in west side, Sivas and Erzincan are in its South side and its North side is surrounded by Black Sea.”

As it is in every province of Turkey, culture has shown productivity at dance and music in Giresun. In Turkey traditional dance, expressed with the word “game” (“oyun” in Turkish) is a cultural product based on music. Dependency of music and dance, experienced effects that had thought to be caused by popularity in the example of Giresun. This interactive relation lives a gradual transition as popular culture-music and music-dance. “In 1930’s, 40’s, mass culture hypothesis which was dominant in American and European sociology, tended to position popular culture against folk culture and in industrial production context. As Theodor Adorno pointed out on music that popular culture has produced; Pop music, especially in terms of putting the emphasis on rhythm’s strict force, adjust the audience to modern capitalism existence in itself.” In Giresun the earliest research for traditional dance that we know of is the research of Melpo Merlie in 1930. In this research nine pieces melody that belongs to Giresun had been determined and it had been emphasized that two of them especially accompanied to dance. Also this region’s folk music analyzed by Ömer Akpınar ever since 1945 and though it is very few, information about folk dance presented as follow;

“There was a seashore cafe which had got nearly conservatory properties in Giresun. In this cafe, local folk songs are had taught and learnt, also Giresun folk dances are made. Major dance species and varieties are “Horon, Karşılama, Kolbastı(Kol Dance Melody), Metelik, Fingil, Fındık Dance, Micans Melody (Zeybek Dance) and Çandır Rifle Dance.” Since mass communication medias begin to spread out and increase process of industrial life style, these melodies are in for with twist, çarliston, lambada, macarena and at last recently with gangnam style and they had won all contests. The music that consumptive societies create had been spent, cultural product which has got historical deepness had been sustained by transitions it had.

Key Words: Giresun, folk dance, music, popular culture.

Giriş

Giresun Türkiye’de yeşil doğası ve fındık üretimiyle anılan 419.256* nüfuslu bir ildir. “Karadeniz Bölgesinin Doğu Karadeniz Bölümünde yer alan Giresun ili, 37, 50 ve 39, 12 doğu boylamları ile 40-07 ve 41-08 kuzey enlemleri arasında bulunmaktadır. İl doğusunda

* 2010 Nüfus sayımına göre.

Trabzon ve Gümüşhane, batısında Ordu, güneyinde Sivas ve Erzincan, güneybatısında yine Sivas illeriyle komşu olup, kuzeyi Karadeniz ile kuşatılmıştır³⁵. Türkiye'nin her ilinde olduğu gibi Giresun'da da kültür, dans ve müzik üretkenliği göstermiştir. Türkiye'de geleneksel dans, "oyun" kelimesi ile ifade edilip, müziğe bağımlı bir kültür ürünüdür. Bu çalışmada Giresun'un siyasi harita ile belirlenmiş il sınırları içerisinde icra edilen halk oyunları müziklerini popüler kültür bağlamında incelemeye çalışacağız.

Popüler Müzik ve Giresun Halk Oyunları

Türk Dil Kurumunun sözlüğüne göre belli bir dönem için geçerli olan, hızlı üretilen ve hızlı tüketilen kültürel öğelerin bütününe "Popüler Kültür" denir. Yine popüler olanı benimseyen kültür anlamında "Popülist Kültür" ifadesi de kullanılır. Sanayi toplumlarında yoğun olarak hissedilir ve sermaye kaynaklı bir olgudur. Ülkelerin ulusal kültür politikalarında etkili olduğu yaygın olarak düşünülür. En etkili araç olarak televizyon ve internet günümüzde popüler kültürün ayrılmaz parçalarıdır. Popüler kültürün sermaye ile olan ilişkisinden ötürü ortaya çıkacak kültürel ürünlerin maddi getirisi sorgulanabilirken, halk kültürünün ortaya koyduğu ürünlere, korunması gereken değerler gözüyle bakılmaktadır. Bu bağlamda da ülkemizde halk müziğinin geleneksel muhafazası için 70'li yıllarda TRT³⁶ nin "Müzik Denetleme Kurulu" sansür aracılığıyla bir mekanizma oluşturmaya çalışmıştır. Bu kurumun getirdiği kısıtlar, o dönemde popüler müziği temsil eden "Türkçe sözlü hafif müzik" ve arabesk müziğin televizyon ekranına yansımaları büyük ölçüde sınırlıyordu.³⁷ 90'lı yıllara gelindiğinde özel televizyonların kurulması özgür yayın anlayışına kavuşmamızı sağlarken kültürel etkileşim yoğunluğunu da beraberinde getirmiştir. "Özgürlükçü demokrasilerde belirli bir kültür politikasını uygulamak çok güçtür...Özgür bir yarışma atmosferi içinde her birey ya da örgüt doğru bildiği düşüncüyü yurt yararına sunmaya çalışır."³⁸ Halk sosyal yaşamının yanı sıra kitle iletişim araçlarından edindiğini algılama süzgecinden geçirerek kültürünü şekillendirir.

Giresun Halk Oyunları bir çok bölgede olduğu gibi uluslararası iletişime açıktır ve halk müziğine bağımlı olarak varlığını sürdürür. Bölgede halk oyunları Dünya'dan etkilenir hatta bunun için şehrin dörtbin yıllık bir geleneği olduğu söylenen Aksu Festivali' de buna zemin oluşturur. Giresun'da halk oyunları müzikleri iki şekilde incelenebilir;

1.Halkın oynadığı müzikler: Halkın yönerge almaksızın, kendi inisiyatifi ile kültürlenmesine bağlı olarak oynadığı oyunlara eşlik eden müzik.

2.Halk oyuncuların oynadığı müzikler: Halk oyunları usta öğreticilerinin verdiği yönergelere uygun olarak oynayan halkın oyunlarına eşlik eden müzik.

Popüler kültür her iki şekilde etkilemiştir. Anthony Seeger'a göre; "Tüm Dünya'da müzik endüstrisinin uluslararası hale gelmesinin çarpıcı etkisi şöyledir; Neredeyse bütün müziklerin, potansiyel kar amaçlı "fikri mülkiyet"lere dönüşmesine rağmen, etnomüzikologlar ve müzikologlar, müzik performanslarını, yerel, bölgesel, ulusal ve uluslar arası kurallara dahil edilmesini hesaba katmakta çok yavaş kalmışlardır."³⁹ Müzik ve oyunun bağımlılığı, Giresun örneğinde popüleriteden kaynaklı olduğu düşünülen etkiler yaşamıştır. Bu etkileşimin; popüler kültür-müzik ve müzik-oyun olarak kademeli bir geçiş yaşadığı söylenebilir.

³⁵ <http://www.giresun.gov.tr/IcerikDetay.aspx?IcerikId=35> Erişim Tarihi: 12.01.2013 Saat: 20:55.

³⁶ Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

³⁷ Necdet HASGÜL, *Türkiye Popüler Müzik Tarihinde "Anadolu Pop" Akımının Yeri*, Folklorla Doğru Dergisi, Sayı:62,Boğaziçi Üniversitesi Matbaası-1996, s.s.66-67.

³⁸ Ekrem AKURGAL, *Türkiye'nin Kültür Sorunları*, Bilgi Yayınevi, Mart 1998-Ankara, s.27.

³⁹ Anthony Seeger, 1996: Etnomüzikologlar, Arşivler, Profesyonel Organizasyonlar ve Fikir Mülkiyetinde Anlayış Değişimi. Geleneksel Müzik Yıllığı, 28, s.s. 87-105 Uluslar arası Geleneksel Müzik Konseyi(ICTM).

"1930'lu, 40'lı yıllarda Amerikan ve Avrupa sosyolojisinde egemen olan kitle kültürü kuramları, popüler kültürü endüstriyel üretim bağlamında ve halk kültürünün karşısında konumlandırma eğiliminde oldu. Popülist kültürün ürettiği müzik için Theodor Adorno'nun da söylediği gibi; Pop müzik, özellikle ritmin otoriter gücüne vurgu yapması bakımından dinleyiciyi çağdaş kapitalizmin içinde ki kendi varoluşuna uyarlar."⁴⁰ Bu kavramların Giresun'a etkileri alan araştırmalarında, beklediğimiz gibi maneviyatı çok yüksek dans ve müzik icralarının olmadığıyla karşılaştırabilir. Giresun'da geleneksel müzik adına yapıldığını bildiğimiz en eski araştırma Melpo Merlie'nin 1930'da yaptığı araştırmadır. Bu araştırmada Giresun'a ait 9 ezgi tespit edilmiş ve iki tanesinin özellikle oyuna eşlik ettikleri vurgulanmıştır. Yine Bölgenin Halk müziği 1945'den beri Ömer Akpınar tarafından incelenmiş ve az da olsa halk oyunları ile ilgili bilgiler şöyle sunulmuştur;

*"Giresun'un adeta konservatuvar niteliği taşıyan bir yalı kahvesi (kahvehanesi) vardı. Yöre türküleri burada öğretilir ve öğrenilirdi, Giresun oyunları da yine burada oynanır, öğretilir ve öğrenilirdi. Başlıca oyun türleri ve çeşitleri, Horon, Karşılama, Kolbastı(Kol Oyunu Havası), Melelik, Fingil, Fındık Oyunu, Mican Havası (Zeybek Oyunu) ve Çandır Tüfek Oyunudur"*⁴¹

Elbette ki sürekli değişen dünyada bu oyunların ve müziklerin aynı kalarak günümüze gelmesi oldukça güçtür. Ancak değişim tek düzeleştirmeye yönelik olduğunda kültürlenme gözden geçirilmelidir. Giresun halk oyunları müziklerinde dijital ritimlerin gelenek dışı çalgılarla icrası oyun yapısına etki göstermektedir. Bölgede yaşayan saz ve oyun ustalarının günümüz icralarına yönelik eleştirileri de bu etkiyi destekler niteliktedir. Bölgede halk oyunlarına davul, zurna, kemence, bağlama, klarnet(gırnata) ve kaval eşlik etmektedir.⁴² Bu çalgılar arasında klarnet özellikle dikkat çekmektedir. "1828 yılında padişahın isteği doğrultusunda Mızıkı-ı Hümayun kurularak, mehter takımının yerine batı normlarında müzik yapmak arzulandı. Bu yüzden bu oluşum içinde birçok batı sazına yer verilmişti."⁴³ Günümüzde klarnetin özellikle Giresun'un Bulancak ilçesinde görülmesi, batılı sazların Mızıkı-ı Hümayun da askerlik yapan kişiler tarafından Anadolu'ya yayıldığı fikriyle bağlantılı olabilir. Yine halk oyunlarına eşlik eden diğer sazlar ud ve def tir. Tarih vermemekle birlikte çok eskiden udcu Ayten lakaplı biri tarafından ud çalındığı ve eşlik olarak def çalındığı söylenmektedir, def yoksa şayet bir leğen veya kap-kacağın tersi ile de ritim eşliği sağlandığı ifadeler arasındadır.⁴⁴

Popüler kültürün etkisini, oyun ezgilerinin hızında görebiliriz. Televizyonla hayatımıza giren şov dünyası hızlı ve zorlu hareket anlayışını üstün başarı olarak seyirciye lanse etmesi, Giresun halk oyunlarını da bu yönde ilerletmiştir. Bunu hem halkın oynadığı hem de halk oyuncuların icralarında görebiliriz. Örneğin; Giresun Valiliği'ne ait bir yayında Ömer Akpınar'dan alınan Yücel Paşmakçı'nın notalayıp derlediği "Bağlamam Perde Perde" karşılama oyun ezgisi hız birimi verilmeksizin 9/8'lik ölçü birimi ile yazılmıştır. Bu notayı günümüz beğenisine uygun bir hızda çaldığımızda "Prestoprestossimo"(200-208) aralığından daha hızlı olduğu tespit edilmiştir.⁴⁵ 9/16'lık ölçü biriminden notalanması ve dakikada 4'lük eşittir 122 yani Allegro ifadesi kullanılmalıdır. Bu örnekten de anladığımız gibi derlemenin yapıldığı tarihlerden bu yana oyun müziklerinde hızlanma olmuştur. Bu durumun ortaya

⁴⁰ Ed.Andrew EDGAR-Peter SEDGWICK, *Kültürel Kuramda Anahtar Kelimeler*, Açılım Kitap, Eylül,2007-İstanbul, s.s.269-271.

⁴¹ Hüseyin AKPINAR, *Ömer Akpınar Giresun Türküleri ve Oyun Havaları*, Kitabevi, İstanbul,2010, s.s.1-4.

⁴² Salih TURHAN, Erdoğan ALTINKAYNAK, *Giresun Türküleri ve Oyun Havaları*, Giresun Valiliği Yayınları, Ankara-2009, s.s.28-29.

⁴³ Mehmet Öcal ÖZBİLGIN, *İzmir Zeybek Oyunları*, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir-2012,s.15.

⁴⁴ Giresun Müzik Dostları Derneği Görüşme, Tarih:22.05.2013.

⁴⁵ Gökhat Met Görüşme ,Giresun Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğrencisi, 21.05.2013.

çıkmasında halk oyunları eğitmenlerinin istekleri de etkilidir. Sahneye yönelik en önemli halk oyunları müziği düzenlemecilerinden biri olan Tarkan Erkan'ın müziğini yapacağı ekiplerden önce oyunun görüntüsü istemesi bunun bir göstergesidir. Çünkü hızı ekip eğitmeni belirlemektedir. Halkın oynadığı oyunda ise durum biraz farklıdır, popüler kültür halkın oynadığına da etki etmiştir ancak yönergelerin geldiği şahıs belirsizdir. Bu nedenle hızlı dijital ritimler arasına geleneksel sazların serpiştirildiği orkestralar eşliğinde de gayet mutlu oynayan halkı görmek mümkündür.⁴⁶ Popüler müziğin yaratı aracı bilgisayar olduğu gibi bu müzikte en çok kullanılan çalgı da Org'dur. Bir nevi bilgisayar olan bu çalgının popüler kültürden gelenekselleşme sürecine geçtiği de düşünülebilir. Günümüzde her yayla şenliğinde ve düğünde org hazır bulunmaktadır. Hızlı ve yüksek sesli olarak geleneksel sazları bastırarak şekilde ritimi icra eden bu çalgı oldukça popülerdir. Hatta gurbetçi karadenizlilerin bazı organizasyon afişlerinde org, diğer geleneksel sazlarla birlikte yazılarak vurgulanmıştır. Bu noktada gelenek sorgulandığında çıkmaza girilebilir. Nedir asıl halk oyunları müziği? Hangisidir?... "Bir milletin müzik zevki ve anlayışı tabandan gelir. Bir milletin gerçek müziği ise o milletin sevdiği müziktir. Müzik zevki zorlanamaz halk onu kendisi yaratır."⁴⁷

Pop müziğin vazgeçilmezi olan video klip sektörü, farklı arayışlarda sanat müziği ve halk müziğine kendi tabiriyle "cover"(yeniden düzenleme) yapmaktadır. Bu da satışlara etki yapmaktadır. Sektörün Giresun oyunlarından yararlandığı tek oyun kolbastıdır. Trabzon'da yurt öğrencilerinin kolbastı oynarken çekilen görüntüleri internet aracılığıyla tüm Türkiye'ye yayıldı ve popüler oldu. Bu oyunun sosyolojik açıdan incelenmesi gerekliliği, bu dansın Trabzon'a mı yoksa Giresun'a mı ait olduğu tartışmasının gölgesinde kaldı. Ezginin Giresun'un Metelik oyun havası olduğu Ömer Akpınar'dan notaya alınmıştır.⁴⁸ Artvin-Arhavili bir ailenin çocuğu olan Erkan Ocaklı⁴⁹ bu ezgiye yeniden söz yazmıştır. Altı yaşında Trabzon'dan ayrılan Sinan Yılmaz⁵⁰ liseye kadar Adapazarı'nda yaşamış daha sonrada ailesiyle Almanya'ya göç etmiştir. Yılmaz'ın 2004 yılında "Sende Kaldı" adlı albümünde bulunan kolbastı artık pop müziğin bir ürünü haline gelmiştir. Veriler bir araya geldiğinde bu oyunun günümüzdeki hali ile ne Trabzon'a nede Giresun'a ait olduğu söylenebilir, bu oyunun popüler kültür ürünü olduğunu kabul etmek daha doğru olsa gerek.

Popüler kültürün video klip sektörü aracılığıyla Giresun halk oyunlarına bir diğer etkisi de yerel sanatçıların geleneksel oyun ezgilerine söz yazarak albümlerine aldıkları eserlerdir. Yerel sanatçıların oyun ezgilerine yazdıkları sözler yöre halkı tarafından beğenilip, sosyal hayatlarının bir parçası haline geldikçe, gelenek bağlamında incelemek yerinde olacaktır. Bu ezgilere popületerite sağlamak veya albüm tanıtımı amaçlı çekilen kliplerde yöre oyunları hassasiyetle icra edilmediğinde ortaya yeni tanımlama gerektiren oyunlar ortaya çıkmaktadır. Örneğin; Giresun karşılaşması ile Teke zortlatması⁵¹ oyunları ritmik açıdan oldukça birbirine benzerlik gösterir. Yöre sanatçılarından Erdal Güvendi'nin "Derelinin Uşağı" adlı klibinde⁵² dansçıların Teke zortlatması oynaması ilginç bir durumdur. Bu durum, içerikten çok klibin çekilmiş olması önemliliğini hissettirmektedir. Bu klipde Giresun Halk oyunları kullanılarak muhtemelen öncelikli hedef kitlesi olan Giresun halkı arasında bir beğeni kazanma hedeflenmiş olabilir. Ancak seyirci için kendinden bir parçaymışcasına sergilenen bu oyunlara Giresun'da sürdürdüğümüz alan araştırmasında tarafımızdan hiç

⁴⁶ Giresun Aksu Festivali-20.05.2013.

⁴⁷ Tarkan ERKAN, *Türk Halk Oyunlarında Müziğin Önemi*, Lisans Bitirme Tezi, İzmir-1994, s.35.

⁴⁸ Hüseyin AKPINAR, *Ömer Akpınar Giresun Türküleri ve Oyun Havaları*, Kitabevi, İstanbul,2010, s.55.

⁴⁹ <http://www.forumacil.com/sanatcilar-ve-tanitimlari/297340-erkan-ocakli-biyografisi-erkan-ocakli-hayati.html> Erişim Tarihi: 02.06.2013, Saat: 02:06.

⁵⁰ <http://www.yoremizden.com/sinan-yilmaz-kimdir/> Erişim Tarihi:02.06.2013, Saat: 02:18.

⁵¹ Muğla,Denizli,Isparta,Burdur ve Antalya yörelerinde oynanan 9/16'lık ritim yapısına sahip bir halk oyunu.

⁵² http://www.youtube.com/watch?v=XGv_tqfnfyg Erişim Tarihi: 10.07.2013, Saat: 23:56.

rastlanmamıştır. Popüler kültürün klip ile kişiye ün kazandırma özelliğine yardımcı olarak halk oyunlarının kullanılmış olabileceği burada ilk akla gelen durumdur.

Popüler kültürün getirdiği ün kalıcı olmayıp halk külürü ürünlerinin devamlılığı rahatça ayırt edilebilir. Alan araştırması kapsamında Giresun'da yapmış olduğumuz görüşmelerde 1964 yılında "Abidik Gubidik" filminde Öztürk Serengil'in sergilediği "Twist" dansının çok beğenildiğini, bir dönem furya olduğunu, herkesin twist yaptığını öğrendik.⁵³ Ancak günümüze değin bir yansıması yok gibiydi, bu dansın o dönem özellikle Giresun'da sevilmesinin Öztürk Serengil'in bir dönem Giresun'da yaşamış olması ile ilişkisi olabilir.

Bölgede oyun ve müzik kültürünün devamlılığı değişikliklere uğrasa da devam edeceğini tahmin etmek oldukça kolaydır. "Bir *kültür-metni* durmadan değişim sürecindedir. Yeni bünyesinde barındırma kapasitesi aykırı unsurlarda bile direncini zamana teslim eder... Örneğin, oyun sadece bir performans olarak vardır ve onun ana özelliği değişkenliğidir. Onun kavranabilir bir gerçeklik olmamasına rağmen, daimi bağımlılık durumunu gidermese de o hala kültürel ürün kalitesine sahip olabilir."⁵⁴

Sonuç

Tespit edilen örneklerle küçük çaplı nitel bir araştırma ortaya konmuştur. Giresun halk oyunlarını ve müziklerini etnokoreoloji ve etnomüzikoloji çerçevesinde değerlendirirken, "etno" ifadesinin tarihsel ve kültürel bir derinliğe sahip olanı konu edinen bilimlerin başına getirildiğini unutmamak gerekir. Bu nedenle Giresun halkının oyunlarını nasıl değerlendirip, icra edeceği veya etmeyeceği konusunda öneride bulunmak yöredeki kültür üzerine yazan,düşünen ve üretenlerin haddi çerçevesindedir. Bu öneriler tamamen belirleyici olmasada yön verici olabilir.

Kitle iletişim araçlarının yayılmaya başlaması ve endüstriyel yaşam tarzının artmasından beri Giresun Halk Oyunları müzikleri twist, çarliston, lambada, makarena ve son olarak günümüzde gangnam style ile tercih edilme konusunda değişkenlik göstermiştir. Tüketim toplumunun yarattığı müzik tüketilmiş, tarihsel derinliğe sahip kültür ürünü ise yaşadığı değişikliklerle varlığını sürdürmüştür.

KAYNAKÇA

AKPINAR Hüseyin, *Ömer Akpınar Giresun Türküleri ve Oyun Havaları*, Kitabevi, İstanbul,2010.

AKURGAL Ekrem, *Türkiye'nin Kültür Sorunları*, Bilgi Yayınevi, Mart 1998-Ankara.

EDGAR Ed.Andrew - SEDGWICK Peter, *Kültürel Kuramda Anahtar Kelimeler*, Açılım Kitap, Eylül,2007-İstanbul.

ERKAN Tarkan, *Türk Halk Oyunlarında Müziğin Önemi*, Lisans Bitirme Tezi, İzmir-1994

HASGÜL Necdet,*Türkiye Popüler Müzik Tarihinde "Anadolu Pop" Akımının Yeri*, Folklor Doğru Dergisi, Sayı:62,Boğaziçi Üniversitesi Matbaası-1996.

ÖZBİLGİN Mehmet Öcal, *İzmir Zeybek Oyunları*,Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir-2012.

⁵³ Kaynak Kişi: Durmuş Karakaya,Giresun-Bulancak-İnce Köyü 24.05.2013.

⁵⁴ Anca Giurescu, Danube Ovasının "Căluş" u ve Transilvanya (Romanya) nın "Căluşerul" u arasında karşılaştırmalı bir analiz.. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T.34 fasc. 1/2 (1992), sf.31-44.

TURHAN Salih, ALTINKAYNAK Erdoğan, *Giresun Türküleri ve Oyun Havaları*,
Giresun Valiliği Yayınları, Ankara-2009.

[-http://www.forumacil.com](http://www.forumacil.com)

[-http://www.giresun.gov.tr](http://www.giresun.gov.tr)

[-https://www.google.com](https://www.google.com)

[-http://www.yoremizden.com](http://www.yoremizden.com)

[-http://www.youtube.com](http://www.youtube.com)

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE SANAT İLİŞKİSİ: SINEMA SANATININ ENDÜSTRİLEŞMESİ

Arş. Gör. İhsan KOLUAÇIK

AfyonKocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü

ihankoluacik@aku.edu.tr

Doç. Dr. Nesrin KULA

Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü,

dknesrin@aku.edu.tr

ÖZET

Sanatın, insanlık tarihiyle özdeş olarak gelişen bir olgu olduğu düşünülmektedir. İnsanoğlu gelişim gösterdikçe sanatsal anlamda da gelişimler meydana gelmektedir. İnsanlık tarihinin en önemli gelişim aşamalarından birisinin üretici ve tüketici grupların ortaya çıkmış aşama olduğu düşünülmektedir. İşbölümü, ekonomik etkinliklerin çeşitlenmesi, yeni meslek gruplarının oluşması, bütün bunlar üretici ve tüketici grupların ortaya çıkmasını tetiklemektedir. Sanatsal anlamdaki en önemli değişimin ise, sanatsal etkinliğin, toplumun bütün üyelerinin aynı etkinlikte bulunduğu bir olgu olmaktan çıkarak, yavaş yavaş bir uzmanlaşma konusu haline gelmesi olduğu belirtilmektedir. Böylece sanatın üretim ve tüketim diye ikiye ayrıldığı, kendi içinde bir bütün oluşturduğu dönem, geri dönülemeyecek bir biçimde sona ermektedir. Böylelikle sanatsal etkinliklerin serüveni bundan sonra ekonomik etkinliklerin serüvenine koşut olarak gelişmektedir.

XIX. ve XX. yüzyılda kültür, endüstriyel tekniklerle üretilmeye ve dağıtılmaya başlanmıştır. Bunun sonucu; yeni bir kavram olan “kitle kültürü” ortaya çıkmaktadır. Kitle kültürü kavramı ile; endüstriyel tekniklerle üretilen ve çok geniş kitlelere yayılan davranış, mitos ya da temsili olguların tümü anlatılmak istenmektedir. Eleştirel Teorisyenler tarafından da bu kavram “kültür endüstrisi” şeklinde tanımlanmaktadır. Frankfurt Okulu düşünürlerinin “kültür endüstrisi” tanımlamasıyla ifade etmek istediklerinin “kitle kültürü” kavramı olduğu düşünülmektedir.

Sinema 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan 20. yüzyılın başında kendini bulan yedinci sanat olarak anılmaktadır. Ortaya çıkmış olduğu dönem itibariyle sinema, sanatta modernizmin başat olduğu yıllara denk gelmektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, sinema modernizmin kucağına doğmuştur ve modern bir sanat dalı olarak anılmaktadır. Ama ne var ki sinemanın modern bir tarza kavuşması için önce klasîği atlatması gerekmektedir.

1895 yılında Lumiere Kardeşler tarafından bulunan film makinesi bir icat olarak ortaya çıkmakta, ancak halkın yoğun ilgisiyle karşılaşılması ve gösterimlerin başlamasıyla birlikte, film makinesi kullanıcısına para kazandıran bir nesneye dönüşmektedir. Böylelikle, sinemanın sanat yönünden önce, ticari yönü kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Sanatsal yönünün yanında, ticari yönünün de olması ve sinemanın bir kitle iletişim aracı olmasında önemli bir yer tutmaktadır. Dolayısıyla, sinema kültür endüstrisinin bir parçası haline gelmektedir.

Çalışmada, sanat ve kültür endüstrisi ilişkisi anlatıldıktan sonra, sinema sanatının kültür endüstrisi ile bağlantısı irdelenecektir. Sinema sanatının endüstrileşme sürecinde geçirdiği evreler, popülerleşmesi ve ticarileşmesi ile birlikte sanat olma özelliği günümüz popüler sineması bağlamında tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kültür Endüstrisi, Sanat, Sinema, Popüler Kültür, Frankfurt Okulu

THE RELATIONSHIP BETWEEN CULTURAL INDUSTRY AND ART: INDUSTRIALIZATION OF CINEMA

ABSTRACT

Art is thought to be a case of the history of mankind as identical. As the human development shows developments occur in the artistic sense, too. Stages of development of human history, one of the most important phases is thought to be the emergence of producer and consumer groups. Division of labour, the diversification of economic activities, the formation of new professional groups, and all of which triggers the emergence of producer and consumer groups. The most important change in the artistic sense, artistic activity is gradually becoming a subject of specialization indicated, instead of being a case of all members of society meet the same event. Thus, period ends irreversible manner when the art is not separated to production and consumption and in itself creates a whole. So that, artistic activities adventure develop in parallel with economic activities adventure then.

XIX and XX century, the culture, began to be produced and distributed by industrial techniques. Consequently, the new concept of the "mass culture" is emerging. With the concept of mass culture; is meant to be behaviour, myth, or representative of all cases that produced by industrial techniques and spread too widely. Critical Theorists is defined as this concept by the "culture industry". It is thought to be that, the FrankfurtSchool thinkers with concept of the "culture industry" definition they wanted to express the "mass culture".

Cinema emerged at the end of XIX century and find themselves at the beginning of the XX century referred seventh art. Appeared from the period of cinema, corresponds to the years that modernism is the dominant in art. Given this context, cinema has been born in the lap of modernism and is referred to as a modern art form. But first of all, cinema needs to get over classic before to attain modern style.

Cinematographic machine that made by the Lumiere Brothers in 1895 appears as an invention, but after to come across with the intense interest of the people and with the beginning of impressions, the film machine becomes an object in saving money for users. Before it's the artistic direction, next to commercial aspect plays an important role that cinema is a mass media. Therefore, the cinema becomes a part of the culture industry.

In this study, after explaining the relationship between arts and culture industry, culture industry in connection with the art of cinema will be examined. It will be also discussed the phases of the process of industrialization in the art of cinema, along with the popularization and commercialization of today's popular cinema in the context of the distinction of being the art.

Keywords: Culture Industry, Art, Cinema, Popular Culture, Frankfurt School

1. Giriş

1.1. Kültür Endüstrisi ve Sanat İlişkisi

Sanat insanlık tarihiyle özdeş olarak gelişen bir olgudur. İnsanoğlu gelişim gösterdikçe sanatsal anlamda da gelişimler meydana gelmiştir. İlkel insanların renklerle bezenmiş biçimde katılmış oldukları ilk çağ şöleni, toplumun bütün kesimlerinin birlikte olduğu bir etkinlik olmuştur. Bu dönemde henüz üretici ve tüketici gruplar ortaya çıkmamış, birlikte üretim ve tüketim olgusu, toplumsal yaşamın en belirleyici konumu olarak varlığını sürdürmüştür. Buna bağlı olarak insanlık tarihinin en önemli gelişim aşamalarından birisi de üretici ve tüketici grupların ortaya çıkmış olduğu aşamadır. İşbölümü, ekonomik etkinliklerin çeşitlenmesi, yeni

meslek gruplarının oluşması, bütün bunlar üretici ve tüketici grupların çıkışını tetiklemiştir. Bununla birlikte sanatsal etkinliğin toplumun bütün üyelerinin aynı etkinlikte beraber olduğu bir olgu olmaktan çıktığı, yavaş yavaş bir uzmanlaşma konusu haline geldiği görülmüştür. Sanatın üretim ve tüketim diye ikiye ayrılmadığı, kendi içinde bir bütün oluşturduğu dönem, geri dönülemeyecek bir biçimde sona ermiştir.

Böylelikle sanatsal etkinliklerin serüveni bundan sonra ekonomik etkinliklerin serüvenine koşut olarak gelişim göstermiştir. Önceleri para olmaksızın, değiş tokuşa dayalı yapılan bu etkinlik, daha sonra para karşılığında alınıp satılan bir ilişki haline dönüşmüştür. Özellikle 18. yüzyılın sonu, 19. yüzyılın başından itibaren sanatsal etkinlikler, kültürel ve diğer ekonomik etkinliklerle aynı özellikler taşımıştır. Bu gelişmelerle birlikte popüler kültür, kitle kültürü gibi kavramlar ortaya çıkmıştır. Kültürel etkinliklerin gelişiminde iki önemli nitelik değişimi gören Özkök'e (1985: 105) göre birinci önemli nitelik değişimi, üretici ve tüketici kategorilerinin ayrışması iken, ikinci önemli değişim, seçkin ve geniş kitle kültürlerinin ortaya çıkması olarak değerlendirilmiştir. Kültür, toplumsal anlamda katılımın olduğu dönemlerde -ilkel topluluktan Ortaçağ sonlarına kadar- belirli bütünlüğe sahip olmuştur. Yani, kültürel etkinlik önce tasarım aşamasından geçmiş, daha sonra bu tasarıma uygun bir üretim yapılmış ve sonunda da toplu olarak tüketilmiştir. İşbölümü ve uzmanlaşmanın gelişmesiyle birlikte kültürel yapıda da çeşitli değişimler meydana gelmiştir. Bu duruma bağlı olarak yeni bir kültürel yapılanma oluşmuştur. Bu yeni yapılanma içinde tasarım, üretim ve tüketim birbirinden ayrılmış, bunlara ek olarak da daha önce ismi anılmayan yeni bir olgu olan dağıtım eklenmiştir.

Dağıtım olgusunun ortaya çıkışı ve çoğaltma tekniklerinin gelişimi kültürel üretimde iki önemli gelişmeyi de beraberinde getirmiştir. Bir taraftan geçmişten beri var olagelen kültürel üretim biçimlerinin boyutları değişmiş, böylelikle daha geniş bir tüketici topluluğuna ulaşma şansı bulmuş, diğer taraftan ise, kültürel üretim biçimlerine yenileri eklenmiştir. Özellikle sinema, televizyon, fotoğraf, radyo... gibi yeni kültürel üretim biçimleri sadece bir icat olmakla kalmamıştır.

1.2. Kültür Endüstrisi

19. ve 20. yüzyılda kültür, endüstriyel tekniklerle üretilmeye ve dağıtılmaya başlanmıştır. Bunun sonucu olarak, yeni bir kavram olan "kitle kültürü" ortaya çıkmıştır. Kitle kültürü kavramı ile; "endüstriyel tekniklerle üretilen ve karşı koyma olanağı bulunamayan çok geniş kitlelere yayılan davranış, mitos ya da temsili olguların tümü" (Özkök, 1985: 107) anlatılmak istenmiştir. Eleştirel Teorisyenler tarafından da bu kavram "kültür endüstrisi" şeklinde tanımlanmıştır. Aslında "kültür endüstrisi" denilirken ifade edilmek istenen şey, kitle kültürüdür. Her ne kadar, Eleştirel Teorisyenlerden Adorno ve Horkheimer "*Aydınlanma'nın Diyalektiği*" adlı çalışmalarında kitle kültürü ve popüler kültür kavramlarını kullanmış olsalar da, bu iki kavramın da ideolojik olduğunu düşündükleri için vazgeçmişler ve kültür endüstrisi kavramını kullanmışlardır (Artan, 2007: 91). Adorno kültür endüstrisi kavramıyla; kültürün aşağıdan ve kitlelerden yükselmediğini, yukarıdan yönetilen bir durum haline dönüştüğünü anlatmıştır (Adorno, 2005: 240). Alan Swingewood (1996: 31-32) da Adorno gibi, "Kültür Endüstrisi" kavramının ortaya çıkışının temelini, başarısı şekilsiz, edilgen ve irrasyonel bir işçi sınıfına dayandığını vurgulamış ve tahakkümün yine de yukarıdan geldiğine inanmıştır.

Eleştirel Teori düşünürleri "kültür"ü, bağımsız ya da özerk bir kavram olarak değil, toplumsal yapı içindeki gelişmelere bağlı olarak ele almışlardır. Horkheimer ve Adorno'ya göre kültür kavramının, kapitalizmin 18. yüzyıldan günümüze kadar insanlıktan uzaklaşma noktasındaki rolü, bu sistemi nasıl ve niçin devam ettirdiğini anlayabilmenin anahtar kavramı haline gelmiştir. Kültür kavramını, Aydınlanma düşüncesi bağlamında ele alıp, araçsal aklın denetimine giren ve zaman ilerledikçe tek tipleşen bir olgu olarak değerlendirilmiştir. Bu

bağlamda özellikle kültürdeki totaliteryan eğilimlere duyarlı olmuşlardır. İnsanların ve kültürel yapıların 20. yüzyılda KİA tarafından metalara dönüştürülme aşamasının içine girilmesiyle birlikte, insanın gerçeği yalandan, akıllı olanı olmayandan ayırma yetisini yıkması olduğu vurgulanmıştır. Kültürel üretim insanların kafalarını karıştırmakla birlikte, onları savunmasız bir biçimde yakalayıp, kendi özerkliklerinden gönüllü bir biçimde vazgeçen tüketici konumuna dönüştürmüştür (Zipes, 2005:227-228). Bu bağlamda düşünürler, kültürün kitleleştirici özelliğini ön plana çıkarmışlardır. Böylelikle hem kapitalist toplumun eleştirisi yapılmış, hem de modern toplumlarda kültür ve ideolojinin önemi vurgulanarak, kültür ve ideolojinin kitleleştirici etkisine dikkat çekilmiştir (Yaylagül; 2008: 142).

Eleştirel Teorisyenler KİA'yı baskıcı bulup, KİA'nın amacının bireyi var olan siyasal ve toplumsal düzene eklemlemek olduğunu savunmuşlardır. Eleştirel Okul düşünürlerinin kültür endüstrisi eleştirileri, yalnızca faşizme saldırı değil, aynı zamanda tekelci kapitalizmi de içine alan bir saldırı olarak görülmüştür. Dönem itibarıyla Eleştirel Teorisyenler, kültürün her şeyi birbirine karıştırdığı, sinema, radyo ve dergilerin bir sistem oluşturup, her alanın kendi içinde diğerleriyle uyum sağladığına dikkat çekmişlerdir.

Eleştirel Okul düşünürleri, burjuva toplumunu, bozuk bir düzen, yanlış kurulmuş ve işlemeyen ya da kötü işleyen bir toplum olarak görürken, bu yanlış bütün içinde “sanat”, ayakta kalabilen son bir sığınak olarak değerlendirilmiştir. “Sanat” yanlış bütünün içinde var olmasına rağmen yanlışlığa katılmayan, ilkece ona karşı duran ve doğruluk savıyla ortaya çıkan “son kale” olarak tanımlanmıştır. Martin Jay (1989: 259) “Diyalektik İmgelem”de Enstitü’nün gerçek sanat algılayışını; “insanlığın bugünkü toplumun ötesindeki ‘diğer’ toplum için duyduğu özlemin varlığını koruyabileceği son sığınaktır” şeklinde ifade etmiştir. Burjuva toplumu, içine düştüğü bu bozuk, yanlış kurulmuş ve kötü işleyen toplumsal düzenden, toplum gerçeği için örnek olacak, ona yol gösterecek sanat eserinin varlığıyla kurtulabilecektir. Yani sanat yapıtı burjuva toplumunun olumsuzlanması olarak değerlendirilmiştir. Sanat bir karşı kültür olarak içinde doğmuş olduğu burjuva toplumunda belli niteliklerle belirlenmiş ve sınırlanmış bir “getto” oluşturmuştur. Sanatın bu sınırlanmışlığı, onun yanlış ve çarpık bir burjuva toplum gerçekliği içinde kaybolup gitmemesini sağlamıştır. Çünkü sanat, doğru ve bir toplum gerçekliğinin güvencesi anlamına gelmiştir.

Adorno kültür endüstrisinin “aldatıcı” yanını ön plana çıkarmış ve kültür endüstrisi ürünlerinin metalaşan sanat eserleri değil, pazar için üretilmiş metalar olduğuna dikkatleri çekmiştir. Kültür endüstrisi sürecini harekete geçiren en önemli dinamik “piyasa” olmuştur. Daha önce de belirtildiği gibi, geç kapitalizmde artık her şey pazara yönelik üretilmekte ve bu üretilenlerin en kısa yoldan tüketilmesi sağlanmaktadır. Kültüre damgasını vuran temel güdü, en geniş yakalamak, en çabuk, kolay ve kısa yoldan kazanç elde etmek haline dönüşmüştür. Böylelikle gerçek sanat eserinin, var olanın dışındakileri de gösterme yetisi kültür eserlerinden tamamen silinmiştir. Enstitüye göre modern yaşamda sanatın arkasında pazar yer almıştır. Artık sanat, “Pazar”ın dikte ettirdiği gibi olmak zorunda kalmıştır. Bu bağlamda pazarın etkisiyle sanat, bir amaçlı amaçsızlığa dönüşmüştür.

Adorno’nun kültür eleştirisinin temelinde, Marx’ın meta fetişizmi konusundaki klasik analizi bulunmaktadır. Adorno kültür endüstrisinin ürünlerini, metaya dönüşen sanat ürünleri olarak değil; pazarda satılabilmek için imal edilmiş uydurma şeyler olarak değerlendirmiştir. Sanat ile reklam arasındaki farklılık artık ortadan kalkmıştır. Kültürel ürünler gerçek bir gereksinimin karşılanmasından çok, değişim için, pazarda paraya dönüşmesi için imal edilmiştir.

Kültür endüstrisi, kasıtlı olarak tüketicilerin sisteme yukarıdan entegre edilmesini sağlamış, kitleleri tüketim için hazırlayıp biçimlendirmek amacını taşımış ve bunda da başarılı

olmuştur. Sanatsal amaçlı üretimler sanatsal (artistik) gibi içsel nitelikleri nedeniyle değil, üretim ve değişim mantığına göre üretilmiştir. Mesela western, aksiyon, porno vb. filmler sanatsal içerikten yoksun, piyasa için üretilmiş ve standartlaşmış ürünlerken, kültür endüstrisi tarafından hem metalaştırılmış, hem de tüketicilere satılamaz sanat eserleri olarak sunulmuştur. Mesela Toscanini veya Wagner'in bir konseri radyoda dinlendiğinde, Verdi'nin bir operası televizyonda görüldüğünde para el değiştirmiyormuş gibi görülmüştür. Yani tüketici bir sanat eseriyle karşı karşıya olduğu yanılsamasını yaşamaktadır. Gerçekte ise tüketicinin arkasında tüketici bile satılmaktadır (Alemdar ve Erdoğan; 1995: 202).

Kitle kültürü analizinde bulunan bir diğer önemli düşünür de Walter Benjamin'dir. Zaten Benjamin'i Eleştirel Teoriye dâhil edenlerin en önemli nedenleri, Benjamin'in kitle kültürü ile ilgili yaptığı çalışmalar olarak değerlendirilmiştir. Benjamin'e göre, bir sanat ürünündeki "ruh" ve onun maddi tezahürü birbirine öylesine içten bağlantılıdır ki, bunlar arasındaki ilişki gerektiğinde ortaya konulabildiğinde, ek bir yoruma gerek kalmadan, birbirini açıklayabilecek konumdadır. Benjamin, "Bir sokağın görünümü/borsada hisse senedi satışları/bir şiir/bir düşünce... Bütün bunlar arasında bağıntılar vardır. Bir tarihçi, bir filolojist gibi bu bağları ortaya çıkarabilirseniz, bütün bunlar arasında aynı döneme ait olmanın oluşturduğu çizgiyi yakalayabilirsiniz..." (Oskay, 1995: 15) derken, kültürel üstyapıdaki ve ekonomik altyapıdaki bütün öğeleri birbiriyle ilişkilendirerek değerlendirmiştir. Burada Benjamin'in yoğun biçimde Brecht'in etkisi altında olduğunu söylenegelmıştır. Benjamin, Brecht'in Marxist tavırlarına yönelerek, popüler sanat ile teknolojik yeniliklerin içlerinde devrimci bir potansiyeli barındırdığını düşünmüştür. Brecht, Eleştirel Teorisyenlerin tersine, KİA'nın olumlu yanlarının olabileceğini ve toplumsalın yeniden inşasında "ilerici" biçimde kullanılabileceğini savunmuştur. Benjamin bunlarla beraber sinemanın faşizmce kötüye kullanımını çözümlemeye çalışmıştır. Benjamin, özgün sanat ürününü kuşatan kendine özgü aydınlık/parıltı anlamına gelen "aura"nın (hale) yitirilmesinin sanatın törenlere bağımlı asalaklığından arındırılması olarak görmüştür.

Aura⁵⁵ kavramı geleneksel, klasik bir yüksek sanat yapıtının tek olması ya da biricik olması olarak düşünülmüştür. Benjamin, aurayı geleneksel sanat eserinin hakikiliği ve biricikliği olarak nitelerken belirtmek istediği şey, auranın estetik nesnenin özünde var olduğudur (Silverman, 2006: 146). Mesela orijinal bir resmin, seramik eserinin ya da heykelin bir aurası bulunmaktadır. Çünkü türlerinin tek örnekleridir. Yalnızca asılı oldukları, sergilendikleri ya da konuldukları yerde görüldüklerinde orijinalliklerini koruyabilmişlerdir veya bir oyunun, senfoninin ilk gösterimlerinin ve canlı olarak performanslarının ya da bir yazarın romanını imzalamış olduğu ilk baskısının da aurasından söz etmek mümkün olmuştur. Bu anlamda auranın yeniden üretilebilirliği söz konusu değildir. Sanatçı ya da sanatçılar tarafından bir kez üretilmiştir. Kitlesele üretilmiş eserlerin aurasından söz etmek mümkün değildir. Her ne kadar bir albümün CD'sinin aynı orijinalden çıkarılmış onbinlerce yüz binlerce kopyası ilkiyle aynı olsa da, bu durum o esere bir aura katmamaktadır. Kolker'e göre (2004: 8) "yapımcıların giriş parası ödeyerek her yerdeki diğer bütün izleyicilerle aynı tepkiyi vermesini umdukları izleyicinin dikkat kesilmiş gözleri ve kulakları dışında insani bir varlık" tan söz etmek mümkün değildir.

Benjamin, kitle kültürünün gelişimini baskıcı bir gerçeklik olarak görmemiş ve diğer Eleştirel Teorisyenlerden farklı olarak korkulu bir durumdan söz etmemiştir. Tam tersine özgürleştirici bir gerçeklik olarak anlaşılması gerektiğini savunmuştur. Benjamin (1993: 62) "*Pasajlar*" adlı eserinde şunları belirtir:

⁵⁵ Aura kavramının Türkçe'ye çevriminde kimi zaman "ayla" (Lenoir; 2003: 106), kimi zaman "aura" (Silverman; 2006: 145), kimi zaman "hale" (Berman; 1994: 145), kimi zaman da "öz" (Smith; 2005: 67) kavramları kullanılmıştır.

Sanat eserinin tekniğin yardımıyla çoğaltılabilirliği, kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirmektedir. Örneğin bir Picasso karşısında son derece geri olan kitle, bir Chaplin karşısında en ilerici tutumu takınabilmektedir. Bu arada ilerici tutumu belirleyen nokta, bakmaktan ve yaşamaktan alınan zevkin bu tutum içerisinde uzmanca bir değerlendirmeye dolaysız ve yoğun bir ilişki kurmasıdır. Çünkü bir sanatın toplumsal açıdan taşıdığı önem azaldığı ölçüde, izleyici kitlesi içerisinde eleştirel tutum ile tad almaya yönelik tutum arasında -resim sanatında açıkça görüldüğü gibi-, bir ayrılık ortaya çıkar. Geleneksel olanın keyfi hiçbir eleştiri yöneltilemeksizin çıkarılırken, gerçekten yeni olan, itici bulunup eleştirilir.

Kültür endüstrisinde üretim ve tüketim yapan tüm mekanizmalar, egemen sınıfın çıkarlarını gözetmek zorunda kalmışlardır. Bundan dolayı kültür endüstrisinin tüm ürünleri birbirine benzetilmiş, standart bir yapıya kavuşturulmuştur. Kültür endüstrisi ürünleri, bireyleri de standart hareketler yapan, tepkiler gösteren bir yapıya sokmayı amaçlamaktadır. Aynı anda ağlayan, aynı anda gülen ve tüketen-insan, egemen ideoloji için en uygun olanıdır. Çünkü bireylerin, Marcuse'un belirttiği gibi, tek boyutlu insanlar haline gelmeleriyle, toplumu yönetenlerin istedikleri şeyleri, istedikleri zaman, istedikleri ölçüde tüketen robotlar sürüsü oluşturulmaktadır. Genelde KİA, özel de ise sinema, kültür endüstrisinin taşıyıcı konumuna gelerek, çok boyutlu insanların tek boyutlu düşünme sistemlerine indirgenmesinde ve baş kaldırmaya gücünün yok edilmesinde önemli bir işlev üstlenmektedir.

2. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE SİNEMA

Sinema 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan 20. yüzyılın başında kendini bulan sanat olarak tanımlanmıştır. 1895 yılında Lumiere Kardeşler tarafından bulunan film makinesi bir icat olarak ortaya çıkmıştır. Sonrasında halkın yoğun ilgisiyle karşılaşılması ve gösterimlerin başlamasıyla birlikte film makinesi kullanıcısına para kazandıran bir ticari faaliyete dönüşmüştür. Böylelikle sinemanın ticari yönü kendiliğinden ortaya çıkarmıştır. Son olarak da sinemanın sanat yönü oluşmuştur.

Walter Benjamin'in *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* adlı çalışması, iletişim ve sanat arasındaki ilişkilere yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu çalışma 20. yüzyıldan önceki geleneksel ya da diğer bir deyişle klasik sanatın "aura" sını tanımlama çabasını içermiştir. Bununla birlikte bu klasik sanatın yeni teknolojilerle birlikte nasıl çıktığını açıklamaya çalışmıştır. Bu noktada da sinemaya (filme) başvurmuştur. Filmin bulunmasıyla birlikte kitle iletişim ve sanat alanındaki yeni gelişmeler; sinemanın, sanatın auratik etkisini dağıttığı (Lunn, 1995: 189) şeklinde yorumlanmıştır.

Benjamin'e göre sanat eserinin her zaman için yeniden üretimi söz konusu olmuştur. Ama onun tekniğin olanağıyla yeniden üretimi, dikkatlerin üzerine toplanmasına yol açmıştır (Benjamin, 1993: 46). Böylelikle sanatın tarihsel anlamının da değişmesi meydana gelmiştir. Benjamin, fotoğrafların, basılı materyallerin ve en çok da filmin çoğaltılabilir olmasının, "auratik" sanatın kültürel anlamdaki geleneğine ters düştüğünü belirtmekle birlikte, "auratik" sanatın kültürel geleneğini; eşitsizlik, ulaşılmazlık, otantiklik... vb. biçiminde yorumlamıştır. Çoğaltma teknolojisinin gelişimiyle birlikte bütün bunlar yerle bir olmuştur. Özellikle sanat eserinin kar ettiren bir nesneye dönüşmesi, fotoğraf ve film gibi yeni teknik araçların ortaya çıkmış olması ve yeni KİA'nın icat edilmesi, 20. yüzyılın başlarında "aura"nın çöküşüne zemin hazırlamıştır.

Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eserlerinde ve Adorno'nun *Minima Moralia* adlı eserinde kültür endüstrisinin bir parçası olarak özellikle sinemanın üzerinde durulmuştur. Sinema, televizyon ve radyo artık günümüzde ticari olmaktan başka bir özelliği olmayan araçlar konumunda değerlendirilmiştir. Egemen güçlerin ellerinde ideolojik bir aygıt dönüşmüşlerdir. Bugün radyo, sinema, televizyon ve diğer KİA kültür tekellerinin

propagasasını yapmaktan başka bir şey yapmamaktadır. Özellikle Amerikan Sineması (Hollywood) bunun en iyi örneğini oluşturmaktadır. Adorno ve Horkheimer (1996b: 8), sinema ve radyo için şunları belirtmişlerdir:

Sinema ve radyonun kendilerini artık sanat olarak görmeye ihtiyaçları yoktur. Bir ticaretten başka bir şey olmadıkları gerçeğini, bilerek yarattıkları değersiz şeyleri meşru hale getirecek bir ideoloji olarak kullanılmaktadır. Kendilerini sanayi diye tanımlamakla ve genel müdürlerinin basın yoluyla açıklanan gelir miktarı hazır ürünlerin toplumsal zorunluluğundan duyulan kuşkuyla yansıtmaktadır.

Adorno ve Horkheimer'e göre, kültür endüstrisi tarafından aynılaştırma-aynıyı farklı gibi sunma, farklılıkları törpüleme işlemi oldukça yaygın olmuştur. Çünkü farklı olmak demek, bölünmeyi de beraberinde getirmiştir. Bundan dolayı farklı olmak kültür endüstrisinin işine gelmemiştir. Mesela şirketler arasında sunulan ürünler aynılaşmış, farklılıklar ise-genel olarak-şematik düzeyde kalmıştır. Chrysler ile General Motor arasındaki farkın aslında kuruntu olduğu, yani tam anlamıyla hiçbir farkın olmadığı herkes tarafından bilinmektedir. Aynı durum Warner Brothers ile Metro Goldwyn Mayer'in sundukları ürünler için de geçerlidir. Ancak aynı şirketin örnek koleksiyonlarının pahalı ve ucuz çeşitleri arasındaki fark da giderek azalmıştır: bu fark otomobillerde silindir sayısına, hacme, gadgets'in (küçük araba) patent verilerine, sinemada ise, başrol oyuncu sayısına, uygulanan tekniğin, çalışmanın ve dekorların büyüklüğüne ve zenginliğine, yeni formüllerin kullanılmasına kadar inmiştir. Bununla birlikte teknik araçlar da bir tekdüzelige doğru itilmişlerdir. Adorno ve Horkheimer'in (1996: 11-12) şu sözü her şeyi kısaca özetlemiştir; "Ürüntüler her defasında hangi düzen ve hileye başvurulursa vursunlar, iş arayan mülksüzleştirilmişlere sermayenin iktidarını efendilerinin iktidarı olarak iyice benimsetmek bütün filmlerin amaç ve anlamını oluşturmaktadır."

Adorno ve Horkheimer'e göre çizgi filmlerin içinde bulunulan sistem içinde önemli işlevleri bulunmaktadır. Bir zamanlar çizgi filmler gerçekliğin karşısında hayal gücünü ya da fanteziyi temsil etmişlerdir. Ama yaşadıkları zaman dilimi içinde çizgi filmlerin işlevinin değiştiğini vurgulamışlardır. Artık çizgi filmler, teknolojik aklın hakikat üzerindeki zaferini onaylamakla meşgul olmuşlardır. Yakın bir zaman dilimine kadar çizgi filmlerin tutarlı bir konuları varken, çalışmalarını hazırladıkları dönemde çizgi filmlerin de işlevlerin tamamen değişmiştir. Adorno ve Horkheimer (1996b: 28 - 29)bu değişimi şöyle ifade etmişlerdir:

Çizgi filmin ilk sahnesinde konuyla ilgili motif verilmektedir ki böylelikle filmin devamı sırasında yıkıcılık, tahrip bu motif üzerinde etkili olabilsin: Seyircinin onayı ile birlikte filmin kahramanı bir paçavra gibi oradan oraya savrulur. Böylece örgütlü eğlencenin niceliği örgütlü acımasızlığın niteliğine dönüşür. Sinema sanayinin kendi seçtiği sansürleri ve kafadarları sürgün avı şeklinde uzatılan kötülüğün süresini denetler. Güldürücülük, kucaklaşma manzarasına sözüm ona izin verebilecek olan isteği ortadan kaldırır ve hoşnutluk duygusunu pogrom⁵⁶ gününe kaydırır. Duyuları yeni tempoya alıştırmanın yanı sıra çizgi filmler bir şey daha başarmaktadır: Tüm bireysel direnişleri hiç durmadan aşındırmanın, kırmanın bu toplumda yaşama koşulları olduğu bilgeliğini herkesin kafasına zorla sokmaktadır. Tıpkı gerçeklikteki talihsizlikler gibi Donald Duck da cartoon'da dayak yiyip durmaktadır ki böylelikle seyirciler kendi paylarına düşen dayığa alışsınlar.

Aslında görüldüğü üzere çizgi filmlerin var olan sistem açısından çok önemli ideolojik işlevleri vardır. Özellikle çocukların çizgi filmleri izledikleri düşünüldüğünde, var olan sistemin ideolojisi çizgi filmler sayesinde çocukların zihinlerine kazanmıştır. Bununla birlikte

⁵⁶ Bir toplum içinde kültürel, dinsel veya etnik olarak farklılık gösteren bir gruba karşı girişilen şiddet ve yıldırma hareketi.

var olan toplumsal yapı içinde yaşamın koşulu olarak bireysel direnişinin kırılmasını göstermiştir. Bu bağlamda çizgi filmlerdeki Donald Duck'un dayak yemesinin gerçek yaşamdaki bahtsızların dayak yemesiyle özdeşleştirilmiş ve bunun gösterilmesiyle birlikte gerçek yaşamdaki bahtsız insan topluluklarının var olan sisteme alışmasının sağladığını belirtilmiştir (Horkheimer ve Adorno, 1996b: 29).

Kültür endüstrisinin hegemonik düzeninde, herkese bedava veya zorlanmadan alacakları bir şeyler sunulmuştur. Artık ileri endüstriyel toplumda radyo ve televizyon için halktan 19. yüzyıl sonu veya 20. yüzyıl başında olduğu gibi ücret alınmamaya başlanmıştır. Adorno ve Horkheimer'in (1996b: 50) ifade ettikleri gibi:

İnsan elli cent'e milyonlarca dolara mal olmuş bir filmi izlemekte, ardından dünyanın tüm zenginliklerinin bulunduğu ve revaç gördükçe bu zenginliği artıran bir sakızı on cent'e satın alabilmektedir. Kitlelerin hazinesi ülke içinde rezaletle izin vermeden gıyaben ama genel oy vasıtasıyla meydana çıkarılmaktadır. Dünyanın en iyi orkestraları ki hiç de öyle değiller, evlere ücretsiz teslim edilmektedirler.

Kültür endüstrisini yaygınlaştıran KİA'yı bireyler üzerinde toplumsal baskı mekanizmaları gibi davranmıştır. Bu duruma en iyi örnek, Hitler'in propaganda aracı olarak radyoyu kullanması gösterebilir. Matbaanın reform hareketlerine katkısını iyi bilen Naziler, radyoyu propaganda aracı olarak kullanarak, halk üzerinde etkili olmuşlardır. Toplum dışı olmanın en büyük ceza olduğunun, öteki olmanın yaşama şansını yok ettiğinin bilindiği toplumda, acı çekmek, üşümek, sorunlu olmak, kabul etmemek... vb. kısaca normal olmamak toplum dışı olmak için yeterli hale gelmiştir.

Adorno ve Horkheimer'in dikkat çektiği bir diğer nokta da, kültür endüstrisinin eğlence kurumuyla iç içe geçmiş olmasıdır. Eleştirel Teorisyenlerin kültür endüstrisi dedikleri ürünler "sinema, televizyon, radyo, popüler müzik, gazeteler, magazin dergileri... vb" eğlence endüstrisinin de ürünleri haline dönüşmüştür. Eğlence gösterilen veya görülen acıları unutturarak, insanları acizliğe sürüklemeye başlamıştır. Eğlence insanları düşünmekten aciz bırakıp, onların olup bitenleri sorgulamalarına karşı çıkmıştır. Bu sistemde iş ile eğlence birbirine benzemiştir. Çünkü ikisi de statükonun yanında yer almıştır.

Sonuçta kültür endüstrisi, liberal endüstriyel toplumların ürünü olarak görülmüştür. Bu durumu şüphesiz ki, rastlantı olarak değerlendirmemek gerekmektedir. Çünkü KİA bu toplumlarda oldukça etkin ve başarılı durumdadır. Dolayısıyla kültür endüstrisi KİA sayesinde üretilip dağıtılarak yeniden üretilmektedir. Ve içlerinde sanatsal olma niteliği taşıyan KİA da bu özelliklerini yitirmiştir. Kültür tekellerinin birer parçası haline dönüşmüştür. Sanat ve müzik ticarileşirken, insanlar hiçbir şeyi sorgulamamaktadırlar. Böylece ortada sanatsal nitelik kalmamış olmaktadır. Kültür endüstrisinde sanattan söz etmek çok zordur. Çünkü sanat değerlidir, oysa kültür endüstrisi sıradanı, değersiz, sorgulamayı aramakta ve kitlelere empoze etmeye çalışmaktadır. Kültür endüstrisi yüksek kültür ile alt kültür ayrımını yok edip kendi kültürel barbarlığını kurmuştur.

3. SİNEMA SANATININ ENDÜSTRİLEŞMESİ

Modern KİA'dan birisi olmakla birlikte, yedinci sanat olan sinemanın emperyalizm ve modernleşme ile ilişkileri çok önemlidir. Çünkü sinema, bir icat olarak emperyalist ilişkilerin yeniden gözden geçirildiği ve düzenlendiği dönemde ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılın sonunda sanayileşme ve teknolojinin gelişimine paralel olarak makineleşme yoğunlaşmış, şehirleşme, iletişim ve ulaşım alanında büyük değişimler ortaya çıkmış, zamanı ve mekânı algılama ve yaşama pratiklerinin de değiştiği görülmüştür.

Endüstrileşmenin yeni bir döneme girmesiyle birlikte çalışma süreleri azalmaya başlamıştır. Bununla birlikte gündelik yaşam içindeki boş zamanlar ise, tam tersi yönde gelişmiş ve artmıştır. Buna bağlı olarak, kitlelerin oyalanacağı yeni icatlar ortaya çıkmıştır. Öncelikle 1891 yılında Thomas Edison'un kinetoscopu (kinetograph) buluşu ve 1893 yılında halka açık yerlerde gösterime başlamasıyla birlikte hareketli görüntünün kaydedilmesi ve sonrasında gösteriminin gerçekleşmesi sağlanmıştır. Ama Edison, filmlerin geçici bir heves olduğuna inandığından filmleri perdeye yansıtan bir sistem gerçekleştirememiştir (Bordwell ve Thompson, 2008: 442). Lumiere Kardeşler'in icat ettiği "sinematograf" (cinematographe) ise 1895 yılında bulunmuştur. Bu icat sadece film çekmeye yarayan bir alet olarak değerlendirilmemelidir, hem kamera, hem gösterici hem de baskı makinesi olarak kullanılabilen bir icattır (Abisel, 2006: 31). 26 Aralık 1895 yılında Grand Cafe'de başlayan sinemanın serüveni günümüze kadar gelmiştir.

1900'lerin başında sinema Amerika'da bir atraksiyon, İngiltere'de bir zanaat olarak gelişirken; batı kapitalizminin bir ürünü olarak ortaya çıkan sinemanın ilk olarak endüstrileştiği ve sinemaya uluslararası bir rol verildiği ülke Fransa'dır (Abisel, 2006: 42). Sinemanın önemli ölçüde endüstrileşmesi Charles Pathe ile başlamıştır.

Sinema, ilk yıllarında henüz olgunlaşmamış bir endüstri olarak değerlendirilmiştir. Bu endüstriye sahip olmak isteyen Charles Pathe, bir kampanya başlatarak, tekelleşmek için gerekli sermayeyi bir şekilde elde etmiştir. Pathe, Vincennes'te filmlerin üretimini, dağıtımını ve gösterimini gerçekleştirmek üzere büyük bir stüdyo kurmuştur. Bu durum I. Dünya Savaşı yıllarına kadar, Dünya sinema sanayinin Fransa'nın kontrolü altında olmasını sağlamıştır.

I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte sinema, merkez değiştirmek zorunda kalmıştır. Artık yeni merkezi Amerika'dır. Öncelikle kısaca da olsa Amerikan sinema sanayisinin tarihsel gelişimine bakmak gerekmektedir.

Amerikan sinema sanayinin gelişimi Avrupa'dan farklı bir seyir izlemiştir. Amerikan Sineması'nın öncüleri ne bilim adamları, ne tiyatrocular ne de sanatçılardır. Amerikan Sineması'nın temellerini bambaşka alanlardan gelen ve sinemanın ticari imkânlarını başından beri hisseden kimi deneyimli, kimi deneyimsiz "tüccarlar" atmıştır. Bu durumu, genel anlamda Amerika'da sinemaya nasıl bakıldığının da göstergesi olarak değerlendirmek mümkündür.

Sinemanın tecimsel (ticari) amaçlarla kullanımı Amerika'da 1896 yılının başlarında oluşmuştur. Edison şirketinin geliştirdiği "kinetoscope" sistemiyle New York'ta gösterimler düzenlenmiştir. Kinetoscope seyircilerini, daha önce seyirci statüsüne bile girememiş kentli yoksullar, işçi sınıfı üyeleri, göçmenler ve kırsal kesimden kente göç etmiş olan yoksul kesimler oluşturmuştur. Yani sınıfsal anlamda alt tabakadan insanlar filmlere akın etmişlerdir. Seyirci sayısının gün geçtikçe artması, film yapım tekniklerinin gelişmesine ve birçok yeni şirketin bu alanla ilgilenmesine yol açmıştır.

1902 yılında Thomas-Tolly film gösterimi için ilk salonu açarken, 1908 yılına gelindiğinde Amerika'da beş binin üzerinde adına "nickelodeon" denen gösterim merkezleri açılmıştır. Amerika'daki rekabetçi kapitalizmin tekelleri kapitalizme doğru ilerlediği bu dönemde, sinema şirketleri de tröstleşmeye başlamıştır. 1908 yılında başta Edison ve Vitagraph şirketleri olmak üzere 9 şirket birleşmiş ve "Motion Pictures Company" adını almıştır. Birleşme ile birlikte, patentler de birleşmiş, iç rekabet engellenmiş, her şirket yapımca belgesine sahip olmuş, tekele alınan yapımcılar ve dağıtımçıların faaliyetleri engellenmiştir. Daha sonra "Motion Pictures", "Kodak" ham film şirketi ile anlaşarak "Kodak"'ın ürettiği ham filmlerin yalnızca tekele üye şirketlere satılması kararlaştırmıştır. Yapım işini bağlayan tekel, dağıtım ve gösterim işini de ele geçirmek suretiyle egemenliğini pekiştirmiştir. Bununla beraber, sinema salonları da tekele her hafta 2'ser dolarlık vergi

ödemek zorunda kalmıştır. Tekelin imal ettiği filmlerin dışında bağımsız yapımcıların filmlerini göstermeye kalkan sinema salonu sahipleri boykot edilmekle kalmayıp, cihazlarına da haciz konmuştur. 1914 yılına gelindiğinde “Motion Pictures Company” kendi dağıtım şirketini kurmak zorunda kalmıştır: “General Film Corporation”. Çünkü bağımsız yapımcılar tüm engellemelere rağmen varlıklarını sürdürmekte ve farklı yapımların gösterimi devam etmektedir. 1917 yılından itibaren 58 dağıtım şirketinden 57’si General Film Corporation’ün eline geçmiştir. Bu uygulamalara devlet de göz yumarak, bir anlamda destek vermiştir. (Özellikle Roosevelt’in Ulusal Kalkınma İdaresi’nden verdiği destek çok önemlidir.) Tekele karşı çıkan bağımsız yapımcılar, Avrupa Sinema’sını örnek alarak, daha kaliteli ve kişisel bir yapım siyaseti uygulamaya çalışmışlardır. Sinemanın yavaş yavaş standartlaşmaya başladığı bir dönemde standartlaşmadan uzak durmayı tercih etmişlerdir. Artık herkes için sinemanın dünya çapında bir pazar oluşturduğu ve etkin bir ideolojik araç olabileceği gerçeği açığa çıkmıştır. Bunlardan dolayı Wall Street bankaları ve devlet, sinema alanına el uzatarak sinemanın Amerika’da en önemli üçüncü sanayi kolu (makine ve gıda sanayiinden sonra) haline gelmesinde önemli rol oynamışlardır. Böylelikle sinema, yalnızca yoksul ve aşağı sınıflara mensup insanların eğlence mekânı olmaktan çıkmış, orta sınıf ve satın alma gücü yüksek tabakadan insanların da eğlenebildikleri bir eğlence merkezi haline dönüşmüştür (Arca ve Boz, 1974-1975: 105-107).

Hollywood’a doğru yavaş yavaş adımlar atılmıştır. Hollywood’u ilk değerlendiren yapımcı 1908 yılında William N. Selig olmuştur. Selig, Chicago’da Alexander Dumas’tan uyarladığı “Monte Kristo Kontu” adlı filmi çekerken hava şartlarının kötü gitmesinden dolayı mekân değiştirmek zorunda kalmış ve kameramanını mekân bakması için California’ya göndermiştir. Sonuçta film Hollywood’da tamamlanmış ve Selig buraya yerleşme kararı almıştır. Selig’ten sonra Bison yapım şirketi Hollywood’a göç etmiş ve burada 1909’dan 1910 yılına kadar 185 kısa western çekmiştir. Daha sonra ise Griffith Hollywood’a yerleşmiş ve çekim platoları kurulmaya başlanmıştır.

Hollywood ile ilgili başvurulması gereken bir diğer önemli isim ise *Hollywood Sineması* adlı kitabın yazarı Metin Gönen’dir. Gönen’e göre Hollywood denildiğinde aklımıza gelmesi gereken ilk şey Amerikan Sineması, hemen ardından gelmesi gereken ikinci şey ise, büyük yapım şirketleridir. Hollywood büyük yapım şirketlerinin bulunduğu coğrafi bir bölgeyi nitelemek için kullanılmıştır. 1910-1915 yılları arasında yapım stüdyolarının büyük bir bölümü, merkez bürolarını New York’tan California’ya taşımıştır. Hollywood hem ekonomik -ki bu Amerikan Sineması için en önemli kriterdir- hem de teknik açıdan en elverişli yer olarak seçilmiştir. Çünkü Hollywood film endüstrisinin ihtiyacı olan geniş alanlara sahip olmakla birlikte, sendikaların California’da olmaması ve işgücünün New York’a göre çok daha uygun olması, Hollywood’u bir cazibe merkezi haline getirmiştir. Teknik anlamda ise, kışın bile bol güneş alan ve stüdyo dışındaki çekimlere olanak sağlayan bir yapıda olması etkili olmuştur. Çok kısa bir zaman dilimi içinde Hollywood sinemacı akınına uğramış ve Cristian-Marc Bosseno’nun deyimiyle sinemacıların Kâbe’si olmuştur (Akt. Metin Gönen, 2007: 15-16).

Tüm bunlarla birlikte bazı yapımcılar, filmlerini daha kolay işletebilmek için dağıtım şirketleri ve sinema salonlarını satın almışlardır. Dağıtım şirketleri artık aracı bir kurum olmaktan çıkmış ve sinema salonları zincirlerinin kurulmasında ve yeni yapımlara yönlendirilmesinde önemli roller oynamıştır. Sinema salonu sahipleri ise, sürekli film alabilmek için, yapım ve dağıtım şirketleriyle ortaklık kurma yoluna başvurmuşlardır. Böylelikle ortaya yepyeni bir kuşak çıkmıştır: Fox, Zukor, Laemmle, Goldwyn, Lasky... gibi tüccarlar. Artık yavaş yavaş yapım şartları da değişmeye başlamış, maliyetler artmıştır. Sinema tarihçisi Scagnamillo 1910’lu yıllarda değişen şartlar konusunda şunları belirtmiştir (1997: 28):

Yapım şartları değişiyor: kısa film yerini uzun konulu filme terk ediyor, stüdyoların teknik donanımı yenileniyor ve maliyetler hızla artıyor. Eskiden 500 ile 1000 dolar ile çekilebilen filmler artık 12.000 ile 20.000 dolar ile çekiliyor. Bir zamanlar 62,50 dolara yazılan senaryolar 10.000 doları buluyor ve uzun süre adsız kalan başrol oyuncularının haftalığı 200 dolardan 2.000 dolara fırlıyor. Maliyetler artıyor fakat orantılı şekilde gelirler ve kârlar da artıyor ve Amerikan Sineması dış pazarlarını büyütüyor.

İç pazardaki maliyet artışlarına rağmen dış pazara iyice hâkim olunmuştur. 1910'lu yılların sonuna gelindiğinde tüm Kuzey ve Güney Amerika'daki salonlarda Amerikan filmleri gösterilirken, Avrupa'daki sinema salonlarının %90'ı Amerikan yapımlarını göstermeye başlamıştır. Endüstri kendi şartlarını yavaş yavaş oluşturmuştur. Amerikan sinema endüstrisi 10 yıl gibi kısa bir süre içinde, hiçbir ayrıntıyı atlamadan kurulmuş ve gelecek için de yerini sağlamlaştırmıştır. Mesela 1913 yılında Broadway'de 3.000 kişilik bir sinema salonu açılmış, 1916 yılında Amerika'da toplam 21.000 sinema salonu kapılarını seyirciye açmıştır. Sektör hızla büyümüş ve dünya üzerindeki egemenliğini de artmıştır. 1920'li yıllarda normal bir Amerikan filminin maliyeti, 40.000 ile 80.000 dolar arasında gidip gelmiş, eğer film gösterişli bir yapım ise bu rakamlar, 100.000 ile 200.000 dolar arasında değişmiştir. 1920 yılında senaryo ücretleri 10.000 ile 25.000 dolar, yönetmenin film başına almış olduğu para, 20.000 ile 25.000 dolar, yıldız oyuncuların film başına almış oldukları ortalama miktar ise, 100.000 dolar civarı olmuştur (Scagnamillo, 1999: 29).

Hollywood şirketleri 1922 yılında başkanlığını Will Hays'ın yaptığı "Motion Pictures Producers and Distributors of America" (Amerikan Dağıtımıcılar ve Yapımcılar Birliği) kurumuyla beraber oto sansür ve Hays Yasası devreye girmiştir. Böylelikle film denetimi tamamıyla kontrol altına alınmıştır. Her ne kadar resmi anlamda bir sansür söz konusu olmamışsa da, resmi sansürün olmasını engellemek amacıyla ve filmlerin nasıl olması gerektiği konusunda yol göstericiliği yapılmıştır (Monaco, 2002: 265). Bu kurum, ahlaki denetimin yanı sıra, sinemada işçi-işveren ilişkilerini de düzenlemiş, kaliteli yabancı filmlerin yalnızca dördüncü sınıf sinema salonlarında gösterimine izin vermiş, özel mülkiyet ve hukuk ilkelerinden olumsuz anlamda bahsedilmesini engellemiş, uluslararası pazarın rencide olmaması için ne gerekiyorsa yapılmış, özellikle müttefik ülkelerin hassasiyetleri göz önünde bulundurulmuş, filmlerin mutlu sonla bitirilmesi (sistemin yarattığı olumsuzlukları göstermemek için), kötülerin mutlaka cezalandırılması sağlanmıştır. Yani tam anlamıyla bir hüküm sürülmüş ama kimseye zorla bir şey yaptırılmamıştır. Bunun yerine kendi kendini kontrol etme sistemi denenmiştir. Endüstri Hays'ın belirtmiş olduğu şu tutumu sergilemek zorunda kalmıştır; "Filmlerimiz o kadar kaliteli olmalıdır ki, aklı başında hiç kimse sansür uygulama ihtiyacı duymasın"(Maltby, 2003: 279).

Kurumun temel ilkesi, toplumsal değerlerin, ekonomik çıkarların üstünde tutulmasını sağlamak olmuştur. Bu durumu sinemanın gelişiminin yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda ideolojik gereksinimlerce de yönlendirildiğinin göstergesi olarak değerlendirmek gerekmektedir. Hays yasasında yer alan bazı maddeler bunun açık göstergesi olmuştur. Maddelerden bazıları; beyazların köle olarak gösterilmesi, ırk karışımı (beyaz ve siyah ırklar arasında cinsel ilişkiler veya evlilikler), din adamlarıyla alay etme ... gibi konular endüstrinin kullanmayacağı konular arasına girmiştir.

Endüstrinin bir kaç kez değişime uğraması gibi, 1920'lerin sonlarına doğru ürünün kendisi de değişime uğramıştır. O zamana kadar filmler (sinema salonunda bir çeşit müzik çalınsa da) sessiz ve hemen hemen idealist bir kapitalist ürün görünümünde olmuş, çünkü sonsuza dek çoğaltılabilmemiş ve tüm dünya pazarına sunulabilmiştir. Sessiz film daha çok hareketlere dayandığından evrensel bir dili kullanmıştır. Chaplin'in, Mack Sennett'in, Buster Keaton'un filmleri dünyanın bütün bölümlerinden her türlü izleyiciye hitap edebilmiştir. 1927

yılıyla birlikte görüntüye sesin eklenmesi gerçekleşmiş ve artık sinema yeni döneme doğru evrilmeye başlamıştır.

SONUÇ:

Eleştirel Teori, 20. yüzyılın en önemli düşün hareketlerinden birisini oluşturmuştur. Sadece bir hareket olarak kalmamış aynı zamanda bir gelenek oluşturma noktasına kadar gelmiştir. Teorisyenlerin en fazla üzerinde durduğu kavramların başında kültür endüstrisi gelmiştir.

Kültür endüstrisi içinde yüksek sanatın önemi, çeşitli manipülasyonlarla yok edilmekle birlikte, düşük sanatın önemi de isyancı yanına yönelik dayatılan medeni sınırlamalarla yok edilmeye çalışılmıştır. Böylelikle kültür endüstrisi, milyonlarca kişiyi bilinç ve bilinçaltı düzeyinde yönlendirmesine rağmen, kitleler birincil değil, ikincil role düşmüşlerdir. Böylelikle, kitleler hesaplanabilir nesneler ve bir makineyi meydana getiren tali parçalar konumuna indirgenmişlerdir. Bunun da ötesinde kültür endüstrisi içinde özne konumunda olmanın en önemli göstergesi olan tüketici olmak, insanları özneleştirmekten çok nesneleştirmektedir.

Adorno ve Horkheimer'ın kültür endüstrisi ile ilgili çalışmalarında kültürel ürünler, kapitalist ilişkiler içinde birer metaya dönüşmüş ve endüstriyel ürünlerin birer parçası olmuşlar, özellikle de uzmanlar tarafından standartlaşmış ürünler olarak nitelendirilmiştir. Biraz daha eksen genişletilip bakıldığında, kültüre dair ürünlerin içine bazen klasik müzik eseri, bazen caz müzik eseri, bazen filmler, bazen televizyon dizileri... gibi daha birçok ürün girebilmiştir. Artık kültürel üretimin uzmanlar tarafından yapılması söz konusu olmuştur. Tıpkı bir üretim bantı mantığıyla kültürel üretim yürütülmektedir. Yukarıda da belirtildiği gibi, artık kültürel ürünler birer meta konumundadır. Bu bağlamda ideolojik bir işlevi olan kültürel ürünlerin içerik ve söylemleri açısından da masum olmadıkları görülmektedir.

Adorno ve Horkheimer'ın Hollywood'a bakışlarında dikkat çekici en önemli nokta, Hollywood'un ekonomik temelli oluşudur. Bu bağlamda Hollywood'un oluşturmuş olduğu kültürel temelli zemini anlamamanın yolu da, ekonomik temelli zemini anlamadan geçmektedir. Hollywood'da film şirketlerinin üretmiş olduğu filmler arasındaki fark ile Amerika veya herhangi bir kapitalist ekonomik sistemde iki araba markası arasındaki fark son derece azdır. Bu bağlamda Adorno ve Horkheimer, her iki mantığın da birbirine çok yakın olduğunu belirtmişlerdir (Adorno, 2007: 52). Bu durum sinema için de geçerlidir. Sinema salonlarına gidildiğinde neredeyse birbirlerinin aynısı onlarca film aynı sinemanın çeşitli salonlarında oynamaktadır. İzleyici seçim yaptığını zannetmektedir. Hâlbuki burada yapılan, izleyiciye sunulanlar arasından yapılan bir seçilmiş gibi görülmektedir. Yani bireyin özgürce yapmış olduğu bir seçimden söz etmek mümkün görülmemektedir. Sadece kültür endüstrisi, bireye seçim yapabiliyormuş hissi uyandırarak onu özgür kıldığı illüzyonunu sergilemektedir.

Bu teknelci yapılanma sayesinde nerdeyse bir düzine yapım şirketi küresel çapta sinema endüstrisinin hâkimi konumundadır. Söz konusu şirketler, sadece yapım aşamasıyla kalmamış, üretim de dâhil olmak üzere dağıtım ve gösterim alanında da egemenliklerini sürdürmüştür. Bunun sonucu olarak da tüm dünya bu şirketler için bir pazar haline dönüşmüştür. Filmsel üretim yapmak ve kar elde etmek için sermayenin devamlı olarak yeni yollar denemesi gerekmiştir. Günümüz Hollywood sineması, teknolojinin de desteğiyle film üretiminden maksimum kar elde edebilmek için birçok sanat dallarını (müzik, resim, tiyatro, mimari ... vb.) iç içe geçirmiştir. Bu noktada Hollywood'da bir çaba olduğu gerçeği açıktır ama anlatılan öykülerin hemen hemen hepsi aynı standart kalıptan çıkmış gibidir. Yani teknolojinin de yardımıyla filmler arasında biçimsel anlamda bir değişim söz konusu olurken, içerik bazında egemen sinemasal anlatıların popüler Hollywood filmlerinde devam ettiği görülmüştür. Hollywood bazında hangi film olursa olsun, hangi yönetmen film yönetirse

yönetsin, hangi şirket film üretirse üretsın egemen ideolojinin yeniden üretiminden başka bir işe yararamamaktadır. Yani Kirel'in deyimiyle "sahibinin sesi'ni ileten" (2010: 309) olma durumu, bundan sonra da olacak gibi gözükmektedir.

Amerikan Sinema'sının en önemli özelliklerinden birisi, popüler kültür ürünü olmalarında yatmaktadır. Buna bağlı olarak bu filmler Amerikan rüyası olarak da bilinen Amerikan ideolojisine hizmet etmektedir. Bu filmler egemen ideolojiye bağlı içerikler sunmaktadır. Bu ideoloji, Robin Wood'un bahsetmiş olduğu gibi kapitalizmdir. Filmlerin içeriğinde bireycilik, özel mülkiyet, kişisel insiyatif, yerleşik düzen (2004: 319), sorumluluğun ve yeteneğin bireysel başarı ve zenginliği de beraberinde getirmesi, tüketim kültürü ve bireylerde sınıf atlama çabalarının sonuçsuz kalmayacağı anlatılmaktadır. Filmlerde sorunlar bireysel anlamda ele alınmış ve psikolojik bir alana hapsedilmiştir. Bunlar Hollywood anlatılarının temel özelliklerini oluşturmaktadır. Filmin kahramanı, bu bireyci ideolojiyi en iyi biçimde yansıtmakla sorumludur. Filmlerdeki öyküler kapitalist burjuva bireyinin gözünden ve onun çıkarları doğrultusunda yansıtılmaktadır. (Smith Jr'den aktaran Yaylagül, 2010: 15).

Hollywood filmleri herhangi bir yerde sinema olsun veya olmasın, bir şekilde evlere kadar girebilmektedir. Kâh bilgisayarla, kâh dvd ve cd'lerle ama bir şekilde dünyayı esir almaktadır. Bu durum dünya çapında Hollywood'un ne kadar egemen olduğunu göstermesi anlamında önem taşımaktadır. Yenidünya düzenin en önemli parçalarından birisi olan Hollywood sineması emperyalizmin ideolojik hegemonyasının da bir parçası konumundadır. Bu durumu zorla yapılan bir şey olarak algılamamak gerekmektedir. Yani hiç kimse izleyiciyi oturup Hollywood filmleri izlemeye zorlamamaktadır. Ama bununla birlikte bir izleyici sinemaya gittiğinde on salondan dokuzunda Hollywood filmleriyle karşılaşmakta, televizyonu açtığında film izlemek istediğinde televizyondaki on filmin yine dokuzu Hollywood filmi olmaktadır. Her ne kadar bir baskı yokmuş gibi gözükse de, aslında tam da ideoloji kullanılarak, ideolojinin rızaya dayalı işlemesi söz konusudur.

Amerikan Sineması ya da diğer bir ifadeyle Hollywood sineması bir kaçış sinemasıdır. Gerçek yaşamdan sıkılan, bunalan ve bütün bunlardan uzaklaşmak isteyen insanların bir araya geldiği ortak yerdir. Filmler ister dram, ister komedi, isterse western türünde olsun bir buçuk ya da iki saat boyunca seyircisini bambaşka bir dünyaya götürmektedir. Çünkü ortada kurgusal bir hikaye anlatımı bulunmakta ve bu hikaye seyircisini bir buçuk iki saat boyunca koltuğuna mıhlıyacak bir anlatım şekliyle anlatılmaktadır. Bununla birlikte anlatım şekli de dâhil olmak üzere çeşitli türler ve konular sürekli tekrarlanmaktadır. Her film aynı zamanda bir ideolojik bakışı da beraberinde getirmektedir. Ve bu bakış egemen ideolojinin istediği ya da yönlendirmiş olduğu bakışı içermektedir. Bu duruma bağlı olarak seyirciler, egemen ideolojinin istekleri doğrultusunda mevcut sisteme yeniden bağlanmış olmaktadır.

KAYNAKÇA:

Abisel, N. (2006). *Sessiz Sinema*, Ankara: De Ki Basım Yayım.

Adorno, **T. W.** (2005). *Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek*, Adorno, (E. Mutlu çev.), E. Mutlu (Der.), *Kitle İletişim Kuramları* (1. Basım) içinde (240-249), Ankara: Ütopya Yayınevi.

Adorno, **T. W.** (1997), *Minima Moralia*, (O. Koçak, ve A. Doğukan çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Alemdar, K. ve Erdoğan, İ. (1994). *Popüler Kültür ve İletişim*, Ankara: Ümit Yayıncılık.

Arca, K. ve Boz, Y. (1974-1975) *Klasik Hollywood Sineması Üstüne Notlar, Çağdaş Sinema Dergisi*, Sayı. 5/6, 105-112.

- Atam, Z. (2002). Sinemanın Kültürel-Politik Bir Tarihini Yazmak–5 Hollywood’un Gayri Resmi Tarihi, *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi*, Sayı.12, 39-47.
- Benjamin, W. (1993). *Pasajlar*, (A. Cemal Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berman, M. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, (Ü. Altuğ, B. Peker çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dellaloğlu, B. F. (2003). Bir Giriş-Adorno Yüz Yaşında, *Cogito Dergisi Adorno:Kitle, Melankoli, Felsefe Özel Sayısı*, Sayı.36, 13-36.
- Dellaloğlu, B. F. (2007). *Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum*, İstanbul: Say Yayınları.
- Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması*, İstanbul: Es Yayınları.
- Horkheimer, M. ve Adorno, T. W. (1996b). Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar-2, İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Jameson, F. (2006). *Marxizm ve Biçim* (M. H. Doğan çev), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jay, M. (1989). *Diyalektik İmgelem Frankfurt Okulu ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsünün Tarihi 1923-1950*, (Ü. Oskay çev), İstanbul: Ara Yayıncılık,
- Kirel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Kızılcık, S. (2000). *Frankfurt Okulu*, Ankara: Anı Yayıncılık,
- Kolker, P. (2008). Kültürel Pratik Olarak Sinema, B. Bakır, S. Saliji, Y. Ünal (Der.), *Sinema, İdeoloji, Politika "Büyüleyen Faşizm ve Diğer Yazılar* (1. Basım) içinde (97-144), Nirengi Kitap, Ankara.
- Lenoir, B. (2003), *Sanat Yapıtı*, (A. Derman çev), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lunn, E. (1996), *Marxizm ve Modernizm Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme*, (Y. Alogan çev.) İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Maltby, R. (2003). Sansür ve Kendi Kendini Düzenleme, G. N. Smith (Edi.), *Dünya Sinema Tarihi* (1. Basım) içinde (276-290), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?*, (E. Yılmaz çev.), İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Oskay, Ü. (1995). Walter Benjamin Üzerine, H. Hillach ve Ü. Oskay (Der.), *Eстетize Edilmiş Yaşam* (1. Basım) içinde (9-50), İstanbul: Der Yayınları
- Özkök, E. (1985). *Kitlelerin Çözülüşü*, Ankara: Tan Yayınları.
- Scognamillo, G. (1999). *Dünya Sinema Sanayii*, Ankara: Timaş Yayınları.
- Silverman, K. (2006), *Görünür Dünyanın Eşiği*, (A. Onacak çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Smith, P. (2005). *Kültürel Kuram*, (S. Güzelsarı ve İ. Gündoğdu çev.), İstanbul: Babil Yayınları.
- Swingewood, A. (1996). *Kitle Kültürü Efsanesi*, (A. Kansu çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Wood, R. (2004). *Hitchcock Sineması*, (E. Yılmaz çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Yaylagül, L. (2008). Frankfurt Okulu’nda Kültür Endüstrileri ve Kitle Kültürü Yaklaşımı, L. Yaylagül, N. Korkmaz (Der.), *Medya, Popüler Kültür ve İdeoloji* (1. Basım) içinde (139-154), Ankara: Dipnot Yayınları.
- Zipes, J. (2005). Frankfurt Okulu ve Kültür Eleştirisi, E. Mutlu (Der.), *Kitle İletişim Kuramları* (1. Basım) içinde(227-232), Ankara: Ütopya Yayınları.

“MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ MESLEĞİNE YÖNELİK TUTUMLARININ İNCELENMESİ”

İlayda DUBAZ*

Abant İzzet Baysal Üniversitesi

ÖZET

Bu araştırmada, müzik öğretmenleri adaylarının müzik öğretmenliği mesleğine yönelik tutumlarının; cinsiyet, mezun olduğu lise, meslek seçme nedeni ve ailesinde öğretmen olup olmama durumu değişkenlerine göre farklılaşıp farklılaşmadığı incelenmiştir. Araştırmanın grubunu, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Güzel Sanatlar Eğitim Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'ndaki son sınıfta okuyan toplam 43 öğretmen adayı oluşturmuştur. Araştırmanın verileri 2008 yılında Tufan ve Güdek tarafından geliştirilen Müzik Öğretmenliği Mesleğine Yönelik Tutum Ölçeği ve araştırmacı tarafından hazırlanan kişisel bilgi formu ile toplanmıştır. Araştırmadan elde edilen bulgular sonucunda; adayların müzik öğretmenliği mesleğine karşı olumlu bir tutuma sahip oldukları, adayların mesleki tutumlarının cinsiyet, mezun olduğu lise ve değişkenine göre anlamlı farklar yaratmadığı ve adayların mesleki tutumlarının meslek seçme nedeni değişkeni açısından anlamlı bir farklılık yarattığı saptanmıştır.

Anahtar kelimeler: Öğretmenlik mesleği, müzik öğretmenleri adayları, mesleki tutum.

“THE EXAMINATION OF CANDIDATE MUSIC TEACHERS’ ATTITUDES TOWARDS THE PROFESSION OF MUSIC TEACHING”

ABSTRACT

In this research, candidate music teachers' attitudes towards the profession of music have been examined whether they change according to sex, graduated high school, why they choose the profession variables or not and the parents are teachers or not. The research group of the study is composed of 43 senior students of Marmara University, Atatürk Education Faculty, Department of Fine Arts Education; Music Education. The data has been collected via Music Teaching Attitudes Scale developed by Tufan and Güdek in 2008, and personal information form prepared by the researcher herself. It has been found out that the candidates have positive attitudes towards the profession of music teaching, and these attitudes do not create a level of significance in terms of the sex, graduated high school, the parents are teachers or not, and create a level of significance in terms of the reason for choosing the profession variable.

Keywords: Teaching profession, music teacher candidates, professional attitude.

*Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Doktora Öğrencisi, violinistd23@gmail.com

1. GİRİŞ

Bilindiği gibi bireyleri ve toplumları hazırlama, biçimlendirme, yönlendirme, değiştirme, yenileşme, geliştirme ve yetkinleştirmede en etkili süreçlerin başında eğitim gelir. Sağlıklı bir eğitim, bireyleri bedensel, devinişsel, duyuşsal ve bilişsel yapılarıyla dengeli birer bütün olarak ilgi ve yetenekleri doğrultusunda en uygun ve en üst düzeyde yetiştirmeyi amaçlar (Uçan, 2005, s. 14).

Bireyin yaşamını biçimlendiren en önemli olgulardan birisi, tercih ettiği meslektir. Bireyin kendine uygun bir meslek seçmesi, ona karşı tutumlarının olumlu olması kendini mutlu edeceği gibi, toplumun kalkınmasında da ciddi katkılarda bulunmasına zemin hazırlayacaktır (Bozdoğan, 2007, s. 84).

Yapılan işin niteliği yönünden öğretmenlik; insanları, okumayı, düşünmeyi, öğrenmeyi ve öğretmeyi sevenler için tercih edilen bir meslektir. İnsanları ve çocukları sevenler için tercih edilen bir meslektir (Şişman, 2008, s. 193). Öğretmenlik mesleği gerçekte tam anlamıyla bir insanlık mesleğidir. Bu bakımdan öğretmenlik öğretmenin insanlığıyla, öğretmenlik nitelikleri de öğretmenin insanlık nitelikleriyle iç içedir. Böyle olunca öğretmenlik mesleğini güçlendirip geliştirmenin yolu, öğretmenin öğretmenlik nitelikleri ile insanlık niteliklerini birlikte güçlendirip geliştirmekten geçer (Uçan, 2000: 89, Aktaran; Tufan ve Güdek).

İyi bir öğretmenin hem konu alanının uzmanı hem de bilgi ve becerileri öğrencilere aktarmasına yardımcı olacak öğretmenlik bilgisine sahip olması gerekir. Öğretmen bu iki özelliği mesleki eğitimi sırasında kazanır. Bunun yanı sıra öğretmenlik mesleğinde hoşgörü, sabır, açık fikirlilik, kendini ifade edebilme yeteneği, iyi bir dinleyici olma, problem çözme gücü gibi özellikler de önemli rol oynar (Fidan ve Erden, 2001, s. 50). Yetiştirilen öğretmenlerin niteliğinde öğretmen adaylarının öğretmenlik mesleğine ilişkin yeterliklere ne kadar sahip oldukları ve öğretmenlik mesleğine yönelik tutumları önemli bir yer tutmaktadır (Çapri ve Çelikkaleli, 2008, s.34).

Tutum, bireyin kendine yada çevresindeki herhangi bir nesne, toplumsal olgu yada olaya karşı deneyim, motivasyon ve bilgilerine dayanarak örgütlediği zihinsel, duygusal ve davranışsal bir tepki ön eğilimidir (İnceoglu, 2000, Aktaran; Öztöpalan, 2007, s. 18).

Tutum, gerek psikolojide gerekse de eğitim araştırmalarında çok yönlü bir kavram olarak incelenmektedir. Phillips'e (2003) göre tutum bireyin duygu, inanç ve değerleri üzerine dayanan ve değişkenlik gösteren bir psikolojik durumdur (Özmenteş, 2006, s.24). Tutum kişinin sosyal çevresinde yaşantılarında yer alan belli olay ve olgular karşısında geliştirdiği ve gerçekleştirdiği psikolojik örgütlenmenin kişinin kendi davranışlarını etkileyen bölümdür (Güvenç, 1976, s. 26, Aktaran; Özgür, 1986, s.5).

Tutumlar, insanlar için her zaman önemli olmuştur. İnsanların çevrelerine uymasında onlara yol gösterici, uyumlarını kolaylaştırıcı bir rol oynamıştır. Aynı zamanda davranışları yönlendirici bir güce sahip oldukları da düşünülmüştür. Smith'in belirttiği gibi, Tutum, bir bireye atfedilen ve onun bir psikolojik obje ile ilgili düşünce, duygu ve davranışlarını düzenli bir biçimde oluşturan bir eğilimdir (Tufan ve Güdek, 2008, Aktaran; Kağıtçıbaşı, 2005, s.102).

Tutumlar doğrudan doğruya gözlenemezler, ancak bireylerin davranışlarına bakılarak tutumlarına yönelik sonuçlar çıkarılabilir (Öztöpalan, 2007). Ancak tutumlar, gözlenememekle beraber bireyin sevgi, nefret ve dolayısıyla davranışlarını önemli ölçüde etkileyebilecek bir role sahiptir (Tufan ve Güdek, 2008, s.28).

Ülkemizde, öğretmen ve öğretmen adaylarının öğretmenlik mesleğine yönelik tutumları ile ilgili araştırmalar mevcuttur. Bu araştırmalar; Çapa ve çil (2000), Terzi ve Tezci (2007), Sağlam (2008), Çapri ve Çelikkale (2008), Bulut (2009), Özder ve diğerleri (2010), Can (2010), Korkmaz ve Usta (2010), Üstüner ve diğerleri (2010), Açışlı ve Kolomuş (2012) tarafından yapılmıştır. Bunun yanı sıra Müzik Öğretmenliği alanında yapılan araştırmalar; Güdek (2007), Sağlam (2008) ve Bulut (2011) tarafından yapılmıştır. Buna göre; Müzik Öğretmenliği alanında yapılan araştırmalar sınırlı olup, yapılan tüm araştırmaların örneklemini Eğitim Fakülteleri'ndeki tüm sınıfları kapsamaktadır. Bu araştırma ise, öğretmenlik mesleğine karşı daha bilinçli ve donanımlı olabilecekleri düşüncesiyle, 4. Sınıf öğrencilerinden oluşması bakımından önemlidir.

Müzik öğretmeni müzik eğitiminin en temel öğelerindendir. Müzik eğitimi; sessel ve işitsel nitelikli bir sanat eğitimi olarak güzel sanatlar eğitiminin en önemli dallarından birini oluşturur. Müzik eğitimi temelde, bir müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değişikliği oluşturma ve bir müziksel davranış geliştirme sürecidir (Uçan, 2005). Müzik Öğretmenliği eğitimi 1920'lerden itibaren gerçekleştirilen çeşitli uygulamaların bir ürünü olarak çok yönlü ve zengin bir birikim oluşturmıştır fakat gerek nicelik gerekse nitelik bakımından istenilen düzeye henüz erişememiştir. Bu birikimden yararlanılarak, Türkiye'nin gerçekleri ve çağdaş müzik eğitiminin gerekleri ile daha tutarlı müzik öğretmenliği programları geliştirerek, bu programlar aracılığıyla yeterli sayıda ve nitelikte müzik öğretmenleri geliştirmeyi amaçlamak gerekmektedir (Uçan, 2005).

Öğretmenlik, severek ve isteyerek yapılması gereken bir meslektir. Öğretmen adaylarının öğretmenlik mesleğine karşı fikir ve görüşlerinin, olumlu yönde geliştirilebilmesi gerekmektedir. Öğretmen yetiştiren kurumlarda öğrenim gören öğretmen adaylarının, öğretmenlik mesleğine yönelik tutumlarının incelenmesi ve gerekli tedbirlerin alınması önemli görülmektedir. Buradan hareketle, bu araştırma; Müzik öğretmeni adaylarının müzik öğretmenliği mesleğine yönelik tutumlarının ne düzeyde olduğunun belirlenmesini amaçlamaktadır. Bu genel amaç çerçevesinde, Müzik öğretmeni adaylarının müzik öğretmenliği mesleğine yönelik tutumlarının; cinsiyet, mezun olduğu lise türü, mesleği seçme nedeni, ailede öğretmen olup olmama durumu değişkenine göre farklılaşıp farklılaşmadığı saptanmıştır.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır (Karasar, 2009. s.77).

2.2. Çalışma Grubu

Çalışma grubunu, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitim Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'ndaki 4. sınıfta okuyan toplam 43 öğretmen adayı oluşturmıştır. Gruba ait betimsel istatistikler Tablo 1 ve Tablo 2'de verilmiştir.

Tablo 1.Müzik Öğretmeni Adaylarının Cinsiyet Değişkenine ait Frekans ve Yüzde Değerleri

	(f)	%
Kız	29	67,4
Erkek	14	32,6
Toplam	43	100,0

Tablo 1’de görüldüğü gibi, araştırmanın yürütüldüğü grupta cinsiyet değişkenine ilişkin frekans ve yüzde değerlerine bakıldığında, Müzik öğretmeni adaylarının %67,4’ kız, %32,62’sı erkektir. Buna göre kız adayların erkek adaylardan daha fazla olduğu görülmektedir.

Tablo 2.Müzik Öğretmeni Adaylarının Mezun Olduğu Lise Türü, Mesleği Seçme Nedeni ve Ailede Öğretmen Olup Olmama Durumu Değişkenine Ait Betimsel İstatistikleri

	N	%	$\bar{X}$	ss
Mezun Olduğu Lise Türü				
Genel Lise	10	23,3	77,70	15,08
Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi	33	76,7	73,69	12,70
Mesleği Seçme Nedeni				
Öğretmen Olma İsteği	27	62,8	80,51	8,75
İş Garantisi	16	37,2	64,68	13,71
Ailede Öğretmen Olup Olmama Durumu				
Evet	23	53,5	75,86	13,86
Hayır	20	46,5	73,20	12,63

Tablo 2’de görüldüğü gibi, araştırmaya katılan adayların mesleği seçme nedeni ve ailede öğretmen olup olmama durumu değişkenlerinin dengeli dağıldığı, ancak mezun olduğu lise değişkenine göre Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi’nden mezun olan adayların çoğunlukta olduğu görülmektedir.

2.3. Veri Toplama Araçları

Araştırmada veri toplama aracı olarak 2008 yılında Tufan ve Güdek'in geliştirdiği Müzik Öğretmenliği Mesleğine Yönelik Tutum Ölçeği ve Kişisel Bilgi Formu kullanılmıştır.

Müzik Öğretmenliği Mesleğine Yönelik Tutum Ölçeği'nde 8'i olumsuz 11'i olumlu olmak üzere toplam 19 soru yer almaktadır. Ölçek, 5'li likert şeklinde '*Kuvvetle Katılıyorum*', '*Katılıyorum*', '*Kararsızım*', '*Katılmam*', '*Asla Katılmam*' şeklinde derecelendirilmiştir. 'Müzik öğretmeni olarak çalışmak bana gurur verir', 'Bu mesleği bilerek ve isteyerek seçtim' gibi olumlu cümleler, '*Kuvvetle Katılıyorum*' seçeneğinden '*Asla Katılmam*' seçeneğine doğru 5,4,3,2,1 şeklinde puanlanırken, 'Mesleğimle ilgili faaliyetleri yapmak bana hiç haz vermiyor', 'Müzik öğretmeni olacağımı düşündükçe mutsuz oluyorum' gibi olumsuz cümleler de, bunun tam tersi bir yol izlenerek '*Kuvvetle Katılıyorum*' seçeneğinden '*Asla Katılmam*' seçeneğine doğru 1,2,3,4,5 şeklinde puanlanmıştır.

Kişisel bilgi formu araştırmacı tarafından hazırlanmıştır. Bu formda, veriler ile ilgili bilgi toplamak amacıyla, adayların cinsiyet, mezun olduğu lise, meslek seçme nedeni ve ailede öğretmen olup olmama durumu ile ilgili sorular yer almaktadır.

2.4. Verilerin Analizi

Parametrik olmayan ($n < 30$) gruplardan ölçülen özellik açısından farklılaşma olup olmadığını test etmek amacıyla Mann Whitney U Testi kullanılırken, parametrik ($n > 30$) gruplarda, ilişkisiz grup t-testi kullanılmaktadır. Yapılan araştırmada, toplam 43 Müzik öğretmeni adayının, müzik öğretmenliği mesleğine karşı tutumlarının araştırılmasında yer alan değişkenlere göre anlamlı bir şekilde farklılaşıp farklılaşmadığını belirlemek üzere Mann Whitney U Testi'nden yararlanılmıştır.

3. BULGULAR

Tablo 3. Müzik Öğretmeni Adaylarının Müzik Öğretmenliği Mesleğine Yönelik Tutum Puan Ortalamaları

	N	En az	En çok	$\bar{X}$	ss
Tutum Puanları	43	48	95	74,62	13,21

Tablo 3' de görüldüğü gibi, araştırmaya katılan 43 müzik öğretmeni adayının müzik öğretmenliği mesleğine yönelik tutum puanlarının aritmetik ortalaması 74,62, standart sapması 13,21'dir. Adayların ölçekten aldıkları en yüksek puan 95, en düşük puan ise 48'dir. Ölçekteki puan ortalamasına bakıldığında, elde edilen bu bulgu, adayların öğretmenlik mesleğine yönelik tutumlarının iyi düzeyde olduğunu göstermektedir. Buradan hareketle, adayların mesleklerine yönelik tutumlarının olumlu olduğunu söyleyebiliriz.

Tablo 4. Müzik Öğretmeni Adaylarının Tutum Puanlarının Cinsiyet Değişkenine Yönelik Yapılan Mann Whitney U Testi Sonuçları

Cinsiyet	N	Sıra Ortalaması	Sıralar Toplamı	U	p
Kız	29	23,03	668,00	173,000	,436
Erkek	14	19,86	278,00		

Tablo 4’de görüldüğü gibi, müzik öğretmeni adaylarının müzik öğretmenliği mesleğine yönelik tutum puanları, cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir ($p>0,05$).

Tablo 5. Müzik öğretmeni Adaylarının Tutum Puanlarının Mezun Oldukları Lise Türü Değişkenine Yönelik Yapılan Mann Whitney U Testi Sonuçları

Mezun Oldukları Lise Türü	N	Sıra Ortalaması	Sıralar Toplamı	U	p
Genel Lise	10	26,00	260,00	125,000	,250
G.S.S.L	33	20,79	686,00		

Tablo 5’de görüldüğü gibi, müzik öğretmeni adaylarının müzik öğretmenliği mesleğine yönelik tutum puanları, mezun oldukları lise değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir ($p>0,05$).

Tablo 6. Müzik Öğretmeni Adaylarının Tutum Puanlarının Meslek Seçme Nedeni Değişkenine Yönelik Yapılan Mann Whitney U Testi Sonuçları

Meslek Seçme Nedeni	N	Sıra Ortalaması	Sıralar Toplamı	U	p
Öğretmen Olma İsteği	27	25,39	685,50	124,500	,001*
İş Garantisi	16	16,28	260,50		

* $p<0,05$

Tablo 6’da görüldüğü gibi, müzik öğretmeni adaylarının müzik öğretmenliği mesleğine yönelik tutum puanları, meslek seçme nedeni değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermektedir ($p<0,05$). Elde edilen bulgulara göre, Öğretmen olma isteği görüşünde olan adayların tutum puan ortalamalarının, iş garantisi görüşünde olan adayların tutum puan ortalamalarına göre daha yüksek olduğu görülmektedir. Sonuç olarak adayların mesleki tutumları, öğretmen olma isteği açısından farklılık göstermektedir.

Tablo 7. Müzik Öğretmeni Adaylarının Tutum Puanlarının Ailede Öğretmen Olup Olmama Durumu Değişkenine Yönelik Yapılan Mann Whitney U Testi Sonuçları

Ailede Öğretmen Olup Olmama Durumu	N	Sıra Ortalaması	Sıralar Toplamı	U	p
Evet	23	23,41	538,50	197,500	,428
Hayır	20	20,38	407,50		

Tablo 7’de görüldüğü gibi, müzik öğretmeni adaylarının müzik öğretmenliği mesleğine yönelik tutum puanlarının ailede öğretmen olup olmama durumu değişkenine göre anlamlı bir fark yaratmadığı görülmektedir ($p>0,05$).

4.SONUÇ ve ÖNERİLER

Araştırmada elde edilen bulgulara göre aşağıdaki sonuçlara yer verilmiştir:

*Eğitim Fakülteleri'nde müzik eğitimi alan 4. sınıf öğretmen adaylarının öğretmenlik mesleğine yönelik tutumlarının olumlu olduğu saptanmıştır.

*Müzik öğretmeni adaylarının müzik öğretmenliği mesleğine yönelik tutum puanları, cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir.

*Müzik öğretmeni adaylarının müzik öğretmenliği mesleğine yönelik tutum puanları, mezun oldukları lise değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir.

*Müzik öğretmeni adaylarının müzik öğretmenliği mesleğine yönelik tutum puanları, meslek seçme nedeni değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir. Buradan hareketle, müzik öğretmeni adaylarının öğretmenlik mesleğine karşı olumlu bir tutum sergilemeleri ve mesleklerini severek yapacak olmaları, doğru mesleği seçmiş olmalarının bir göstergesidir diyebiliriz.

*Müzik öğretmeni adaylarının müzik öğretmenliği mesleğine yönelik tutum puanları, ailede öğretmen olup olmama durumu değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir.

Araştırmadan elde edilen sonuçlara göre aşağıdaki önerilere yer verilmiştir:

*Müzik öğretmeni adaylarının öğrenim gördükleri derslere yönelik tutumlarını olumlu yönde geliştirmek için, Eğitim Fakülteleri'nin Müzik Öğretmenliği bölümlerindeki programların içerikleri incelenerek, müzik eğitiminin daha kalıcı ve uygulamaya yönelik çalışmalar dâhilinde olması öngörülmektedir.

*Müzik öğretmeni adaylarının mesleklerine olan tutumlarının daha olumlu olması amacıyla, ailelerin ve eğitimcilerin, adayları destekleyici, yol gösterici ve cesaretlendirici bir davranış sergilemeleri gerekmektedir.

*Müzik öğretmeni adaylarının ders kapsamı dışında, alanları ile ilgili yayın, seminer ve çalışmalarını takip etmeleri önerilmektedir.

KAYNAKLAR

Açıışlı, S. & Kolomuç, A. (2012). Sınıf Öğretmeni Adaylarının Öğretmenlik Mesleğine Yönelik Tutumlarının İncelenmesi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi* Mayıs, Haziran, Temmuz, Cilt 1, Sayı 2: 266-271.

Bozdoğan, A.E, Aydın, D., Yıldırım, K. (2007). Öğretmen Adaylarının Öğretmenlik Mesleğine İlişkin Tutumları. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi(KEFAD)* Cilt: 8, Sayı 2: 83-97.

Bulut, D. (2011). Müzik Öğretmeni Adaylarının Öğretmenlik Mesleğine Yönelik Tutumları. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 31, Sayı 3: 651-674.

Bulut, İ. (2009). Öğretmen Adaylarının Öğretmenlik Mesleğine İlişkin Tutumlarının Değerlendirilmesi (Dicle ve Fırat üniversitesi örneği). *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14: 13-24.

Can, Ş. (2010). Tezsiz Yüksek Lisans Öğrencilerinin Öğretmenlik Mesleğine Yönelik Tutumları. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İLKE)*, Sayı 24: 13-28.

Çapa, Y. & Çil, N. (2000). Öğretmen Adaylarının Öğretmenlik Mesleğine Yönelik Tutumlarının Farklı Değişkenler Açısından İncelenmesi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı:18 : 69 – 73.

Çapri, B., & Çelikkaleli Ö. (2008). Öğretmen Adaylarının Öğretmenliğe İlişkin Tutum Ve Mesleki Yeterlik İnançlarının Cinsiyet, Program Ve Fakültelerine Göre İncelenmesi. İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt: 9, Sayı: 15: 33–53.

Fidan, N.& Erden, M. (2001). *Eğitime Giriş*. İstanbul: Alkım Yayınları.

Güdek, B. (2007). *Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı 1. ve 4. Sınıf Öğrencilerinin Müzik Öğretmenliği Mesleğine Yönelik Tutumlarının Öğrenciye Ait Farklı Değişkenler Açısından İncelenmesi*.Doktora tezi, [Gazi ÜniversitesiEğitim Bilimleri EnstitüsüGüzel Sanatlar Eğitimi Anabilim DalıMüzik Eğitimi Bilim Dalı](#).

Karasar, Niyazi. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Kemal Oğuz, E. R., & Öztekin, A. (2011). Öğretmen Adaylarının Öğretmenlik Meslek Bilgisi Derslerine Yönelik Tutumlarının İncelenmesi (Balıkesir Üniversitesi Örneği). *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt:13, Sayı:2: 179-193.

Korkmaz, Ö. & Usta, E. (2010). Öğretmen Adaylarının öğretmenlik Mesleğine Karşı Tutumları ile Algıladıkları Etkileşim-İzlenme Kaygıları ve Problem Çözme Becerileri Arasındaki İlişki. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6.

Özder, H, Konedraı, G. & Zeki, C.P. (2010). Öğretmen Adaylarının Öğretmenlik Mesleğine Yönelik Tutumlarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi, *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi (Educational Administration: Theory and Practice)*,Cilt 16-Sayı 2:253-275.

Özgür, F. Nezihe. (1986). *Tutum Ölçeği Öğretmenlik Mesleğine Karşı Tutumu Ölçmeye Çalışan Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı.

Özmenteş, G. (2006). Müzik Dersine Yönelik Tutum Ölçeğinin Geliştirilmesi, *Elementary Education Online*, 5(1): 23-29.

Öztopalan, E. (2007). *İlköğretim Düzeyindeki Özel Okullar İle Devlet Okullarının 6, 7 ve 8. Sınıf Öğrencilerinin Müzik Dersine İlişkin Tutumları ve Akademik Başarıları Arasındaki İlişki*. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Sağlam, A. Ç. (2008). Müzik Öğretmenliği Bölümü Öğrencilerinin Öğretmenlik Mesleğine Yönelik Tutumları. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt: 5, Sayı: 1, 59-69.

Şişman, M. (2008). *Eğitim Bilimine Giriş*. Ankara: Pegem Akademi.

Terzi, A.R. & Tezci, E. (2007). Necatibey Eğitim Fakültesi Öğrencilerinin Öğretmenlik Mesleğine İlişkin Tutumları, *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi (Educational Administration: Theory and Practice)*, Sayı 52: 593-614.

Tufan, E. ve Güdek, B. (2008). Müzik Öğretmenliği Mesleğine Yönelik Tutum Ölçeğinin Geliştirilmesi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 6 (1): 25-40.

Uçan, Ali (2005). *Müzik Eğitimi, Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları,

Üstüner, M., Demirtaş, H., & Cömert, M. (2010). Öğretmen Adaylarının Öğretmenlik Mesleğine Yönelik Tutumları (İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Örneği). *Eğitim ve Bilim*, Cilt: 34, Sayı:151: 140-155.

“ÂRİFÎ VE PESENDÎ’NİN ŞİİRLERİNE GÖRE KÜTAHYA MÜZİK TERMINOLOJİSİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER”

Yrd. Doç. Dr. Kadir GÜLER

Dumlupınar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi

kadriguler23@gmail.com

ÖZET

Âşıklık geleneği, Türk kültür ve edebiyatının en özgün kurumlarından biridir. Şamandan ozana, kopuzdan curaya yüzlerce farklı isim ve terimlerle ifade edilen âşıklık geleneği, kültürün çeşitlilik gösterdiği geniş coğrafyalarda yaşayan milletimizin inanç ve yaşayış biçiminin asırlar boyu farklılaşarak günümüze ulaşmasıyla oluşmuştur.

Her yörede farklı biçimlerle algılanan bu geleneksel ve yerel yaşayış biçiminin terminolojisi Kütahya ve civarında usta çırak ilişkisiyle özgün terimler üretebilmiştir. Orta Asya’dan Anadolu’ya, Germiyânoğulları’ndan günümüze taşınan, âşıklık geleneğinin ve kültürünün yapı taşlarını oluşturan taşlama, muamma, kalenderi, deyiş, koşma, destan, semâî, duvaz, nefes, mersiye gibi onlarca terimin oluşturduğu bu gelenek, müziğin endüstrileşmesi ile yerel ve orijinal özelliğini yitirmeye başlamıştır.

Doğudan Batıya açılan Tanzimat penceresi ve onun devamı olan modernleşme süreci, yerelden evrensele geçince, âşıklık geleneği ve kültürü usta çırak eğitiminin dışına çıkmak zorunda kalmış ve modernize olmaktan başka yol bulamamıştır.

Yıllarca bu coğrafyanın kültür ve edebiyat merkezi olan Kütahya, bu sosyal çevre ve kültür etkileşimini çok fazla hissetmiştir. Kütahya âşıklık geleneği, yetiştirdiği âşıklar özellikle de usta-çırak ilişkisiyle yetişen Kütahyalı Ârifî ve Pesendî sayesinde ürettiği yerel terimleri bu asra taşımayı başarmış ama modernite ve endüstri bunu muhafaza edememiştir.

IV. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumuna sunacağımız bu bildiride, âşıklık geleneğinde ortaya çıkan bazı terimler, terimlerdeki etkileşim ve yerellik, Kütahyalı halk şairlerinin öncelikle de Kütahyalı Ârifî ve Pesendî’nin şiirleri ve şiirlerinde ürettikleri evrensel ve yerel terimlerle karşılaştırılacak; endüstrileşen müziğin etkisine girerek özgünlüğünü kaybetmeye başlayan Kütahya âşıklık geleneğinin ve bu geleneksel yaşayış biçiminin otantığının muhafaza edilmesi için neler yapılması gerektiği üzerine düşünceler ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kütahya Âşıklık geleneği, Ârifî, Pesendî, terminoloji, endüstri ve müzik

“EVALUATIONS ON THE MUSIC TERMINOLOGY OF KUTAHYA ACCORDING TO ÂRÎFÎ AND PESENDÎ POEMS”

Asst. Prof. Dr. Kadir GÜLER

Dumlupınar University, Faculty of Science and Literature

Dept. of Turkish Language and Literature

kadarguler23@gmail.com

ABSTRACT

The “Âşık” tradition, is one of the most genuine establishments of Turkish culture and literature. From “ozan” to shaman, kopuz to cura, hundreds of terms are used for expression in “Âşık” tradition, which came into being with the evolution of the believing and living ways of our community living on a wide geography and showing continuous diversity.

This terminology of traditional and regional living style, as its understood differently in every region, around Kütahya terms related to master-apprentice relationship have been produced. Terms such as *taşlama*, *muamma*, *kalenderi*, *deyiş*, *koşma*, *destan*, *semâi*, *duvaz*, *nefes*, *mersiye* and tens of others which created the “âşık” tradition and culture, that was carried from Middle Asia to Anatolia, from Germiyan Seignior to today, started to lose its originality as music industrialized.

The Tanzimat window, opening from east to west, and its continuation, modernization process, as it moved to local to universal, the “âşık” tradition and culture was forced to stay outside of master-apprentice style education and couldn’t find a way other than modernization.

Kütahya, being the culture and literature center of this geography has felt this social environment and cultural interaction intensely. “Âşık” tradition of Kütahya has succeeded in carrying local terms to this century with the contributions of raised “âşık” community especially Ârîfî and Pesendî whom have been educated through a master-apprentice relationship. However these terms could not be conserved due to modernization and industrialization.

In this paper, certain terms which are a direct result of “âşık” tradition, the interaction in between terms, locality of these terms will be analyzed; Ârîfî, Pesendî and other poets from Kütahya will be discussed, the terms they’ve produced will be discussed and compared with other universal and local terms. Ideas to protect âşık tradition and culture of Kütahya will be provided.

Keywords: Kütahya Âşık Tradition, Ârîfî, Pesendî, Terminology, Industry and Music

GİRİŞ

Bir bilim, sanat ya da meslek dalıyla veya bir konu ile ilgili özel ve belirli bir kavramı karşılayan kelimeye ıstılah/terim denilmektedir. Terimler genellikle gerçek anlamıyla kullanılan sözlerdir.

Farklı coğrafyalarda farklı kültürler üreten milletler, bu kültür değerleri doğrultusunda kendi müzik terminolojilerini meydana getirmişlerdir. Bu terminolojinin iç ve dış kaynaklı kültürel kavramlardan oluştuğu anlaşılmaktadır. Kütahya, Osmanlı coğrafyasında yer alan iki yüz elliye aşkın şehir içinde yetiştirdiği yüzü aşkın şairle altıncı önemli kültür, edebiyat ve sanat merkezidir.

Germiyan ve Kütahya coğrafyası üzerine yazdığımız yedi kitap ve otuz civarında makale ve bildiri sonucunda Germiyan ve Kütahya sanatçılarının kullandıkları sanat terimleri ve terminolojisini oluşturan unsurlar olarak şunları tespit ettik:

1. Yaşanılan coğrafya/Germiyan-Osmanlı-
2. Dini inançlar/Şamanlık-Mevlevilik-Halvetilik-Bektaşilik,
3. Devletlerin yönetim biçimi, Beylik-Sultanlık-
4. Devlet adamlarının sanatla ilgisi, sanata ve sanatçıya bakış açısı/
5. Sanat ortamları/Horasan-Buhara-Selçuklu-Germiyan-Osmanlı
6. Klasik edebiyat-musiki:Nay-Çeng-Bender-Kudüm-Rebab-Daire
Çengname/Ahmed-i Dai/14. yy:çegane-def-Iklık-Kanun-Keman-Kemançe-Mugni-Rebab-
Saz-Şeşta-Ud-Nay
7. Ekonomik yapı/Selçuklu-Germiyan-Osmanlı devri
8. Eğitim seviyesi/tercümeler-sözlükler
9. Belagat-şiiir bilgisi/biçim-tür-söz sanatları
10. Makam isimleri/ ülke-şehir:Acem-Araban-Mahur-Hicaz-Irak-Beyati-Nihavend-Nikriz-
Nişabur-Ruhavi-

Arifi Ve Pesendi'nin Müzik Terminolojisi/Şiiir-Müzik Dili

Arifi ve Pesendi; önemli halk şairleri yetiştiren Kütahya'nın usta-çırak geleneğinden gelen iki önemli şairidir. 1815?-1895? yılları arasında yaşayan Arifi ve 1841?-1913? yılları arasında yaşayan Pesendi'nin şiiirlerini incelediğimizde yukarıda sıraladığımız terim-kavram üretme ve kullanma yollarının bu şairlerimiz içinde geçerli olduğu görülmektedir.

18. ve 19 asrın siyasi, kültürel ve dini unsurları içerisinde yetişen Arifi ve Pesendi, şiiirlerinde bu yılların genel ve yerel şartlarına göre şiiir dillerini oluşturmuşlar ve şiiirlerinde de bu şiiir dilinin terimlerini öne çıkarmayı başarmışlardır. Arifi ve Pesendi'nin şiiir dilinde yer alan Müzik diline ait terimler şu başlıklar altında incelenebilir:

1. Musiki unsurları: Acem, saz, zurna, ney, davul, kös, kaval, keman, santur, düdük,
2. Dini unsurlar: Mevlevi, vuslat, Bektaşî, Alevî, kızılbaş, Maktel, Kerbela, agah olmak, Çar-yar, cem, dergah, derviş, pir, telkin, Çarh-Hamuş
3. Şehir-köy unsurları/Acem dağı-Hıdırlık-Aksu-Kumarı-Kundukviran-Aydoğdu-Sultabağları-Çamlıca-Musalla-Yoncapınar-meydan-
- 4.Yöreselmeslekler/Tabakhane-Deri-
5. Tabiat unsurları/Kış-
5. Klasik unsurlar/Divan-Kalenderi-Semai-Vezn-i Aher
6. Toplumsal bozukluklar/Ahlaki bozukluklar-güvensizlik,

7. Halk şiiri gelenekleri/biçim-tür/Destan-Koşma-
8. Eşraf/Ahi Evren-Doğlarlı Osman Efendi-Numan Efendi-Hüsni-Şem'i-Dertli-Kuddusi Hz.
9. Rakamlar: Üçler-Dört-Beş-Yedi-Kırk-

Değerlendirme

Arifi ve Pesendi'den hareketle Kütahya müzik terminolojisini değerlendirdiğimizde bu coğrafyanın kendi özgün şiir dilini oluşturduğu görülmektedir. Bugün bu özgün şiir dili, halk şiiri geleneği ve buna bağlı olarak ifade edilen müzik terimleri ve terminolojisinin önemini yitirmiştir.

Araştırmalarımıza göre bunun bazı nedenlerini şöyle sıralayabiliriz:

1. Kurtuluş ve Dumlupınar savaşlarının bu coğrafyanın yetişmiş insan gücüyle birlikte sanat ve sanatçısına zarar vermesi,
2. Usta-çırak ilişkisini ortadan kaldırması,
3. Osmanlıda konservatuvar görevi üstlenen tekkelerin bu işlevini yapamaz duruma gelmesi,
4. Dönemin eğitim modelinin geleneksel musikimizi göz ardı etmesi ve müzik eğitiminde geleneksel terimlere yer verilmemesi,
- 5.1976 yılına kadar musiki cemiyetlerinin açılmaması, Halk şiiriyle ilgilenenlerin küçümsenmesi, saz yerine mandolin eğitiminin verilmesi,
6. Batılılaşma ve teknolojinin hızla gelişmesi, elektronik unsurların etkisi,

Sonuç ve Öneriler:

Bu bildiri sonucunda şunlar teklif edilmiştir.

1. Güzel Sanatlar Lisesi'nden veya farklı kurumlarda yetişen hanende ve sazandelerin Kütahya'da kalmasını sağlamak,
2. Sanatla ilgili bütün unsurları bir çatı altında toplamak,
3. Genelde sanat özelde müzik terminolojisini oluşturan her alanda eğitim verecek GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ kurulması,

“TÜRKİYE’DE CUMHURİYET DÖNEMİNDEN GÜNÜMÜZE SANAT EĞİTİMİNDE MÜZİK OKURYAZARLIĞI”

Yrd. Doç. Dr. Köksal APAYDINLI

Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü

koksalapaydinli@gmail.edu.tr

Öğr. Gör. Sercan ÖZKELEŞ

Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü

sercanozkeles@hotmail.com

ÖZET

Okuryazarlığı en temel haliyle, günlük hayatla ilgili basit ve kısa bir cümleyi anlayarak okuyup yazabilme şeklinde tanımlamak mümkündür. Günümüzde okuryazarlık, okuma yazma bilgi ve becerilerinin sosyal ve kültürel alanda etkin kullanılmasıyla teknolojik gelişmelere ve yeni ihtiyaçlara göre çeşitlenmiştir. Bu anlamda teknoloji okuryazarlığı, medya okuryazarlığı, kültürel okuryazarlık, sanat okuryazarlığı gibi farklı okuryazarlık türleri ortaya çıkmıştır.

Her alanda olduğu gibi kültürel ve sanatsal yönden de hızla gelişen dünyaya ayak uydurabilmek ve ülkemizi daha iyi noktalara getirebilmek için sanat eğitiminin yeri ve önemi yadsınmaz. Sanat eğitiminin bir kolu olan müzik, eğitim aracı olarak kullanılarak demokratik ve çağdaş ülkelerde önemli bir yere sahip olmuştur. Müzisyen olmakla müzikten anlamak farklı şeylerdir. Herkes müzisyen olmak zorunda değildir ama tüm dünyanın evrensel dili olan müziği anlayabilmelidir. Bu durum, sanat eğitimi kapsamında müzik okuryazarlığının gerekliliğini düşündürmektedir. Müzik okuryazarlığı sadece nota okuyup yazmak olarak algılanmamalı; iyi bir müzik kültürünün oluşması için müzik tarihi bilgileri, estetik kavramı, eleştirel düşünme gibi öğeleri de içinde barındırmalıdır.

Betimsel tarama modeli bir araştırma olan bu çalışmada, Türkiye’de müzik eğitiminin dün ve bugünü irdelenmiş ve müzik okuryazarlığı kavramı geçmişten günümüze bir köprü kurularak incelenmiştir. Buna göre çalışmanın amacı, Cumhuriyet’in ilanından bugüne kadar sanat eğitimi kapsamında müzik okuryazarlığının durumunu ortaya koymaktır. Konuyla ilgili daha önce yapılan araştırmalar ışığında bazı sonuçlara ulaşılmış ve gelecekteki müzik okuryazarlığı ile ilgili öneriler geliştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler:Sanat Eğitimi, Müzik Eğitimi, Müzik Okuryazarlığı

“MUSICAL LITERACY IN ART EDUCATION FROM THE PERIOD OF REPUBLIC TO THE PRESENT IN TURKEY”

Köksal APAYDINLI, Ph.D., Assist. Prof.

Ordu University, Faculty of Music and Performing Arts, Department of Music

koksalapaydinli@gmail.edu.tr

Sercan ÖZKELEŞ, Teaching Assist.

Ordu University, Faculty of Music and Performing Arts, Department of Music

sercanozkeles@hotmail.com

ABSTRACT

It's possible to define “literacy” as to read and to write a simple and a short sentence comprehensively related with daily life. Today, literacy varies according to the technologic developments and recent requirements by using the knowledge and skills about reading and writing effectively in social and cultural domains. In this sense, different literacy types such as technological literacy, media literacy, cultural literacy and art literacy were developed.

As in all domains, the place and the importance of art education is incontrovertible to keep abreast of the developing world in terms of culture and art and to improve our country better than ever. Music, the branch of art education, which is used as an educational appliance has an important place in democratic and modern countries in the world. There is a difference between being a musician and understanding the music. All people do not need to be a musician but they need to understand the universal language in the world and it's music. So, this idea is considered the necessity of musical literacy in terms of art education. Not only the musical literacy does not have to be perceived as just reading and writing the notes, but it also has to contain all the items like musical history, sense of aesthetics and critical thinking for the better musical culture.

In this descriptive survey model research, music education in Turkey is scrutinized up today and the concept of musical literacy is investigated relating from past to present. Therefore, the aim of this study is to reveal the case of musical literacy in terms of art education from declaration of Republic to present. In this research, some conclusions were found in the view of the previous studies and suggestions were presented about the musical literacy in the future.

Keywords: Art Education, Music Education, Musical Literacy.

GİRİŞ

Okuryazarlık kavramıyla ilgili birçok tanıma rastlamak mümkündür. Ancak günümüzde okuryazarlık okuma-yazma bilme durumundan başka farklı anlamlarda da kullanılmaya başlanmıştır. Aşıcı'ya (2009:12) göre okuryazarlık; “yazı sembolleri ile gerçekleştirilen bir eylem olmanın çok ötesinde, pek çok zihinsel beceriyi, dili kullanarak gerçekleştirilen iletişim becerilerini ve tutumlarını ifade eden bir eğitim terimidir.” Altun'a (2005) göre ise okuryazarlık, bir etkileşim yoludur. Toplumdaki bilgileri, becerileri ve sosyal normları anlama, birbiriyle paylaşma, yorumlayabilme ve sonraki nesillere aktarma aracıdır.

Lankshear (1999) okuryazarlığın kültürel bir organizasyon biçimi olduğunu, insanın düşünce biçimini değiştirdiğini ve ilkel bir toplumdaki ileri bir topluma geçişin anahtarı olduğunu düşünmektedir.

Cumhuriyet'in ilanından bugüne kadar okuryazarların gün geçtikçe arttığı ülkemizde farklı okuryazarlık türlerinin ortaya çıktığı bilinmektedir. Özellikle 1990 sonrası okuryazarlığın kavram çerçevesi teknolojik gelişmelere, şehirlerdeki hayat şartlarının değişmesine ve ortaya çıkan yeni ihtiyaçlara bağlı olarak çeşitlenmiştir. Artık okuryazarlık kavramı tekil olmaktan çok, çoğul olguları kapsar hale gelmiş ve bilgisayar okuryazarlığı, teknoloji okuryazarlığı, medya okuryazarlığı gibi farklı türlerle birlikte kullanılır olmuştur (Altun, 2005: Akt: Aşıcı, 2009). Ayrıca sanat eğitimi alanı ile ilgili olarak sanat okuryazarlığı ve onun alt kolu olan müzik okuryazarlığı gibi kavramlar ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmada müzik eğitiminin dün ve bugünü irdelenmiş, müzik okuryazarlığı kavramı geçmişten günümüze bir köprü kurularak incelenmiştir. Tarama modeli betimsel bir çalışma olan bu çalışmanın amacı, Cumhuriyet'in ilanından bugüne kadar sanat eğitimi çerçevesinde müzik okuryazarlığının durumunu ortaya koymaktır.

Sanat Eğitiminde Müziğin Yeri ve Müzik Eğitimi

Yaşadığımız dünya hızla değişmekte ve giderek tüketen bir toplum yapısı oluşmaktadır. Tüketen toplumu üreten toplum haline dönüştürecek bireyler yetiştirmek için çağdaş eğitim sistemi içerisinde sanat eğitiminin önemli bir yeri olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle öğrencilere bilişsel becerilerin kazandırılması yanında onların duygusal boşluğunu dolduracak, estetik yönünü geliştirecek ve üretici olmalarını sağlayacak eğitimin sanatla kazandırılması mümkün olabilir. Sanat eğitimiyle kendi kültürünü ve diğer kültürleri tanıyan, sanatsal yönü olan eserlere eleştirel gözle bakıp, bu eserler hakkında yorum yapabilen ve bu eserlerden zevk alabilen bireylerin yetiştirileceği düşünülmektedir. Okullarda verilen sanat eğitimi bu düşünce doğrultusunda uygulandığı takdirde amacına ulaşabilir.

Duygulara hitap eden sanatın en etkileyici öğelerinden biri de müziktir. Çağlar boyunca insanlar müzikle duygularını ifade etmiş ve anlatmak istediklerini ezgiler yoluyla birbirlerine aktarmışlardır. Yaşamı zenginleştiren, bireyleri olumlu yönde motive eden müziğin kuşkusuzdur ki eğitimde de önemli bir yeri vardır. Müziğin bir eğitim aracı olarak bireyler üzerinde fiziksel, zihinsel ve psikolojik açıdan çok olumlu etkiler yarattığı bilinen bir gerçektir. Eski çağlardan bu yana tüm bilim adamları, bireyin fiziksel ve zihinsel gelişiminde müziğin önemli bir yeri olduğunu ve eğitim açısından büyük bir değer taşıdığını savunmuşlardır (Yavuzer, 2001).

Uçan'a (1997:8) göre müzik eğitimi, "bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma, müziksel davranışlar değiştirme, geliştirme sürecidir. Bu süreç müzik eğitiminin boyutlarından müziksel işitme-okuma-yazma, şarkı söyleme ve çalgı çalma eğitimlerinin dışında müziksel dinleme, müziksel bilgilenme-bilinçlenme, müziksel beğeni, müziksel duyarlılık, müziksel iletişim ve etkileşimde bulunma eğitimleri ile de gerçekleşmektedir". Okullarda verilen müzik eğitimi ile çevresiyle iletişim kurabilen, sanatsal değer taşıyan müzikleri tanıyıp sevebilen, sosyal ve milli duyguların ortaya çıkarılmasıyla sağlıklı ve tutarlı öğrencilerin yetiştirilmesi amaçlanmaktadır (Bilen, 1994; Sezgin, 1991). Ayrıca müzik eğitiminin amaçları arasında öğrencinin müzik yolu ile etik ve estetik değerlere yönelmesinin önemini kavrayabilme ve her öğrenciyi ilgi ve yeteneklerine göre değerlendirerek müzik etkinliklerine katılmanın önemini kavrayabilme gibi amaçlar da sayılabilir (Şenel, 1994).

Günümüz eğitim sisteminde okullarda verilen müzik derslerinde birçok öğrencinin "benim yeteneğim yok" cümlesinin arkasına sığınması ve bu derse karşı gereken ilgi ve

hassasiyeti göstermemesi, birçok müzik eğitimcisinin ortak sorunudur. Oysa müzisyen olmakla müzikten anlamak farklı şeylerdir. Herkes müzisyen olmak zorunda değildir fakattüm dünyanın evrensel dili olan müziği anlayabilmelidir. Bu durum da müzik okuryazarlığı kavramını ortaya çıkarmaktadır

Müzik Okuryazarlığı

Müziği öğrenmek sadece nota okumak ya da bir çalgı çalmak olarak algılanmamalıdır. Müzik okuryazarlığı kişinin müziği keşfederek iyi bir müzik kültürü oluşturabilmesi için müzik tarihi bilgilerini, estetik kavramını ve eleştirel düşünme gibi öğeleri de içinde barındırmalıdır.

Müzik dinlemeyi bilmek de bir okuryazarlıktır. Levinson (1990), “Musical Literacy” başlıklı makalesinde müzik okuryazarlığının insanın dinlediği müziği daha iyi anlayabilmesi için birinci derecede gerekli olduğunu öne sürer (Akt: Arslan, 2010). Ayrıca herhangi bir kişide sahip olması beklenen, müziğe ya da müzisyenlere ait bilgileri içermesi gerektiğini savunur. Birkan’a (2000) göre; yeryüzünde bütün insanların kullandığı ortak dil olan müzik; besteciler, seslendiriciler ve dinleyicilerle var olur. Dinleyicilerin düzeyi düşükse, besteciler ve seslendiriciler bekledikleri karşılığı bulamaz. Kültürün önemli göstergelerinden biri olan müzik eğitiminin, müzik okuryazarlığı ile doğru orantılı olduğu düşünülebilir. Bu durumda bir toplumun kültür düzeyi ne kadar yükselirse, müziği anlama ve algılama düzeyi de o kadar gelişmiş olabilmektedir. Burada önemli olan iyi ve ayırt edici bir dinleyici olmaktır.

Tüm dünyada bilinen ortak müzik türlerinin dışında her ülkenin kendi dokusunu yansıtan bir müzik kültürü vardır. Ülkemizde de icra edilen ve dinlenen müzikler oldukça çeşitlidir. Bunlar arasında Türk Halk Müziği, Geleneksel Türk Sanat Müziği, Çağdaş Türk Müziği ve uluslararası müzikler yer almaktadır. Bu müzik türleri yapısal ve biçimsel farklılıklar göstermektedir (Uçan, 1997). Bu durumda iyi bir müzik okuryazarı farklı müzik türleri hakkında bilgi sahibi olabilmeli, bu müzik türlerindeki enstrümanları ayırt edebilmeli ve eserlerin stil özellikleri ile bestecilerini tanıyabilmelidir. Ayrıca estetik kavramı çerçevesinde dinlediği eserleri kalite yönünden ayırt edebilmeli ve eleştirel düşünerek yorum yapabilmelidir. Bir başka deyişle, iyi ile kötü arasındaki farkı eleştirel düşünme yeteneği ve edindiği müzik kültürü sayesinde ortaya çıkarabilmelidir.

Eleştirel düşünme, sanılanın aksine, olguların ya da bulguların sürekli eleştirilmesi ya da sürekli yanlışların bulunması demek değildir. Eleştirel düşünmeden kasıt; okunan, bulunan ya da söylenen bilgiler hakkında mutlak bir sonuca varmak yerine, alternatif açıklamalar olabileceğini de göz önünde bulundurmadır. Eleştirel düşünmenin asıl önemi, var olması gereken sorgulama yeteneğini öğrencilere anlatabilmektir (Kökdemir, 2003). Cüceloğlu’na (1995: 211) göre eleştirel düşünme; kendi düşünce süreçlerimizin bilincinde olarak, başkalarının düşünce süreçlerini göz önünde tutup, öğrendiklerimizi uygulayarak, kendimizi ve çevremizde yer alan olayları anlayabilmeyi amaç edinen etkin ve organize bir zihinsel süreçtir.

CEDFA (Center for Educator Development in Fine Arts) tarafından 1999 yılında yayınlanan “Müzik Eğitiminde Problem Çözme ve Eleştirel Düşünme” konulu yazıda müzik öğretimi içeriğinde bulunan algılama, hayal kurma ve değerlendirmenin geliştirilmesi için analiz etme, yorumlama ve detaylı düşünme gibi kuvvetli becerilerin geliştirilmesi gerektiğine dikkat çekilmektedir. Müzik eğitiminin bütün alanlarında problem çözme ve eleştirel düşünme yeteneğinin kazandırılması için, öğrencilere yardımcı olan eğitim stratejileri içinde temel müzik eğitiminin yanı sıra, bir müziği başka bir müzikten ayıran farklılıklar hakkında kapsamlı yorumlar yapılarak öğrencilerin düşünme kapasitelerinin geliştirilmesi yer alır. Bu düşünme süreci içerisinde “niçin”, “nasıl”, ve “eğer” soruları sorulmalıdır. Eleştirel düşünme, farkındalık sağlayarak kişinin daha geniş bir açıyla bakmasına yardımcı olur, kişinin farklılık

ve benzerlikleri algılamasını sağlar. Roberts’a (1997) göre müzik eğitiminde eleştirel düşünme öğretisi; değerli yargılamalar yapabilen, sorgulayabilen, bilgiyi işleyebilen, kendi kendine düşünebilen ve kendi kendine yetebilen bireyler oluşmasını sağlamaktadır. (Akt: Coşkun, 2011). Bu durum da müziği okuryazarlık boyutunda öğrenerek anlayan ve yorum yapabilen bireyler yetiştirilmesine katkıda bulunur.

Özetle, müzik okuryazarlığında eleştirel düşünme; iç dünyanın yansıması olan her türlü sanatsal çalışmanın özüne inilerek yaratıcı düşünceyle beraber, bireyde düşünsel yargının oluşmasında etkili olabilir.

Cumhuriyet Döneminde Müzik Eğitimi ve Müzik Okuryazarlığı

Cumhuriyet döneminde Türk eğitim sistemi Atatürk’ün önderliğinde tamamen laik temele dayalı modern eğitimi sistemine dönüşmüştür. Eğitim kurumlarında gerçekleştirilen ilk önemli değişiklik, 1924 yılında yasallaşp yürürlüğe giren Tevhid-i Tedrisat Kanunu (Öğretimi Birleştirme Yasası) ile genel müzik öğretim programlarını çağdaş anlayışla yeniden düzenleme çalışmalarına başlanması olmuştur. Bu yasa aynı zamanda okullarda verilecek olan müzik eğitiminin de içeriğini belirlemesi bakımından örgün eğitimi sistemi içerisinde önem kazanmaktadır (Uçan, 1989). Yine bu dönemde yapılan en önemli atılımlardan biri 1924 yılında Ankara Musiki Muallim Mektebi’nin açılışı ve ilk kez müzik öğretmeni yetiştirilecek olmasıdır. 1925 tarihli yönetmelikte okulun amacı, “bütün ortaokul ve liselere, öğretmen okullarına musiki öğretmeni yetiştirmek” şeklinde belirtilmiştir (Kavcar, 1983). Kocabaş’a (2004:54) göre; Musiki Muallim Mektebi 1937-1938 yılına kadar hem müzik öğretmeni yetiştirme, hem de konservatuar niteliğinde müzik sanatçısı yetiştirme işlevini yerine getirmiştir. Daha sonra 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuarı’nın öncülüğünde sanatçı yetiştirme görevi bu kurumlara bırakılmıştır. 1938 yılından itibaren Musiki Muallim Mektebi müzik öğretmeni yetiştirme işlevini, Gazi Orta Muallim Mektebi Müzik Şubesi, daha sonra da Gazi Terbiye Enstitüsü Müzik Bölümü ile sürdürmüştür. Bu kurumda öğrenciler genel kültür, sanat dersleri ve eğitim derslerini kapsayan bir programla yetiştirilmiştir. Müzik Bölümü çıkışlılar, ortaokul, lise ve dengi okullarda müzik öğretmeni olarak görevlendirilmiştir (Şahin ve Duman, 2008). Günümüzde ise bu kurum, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı adı altında ilköğretim ve ortaöğretim kurumlarına müzik öğretmeni yetiştirmeye devam etmektedir.

Cumhuriyet döneminde ilkokul öğretmeni yetiştiren İlköğretmen Okulları, Köy Öğretmen Okulları ve Köy Enstitüleri programlarında müzik dersi zorunlu bir ders olarak yer almıştır. İlk deneyim ve uygulamaları 1937 yılına dayanan, fakat yasal düzenlemesi 17 Nisan 1940’ta yapılan Köy Enstitüleri sistemi demokratik bir eğitim sistemi olarak sanat eğitimi kapsamında müzik eğitiminde ilkleri uygulamaya sokması bakımından önemli bir ayrıcalık taşımaktadır. Buna göre; Köy Enstitüleri’nde ezberci bir müzik eğitimi ve öğretimi yerine uygulamadan kurama, müzikten bilgiye gitme ilkesi bir yöntem olarak uygulanmıştır. Her enstitüde bugün bile okullarda bulmakta zorlandığımız pek çok çalgı bulundurulmuştur. Müzik eğitimi ve öğretimi günlük yaşayıştan kopuk değil, enstitü içinde ve dışında kullanılabilir bir şekilde verilmiştir. Bu bağlamda enstitülerde yaşanan ve yorumlanan müzik; halk danslarıyla, tiyatroyla ve diğer sanat dallarıyla bir bütün olarak yakın çevreye sunulmuş ve köyün kültürel olarak canlandırılmasında katkıda bulunulmuştur. Aşık Veysel gibi kaynak kişilerden yararlanılarak müzik eğitiminde “usta öğreticiler” kavramı bu dönemde anlam kazanmıştır. Ayrıca yurt dışına müzik eğitimi için gönderilen bestecilerle konservatuarda görevli müzikçiler (Ruhi Su, Aydın Gün, A. Adnan Saygun, Kemal İlerici) buralarda görevlendirilerek eğitim müziği kültürünün oluşturulması sağlanmıştır. Müzikte dinleme etkinliklerinden yaratmaya kadar estetik duyarlılık, müzik eğitiminin bütün boyutlarında gerçekleştirilmiştir (Kocabaş, 2004).

Görüldüğü gibi Köy Enstitüleri'nde amaç, sadece güzel sanatlara odaklanmak ya da sanatçı yetiştirmek değildir. Güzel sanatlar alanlarını kullanarak eğitim ortamı ve niteliğini zenginleştirip, bu yolla toplum ve bireyin sağlıklı gelişimine olanak yaratmaktır. Bu nedenle güzel sanatlar alanı ve sanat eğitimi çalışmalarının enstitüdeki yeri, fen ve sosyal bilimler alanı çalışmalarından daha önemsiz değildir. Köy Enstitüleri'ndeki müzik eğitimi yoluyla en az bir çalgı çalabilen, ulusal ve evrensel nitelikte müzik kültürü almış ve konser, opera gibi etkinlikleri takip edebilen çok yönlü, fiziksel ve ruhsal açıdan sağlıklı bireyler yetiştirilmiştir (Özyüksel, 2007).

Köy Enstitüleri'nin kapatılmasının ardından yerine öğretmen okulları kurulmuştur. Öğretmen okullarının kaynağı Cumhuriyet Devrimleri ve Köy Enstitüleri olduğundan eğitim anlayışı ve felsefesi de demokrat, önder ve model öğretmenler yetiştirmek olmuştur. Köy Enstitüleri'nin devamı niteliğinde olan İlköğretmen okullarının dışında Yüksek Öğretmen Okulları açılmıştır. Bu okullar, lise ve dengi kurumlara öğretmen yetiştiren eğitim kurumlarıdır. 1959 yılına kadar tek okul İstanbul Yüksek Öğretmen Okuludur. Daha sonra sırasıyla 1959'da Ankara'da ve 1964'te İzmir'de iki yeni Yüksek Öğretmen Okulu daha açılmıştır. Köylerden, kasabalardan seçilen zeki, yetenekli öğrenciler; sorgulayan, irdeleyen, eleştiren, birey-toplum çıkarlarında önceliği daima topluma verecek şekilde idealist olarak yetiştirilmişlerdir. Yüksek Öğretmen Okulları, Milli Eğitim Bakanlığı'nın kararı ile çeşitli nedenlerden ötürü 1978 yılında kapatılmıştır. (Eşme, 2001).

Özmen (2012), Öğretmen Okulları'nda müzik ve resim derslerine de diğer dersler kadar önem verildiğini ve öğrencilerin kültür ve sanat donanımlı birer öğretmen olarak yetiştirildiğini vurgulamaktadır. Ona göre asıl amaç, estetik duygusunu geliştirmektir. Çoğunluğu köyden gelen öğrencilere halk müziğinin yanında klasik müzik dinlemesinin de öğretilmiş olması, bu okullarda verilen müzik eğitimi konusunda önemli bir ayrıntıdır. Ayrıca bağlama, davul ve zurnaların yanında bando ve orkestralarının olması, Alaattin Yavaşca, Arif Sami Toker, Avni Dilligil gibi önemli üstadların öğrencilere beğenisel ve kültürel yönünden desteği ve sınıfların kendi orkestralarını kurarak yaptıkları sınıflar arası yarışmalar bu okullarda sanatla barışık bir yaşamın var olduğunu göstermektedir. Bu bilgiler ışığında, öğretmen okullarındaki öğrencilerin nota eğitiminden çalgı eğitimine; müzik kültürü eğitiminden dinleme eğitimine kadar yeterli bir müzik okuryazarı oldukları düşünülebilir. Öğretmen okullarından (müzik öğretmeni yetiştiren okullar da dahil olmak üzere) mezun olan kişiler, aldıkları eğitimi ilkökul, ortaokul ve liselerdeki öğrencilere aktarmışlardır. Tonguç'a (1952) göre ilk ve orta dereceli okulların ve öğretmen yetiştiren kurumların programlarında yer alan müzik dersinin amacı, çocuğu kendiliğinden etkin kılarak müzikle ilgili yetilerini geliştirmektir. Öğrenciler; şarkı söylemeye, nota yazıp okumaya, basit müzik aletlerinden birini çalmaya, müzik dinlemeye, izlenimlerini ifade etmeye ve kendi buluşlarını açıklamaya alıştırmalıdır (Akt: Kurtuluş, 2001: 27).

Görüldüğü üzere 1950'li yıllardaki müzik eğitimi, öğrencileri sadece performans gösteren ve nota okuyup yazabilen değil, müzik dinlemesini bilen, estetik yönü güçlü ve eleştirel düşünebilen iyi bir müzik okuryazarı olarak yapılandırmaktadır.

Günümüzde Müzik Eğitimi ve Müzik Okuryazarlığı

Günümüzde eğitim sistemi 4+4+4 şeklinde yeniden yapılandırılmıştır. Daha önce birinci sınıftan sekizinci sınıfa kadar tüm kademeleri kapsayarak birinci kademe ve ikinci kademe şeklinde adlandırılan ilköğretim kavramı; 1-2-3 ve 4. sınıflar için ilkökul, 5-6-7 ve 8. sınıflar için ise ortaokul olarak değiştirilmiştir. Liseler ise 9-10-11 ve 12. sınıf olmak üzere 4 yıldır (MEB, 2012a).

Ortaokul ve liselerde müzik dersleri branş öğretmenleri tarafından yürütülürken, ilkokullarda sınıf öğretmenleri tarafından yürütülmektedir. İlkokul kademesinde bu dersler

genellikle ya sadece şarkı söyletmek için kullanılmakta ya da Türkçe, Matematik, Fen Bilgisi gibi derslerle ilgili ek çalışmalar yapılabilecek fazladan bir saat olarak görülmektedir. Bilindiği gibi, müzik eğitime küçük yaşta başlamanın önemi yadsınmaz. Nasıl ki ilkokul sıralarında öncelik okuma-yazmayı öğrenmekse ve bu okuryazarlık sayesinde fen bilimleri ve sosyal bilimler alanlarında bilgi birikimi yapılıyorsa, aynı şey kültürel alanda müzik eğitimi içinde geçerli olmalıdır. Şarkı söylemek, duyguları ifade etmenin en güzel yoludur. Ancak ilkokulda müzik eğitimi sadece şarkı söylemekten ibaret olmamalı, öğrencilere temel müzik bilgileri öğretilerek, yaratıcılıkları yoluyla geliştirecekleri basit ritim çalgılarıyla bu bilgiler pekiştirilmeli ve günümüz teknolojisinden faydalanılarak başta kendi kültürümüz olmak üzere her kültüre ait doğru örnekler dinletilmeli ve izletilmelidir. Bu sayede ilkokul kademesinden itibaren iyi bir müzik okuryazarı olmanın temeli oluşturulmalıdır.

Müzik dersleri ilkokul ve ortaokullarda zorunlu ders kapsamında (MEB, 2013a), liselerde ise ortak dersler kategorisinde resim dersi ile eş zamanlı yürütülmektedir (MEB, 2013b). Aksu'nun (2010) da belirttiği gibi müzik derslerinin liselerde seçmeli ders statüsünde olması bu derslerin zorunlu olduğu ilkokulların ve ortaokulların önemini bir kez daha ortaya koymaktadır. Buna göre ülkemizde çok farklı statüde liseler bulunduğundan bazılarında hiç müzik dersi olmamakta, bazılarında ise öğrenci seçerse ya da kendisine seçtirilirse müzik eğitimi almaktadır. Bunun sonucunda ilkokul ve ortaokul dışında belki de hayatının hiçbir evresinde örgün müzik eğitiminin içinde bulunmayan bireyler yetişmektedir.

Müzik dersi öğretim programının genel amaçları arasında öğrencilerin; müziksel algı ve bilgilenme ile müziksel temel okuma ve yazma becerisine sahip olmaları, ilgi ve yetenekleri doğrultusunda müzik etkinliklerine yönelmeleri, müziğin diğer sanatlarla ilişkisini kurarak estetik duygularını geliştirmeleri, bilinçli bir müzik dinleyicisi olmaları, ülkemiz müzik türleri ile birlikte evrensel bir müzik kültürüne sahip olmaları gibi maddeler bulunmaktadır (MEB, 2009:13). Günümüzde uygulanan örgün öğretim programında müzik dersi haftada bir saattir. Bir ders saatinin 40 ya da 45 dakika olduğu düşünüldüğünde öğretmenlerin ve öğrencilerin beklentileri de göz önünde bulundurulacak olunursa, bu kısa zaman diliminde ne öğretmenlerin müzik öğretim programında belirtilen amaçları yerine getirebilmeleri, ne de öğrencilerin bu amaçlar doğrultusunda ulusal ve uluslar arası müzik kültürüne sahip olarak bilinçli bir müzik dinleyicisi olabilmeleri mümkün görünmektedir. Ayrıca öğrenciler bu kadar kısa zaman içerisinde müzik yazısı olan notayı gerektiği gibi öğrenememekte ve bir enstrümanı istenilen düzeyde çalamamaktadır. Diğer derslerin haftada en az iki ders saati olmasına karşılık müzik dersine haftada sadece bir ders saatinin ayrılması bu dersin önemsiz olduğu anlamına gelmemelidir. Aksine sanatla iç içe yaşayarak beğeni duygusunu geliştiren, kişilerin estetik yönünü şekillendiren, öğrencilerin ruhsal gelişimine önemli derecede katkı sağlayan alanların birisi de müziktir.

Uygulanmakta olan programın giriş bölümünde yapısalıcı program modelinin gerektirdiği ilkelere değinilmiş ve nelerin temel alınması gerektiği ile ilgili açıklamalara yer verilmiştir. Buna göre; programın öğrenci merkezli olması, nota eğitiminin amaç değil araç olması, öğrencilerin etkinliklere aktif olarak katılması, öğrenilen bilgilerin yaşam içinde pratik kullanıma dönük olması, öğrencinin yetenek ve yaratıcılığının geliştirilmesinin esas alınması, müzik eğitiminin kavramlar ve kurallar bütünü olarak algılanması yerine müziğin tüm boyutlarının hissettirilmesi ve eyleme geçirilmesi ve bunun için de müziğin yaşayarak ve yaşatılarak içselleştirilmesi gerektiği yönünde ilkeler sıralanmıştır (MEB, 2007; akt: Aksu, 2010). Bu ilkelerin uygulanabilmesi için gerek yeterli sayıda ve farklı enstrümanların bulunduğu, gerekse teknolojik olarak donatılmış bir müzik dersliğinin var olması kaçınılmazdır. Ancak ne yazık ki, ülkemizdeki okulların birçoğunda bu standartlara sahip müzik derslikleri bulunmamaktadır. Bu şartlara sahip olmayan bir öğretiminin öğrencilerini iyi bir müzik okuryazarı olarak yetiştirebilmesi mümkün değildir.

Müzik derslerini yürütmesi gereken asıl kişiler, müzik eğitimi lisans diplomasına sahip müzik öğretmenleridir. Ancak günümüzde sınıf öğretmenleri de müzik öğretmeni olarak atanabilmektedir. (MEB, 2012b; Yurt Gazetesi, 2013) Bu durum müzik eğitiminin geleceği için endişe vericidir. Çünkü müzik öğretmeni adayları müzik bölümlerine özel yetenek sınavlarıyla seçilmekte; sadece müziksel işitme yeteneği olan, doğru şarkı söyleyebilen ve bir çalgı çalabilen adaylar bu okullarda okuyabilmektedir. Oysa sınıf öğretmenliği bölümleri herhangi bir yetenek aranmaksızın sadece ÖSYM'nin uyguladığı merkezi sınav sonucu puan üstünlüğüne göre öğrenci almaktadır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yurt dışında müzik eğitimi almış A. Adnan Saygun, Kemal İlerici gibi bestecilerin kültür, sanat ve eğitim anlayışı ile eğitim verilirken; bilim ve teknolojinin günden güne ilerlediği şu zamanda sınıf öğretmenlerinin müzik öğretmeni olarak atanabilmeleri bu alana yeteri kadar değer verilmediğini bir kez daha ortaya koymaktadır.

Eğitim, insanın tüm yaşamında yer alır. Dolayısıyla müzik, okullarda verilen eğitimin dışında teknoloji ve kitle iletişim araçları ile de günlük hayatta bireyle iç içedir. Günümüzde popülaritesi olan ve magazin yönü güçlü kişiler medyada ve kitle iletişim araçlarında geniş yer alırken, sanatsal yönden üstün başarıları olan kişiler maalesef ki daha az yer almaktadır. Dolayısıyla araştırmacının deneyimleri de göz önünde bulundurulduğunda; hangi düzeyde olursa olsun örgün eğitim kurumlarındaki öğrenciler, ne yazık ki dünyaca tanınan ve ülkemizi başarıyla temsil eden sanatçılarımızı tanımamakta, başarılarını bilmemektedir. Bu bilgiler doğrultusunda ülkemizdeki müzik okuryazarı düzeyinin istenilen boyutta olmadığı düşünülmektedir.

SONUÇ

Sanat eğitimi; duygularını doğru ifade edebilen, estetik yönü güçlü, kendi kültürü başta olmak üzere diğer kültürleri tanıyan, sanat eserlerine eleştirel gözle bakıp yorum yapabilen ve bu eserlerden haz alan bireyler yetiştirilmesini hedefler.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında tüm alanlarda olduğu gibi sanat eğitimi alanında da birçok yenilik yapılmıştır. Bunlardan birisi de müzik alanındadır. 1940-1952 yılları arasında faaliyet gösteren Köy Enstitüleri'nin programları incelendiğinde, Çizelge 1'de de görüldüğü gibi, ders saati olarak toplam beş yılda en çok ağırlık verilen dersler; 736 saat ile Türkçe ve 598 saat ile Matematik dersidir. Bu sırayı 460 saat ile Müzik dersi izlemektedir.

Çizelge 1. 1943 Köy Enstitüleri Ders Dağılım Çizelgesi

DERSLER	1. Sınıf	2. Sınıf	3. Sınıf	4. Sınıf	5. Sınıf	Beş Yıllık Toplam Ders Saati
Türkçe	4	3	3	3	3	736
Tarih	2	2	1	1	1	322
Coğrafya	2	2	1	1	-	276
Yurttaşlık Bilgisi	-	1	1	-	-	92
Matematik	4	2	2	3	2	598
Fizik	-	2	2	1	1	276

Kimya	-	-	2	2	-	184
Tabiat Bilgisi ve Okul Sağlık Bilgisi	2	2	2	1	1	368
Yabancı Dil	2	2	2	2	1	414
El Yazısı	2	-	-	-	-	92
Resim-İş	1	1	1	1	1	230
Beden Eğitimi ve Ulusal Oyunlar	1	1	1	1	-	184
Müzik	2	2	2	2	2	460
Askerlik	-	2	2	2	2	368
Ev İdaresi	-	-	-	-	1	46
Öğretmenlik Bilgisi	-	-	-	2	6	368
Zirai İşletme Ekonomisi ve Kooperatifçilik	-	-	-	-	1	46
TOPLAM	22	22	22	22	22	5060

Tüm sınıflarda haftada iki saat okutulan müzik dersinin en çok ağırlık verilen üçüncü ders olması oldukça dikkat çekicidir. Buradan da Cumhuriyet döneminde sanat eğitime, özellikle de müzik eğitime oldukça önem verildiği bir kez daha anlaşılmaktadır. Bu bilgiler ışığında öğrencilerin müzik derslerinde gerek teori, gerek uygulama, gerekse kültür yönünden bir bütün olarak yetiştirilmesine bugüne oranla daha özen gösterildiği söylenebilir.

Günümüzde ise özellikle Fen Liseleri ve Sosyal Bilimler Liselerinde Müzik dersleri, Beden Eğitimi ve Görsel Sanatlar (Resim) dersleriyle aynı anda seçmeli olacak şekilde düşünülmüştür. Aşağıdaki çizelgelerde Talim Terbiye Kurulu'nun 28.03.2013 tarih ve 18 sayılı kararına göre 2013-2014 yılından itibaren ortaöğretim kurumlarında kademeli olarak uygulanacak haftalık ders saatleri gösterilmiştir.

Çizelge 2. Genel Liselerin ve Anadolu Liselerinin Haftalık Ders Saatleri

DERSLER		Genel Lise				Anadolu Lisesi			
		9. Sınıf	10. Sınıf	11. Sınıf	12. Sınıf	9. Sınıf	10. Sınıf	11. Sınıf	12. Sınıf
ORTAK DERSLER	Dil ve Anlatım	2	2	2	2	2	2	2	2
	Türk Edebiyatı	3	3	3	3	3	3	3	3
	Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi	1	1	1	1	1	1	1	1

Tarih	2	2	-	-	2	2	-	-
T.C. İnkılap Tarihi ve Atatürkçülük	-	-	2	-	-	-	2	-
Coğrafya	2	2	-	-	2	2	-	-
Matematik	4	-	-	-	4	-	-	-
Geometri	2	-	-	-	2	-	-	-
Fizik	2	-	-	-	2	-	-	-
Kimya	2	-	-	-	2	-	-	-
Biyoloji	2	-	-	-	2	-	-	-
Sağlık Bilgisi	1	-	-	-	1	-	-	-
Felsefe	-	-	2	-	-	-	2	-
Birinci Yabancı Dil	3	2	2	2	6	4	4	4
İkinci Yabancı Dil	-	-	-	-	2	2	2	2
Beden Eğitimi	2	2	2	2	2	2	2	2
Görsel Sanatlar / Müzik	1	1	1	1	1	1	1	1
Trafik ve İlk Yardım	-	-	-	1	-	-	-	1

Yukarıda da görüldüğü gibi, Görsel Sanatlar ve Müzik dersleri aynı ders saatine yerleştirilmiş ve haftada bir saat olarak okutulmaktadır. Aynı durum Anadolu Öğretmen Liseleri için de geçerlidir. Sanattan anlayan ve sanata duyarlı bir toplum yetiştirmenin eğitimin ilkelerinden biri olduğu düşünüldüğünde, haftada bir saatlik ders ile öğrencilerin müzik sanatı ile ilgili her türlü bilgiyi öğrenebilmesinin ve bu bilgileri sentezleyerek yorum yapabilmesinin mümkün olmayacağı düşünülmektedir.

Çizelge 3. Fen Liseleri ve Sosyal Bilimler Liselerinin Haftalık Ders Saatleri

DERSLER	Fen Lisesi				Sosyal Bilimler Lisesi			
	9. Sınıf	10. Sınıf	11. Sınıf	12. Sınıf	9. Sınıf	10. Sınıf	11. Sınıf	12. Sınıf
Dil ve Anlatım	2	2	2	2	2	4	4	4
Türk Edebiyatı	3	3	3	3	3	4	4	4
Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi	1	1	1	1	1	1	1	1
Tarih	2	2	-	-	2	4	3	-
T.C. İnkılap Tarihi ve Atatürkçülük	-	-	2	-	-	-	2	-
Çağdaş Türk ve Dünya Tarihi	-	-	-	-	-	-	-	4
Coğrafya	2	2	-	-	2	4	3	4

ORTAK DERSLER

Matematik	4	4	4	4	4	3	3	3
Geometri	2	2	3	2	2	2	3	2
Fizik	2	4	4	5	2	-	-	-
Kimya	2	4	4	5	2	-	-	-
Biyoloji	2	4	4	5	2	-	-	-
Sağlık Bilgisi	1	-	-	-	1	-	-	-
Felsefe	-	-	2	-	-	-	2	-
Birinci Yabancı Dil	7	3	3	3	6	3	3	3
İkinci Yabancı Dil	2	2	2	2	2	2	2	2
Beden Eğitimi/ Görsel Sanatlar / Müzik	2	2	2	2	2	2	2	2
Trafik ve İlk Yardım	-	-	-	1	-	-	-	1
Sosyal Bilim Çalışmaları	-	-	-	-	-	2	2	2
Psikoloji	-	-	-	-	-	2	-	-
Sosyoloji	-	-	-	-	-	-	2	2
Mantık	-	-	-	-	-	-	-	2
Osmanlı Türkçesi	-	-	-	-	-	2	2	2

Çizelge 3’te ise Müzik dersi, Beden Eğitimi ve Görsel Sanatlar dersleriyle aynı saate bulunmakta ve öğrencilerden bu üç dersten birini seçmesi istenmektedir. Böyle bir uygulama karşısında öğrencilerin çoğunluğunun beden eğitimi dersine yöneleceği bilinen bir gerçektir. Ayrıca fen liselerinde ve sosyal bilimler liselerinde bu derslerden hangisi seçilirse seçilsin haftada iki saat eğitim alınırken, genel liselerde ve Anadolu liselerinde aynı derslerin haftada bir saat olması da açıklanması zor bir çelişkidir. Sonuç olarak her ne şekilde olursa olsun seçmeli ders statüsünde olup seçilmeyen bir müzik dersinin yokluğunu anlamayan bir öğrenci, bu durumun hayatı boyunca bir eksiklik olarak karşısına çıkacağını unutmamalıdır. Oysa ki müzik eğitimi, bir ülkenin kültürel gelişimi için yarınlara aktarılan bir köprü görevi gördüğünden oldukça önemlidir.

Müzik eğitimi sadece nota okuyup yazmak ya da bir çalgı çalmak değildir. Bunların ötesinde bireyin araştırmacı yönünü kullanarak iyi bir müzik kültürüne sahip olması, iyi ve güzel örnekleri dinleyerek/seyredererek estetik yönünü geliştirmesi, farklı kültürlerle ait müzikler hakkında yorum yapabilmesi gibi özellikler müzik okuryazarlığının temelini oluşturur. İyi bir müzik okuryazarı olabilmek, iyi planlanmış bir müzik eğitimiyle gerçekleşir. Ancak günümüz eğitim sisteminde müzik derslerine yeteri kadar önem verilmemekte ve öğrencilerin duygusal gelişimine önemli katkıları olan bu ders haftada bir saatle sınırlandırılmaktadır. Ayrıca ülkemizdeki birçok okulda yeterli donanım gerektiren müzik dersliklerinin bulunmaması ve çalgı eksikliği gibi sorunlar, müzik öğretmenlerini mesleki anlamda kısıtlamakta, çalışmalarının verimini düşürerek motivasyonlarını olumsuz yönde etkilemektedir. Buna karşılık M.E.B. bünyesinde yürütülen Fatih Projesi kapsamında okulöncesi, ilköğretim ve ortaöğretim düzeyindeki tüm okullardaki 570.000 dersliğe LCD Panel Etkileşimli Tahta ve internet ağ altyapısı sağlanarak her öğretmene ve öğrenciye tablet

bilgisayar verilmesi planlanmaktadır (MEB, 2012c). Böylesine maddi gücü yüksek, teknolojik ve modern şartlarda bir eğitim ortamının hazırlığı içerisindeyken birçok okulda müzik dersliğinin olmaması ve çalgıların bulunmaması ise oldukça düşündürücüdür. Oysa 1940'lı yıllar savaş ve yokluk yılları olmasına rağmen okullarda hem müzik dersliklerinin var olduğu, hem de oldukça fazla sayıda çalgı türlerinin kullanıldığı bilinmektedir.

Yukarıdaki örneklerden de anlaşıldığı gibi Cumhuriyet dönemindeki müzik eğitimi ile günümüz eğitim sistemi karşılaştırıldığında, bilgi ve teknolojiyi en üst düzeyde kullanabilen öğrencilerin müzik alanında yetkin bir okuyazar olamayacakları düşünülmektedir.

ÖNERİLER

Araştırmanın sonuçları doğrultusunda gelecekte iyi bir müzik okuyazarı yetiştirebilmek için geliştirilen öneriler aşağıdaki gibidir:

- MEB tarafından yayınlanan müzik öğretim programının amacına ulaşabilmesi için ilkökul, ortaokul ve liselerde haftada bir saat olan müzik dersleri iki saat olarak yeniden düzenlemelidir.

- İlkokulların ilk dört yılında verilen müzik dersi, öğrencinin yaşamında müzik okuyazarlığı ile ilgili atılan ilk adım olduğundan bu derslerin müzik öğretmenleri tarafından yürütülmesi sağlanmalıdır.

- Liselerde ortak dersler kategorisinde olmasına rağmen resim dersleriyle hatta beden eğitimi dersleriyle de paylaşılarak kendi içinde seçmeli olan müzik dersleri, 9. ve 10. sınıflarda zorunlu olarak okutulmalı; 11. ve 12. sınıflarda ise, bugün uygulandığı gibi, aynı ders saatinde sınıf ikiye bölünerek öğrenciler müzik ya da resim dersine yönlendirilmelidir. Böylece tüm öğrenciler sanat eğitimi dersleri olan müzik ve resim derslerini ilk iki sene ayrı ayrı zorunlu olarak almalı, yaparak ve yaşayarak öğrenmeli, daha sonra yeteneği hangi alanda ise son iki yıl o yönde seçtiği derslerle sanat eğitimini sürdürmelidir.

- Müzik eğitimi alanında önemli çalışmaları olan eğitimciler, Konservatuarlarda yakın dönem içinde yetişmiş sanatçılar ve Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı kurumlardaki sanatçılar; çeşitli ilköğretim ve ortaöğretim okullarında belli dönemlerde görevlendirilerek öğrencilerde oluşturulacak müzik okuyazarlığına katkıda bulunabilirler.

- İyi bir müzik kültürü oluşturma bir yolu da dinletilerle mümkündür. Ülkemizde birçok ilde fakültelerin ve Güzel Sanatlar Liselerinin müzik bölümleri bulunmaktadır. Bu okullarla işbirliği yapılarak belli zamanlarda ilköğretim ve ortaöğretim kurumlarında dinletiler gerçekleştirilebilir. Ayrıca kültürel amaçlı geziler düzenlenerek, öğrenciler yakın illerde bulunan opera-konser gibi etkinliklere götürülebilir.

- Fatih Projesi kapsamında her okulda donanımlı bir müzik dersliği oluşturularak, öğretmenin ders içi ve ders dışı etkinliklerde kullanabileceği çalgılar temin edilebilir.

KAYNAKÇA

Aksu, C. (2010). "2006 İlköğretim Müzik Programının Temel Özelliklerinin ve Programın Uygulanma Şartlarının Öğretmen Görüşleri Desteğinde İncelenmesi". 9. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 15-17 Aralık 2010, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, s.170-178.

Altun, A. (2005). *Gelişen Teknolojiler ve Yeni Okuyazarlıklar*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Arslan, L., F. (2010). *Müzik Okuyazarlığına Yönelik Bir Test Geliştirme ve İlköğretim Mezunları Üzerine Örnek Bir Uygulama*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Aşıcı, M. (2009). Kişisel ve Sosyal Bir Değer Olarak Okuryazarlık. Değerler Eğitimi Dergisi, 7 (17), 9-26.

Bilen, S. (1994). Müzik Eğitimi Yöntem ve Tekniklerinin Müzik Eğitimindeki Önemi. Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 1, 346-347.

Birkan, Ü. (2000). Dinleyicinin Kitabı, (Ahmet Say'ın sunuş yazısı). İstanbul: Mart Matbaacılık.

Coşkun, G. (2011). Eleştirel Düşünme Eğitiminin Müzik Eğitiminde Performansa Etkisi. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Cüceloğlu, D. (1995). İyi Düşün Doğru Karar Ver. İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Eşme, İ. (2001). Yüksek Öğretmen Okulları. İstanbul: Bilgi Başarı Yayınevi.

Kavcar, C. (1983). "Güzel Sanatlar Eğitimi", Cumhuriyet Döneminde Eğitim, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 505-533.

Kocabaş, A. (2004). Müzik Eğitiminin Çoklu Zeka Alanlarına Etkisi ve Köy Enstitüleri, Yeniden İnce Dergisi, 1 (4), 53-57.

Kökdemir, D. (2003). Eleştirel Düşünme ve Bilim Eğitimi. Pivotka Dergisi, 2 (4), 3-5.

Kurtuluş, Y. (2001). Köy Enstitülerinde Sanat Eğitimi ve Tonguç, Ankara: Aktaş Basımevi.

Lankshear, C. (1999). *Literacy Studies in Education: Discipline Developments in a Post-discipline Age*. Published in M. Peters (Ed.), *After the Disciplines*, Greenwood Press.

Levinson, J. (1990). Musical Literacy. *Journal of Aesthetic Education*, 24 (1), Spring, 17-30.

M.E.B., (2007). İlköğretim 1-8.Sınıf Müzik Programı, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayını.

M.E.B., (2009). Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

M.E.B., (2012a). 12 Yıllık Zorunlu Eğitime Yönelik Uygulamalar. 09.05.2012 tarih ve 20 sayılı genelge, <http://mevzuat.meb.gov.tr/html/onikiyillik/oniki.html>. Erişim Tarihi: 10.05.2013

M.E.B., (2012b). Öğretmenlerin İl İçi Alan Değişikliği Kılavuzu. http://ikgm.meb.gov.tr/kilavuz/2012/ilici_alan_degisikligi_kilavuzu.pdf. Erişim Tarihi: 11.05.2013

M.E.B., (2012c). Fatih Projesi Resmi İnternet Sayfası. <http://fatihprojesi.meb.gov.tr/tr/icerikincele.php?id=6>. Erişim Tarihi: 30.05.2013

M.E.B., (2013a). İlköğretim Kurumları (İlkokul ve Ortaokul) Haftalık Ders Çizelgesinin Ortaokul Kısımında Değişiklik Yapılması, TTK, 28.05.2013 tarih ve 22 sayılı karar.

M.E.B., (2013b). Ortaöğretim Kurumları Haftalık Ders Çizelgeleri, TTK, 28.03.2013 tarih ve 18 sayılı karar.

Özmen, M. (2012). Öğretmen Okullarında Kültür ve Sanat Etkinlikleri. http://blog.milliyet.com.tr/Ogretmen_okullarinda_kultur_ve_sanat_etkinlikleri/Blog/?BlogNo=369517 Erişim Tarihi: 08.08.2012.

Özyüksel Ersil, G. (2007). Cumhuriyet Devrimimizin Özgün Eğitim Kurumları Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi ve Günümüze Yansımaları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Roberts, B. (1997). University Music Education Students' Discipline Content Boundaries for Critical Thinking in The Foundations of Music Education: A Research Report. Canadian Music Educator, 38 (2), Winter.

Şahin, M. ve Duman, R. (2008). Cumhuriyetin Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi, Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi (ÇTTAD), 7 (16-17), 259-272, Bahar-Güz.

Sezgin, Ö. (1991). Çocuk ve Müzik. Orkestra Dergisi, 220, 41.

Şenel, N. (1994). Ders Geçme ve Kredi Sisteminden Sonra Liselerde Müzik Eğitimi. Orkestra Dergisi, 244, 17.

Tonguç, İ. H. (1952). Öğretmen Ansiklopedisi ve Pedagoji Sözlüğü, İstanbul: Bir Yayınevi(Ed.R.G. Arkın)

Uçan, A. (1989). Ülkemizde Müzik Öğretimine Genel Bir Bakış. Ankara: Türk Eğitim Derneği 7. Öğretim Toplantısı (25-26 Mayıs 1989).

Uçan, A. (1997). Müzik Eğitimi (Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar), Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Yavuzer, H. (2001). Çocuk Psikolojisi. (Yirminci Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yurt Gazetesi, (03.04.2013). “Şaka Değil: Flüt Çalamayan Müzik Öğretmeni” başlıklı haber. <http://www.yurtgazetesi.com.tr/gundem/saka-degil-flut-calamayan-muzik-ogretmeni-h32392.html>. Erişim Tarihi: 11.05.2013

“MÜZİK DÜNYASINDA ENDÜSTRİ’NİN GÜCÜ”

Marzena Maria KIZILAY

Akademia Muzyczna im. Karola Lipinskiego we Wrocławiu

ÖZET

20. ve 21. yüzyıl’a geçiş’te yaşanan endüstri süreci müziğe, tarihte daha önce hiç olmadığı gibi etki etti. 20. Yüzyıldaki sosyal, ekonomik ve politik değişimler popüler müzik kültürü ile klasik müzik kültürü arasında duvar ördü.

Günümüzde pazar gücü güçlü bir şekilde müziğe bağlı olduğundan dolayı “ Sanat değerini yitirerek ticarete dönüşebilir”. düşüncesi bir tehlike oluşturabilir.

Herkes Avrupa ve Amerika’da yapılan reklamların sonucunda şüphe uyandıran sonuçları işitebilir.

Bu değişiklikler “popüler müziğe” etki ettiği gibi bizler bugün aynı gelişimin klasik müziğe ’de yansıdığına şahitlik etmekteyiz. “Müzik Pazarı”, “Müzik iş alanı(business) yada “Müzik Endüstrisi” terimleri günlük yaşantımızda çok aktifleşmiştir. Bugün sadece “kolay” müzik kârı garantiler konuma gelmiş gibi gözükmemektedir. Bunun sonucunda çoğu kişi klasik müziği dinlemesi zor bir müzik türü olarak nitelendirdi. Bulunduğumuz yüzyılda tüm bu “Ticari Müzik” üretme çabası müzik beğenimize ve klasik anlayışımıza ciddi bir zarar vermektedir.

Kültürümüzü ve geleneklerimizi unutmak, kim olduğumuzu unutmak demektir. Finansal endişeyle müzik yaratmak genç nesile ve onların müzik tercihlerine darbe vurur. Müzik endüstrisinin gittiği yol aslında geleceğimizle ilgilidir.

Anahtar kelimeler: Müzik Endüstrisi, Kültürel Endüstri, Müzik Pazarı, İş alanı: müzik, popüler müzik, klasik müzik.

“POWER OF INDUSTRY IN MUSIC WORLD”

Marzena Maria KIZILAY

Akademia Muzyczna im. Karola Lipinskiego we Wrocławiu

ABSTRACT

On the turn of XX and XXI century progress of industrialisation touched to music like never before in the history. XX century’s social, economical and political changes build a wall between “popular music culture” and “classical music culture”.

In present times power of market is strongly connected to music, so naturally there is a danger in this: art is capable to change into the business matter only. Everybody can listen doubtfully results of that kind of music in european and american commercial media. Those changes already touched “popular music” and today we are witnesses, how the same rule is slowly entering into the world of classical music. Terminology such as “music market”, “music business” or “music industry” is clearly present in our life. Today seems that only “easy” music is guarantee profit. In consequence of this, many people learned to judge

classical music as a too difficult to listen. Whole process of creating “commercial music” in our century is in fact harmful for our music taste and for understanding “classical music”.

Forgetting about our culture and traditions, caused to forgetting who we are. Creating music only from perspective of financial concerns, is giving big impact on youth and their music choices. Which way music industry going to follow is in fact a question about our future.

Key words: *music industry, culture industry, music market, music business, popular music, classical music*

Subtitles of the symposium

The first reactions of those who listened to the works of Debussy, Stravinsky and Schoenberg during the first quarter of the 20th century was that music was over and that centuries old accumulation was replaced with cacophony and chaos. In fact, the so called “new music” wasn’t supposed to be different from *ars nova* of 1300s or *nuove musiche* of 1600s; the abovementioned composers, just like Palestrina or Beethoven, were born just when they were meant to be and, naturally, their music reflected those times. Webern told those who asked what the new music was that they should review the development of music through centuries to grasp what the new music was. Many claim that classical music died. “the classical brit awards”, starting in England in 2000, revealed that its aim was to support classical music performers and to boost classical music CD sales throughout the country. The industrial dimension of music peaked not only through such awards and new music types, or mutants, but also through new artist and audience profiles. It is wrong to say that such debates are only in classical music; the same debates are valid in all music types, including those in our country. The values and practices of industry have been a matter of debate, despised and attacked. Its alternative is “high culture”. Is industry really a domain to be fought against; in what part of this fight is culture industry and where is music heading for? Should we listen to Webern or try to understand and accept a situation that we cannot interfere? Is it good or bad or just an evolution?

“Industrial dimensions of music”, “new perspectives on culture industry” and finally “where is music industry heading for” are the subtitles that I would like to give here today a closer look. Connecting those subtitles with some historical facts, I believe will give a better light to understand process, which is today touching all of us.

Researching about history of music industry and a possible future which it can bring, helped me to realise how many things depends from so-called music market and how surprising big influence music industry has in our present lives.

FEW WORDS ABOUT TRADITION:

PLACE OF MUSIC TRADITION INSIDE A CULTURE PROCESS

It is very important to answer to a question : where is the place of music traditions inside of whole culture process. Culture is in permanent dialog with tradition and history. Culture, determined by past, is still filtering to could choose best elements from every epoche, to could create a new quality masterpiece. We could say that TRADITION OF OUR CULTURE ALWAYS DETERMINED ARTS. Perfect marriage of the past and some new components, since ages were a best recipe for succes of an artist. In music, that kind of new element in the old frames was for example an innovative look into our old 12-tones scale by

Schoneberg, Webern and Berg. Even if success of those composers during their life wasn't like artist expect it to be, but in fact dodekafonists created own individual musical language and they signed themselves into the history as a *second viennese school*, named proud after vienna classical composers: Haydn Mozart and Beethoven.

But some contemporary artists may see minuses in opinion that tradition determines art. Following their way of thinking, history is heavy luggage to carry, and tradition cutting wings to fly. Those words perfectly explaining Erik Satie's music. He didn't interest in continuation of tradition, in fact he disappointed of it and decided to write just what he liked to listen. By leaving behind whole traditional seriousness of Wagner's music, he tried to make from music a part of everybody's life and that brought in fact an interesting listening effect. His main achievement was a resignation from expression of romantic and dramatic phrases. But did he really cut off from the tradition or maybe he just follow the natural process of music evolution, which says that every epoch is based on conflicting and antagonistic theories?

"Historia magistra vitae est" - "The history is life's teacher". Cicero understood long time before us, that in evolution nothing is coming out suddenly. The whole evolution process is going forward without stop. Also in world of music. Even genius children like Mozart or Beethoven started education, which based in fact on tradition. Every epoch was shaped by her older sister, everything was the part of cultural process which one started -is impossible to stop.

It's very important to be permanently conscious about this process, because it will give us better understand in situation of music which we listen today and help to answer the question where is music heading for.

American poet Ezra Pound said: *"Tradition is not a tie which is squeezing us. Tradition is a beauty which we protect"*.

Is it today's music a beauty that we protect?

Today world seems to send a message to us that it is enough to be controversial, or shocking to get an artist title. In present times people very often mixing the term "to be popular" with a term "to be an artist". They believe that there is enough when people talk about you, doesn't matter if you have good voice or not, doesn't matter what is the value of your art. You have to be recognizable.

Those opinions show us, that today music seems to change a character. It became eccentric, laudatory, even sometimes out of any intelligent components. Is it still a culture that we protect or just a way to make some business?

Large group of people believe that we are witnesses of situation, where so called classical music lost its way and its running somewhere without sense and target. That kind of thoughts was present in almost all musical eras: when baroque was leaving pearls and ornamentations for a simplicity and joy of classicism, but also those thoughts were present, when classic order gave place to expression of romantic phrase. Mahler was a victim of dozen sad caricatures of his large orchestras. In almost all musical periods you could find a people who didn't want to agree for innovations. On end of XIX century this misunderstanding between composers and public got much deeper that it was happening in other artistic disciplines. Debussy was complaining:

"It's funny that the audience adore new forms of literary, promoted by Russian writers [...] and in music - they want from music to rest in peace, and they getting crazy because of one dissonance chord".

(Claude Debussy w 1887) Stefan Jarociński, *Debussy. Kronika życia, dzieła, epoki*, Kraków, PWM 1972

Those people that Debussy complained about, we all used to judge as conservative and wrong thinking traditionalists. Today we calm ourselves that music in the past was always

seems to pick up wrong direction and later we realised in fact it wasn't bad for whole cultural process. More, those new things brought movement and some fresh spirit inside it.

MONEY AND MUSIC ...

There is nothing wrong in innovations in a music evolution until still they have an intelligent component inside.

Today this intelligent spirit very often seems to disappear somewhere between profit and so-called cost effectiveness. Between money and business in fact. And in this we should see a danger for music in our times, not because there is not too many geniously artists around us, like it was in the past. I need to repeat, because money took control in our lives, it affected seriously also music world. "Music business" appeared on horizon with brutal rules: If you don't have money to could exist on market, to invest in yourself, to make yourself popular- your idea is not going to bring any visible profit. Thinking about music in such perspectives, like music is just a product to seal, is dangerous and probably we all realise what kind of danger it is bringing: System sending information to us that money can buy a fame (certainly it can't bring us artistic soul if we don't have one..) Later same system is trying to convince us, that fame and financial profits are only things what we should care about.

GREAT DANGER FOR MUSIC TASTES -MONEY

What music business means from its definition? Dictionaries says: *The music industry or music business consists of the companies and individuals that make money by creating and selling music*". As we can see easily, there is no word about culture or art in this definition. Money here seems to be a motivation to everything.

Today more and more often we can observe the situation, where music is changing directions and principles from one simple reason- to could be sold easily. That is why standards in music can not get that high like we would expect it to be. This is great danger which is coming with big impact on general music taste. Mostly this music taste is shaping in young age. Today, when parents are busy with earning money, in many cases the media are the one who raising the children. If we ask, what media offers today to a classical meloman, most of us would say "not much". Still I remember from my childhood animated etudes and miniatures of best classical repertuoir, which was played instead of commercials in polish television. That kind of activity has no right to survive in today's media reality, because in businessman opinion- all what it would bring - it would be a financial loss. This is one from many examples, how today money is putting shadow on our music likes and tastes.

Generation after generation music in our media becoming more and more simple and easier to sale. When we think about the scale of this process and more- if we let it be, future of our music seem to be not bright.

Motivation for creating music was changing constantly during centuries. In Middle Ages music was played for churches and monasteries, in renaissance – for dancers, barok brought music written for God, classicism- music for the kings, for romantism (including late one) most important was expression of emotions. There was also time when music was written for propaganda reasons. What about now? Some of us could say, that today is not good to be composer from economical reasons.

Presently we can observe that many composers are pushed (because of financial reasons) to change their specialization and choose to be for example an orchestra conductor. Also many active instrumentalists presently choosing to be conductor instead of concert soloist! Is it mean the end of golden age in music? For sure in present times it is so difficult to be concert artist. Today recording studios by complicated operations are able to create something from nothing. Records are repeated many times cutted cleaned and because of this

perfect mirage products, even students losing their motivation to practise. Ideal prepared CD album without doubt is giving great example but also in many cases is adding complexes to youth. But problem is not in the records but in lifestyle, which is becoming common in all over the world. Market rules expect from us today to make everything fast and good. In music world to could prepare something with sense you need lots of time, because if you are fast then mostly effects are not good. There seems to exist kind a problem, that young generation has today with understanding work on music. Because young people get used to have expectations of quick results in almost whole life areas, automatically this thinking style is affecting the music.

It is certain that music in our century is depended of money like never before in the past. Some people say that money today controlling the whole music world. Music today seems to have one target- it has to be sold. It became a part of business and it is mostly depends of money, what quality of music we hear today in a media.

Is it mean that classical music is in danger of crisis? For sure business market brought us negative impact for music quality and common taste. But so-called recession in music doesn't mean recession in listening the music, but money problems of big concerns. We have to remember that people still wish to listen music -recession in music world is in fact just a financial problems of big music concerns. Those problems as you can guess are caused by pirate filesharing. Scale of filesharing in music is huge, In fact CD cost on market is always too high, when you get used that it can be download for free.. From the other side scale of piracy is the proof for us that public interest into music is still big.

PIRACY OR FILESHARING?

If we look at piracy from an artist position, it may bring some lost from financial point of view, when CD sales income is small. But I believe that money from albums sale can be replace with money from live concerts. Performing is what all musicians should do, that is how it looked during centuries. We all would admit that even best recording is not the same as a live concert.

The global dimension of a piracy didn't caused a recession, but in fact just created a problem of lower financial income in music industry branch. Piracy is just a great proof that people still want to listen music, still searching for it, even under danger of illegality. So what kind of stagnation great music concerns are talking about? Calling a money loose as a recession or stagnation of music, is giving negative impact to all of us. Some of us really start to believe that music is dying. Truth is that until people will continue to listen music, music will play. Problem I would see in other place- in looking at music as a product for sale.

Professional musicians are especially responsible for protecting music from being it just as a product. What kind of testament we are going to leave to future generations, if our only motivation for making the music is good business income?

EASY LIVING STYLE AND FUTURE IN YOUTH

In present times we can observe process where more and more people concentrate on comfort of living. This comfort found same importance as once patriotism. Consumption, earning money just to could spend them, all those symptoms influences music world and as we can guess, it causes important consequences. In XX century musical world somehow followed those changes in human living style, the phenomenon of music start to shape differently.

American business and their understanding for a market touched also Europe, and brought new terminology, new expectations from artists and art itself. Those changes affected also human lives: today people rather prefer home video theater instead of take a walk to real theater. We are concentrate on earning money at this became main target of many human

lives. In music situation look similiary way. There is not many fresh composers, who could fill the gap after Stockhausen, Penderecki, or Schnittke. Music Academies are “producing” every year new office workers, business managers ect. Classical music seems to fall asleep and some of us could believe that this process is impossible to reverse. In my opinion we are still able to change whole situation for better. Youth is social group of people good to invest in. Because it is easier to shape people’s tastes, when they are young, I would say, still there is a hope for changes in present music condition. Here the new question is growing: How today youth is shaping their tastes?

YOUTH TASTES

Many of us could be surprised, how big influence music industry has on us and how much is responsible for shaping today our tastes, our youth and their choices. In the name of modern thinking, we get used to accept every new idea as a something better, but as we all know from practic- not every change is for good.

Today’s shape of music changed like never before in the past. So called “popular music” start to be this one who youth start to listen to. Nobody knows when and where music of Beethoven Shuman or Chopin stopped to be popular, and become outside of new culture trends.

Money income becoming often main reason of making the music. Marketing rules expect in first line to make a benefits form sales, that is why there is more and more cheap and meaningless music around us. To could seal something with good results, it has to be easy and understood by everybody. By initiating such a process, costumer expectations are getting lower. Same as tastes of our youth.

FEW WORDS ABOUT CHARACTER OF MUSIC INDUSTRY. INDUSTRIAL DIMENSION OF MUSIC

Every epoque bringing something fresh, some new orders, new ways and solutions, but is it present condition of music going good direction, is it makes us, musicians, happy? Today music creation from basics looks difrently. Its not easy to be a composer and earn money with writing music, Writing music for “middle” tastes can bring some money, but where that kind of behaviour is leading us? How many of contemporary composers has really chance for good life standard from their art? How many composers work in different profesions, and they are lucky to find job in branches connected to music? This whole process which came to us with xxth century, brought popularity of term “*time is money*”. Music world seem to change and it is starting to work like any other buisnes, It is good in just one condition- if its bringing money. Of course there are musicians who’s art can protect itself, but how many of them? It s much more easy to be a pop star today, because mostly is enough to be young and beautiful.

In opinions of many, there is two kind of music, when we look at it from industrial dimation: music created for art itself and this created for a money reasons. This first one has automaticly harder start with going into a public, because it is new and unknown. The other kind of music which is supported by money and investitions has so-called “easy enterance”. Because investors expect good sealing results, in their opinion music must have such elements like simplicity, commonly.

Lutosławski said once, that creating music just to pleased future listener means that composer is dishonesty and he is betraying himself.

“Jedyna uczciwa droga to komponowane dla samego siebie.

Pisanie "dla kogoś" to nie tylko zdrada samego siebie, lecz także oszustwo.”

Probably just Mozart would be pleased from present condition of music industry – it is expecting quick results, pieces should be easy to listen, easy to understand, easy to seal.. But Mozart was a genius, and how many geniously composers we have in present times? Schoenberg said once:

“There are no more geniuses, only critics”.

("Those Who Complain about the Decline" (1923), in *Style and Idea* (1985), p. 203

We probably all realised that today we hear more often about film music makers than composers. Who after Schnittke, Avro Part and others is going to write music today? How many percent of people are listening today those composers? In opinion of many people their music is not easy. But who said that music should be “easy”?

EASY MUSIC

Today such adjective as “Easy” in fact slowly killing art itself. Adjective “Easy” has one big plus that is understandable for everybody, but also “easy” very often means: without any difficulties and inteligent elements. Some people believe that if something is for everything, it means it’s for nothing (it is useless). In 1946 Schoenberg mentioned about it:

“..if it is art, it is not for all, and if it is for all, it is not art”.

"New Music, Outmoded Music, Style and Idea" (1946), in *Style and Idea* (1985), p. 124

This quotation doesn’t need to mean that music is for chosen people or just for musicians. Personally I think Schoneberg meant here process of creation itself: If we create something in easy way just to pleased everybody’s taste, usually it bringing a weak artistic result.

Word “easy” is making huge carriere and is tempting many musicians. Because there is so much “easy” music around us, that is why Schnittke music is seen as difficult to listen. Easiness became on a horizont like a new value, we hear from everywhere that everything should be easy going, that’s why people recognise better Michael Jackson than Szymanowski.

Can we give up to listen music just because we can’t understand it?

Could we give up to use computers at all, just because we are not able to follow new gadgets and new solutions on computer market? Truth is that music is part of our lives, from the day that we born untill death. It is connected to us stronger than painting, sculpture or any other artistic domain. Music’ s power helped to flourish such disciplines as dance and theather. We hear music everywhere; it is present at all important political and family ceremonies.

It would be rather impossible today to cut off from music in our lives. We take it naturally, like it is, as a part of our existence. It means also that we always going to listen it. Here we are coming back to problem that I touched before. Moves and choices of music industry are infecting all humanity. By trying to make music more and more easy, people loosing trust to contemporary music. This what we call today “contemporary” it is going to be our future music, out testament for next generations. In Wagner’s times nobody was complaining that his music was difficult. Those times music followed natural evolution process, and it was in naturallu way going forward. Today this natural evolution is trying to be modifies by making it easy. Same rule touched food technology (Genetically modified products) and many other human domains. Simplicity is maybe good for machines industry but for sure not for music industry. By trying to put music into frames of easiness we are braking the ingrained process that music continued during centuries. What kind of music quality can bring this behaviour in the future?

Solution in this problem I would see in all of us. We as a professional musicians are responsible for a future shape of music. What are we going to leave to future generations- depends just from us.

This is a question of our choice.

ANOTHER DANGER FOR MUSIC?

In some opinions, there is more things than just a business which is sleep away the spirit of art. Democratisation of art, voices that everybody can create, started in XX century and it is still present around.

German artist Joseph Beuys (1921-1986) was a huge fan of such opinions. He s radical thesis:“ Every man is an artist” became quickly acceptable by people and it found continuation all around the world. Creation became an element of individual therapy, people tried to fulfill themselves through art.. As we can guess such opinions didn't improve condition of art. There is certain that opposition took a voice:

That would explain what is happening in music world today. There is a lot of pseudo art, and countable on one hand rare diamonds. We could say, nothing changed. And we may be right but one problem put the present situation of music in danger like never before. I mean here process of shaping music tastes. Radios playing classics rarely, youth (except students of music) seems to not take any interest in a reach testament of our ancestors. Stupid, repetable, ordinary noise is reaching millions viewers on Internet. That kind of noise can break not just good taste but our ears. Word “boring” found amazing popularity between youth. It is easy to complain about it, and difficult to change it. Media world is in permanent evolution, almost every day new device (stronger lauder better) coming out on market. And here the circle is closing, because we are coming back to money, motivation of existence for many spheres of human life. Today market seems to shape human tastes, telling what is going to be popular. System seems to teach that people doesn't need any more artists who's music would earn respect and fame. The system will product easy listening, simple music which is not going to ask such difficult question as “why?”. Brahms didn't use marketing to become famous. His music did it for him. Today system (marketing) says who is going to be famous, what kind of music we going to listen, but also what we going to watch, eat and wear.. Why this situation finds continuation and why still we let it to exist? Is television serving us useful knowledge or just teach our brains to be lazy? Unfortunately all those things affecting on music today.

FEW WORDS ABOUT PLACE OF MUSIC IN MY COUNTRY

From the same concerns why many composers becoming a conductors (because of money) many european orchestras becoming a “women only” orchestras. When policy of country make dotations for art smaller, men simply not earning enough money to could create normal standard of family life. Women see same job as a great idea of house budget reparation.

In Poland orchestras and music institutions with many years great traditions are in danger of closing, politicians are not interest to fight for culture budget, at present time politicians promissing that soon budget it is gonna rise up untill 1 %. For some people from abroad it may be shocking, but somehow level of our cultural life is in good condition. People interest in arts, they like to listen music and know how to listen, they understand easily value and level of performances and usually they have something to say about music. Absolvents of Polish Academies are mostly respectable abroad for their knowledge and abilities. In fact, music education in Poland is on satisfactorily good level, and Polish people still pay great respect to a classical music. This example shows that even without high budget supports, music education still can exist on decent level. Example of my country shows, that music

world does not need to turn around the money. If we teach children from beginning to pay respect to artists and their heritage, youth instead “playing in art” will start to “play the art”.

ENDING CONCLUSIONS

History likes to repeat and it is great goodness, if we are able to understand it. Nation who doesn't know his history can quickly disappear. The same rule works in culture field, because culture always takes some inspirations from the past.

During many centuries same process is still repeating: after epoch of stagnation, coming time for wind of change. Same system works in exactly same way all over the world.

Question of making art for a money is a problem which appeared in XXth century and still is present. Business market touched and changed humanity forever. Market pushing us to earn money, to be productive, to want more and more and concentrate on earning.

Where is the place of classical music in this? Some could say: classical music definitely stopped to be popular, its place is in museum.

Even if today music is in danger of changing into business, in spite of this human being still searching for a beauty. That's why classical music is still filling the concert halls and why this music is still present in our life. Why we are still listening people who died 500 years ago? Roman style columns are still present in our architecture, even if they were created more than 2000 years ago. Is it all because we respect the tradition? No, that is because of beauty inside it.

What kind of goodness we are going to bring to future ages? What will survive? Following words of Ezra Pound, for sure elements of beauty that we protect. Even if beauty, which we can see or hear seem to disappear, we should remember that still there is a beauty in us. Beauty of human intelligence.

**“MÜZİĞİN ALANLARARASI BİR ÇALIŞMASI:
STANDART/ÖLÇÜNLÜ TÜRKİYE TÜRKÇESİNİN RİTMİK/DİZEMSEL YAPISI”**

Doç. Mehmet Emin GÖKTEPE

Hacettepe Üniversitesi Müzikoloji Bölümü

mehmetgoktep@gmail.com

ÖZET

Müziğin tekelinde değil ama onun uzmanlığında olan *dizem* (İng. *rhythm*), dans ve konuşma gibi olgusal olan her alanda karşımıza çıkmaktadır. Bütün alanlara hitap eden genel bir dizem tanımına rastlanmamaktadır. Bir alan için yapılmış olan tanımdan diğerine geçildiğinde başka bir şeyden bahsediliyormuş izlenimi uyanmaktadır.

Bu çalışmada, dizem ve kendisiyle çok sık karıştırılan *tartım* (İng. *meter*) ve *dönemsellik* (İng. *periodicity*) gibi terimler genel bir şekilde tanımlandıktan sonra Türkiye Türkçesinde var olan yaklaşık 28 000 sözcük, önce harf başlıklarına göre bilgisayar ortamına geçirilmiş daha sonra her harf başlığı altındaki, hece/seslem sayıları aynı olan sözcükler bir araya toplanmıştır. Aynı seslem sayılarına sahip sözcük grupları bu sefer de seslem yapılarına göre sınıflandırıldıktan sonra dizemsel açıdan incelenmişlerdir. Birbirine benzeyenlerin oluşturduğu gruplardan alınan örnekler, stüdyoda bir TRT spikeri tarafından sesletilmiş ve yine stüdyo ortamında, sözcüklerin her bir seslemi süre, frekans ve desibel açısından ölçülmüştür.

Sonuç olarak Ölçünlü Türkiye Türkçesinin, dizem ve tartım açısından yapısının ortaya konulmasına ve *hece zamanlı* (İng. *syllable-timed languages*)-*vurgu zamanlı* (İng. *stres-timed languages*) dillerden hangisine girdiğinin belirlenmesine çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: dizem, tartım, dönemsellik.

**“AN INTERDISCIPLINARY STUDY OF MUSIC THE RHYTHMICAL STRUCTURE OF
STANDARD TURKISH”**

Assoc. Prof. Mehmet Emin GÖKTEPE

ABSTRACT

Rhythm, which is perceived within music, not within its monopoly though, appears in every factual field of our lives, such as dance and speech. There is no definition of rhythm to be found which covers all areas in general. When going from one definition of rhythm in a specific field to another in a different field, one may have the impression that something else is referred to.

In this study, after *rhythm* and terms, such as *meter* and *periodicity* for which it is very often mistaken, are defined in general, about 28,000 words which exist in standard Turkish have been grouped on computer alphabetically and then words with the same number of syllables have been regrouped under each letter. These groups with the same number of syllables have then been classified according to their structure of syllables and examined in terms of rhythm. Examples taken from groups which consist of similar ones have been vocalized in a studio by a **reader/ rhetorician/speaker** from Turkish Radio Television (TRT)

and each syllable of the words has been measured in terms of duration, frequency and decibel in a professional studio environment.

In conclusion, in this study it has been aimed to point out the structure of standard Turkish in terms of rhythm and meter and determine which of the two types of languages, *syllable-timed or stress-timed*, it is involved in.

1. GİRİŞ

Bu çalışmada, öncelikle dizem ve tartım tanımı yapıldıktan sonra ölçünlü Türkiye Türkçesinin sözcüğündeki 28.000 sözcüğün dizemsel yapısının betimlenmesiyle ortaya çıkan kalıpların ne sıklıkta kullanıldığı, tartımsal yapıya bakarak Türkçenin *seslem/hece zamanlı* (İng. *syllable-timed languages*) veya *vurgu zamanlı* (İng. *stress-timed languages*) diller grubundan hangisine girdiği belirlenmiştir.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Dizem (İng. *rhythm*)

Dizemle ilgili tanımlar, ait oldukları alana göre yapılmakta, genel bir dizem tanımına rastlanmamaktadır. Dizem, yalnızca müziğin tekelinde olan birşey değildir. Yani dizem olgusu için mutlaka ses gerekmemektedir. Balede ses olmadan da dizem vardır. Bir süre, koşmak için kullanılıyorsa *koşmanın dizemi*, dans etmek için kullanılıyorsa *dansın dizemi* veya konuşmak için kullanılıyorsa *konuşmanın dizemi* söz konusudur.

Olgusallığın olduğu her yerde dizem de vardır. Varolan herhangi bir olgunun, kaçınılmaz olarak belli bir varolma süresi de olacağından, doğal olarak onu oluşturan öğelerin bu toplam süreyi nasıl paylaştıklarıyla ilgili olarak dizemsel bir yapısı da zaten olacaktır. Dizem, bir olgunun varoluş süresini, onu oluşturan öğelerin kendi aralarında nasıl bölüştüğü ile yani öğelerin süre oranlarıyla ilgilidir. Öğelerin dışında kalan sessizlik vehareketsizlik gibi unsurlar da olgunun dizemsel yapısının bir parçasıdır ve ölçüme dahildir. Yani onlar da aslında olgunun öğeleridir. Oran söz konusu olmayacağı için tek bir öğenin dizemi olamaz.

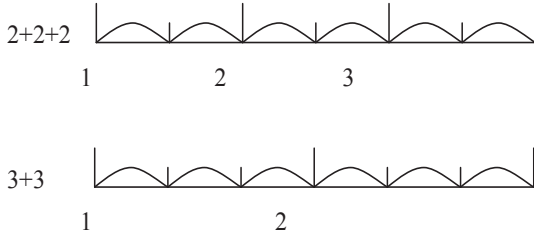
Bir olgunun süresi değişebilir ama oranlar aynı kaldığı müddetçe dizemi değişmez, sadece hızı (İt. *tempo*) değişir. Bir olgunun, bütün olup bitenler aynı kalmak kaydıyla süresi azalırsa hızı artar, süresi artarsa hızı azalır.

Herhangi bir olgunun dizemsel yapısını saptamak için öncelikle o olguyu oluşturan öğeler belirlenir. Öğeler, dans olgusunda hareket, müzik olgusunda nota, konuşma olgusunda seslemdir. Sonra, her türlü ölçümde olduğu gibi bir birim (İng. *pulse, unit of measurement*) belirlenir. Daha sonra da olguyu oluşturan öğelerin, bu birimden içlerinde ne kadar taşıdıkları, bunun sonucu olarak toplam süreyi nasıl bölüştükleri yani toplam sürenin kaçta kaçını kapladıkları ve birbirlerine olan süre oranları (dizemsel ilişkileri) saptanır.

2.2. Tartım (İng. *time, meter*)

Tartım, öğelerin dizemsel ilişkileri ortaya konduktan sonra bunların nasıl gruplaştıkları ile ilgili bir konudur. Birimlerin, öğeleri oluşturmak için biraraya gelerek gruplaşmaları gibi, öğeler de biraraya gelerek tartım gruplarını oluştururlar.

Dizemsel ilişkileri aynı olan öğelerin tartımları farklı olabilir. Örneğin dizemsel ilişkileri birbirine eşit 6 öğenin tartımları iki farklı şekilde olabilir:



Müzikte, sadece 2ya da sadece 3 birimdenoluşan tartımlara basit tartım denir.

Basit tartımlar, biraraya gelerek *karma tartımları* oluştururlar:

Eşit bölümlü, karma tartımlar:

Sadece 2’li ya da sadece 3’lü basit tartımın katlarından oluşurlar.

Farklı bölümlü (Aksak)karma tartımlar:

Farklı basit tartımların toplamından oluşurlar.

Bazı dillerde seslemler, ait oldukları sözcüğün süresini eşit, bazı dillerde ise farklı olarak paylaşmaktadırlar. Seslemler, *seslem zamanlı dillerde* (İng. *syllable-timed languages*) eşit, *vurgu zamanlı dillerde* (İng. *stress-timed languages*) ise farklı uzunlukta olma eğilimi göstermektedirler. Vurgu zamanlı dillerde, seslem sayısına bakılmaksızın birbirine eşit zaman aralıkları (İng. *isochronism*), seslem zamanlı dillerde ise eşit süreli seslemler (İng. *isosyllabism*) söz konusudur. Fransızca ve Hintçe, seslem zamanlı, İngilizce, Rusça ve Arapça ise vurgu zamanlı diller grubuna girmektedir (Roach,1982, Demircan 2001b, Crystal 2003).

3. UYGULAMA

3.1. Veri Toplama

Türkiye Türkçesi temel alınarak hazırlanmış genel nitelikli sözlükler içinde Ali Püsküllüoğlu’nun 2010’da Ankara’da, Arkadaş Yayınevi’nde basılmış, *Arkadaş Türkçe Sözlük* başlıklı sözlüğü, içerdiği maddebaşlarının çokluğu nedeniyle çalışmanın veri tabanını oluşturmak üzere seçilmiş, 29 harf başlığı altındaki yaklaşık 28.000 maddebaşı nitelikli sözcük tek tek bilgisayara girildikten sonra içerdikleri seslem sayılarına göre sınıflandırılmıştır. <ğ>, sözcüklerin önsesinde bulunmamasına ve ses olarak gerçekleşmemesine karşın iç ve son seste yer aldığından dolayı dizelgeye eklenmiştir:

A

1 Seslem2 Seslem3 Seslem

Aşk Almak Alışmak

Seslem sayılarına göre her bir harfe ait sözcükler listesi oluşturulduktan sonra bu kez tüm sözcükler seslem sayısı başlıkları altında yeniden düzenlenmiştir:

1 Seslem2 Seslem3 Seslem

AAA

Aşk Almak Alışmak

BBB

Bal Batmak Bilemek

Türkçede, ünlü (ü) ve ünsüzlerin (z) sayısına ve yerleşimine göre altı seslem çeşidi bulunmaktadır: 1. (ü): o. 2. (üz): eş. 3. (üzz): alt. 4. (zü): bu. 5. (züz): yüz. 6. (züzz): kırk(Banguoğlu 1974).Dizemi, sözcüğün en küçük birimi olan seslem ve onun yapılışı belirlediği için sözcükler bu kez seslem yapılarına göre gruplandırılarak ayrı bir dizelge oluşturulmuştur.

2 Seslem

ü-züz üz-zü zü-zü zü-züz

AABB

aşık açkı baba bıçak

EECC

eşek ezgi cadı cacık

Bu sınıflandırma, sözcüklerin sesletildiklerinde ortaya çıkan *ses düşmesi-ses yitimi* ve *ses kayması* (İng. *diphthong*) gibi işlemlerin seslem sayılarında ve yapılarında yol açtığı değişiklikler dikkate alınarak gerçekleştirilmiştir.Türkçenin seslem yapısına uymayan *trenspor*, *antrkot*- *antrparantez* gibi yabancı kökenli sözcükler bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

Seslem yapılarına göre yeniden biçimlendirilen veri tabanında bulunan ve seslem yapıları aynı olan sözcükler tek tek sesletilerek dizemsel benzerliklerine göre kendi içlerinde sınıflandırılmıştır. Tek ögeli bir dizemsel yapı olmayacağı için tek seslemlili sözcükler bu sürecin dışında bırakılmıştır.

Dizemsel grupların herbirinden grubu temsil ettiği düşünülerek alınan yaklaşık 500 sözcük, profesyonel bir uzman seslendirici tarafından stüdyo ortamında seslendirilmiş, bu kayıtlardaki her sözcük seslemlerine ayrılmıştır. Seslemlerin her biri, frekans (Khz), ses yüksekliği (dB) ve süreleri (sn.) bakımından ölçülmüştür.

Dizemsel açıdan birbirine benzeyen sözcük gruplarından alınan örnek sözcüklerin seslemlerinin birbirlerine olan süre oranları hesaplanarak grupların dizemsel yapıları yani onları temsil eden dizem kalıbı belirlenmiştir. Örneğin *da-mit-mak* sözcüğünün seslemlerinin süre uzunlukları sırasıyla 90, 251 ve 274 ms.dir. 90'ı birim kabul edip diğerlerini buna böldüğümüzde seslemlerin süre oranları 1.0, 2.8 ve 3.0 olarak belirlenir. Bu da yuvarlandığında 1, 3 ve 3 tür. Yani bu dizem kalıbının adı 1-3-3 tür.

DAMITMAK											
	DA			MIT			MAK				
Ses Şiddeti (dB)	-0.2	-1.7	-0.4								
Frekansı (Hz)	194	194	151								
Süresi (ms.)	90	251	274								
Süre Oranlama	1.0	2.8	3.0								
	1	3	3								

Bu işlem sonucunda seslem sayıları ve yapıları aynı olan sözcükler, farklı dizem kalıplarının altına yerleştirilmiştir.

3 Seslem

züz-zü-zü

1-1-12-1-1

BB

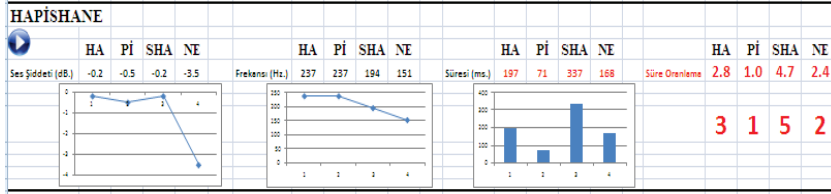
Bektaşî Bakteri

Basmane Borsacı

Desibel ölçümü, sözcüklerin tartımsal yapılarını yani seslemlerin gruplaşma şeklini ortaya koymakta kullanılmıştır. Seslemlerin gruplaşması, grup başlarının vurgu almasıyla sağlanmaktadır. Bu vurgulama, soluk baskısı vurgusu yani enerji vurgusu (İng. *stress accent*) ile gerçekleşmektedir. Örneğin *ha-pi-sha-ne* sözcüğünde seslemlerin ses şiddeti değerleri sırasıyla -0.2, -0.5, -0.2 ve -3.5 dB dir. Desibel ölçümlerinde değerler eksiden artıya doğru gitmektedir. Bu nedenle -0.2, -3.5' e göre daha yüksek bir değerdir. Yani daha yüksek bir ses şiddetidir.

Seslem Yapısı	Dizem Türü
	Sözcük Sayısı

Bir sözcüğün ilk seslemi doğal olarak grup başıdır. Bu, sonraki seslemin dB si aynı ya da daha düşük olduğu müddetçe devam eder. Daha büyük dB li bir seslem geldiğinde ise yeni bir grup başı oluşur. Bu durumda *hapishane* sözcüğünde iki grup gözlemlenmektedir: (*ha-pi*)+ (*sha-ne*).



3.2. Bulgular

Sözcüklerin dizemsel yapısıyla ilgili tablolarda, aynı seslem yapısındaki sözcüklerin sayıları ve sahip oldukları dizem türleri belirtilmiştir.

ü-zü	1-1	1-2	
	48	81	

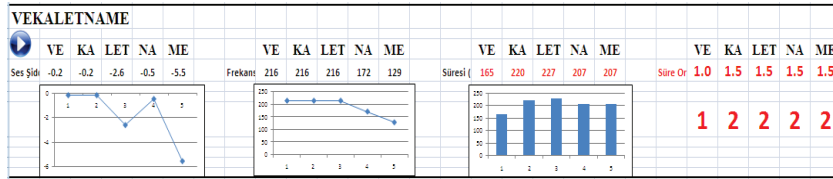
8461 2 seslemlî sözcükte en çok kullanılan dizemsel yapı, 3361 sözcük ile 1-2 kalıbıdır. 10262 3 seslemlî sözcükte en çok kullanılan dizemsel yapı, 1720 sözcük ile 1-1-1 kalıbıdır. 3 seslemlî sözcüklerde seslemleri gruplaşmış olan sözcük sayısı 4252 dir. 5855 4 seslemlî sözcükte en çok kullanılan dizemsel yapı, 1108 sözcük ile 1-2-2-2 kalıbıdır. Seslemleri gruplaşmış olan sözcük sayısı 2231 dir.

1341 5 seslemlı sözcükte en çok kullanılan dizemsel yapı, 96 sözcük ile 2-2-1-1-2 kalıbıdır. Seslemleri gruplaşmış olan sözcük sayısı 811 dir.209 6 seslemlı sözcükte en çok kullanılan dizemsel yapı, 14 sözcük ile 4-2-2-1-4-4 kalıbıdır. Seslemleri gruplaşmış olan sözcük sayısı 156 dir.277 seslemlı sözcükte en çok kullanılan dizemsel yapı, 4 sözcük ile 2-2-1-1-3-2-4 kalıbıdır. Seslemleri gruplaşmış olan sözcük sayısı 24 dür. 3 8 seslemlı sözcükte her sözcüğün dizemsel yapısı farklıdır. Seslemleri gruplaşmış olan sözcük sayısı 3 tür.1 9 seslemlı sözcükte dizemsel yapı, 1-3-4-4-2-3-3-3-5 dir ve gruplaşmıştır.

3.3. Bulguların Değerlendirilmesi

Yabancı kökenli sözcükler ve tek seslemlı sözcükler dışında kalan yaklaşık 26.000 sözcük içinden, gruplaşmanın olmadığı 2 seslemlı sözcükler (8.500) çıkartıldığında geriye kalanlarda seslem sayısı arttıkça gruplaşma sayısının da arttığı gözlemlenmiştir. 3 seslemlı sözcüklerde, gruplaşmış sözcüklerin bu seslem sayısındaki bütün sözcüklere oranı % 40 iken bu oran, 4 seslemlı sözcüklerde de yaklaşık yine % 40, 5 seslemlı sözcüklerde % 60, 6 seslemlı sözcüklerde %75, 7 seslemlı sözcüklerde % 90, 8 ve 9 seslemlı sözcüklerde ise % 100 dür.

Gruplaşmış yaklaşık 7.500 sözcük incelendiğinde, bunların tamamına yakınında, grup sürelerinin birbirlerine eşit olmadığı gözlenmektedir. Bu sonuç, sözcüklerdeki tartımsal yapının eşit bölümlü karma değil, farklı bölümlü karma tartım özelliği taşıdığını, bir başka deyişle, aksak tartımlı olduğunu ortaya koymuştur. Örneğin vekaletname sözcüğü ile ilgili ölçümler incelendiğinde iki gruptan oluştuğu ve grup başlarının vurgulu olduğu saptanmıştır:



[Ve+ ka + let]+ [na+ me]

[-0.2 Db+ -0.2 Db+ -2.6]+ [-0.5 Db+ -5.5 Db]

Vekaletname sözcüğünde, seslemlerin süre oranları gruplara göre toplandığında iki grubun süre olarak birbirine eşit olmadığı saptanmıştır:

[(1+ 2 + 2)]+ [2+ 2]

Diğer gruplaşmış sözcükler incelendiğinde de durum aynıdır. Vurgu zamanlı diller grubunda yer aldığı düşünülen Türkçe için ulaştığımız bulgular çerçevesinde vurgu zamanlı ama aksak tartımlı tanımının yapılmasının gerekli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aksan, D., (1979), **Her Yönüyle Dil**, Ankara: TDK.
- Aksan, D., (1983), **Sözcük Türleri**,Ankara: TDK.
- Banguoğlu, T., (1974), **Türkçenin Grameri**, İstanbul: Baha Matbaası.
- Baran, İ.-Danhauser, A., (1988), **Temel Müzik Kuralları**, Ankara: Belgi

Yayınları.

- Barry, K., (1987), **Language, Music and the Sign**, Great Britain: Cambridge University Press.
- Bennett, R., (1995), **Music Dictionary**, Cambridge: University Press.
- Bernstein, L., (1976), **The Unanswered Question**, Harward.
- Bliss, M., (1995), **The Compact Music Dictionary**, New York: Amsco Publications.
- Brăiloiu, C., (1984), **Problems of Ethnomusicology**, University of Cambridge.
- Bright, W., (1963), **Language and Music: Areas for Cooperation**, University of Illinois Press.
- Crystal, D., (2003), **A Dictionary Of Linguistics & Phonetics**, Oxford: Blackwell Publishing,.
- Demircan, Ö., (2001a), **Türkçenin Ezgisi**, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Basımı.
- Demircan, Ö., (2001b), **Türkçenin Ses Dizimi**, İstanbul: Der Yayınları.
- Ergenç İ., ve diğerleri, (2005), **Dilbilim İncelemeleri**, Ankara: Doğan Yayıncılık.
- Ergenç, İ., (1989), **Türkiye Türkçesinin Görevsel Sesbilimi**, Ankara.
- Ergenç, İ., (2002), **Konuşma Dili ve Türkçenin Söyleyiş Sözlüğü**, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Fromkin, Rodman, (1988), **An Introduction To Language**, USA: Saunders College Publishing.
- Griffiths, P., (2010), **Batı Müziğinin Kısa Tarihi**, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Grout, D., Palisca, C., (1988), **A History Of Western Music**, New York: W.W.Norton Company.
- Haciev, P., (1996), **Temel Müzik Teorisi**, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Harrington, J., Cox, F., (2009), **The Foot and Word Stress**, Australia: Macquarie University.
- Holahan, J., (2004), **Music, Language and Thought: some Perspectives from Music Education**, Aberdeen: Music and Language Conference.
- Jacobs, A., (1996), **The Penguin Dictionary Of Music**, England: Penguin Group.
- Kennedy, M., (1994), **The Oxford Dictionary of Music**, Oxford University Press.
- König, G. ve diğerleri, (2003), **XVI. Dilbilim Kurultayı Bildirileri**, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Lerdhal, F., Jackendoff, R., (1983), **A Generative Theory of Tonal Music**, The Massachusetts Institute of Technology.
- Magne, C. ve diğerleri, (2005), **Comparison of Rhythmic Processing in Language and Music**, University of Southern Denmark. Journal of Music and Meaning.

- McDonough, J. Ve diğeri, (2007), **Rhythmic Structure Of Music And Language: An Empirical Investigation Of The Speech Cadence Of American Jazz Masters Louis Armstrong And Jelly Roll Morton**, University Of Rochester Working Papers In The Language Sciences. Vol.3, No.1
- McMullen, E., Saffran, J., (2004). **Music and Language: A Developmental Comparison**, University of Wisconsin-Madison.
- Morehead, P., (1992), **The New International Dictionary Of Music**, England: Penguin Group.
- Özsoy, S., (2004), **Türkçe'nin Yapısı-I Sesbilim**, İstanbul: Boğaziçi Ü.Yayınevi.
- Patel, A., (2008), **Music, Language And The Brain**, Oxford.
- Patel, A., Daniele, J., (2002), **An Empirical Comparison Of Rhythm İn Language And Music**, San Diego, USA: The Neurosciences İnstitute.
- Pesetsky, D., (2008), **The Syntax of Music Syntax is The Syntax of Language**, University of Utrecht
- Phillips, M., (2002), **Sight- Read Any Rhythm Instantly**, London: Music Sales Ltd.
- Politoske, D., (1988), **Music**, University of Kansas. Prentice-Hall Inc.
- Püsküllüoğlu, A., (2010), **Arkadaş Türkçe Sözlük**, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Randel, D. M., (2001), **The New Harvard Dictionary Of Music**, USA: University Press.
- Roach, P., (1982), **On the distinction between “stress-timed” and “syllable-timed” languages**, London: Linguistic Controversies.
- Roe, R., (1829), **The Principles Of Rhythm Both in Speech And Music**, Dublin.
- Rougnon, P., (1930), **Mufassal Musiki Nazariyatı**, İstanbul: Devlet Matbaası.
- Saygun, A., (1958), **Musiki Nazariyatı**, İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Schiering, R., (2006), **Towards a Typology of Linguistic Rhythm**, University of Leipzig.
- Schreuder ve diğeri, (2006). **Speaking in Minor and Major Keys**, The Netherlands: University of Groningen.
- Saussure, Ferdinand, De., (1976), **Genel Dilbilim Dersleri**, Çev. Vardar, B., Ankara: TDK.
- Taylor, E., (1990), **Music Theory in Practice**, London: The Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Tekman, H., (2000), **Dilde ve Müzikte Bilişsel Süreçler Arasında Bir Karşılaştırma**, Dilbilim Araştırmaları Dergisi.

- Uzun, E., (2004), **Dilbilgisinin Temel Kavramları**, İstanbul: Kebikeç Yayınları.
- Üçok, N., (2007), **Genel Fonetik**, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Özsoy, S., (2004), **Türkçe'nin Yapısı-1**, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Vardar, B., (1998a), **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, İstanbul: ABC.
- Vardar, B., (1998b), **Dilbilimin Temel Kavram Ve İlkeleri**, İstanbul.
- Wiggins, G. A., (1998), **Music, syntax and the meaning of "meaning"**, University of Edinburgh.
- Yener, M., (2007), **Türk Dilinde Sözcük Türleri Tasnifi Sorunu Üzerine**, Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları. Volume 2/3.
- Zeren, A., (1995), **Müzik Fiziği**, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Zeren, A., (1998), **Müzikte Ses Sistemleri**, İstanbul: Pan Yayıncılık.

“SCHENKER ANALİZİ: YENİ BOYUTLARA DOĞRU”

Mehmet YÜKSEL

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü

ÖZET

Küme Teorisi ile birlikte, 20. Yüzyıl’ın en önde gelen iki analiz sisteminden biri olan ve Bach ailesinden Brahms’a uzanan geniş bir yelpazede, tonal müziğin mimarisini en çarpıcı biçimde açıklayan *Schenker Analizi*’nin prensipleri; günümüzde, a-tonal yapıtlardan Caz’a, popüler müziklerden etnik müziklere dek, çok geniş bir yelpazeye dağılmıştır. Şu halde, müzikal analiz bağlamında, günümüz müziğini anlamlandırabilmenin temelinde söz konusu sistemi tanımanın hayati önem taşıdığı kuşkusuzdur.

Bu çalışmada, Schenker Analizi’nin temel felsefesi ve Klasik Batı Müziği repertuarı dışındaki eserlere uygulanmasına ilişkin güncel çalışmalar ele alınmakta ve “müzikal analizin hangi boyutlara ulaştığı” sorusuna yanıt aranmaya çalışılmaktadır.

Anahtar sözcükler: Müzikal analiz, Schenker, temel yapı

SCHENKER ANALYSIS: TOWARDS NEW DIMENSIONS

ABSTRACT

Schenker Analysis, being one of the two prominent analytical systems (together with the *Set Theory*) of the 20th Century, explains the architecture of the tonal music strikingly in the context of works from Bach family through Brahms. Today, the principles of *Schenker Analysis* is applied on a wide musical spectrum constituted of a-tonal works, jazz, popular music and ethnic musics. Therefore, undoubtedly, in the context of musical analysis it is vitally important to be acquainted with *Schenker Analysis* in order to understand today's music.

In this study, the basic philosophy of Schenker Analysis and contemporary studies related to the application of Schenker Analysis principles on musical works those are not included in the Classical Western Music repertoire are presented and the question of “Up to where the dimensions of musical analysis reached ?” is tried to be answered.

Keywords: Musical analysis, Schenker, fundamental structure

1. GİRİŞ

Bach ailesinden Brahms’a kadar uzanan belli başlı bestecileri kapsayan Klasik Batı Müziği repertuarı çerçevesinde çalışmalar yapan ünlü yahudi asıllı Alman müzik teorisyeni Heinrich Schenker (1868-1935), kendi adıyla *Schenker Analizi* olarak anılan analiz yöntemi ile, 20. Yüzyıl başlarının en etkili teorisyenlerinden bir haline gelmiştir. Söz konusu yöntem, eserlerin tonal yapılarına dair çeşitli normlar ortaya koymak sureti ile, tonal mimariyi en iyi açıklayan analiz yöntemi olarak, zaman içinde giderek artan bir yaygınlığa ve üne sahip olmuştur.

Gerek Batı müziğindeki gelişmelerin süratlendiği, gerekse müzik türlerinin giderek çeşitlendiği çağımızda, “Schenker Analizi benzeri çalışmalar, tonal müzik repertuarı dışındaki batı müziği eserlerinde, ve hatta başka tür müzik eserleri üzerinde de gerçekleştirilebilir mi?” sorusu, söz konusu analiz yöntemi ile yeni tanışan akademik müzik çevrelerinde hemen akla gelen sorular arasında belki de ilk sırayı almaktadır.

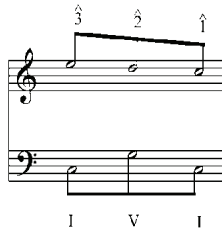
Sempozyumun konusu olan “Müzik Nereye Gidiyor?”a paralel olarak “Schenker Analizi: Yeni Boyutlara Doğru” başlığı ile sunulan bu çalışma, Schenker analizininüzde Analiz’in kendi gelişimine temel olan Klasik Batı Müziği repertuarı dışındaki eserlere ve değişik müzik türlerine uygulama çalışmalarını nitelik ve nicelik açısından sergilemek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Ancak çalışmada, özellikle konuya yabancı olabilecek okuyucular düşünülerek, Schenker analizinin yapısının ve ilkelerinin kısa bir tanıtımına da yer verilmiştir.

Schenker Analizi,

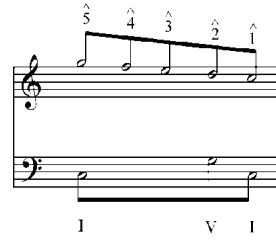
- **İndirgemeci-Hiyerarşiktir;**

Schenker, müziğin yatay (zaman-ezgi, kontrpuan) ve dikey (armoni, polifoni) eksenlerinden oluşan alışıldık düzlemine dik bir eksen daha eklemiştir. Bu eksen boyunca eserler üzerinde belli kurallar çerçevesinde *indirgemelerde* (sadeleştirmelerde) bulunarak, eserin kendisinden hareketle sırasıyla *ön plan*, *orta plan* ve *arka plan* adı verilen *yapısal seviyeler* (analiz katmanları) oluşturulmuş, bu sürecin sonunda da (*arka planda*) müziğin tonal mimarisinin dayandığı belirli *temel yapı* kalıpları ortaya çıkarılmıştır.

Söz konusu *temel yapılar*; sopranoda, toniğin üçlü, beşli ya da sekizlisinden başlayıp toniktesonlanan bir *temel çizgi* (inici bir doğrusal çizgi) ile ona eşlik eden (I-V-I) bas arpejinden oluşur (Schenker,1979, s.10). 8’li *temel yapı* çoğunlukla 5’li ve 3’lü *temel yapı*lara indirgenebildiğinden, diğerlerine oranla çok daha seyrek görülür (Schenker, 1979, s. 10-21).



Şekil 1. 3'lü Temel Yapı



Şekil 2. 5'li Temel Yapı

Eserin aslına en yakın hali olan *ön plan* olup,tonal mimari özelliklerini ortaya koyan katmanın *orta plan* olduğu kabul edilir. *Arka planda* ise yukarıda belirtilen *temel yapılardan* biri sergilenir.

- **Grafik Gösterime Sahiptir;**

Schenker analizinin notasyonu, eserin hiyerarşik ilişkilerini ortaya çıkaracak biçimde grafikselolarak tasarlanmıştır. Şekil 1 ve 2 deki *temel yapıya* ait olan ve hiyerarşik değerleri yüksek olan notaların, ışınlarla birleştirilmiş olmalarına rağmen nota başlarının içinin boş bırakıldığı dikkat çekmektedir. *Ön* ve *ortaplan*larda görülebilecek daha düşük hiyerarşiye sahip notalarının başları ise doludur. Gerçek süre değerlerine bakılmaksızın, notaların hiyerarşileri düştükçe nota başları küçülmekte, nota sapları

kısalmakta veya yok olmakta, ışınlar ise incelenmektedir. Bu yöntemle, *ön* ve *ortaplan*larda değişik hiyerarşideki yapıların bir arada görünmesi mümkün kılınmıştır.

- **Doğrusaldır;**

Schenker Analizi, müziğin bir başlangıç bir de sonlanma noktası olduğunu, (özellikle soprano partrisinde) bu iki noktayı birleştiren hareketin inici bir doğrusal çizgi halinde gerçekleştiğini ön görür. Eserin (eser kesitinin) tonal bütünlüğünü söz konusu bu inici çizgi sağlamaktadır. Bu durum yukarıdaki *temel yapı* kalıplarında açıkça görüldüğü gibi hiyerarşisi daha düşük planlardaki yapılarda da geçerlidir.

- **Eserin Organik Bütünlüğünü Araştırır;**

Schenker, çalışmalarının ilerleyen safhalarında, yukarıda ilk maddede de değinilen, müzik eserlerinde *indirgemelerin* ve *yapısal seviyelerin* gerçekleştiği dikine eksen boyunca, kontrpuan kuralları uyarınca (ki Schenker'e göre kontrpuan kuralları armoniyi yönetir) gelişen nedensellik ilişkilerini göstermeyi başardı. Söz konusu ilişkiler müzik eserinin öğelerinin birbiriyle işlevsel ilişkilerini içeren bir *organik bütünlük* arz ettiğinin göstergesidir. Eserin *organik bütünlüğü* grafiklerde, *temel yapının* daha *ön plan*larda da ortaya çıkması ve *yapısal motif* adı verilebilecek *yapısal tekrarların*, *yapısal seviyeler* dahilinde olduğu kadar bu seviyeler arasında da ortaya çıkarak bir örüntü kurması şeklinde de belirir.

Yukarıda açıklanan hususlar, aşağıda tanıtım amacıyla sunulan, yazar tarafından daha önce gerçekleştirilmiş bir Schenker Analizi (Yüksel, 2010, s. 163-168) üzerinde daha rahat anlaşılabilir.

Sekil 3. Schenker Analizi: Robert Schumann, "Askerin Marşı",

Temel Yapı

1. Yapısal Seviye

Ölçü: 4 8 12 16 20 24

Çarpın

2. YÖNTEM

Çalışmanın temelini oluşturan, “Schenker Analizi, kendi gelişimine temel olan (tonal) Klasik Batı Müziği repertuarı dışındaki eserlere de uygulanabilir mi?” sorusuna aşağıdaki yöntem doğrultusunda cevap aranmıştır.

Yazında, Schenker Analizi ile ilgili çalışmaları bibliyografya şeklinde derleyip toparlayan birçok çalışma vardır. Bunlar arasında en günceli ve kapsamlısı, David Carson Berry tarafından hazırlanan ve 2004 yılında basılan **A Topical Guide To Schenkerian Literature: An Annotated Bibliography With Indices (Konulara Göre Schenker Yazını Kılavuzu: İndexleri ile Birlikte Açıklamalı bir Bibliyografya)** adlı çalışmadır. Söz konusu çalışma temel alınarak;

- Schenker Analizi’nin üzerinde geliştirildiği repertuar dışında Batı sanat müziğinin hangi dönemlerine veya diğer müzik türlerinin hangilerine uygulandığı konu başlıkları halinde saptanmış ve gerçekleştirilen çalışmaların söz konusu başlıklar altında sayısal dağılım, yazar başına düşen ortalama verim ve tez ve kitap gibi geniş hacimli çalışmaların çalışma sayısına oranı gibi niceliksel durumları incelenmiş,
- Çalışmaların tümüne ilişkin olarak yazarları ürettikleri eser sayısına göre gruplamak yoluyla, söz konusu çalışma sayısı gruplarının her birinde kaç yazar olduğu saptanmış ve yüksek verimleriyle öne çıkan yazarlar vurgulanarak uzmanlıklarına ve verim alanlarına göre incelenmiş,
- Her bir konu başlığına ait örnek çalışmaların künyeleri, kısa açıklamaları ile birlikte sergilenmiş ve Schenker Analizi ve/veya prensiplerinin bu çalışmalarda kullanılış biçimine ilişkin değerlendirmeler sunulmuştur.

3. BULGULAR

3.1. Çalışma Konuları

Schenker Analizine ilişkin klasik (tonal) repertuar dışında kalan çalışma konuları aşağıda sunulmuştur.

Batı Sanat Müziği;

- *Modal/ Pre-tonal müzik*
- *19. Yüzyılda kromatik tonalite*
- *20. Yüzyıl ve sonrası post-tonal müzik*

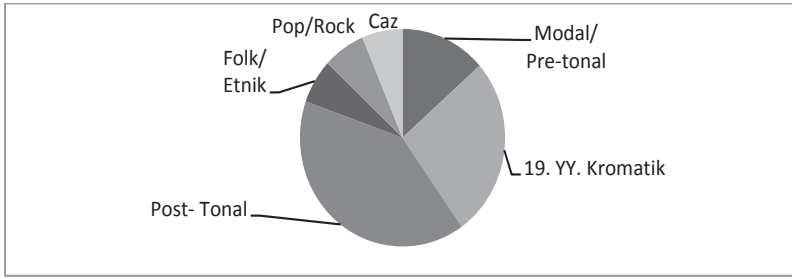
Diğer Türler;

- *Folk ve etnik müzik*
- *Popüler ve rock müzik*
- *Caz*

3.2. Çalışmaların Konulara Göre Sayısal ve Oransal Dağılımı

	Modal/ Pre-tonal	19. YY. Kromatik	Post- tonal	Folk/ Etnik	Pop/ Rock	Caz	Toplam Çalışma
Çalışma	72	142	214	35	35	34	532
Yüzde	%13,5	%26,7	%40,2	%6,6	%6,6	%6,4	%100

Tablo1. Çalışmaların Konulara Göre Sayısal Ve Oransal Dağılımı



Grafik 1. Çalışmaların Konulara Göre Oransal Dağılımı

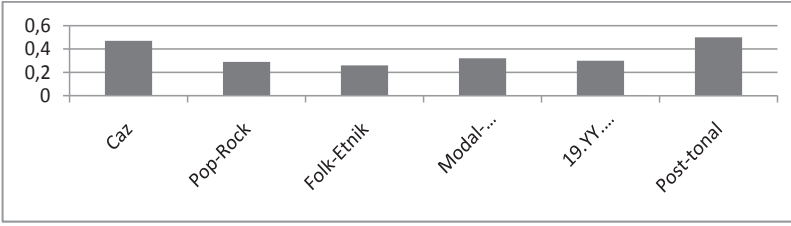
Tablo 1. ve Grafik 1. de görüldüğü üzere, Batı sanat müziğine ilişkin çalışmalar diğer müzik türlerinde yapılan çalışmalardan çok daha fazladır (%80.4/%19.6). Ayrıca Batı sanat müziği bağlamında post-tonal döneme ilişkin olarak gerçekleştirilen çalışmaların açık farkla birinci sırada oluşu dikkat çekmektedir (%40,2).

3.3. Konulara Göre Tez/Kitap Üretimi

Bu bildiri kapsamında incelenen çalışmaların makale, tez ve kitap niteliğinde olduğu saptanmıştır. Kitaplar çoğunlukla mevcut tezlerin kitaba dönüştürülmüş halleridir. Bu nedenle makalelerden daha büyük hacime sahip olan çalışmaların sayısal ve oransal dağılımını belirlemede tezleri ve kitapları tek bir kategori altında toplamak uygun görülmüştür.

	Caz	Pop/ Rock	Folk/ Etnik	Modal/ Pre-tonal	19.YY. Kromatik	Post- tonal	Toplam
Tez-Kitap	16	10	9	23	43	106	207
Çalışma	34	35	35	72	142	214	532
(Tez-Kitap)/ Çalışma	0,47	0,29	0,26	0,32	0,30	0,50	0,39

Tablo 2. Konular Üzerinde Üretilen Tez/Kitap Sayısı Ve Oranı



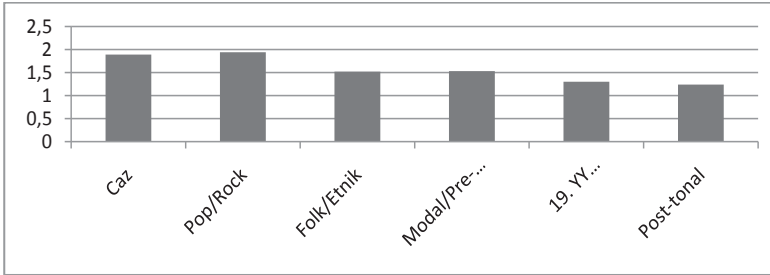
Grafik 2. Konular Üzerinde, Tez/Kitap Üretiminin Oranı

Tablo 1. ve Grafik 1. den anlaşılacağı üzere ortalama % 40 civarında olan kitap/tez üretim oranı, Caz ve Post-tonal müzik konularında yaklaşık % 50 civarlarına yükselmekte, diğer konularda ise yaklaşık % 30 civarlarında seyretmektedir.

3.4. Konulara Göre Yazar Başına Verim

	Caz	Pop/Rock	Folk/Etnik	Modal/Pre-tonal	19. YY. Kromatik	Post-tonal	Toplam
Çalışma	34	35	35	72	142	214	532
Yazar	18	18	23	47	109	172	358
Çalışma/Yazar	1,89	1,94	1,52	1,53	1,30	1,24	1,49

Tablo 3. Konulara Göre Yazar Sayısı Ve Yazar Başına Düşen Çalışma Sayısı



Grafik 3. Konulara Göre Yazar Başına Düşen Çalışma Sayısı

Tablo 3. ve Grafik 3. den anlaşılacağı üzere konular üzerinde gerçekleştirilen çalışma sayısı arttıkça yazar başına düşen verim düşmektedir. Bu durum, üzerinde çalışılan konu özelleştikçe üretim daha çok belirli uzman kişilerce gerçekleştirilmektedir şeklinde de yorumlanabilir.

3.5. Genel Olarak Yazarların Verimi

Konular genelinde yazarların 1 ile 11 eser arasında bilimsel üretime sahip olduğu gözlenmiştir. Grafik 4. ve Tablo 4. de kaç yazarın, kaçar çalışma yaptığına ilişkin dağılım izlenebilir.



Grafik 4. Belirli Sayıda Çalışma Gerçekleştiren Yazarların Sayısı

Yazar Sayısı (Y)	248*	31	23	8	5	0	2	2	1	1	1	358
Çalışma Sayısı (X)	1*	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	Toplam Yazar

Tablo 4. Belirli Sayıda Çalışma Gerçekleştiren Yazarların Sayısı

(*Tek çalışma yapan 248 yazar, okuma kolaylığı sağlamak amacıyla grafikte gösterilmedi)

Tablo 4. ve Grafik 4. de 7 çalışma ve üzeri verim gösteren toplam 7 yazar olduğu görülmektedir. Söz konusu yazarlar ve konulara göre üretim sayıları Tablo 5. de sergilenmiştir.

Yazar	Modal/ Pre-tonal	19.YY Kromatik	Post- tonal	Folk/ Etnik	Pop/ Rock	Caz	Toplam Çalışma
Steve LARSON			1		1	9*	11
Allen FORTE		3	5		2		10
Walter EVERETT					9*		9
James M. BAKER		1	7*				8
Lori BURNS	3		1		4		8
Saul NOVACK	7*						7
V. Kofi AGAWU		4	2	1			7

Tablo 5. Çok Sayıda Çalışması Olan Yazarlar ve Konulara Göre Verimleri

Yukarıda sergilenen 7 yazar içinden 4 tanesi belirli uzmanlık konuları üzerine yoğunlaşma bakımından dikkati çekmektedir.

- Steve **LARSON**..... Caz (9/11)
- Walter **EVERETT**.....Pop/Rock (9/9)
- James **BAKER**..... Post-tonal (7/8)
- Saul **NOVACK**..... Modal/Pre-tonal (7/7)

Geriye kalan 3 yazar, Allen **FORTE** (10), Lori **BURNS** (8), V. Kofi **AGAWU** (7) ise, verimleri diğerlerine yakın olmakla birlikte, çalışmalarının konular üzerinde görece daha dağınık olması ile dikkati çekmektedir.

3.6. Örnek Çalışmalar

Aşağıda her bir konu başlığı altında bazı örnek çalışma künyeleri sergilenmiştir. Konu başlığı altındaki örneklerin çokluğu veya azlığı, o konuyla ilgili olarak gerçekleştirilen çalışmaların sayısı ile kabaca orantılıdır. Bazı çalışmaların künyelerinin altında, içerikleri hakkında açıklamalar (küçük punto ile ve italik olarak) ve çalışmaların çok sayıda olduğu konu başlıklarının sonunda, söz konusu açıklamalardan da yararlanılarak gerçekleştirilen, Schenker Analizi'nin uygulanma tarzına ilişkin özetler sunulmuştur.

Modal/ Pre-tonal Müzik (Carson, 2004, s. 207-220)

- Norman Douglas **ANDERSON**, *Erken Dönem Majör-Minör Tonalite'sinin Çeşitli Yönleri: Onaltıncı ve Onyedinci Yüzyıl Müziklerinin Yapısal Özellikleri* (Doktora tezi, Ohio State Univ., 1992); xv + 259 sayfa.

-Schenker teorileri geliştirildikleri dönemin en erken aşamalarından itibaren kompozisyonlar üzerinde (tonal olmadığı düşünülenler dışarıda bırakılarak) katı bir şekilde uygulandı. Majör-minör tonalitesinin gelişimi için evrimsel bir Schenkeryan model ileri sürüldü: Tarihsel yelpazenin bir ucunda perde yapısının sadece ön plan düzeyinde bir düzene sahip olduğu parçalar, diğer ucunda tek bir doğrusal yürüyüşe tabi olan parçalar bulunmaktadır.

- Frederick **BASHOUR**, *"Pre-Tonal Repertuarın Analizi İçin Daha Geçerli bir Metodolojiye Doğru," CMS 19/2 (1978): 140-53.*

-Yazar "iki temel kavrama: özellikle eski müzik analizine ilişkin olan modal süreç vediscantfikri"ne değinir. Her iki kavram da ne yeni ne de radikal olmasına rağmen ilerici olan şey yazarın " şüphesiz Ortaçağ ve Rönesans bestecilerince bilinen iki disiplin olan Gregoryen ilahiteorisinin melodik ilkeleri vediscantteorisinin kontrpuan ilkelerini ilk kez Schenker teorileri ile ifade edilen uzatma, yapısal seviye, ve temel ses yediş kavramları ile bir araya getirme tarzıdır" (s.141)

- Jonathan **WALKER**, *Soyut Müzik: Çok Sayıda Ses ve Müzik Eseri* (Doktora tezi, Queen's Univ. of Belfast [Northern Ireland], 2000); 600 sf., 2 cilt

- Philipp de Vitry (1291-1361) ve Guillaume Dufay'ın (1397-1474) çok sayıda parçaları için indirgeyici ses yediş grafikleri sunulmuştur. İndirgemeler on dördüncü ve erken on beşinci yüzyıl polifonisi için Schenker analizi benzeri bir işlev görebilir; Marchetto da Padova (fl.1305-1319) dan Prosdocimus de Beldemandis'e (d.1428) kadar olan kuramcılar tarafından konulmuş kontrpuan ilkelerine dayanmaktadır.

Yukarıdaki örnek künyelerden birincisi, tonalitenin başlangıcından olgunlaşmasına kadar olan gelişimi Schenker analizi yoluyla inceleyen bir çalışmaya aittir. Diğer çalışmalarda ise Schenkeryan kavramların 12. ve 17. yüzyıllar arasındaki dönemlere ait modal süreçler, melodik ve kontrpuantal anlayışlarla harmanlanmış olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

19. Yüzyıl'da Kromatik Tonalite (Carson, 2004, s. 220-246)

- David Allen **DAMSCHROEDER**, *"Geleceğin Müziğinin" Yapısal Temelleri: Liszt'in Weimar Repertuarı Üzerine bir Schenkeryan Çalışma* (tez [Ph.D.], Yale Univ. [CT], 1981); iv + 185 s.

-Yazar "Geleceğin Müziği"nin, çıkış noktası gerçekten daha önceki[tonal]uygulamalarolsa da,...gelenekselkompozisyon süreçlerinin uzantısı olduğunu savunuyor," bu nedenle,"Schenker'in kine benzerdoğrusalanalitikprosedürlerinin söz konusumüziğinin incelenmesi için uygun bir temel" sağlaması muhtemeldir.(s.39-40)

- Harald **KREBS**, "Franz Schubert'in Tonaliteden Sapan Eserlerinde Arka Plan Seviyesi", ITO 8/8 (1985): 5-18.

-Yazar "bitonal" arka plan yapılarını, diğer bir deyişle.. tam veya tamamlanmamış olan iki temel yapının üst üste bindirilmesini ele almaktadır.

- Charles Francis **NAVIEN**, Gabriel Faure'nin L'Horizon Chimerique'inin Armonik Dili (tez [Ph.D.], Univ. of Connecticut. 1982); iii + 165 s.

-Faure'nin tonal/modal sentezine Louis Niedermeyer'in modal armoni eşlik kurallarıyla desteklenmiş bir Schenker analizi uygulanmıştır. Anılan serinin, op.1/8 (1921) dört şarkısını Jean de la Ville de Mirmont'un metinleri üzerinde birleştirmek için bir armonik şema gösterilmiştir.

- Barrie Morval **BARRINGTON**, Franz Liszt: "Mefisto Valsleri" (tez [D.M.A.] Univ. of British Columbia [Canada],1993); vii + 64 s.

-Mefisto Valsleri'nin üçüncü ve dördüncüsünün karmaşık tonalitesine, değişikliğe uğratılmış bir Schenker analizi ile yaklaşılmıştır.

- Allen **FORTE**, "Mahler, Beşinci Senfoni, 'Adagietto' nun Orta Plan Motifleri ", 19CM 8/2 (1984): 153-63.

-Yazar "motif fikri"ni üç boyuta taşımaktadır. İlk olarak, temelde bir aralıksal yapı olarak değerlendirilir, böylece en basit biçimiyle ortaya çıkar. . . . İkincisi, motif sadece ön planda kalmayıp, genişlemiş şekilde orta planda seviyesinde de ortaya çıkar. Son olarak, . . Mahler'in müziğinde 'motifik kontrpuan'dan bahsedilebilir ve bu terim analitik açıdan belirgin avantajlar sunar"(s.153).

J. Randall **WHEATON**, Garip Kümelerin Diyatonic Potansiyeli: Gustav Mahler'in "Der Abschied"inde Teorik Kabuller ve Yapısal Anlam (tez [Ph.D.], Yale Univ. [CT], 1988); ix + 416 s.

-Yazarın ana odak noktası pentatonik koleksiyondur;özelliklerinin bir küme-teorisele araştırmasını ve armonisinin diyatonic teorisini sunar (tam-ton ve oktatonik kümelerin armonik gerekleri de ele alınmıştır). Ardından Mahler'in "Der Abschied"inin - Das Lied von der Erde' nin (1908-09) genişletilmiş son muvmanının, eksiksiz,ancak pentatonik ve tam-ton kümelerini vurgulayan bir Schenkeryan analize dayalı, geniş bir incelemesi sunulmuştur.

- Mark Anson-**CARTWRIGHT**, "Gök Kuşağını Kovalamak: Wolf'un 'Phanomen'i ve Bütünlük Fikirleri," JMT45/2 (2001): 233-61.

- "Schenker'in teorisi ...tonal birliğe kavuşmamış eserleri, değersiz, marjinal görür ve hatta yok sayar.Buna rağmen . . teorisi bir dereceye kadar onu yıkan müziğin özünü kavramak için faydalı bir başlangıç noktası sunabilir.Hugo Wolf'un 'Phanomen' şarkısı Schenker'inyaklaşımının orijinal eserlere uygulanabilirliği açısından öğretici bir parçadır. Şarkının analizi,Schenker'in fikirlerinin kullanımını olumlu kılarken, aynı zamanda Schenker ile ilgisi çok az olan veya hiç olmayan değerlendirmelerden de beslenir" (s. 233).

- Julian **RUSHTON**, Berlioz'un Müzikal Dili (New York: Cambridge Univ. Press.1983); xi + 303 s.

-Yazarın Schenker analizini Kısım III'de (s.169-265) kullanımı "ne Schenker'in görüşlerinin gözü kapalı kabulünü, ne de Berlioz'un bir 'Schenkeryan besteci" olduğunu gösterir (s. 172).Aslında, "Schenker'in münasebetsizliğe,zayıflığaveRameau'ya dayanan talihsiz bir eğitime işaret eden olumsuz sinyaller olarak yorumlayacağı şeyleri ortaya çıkarır". . . .Ancak, olumlu bakıldığında bu sinyaller Berlioz' un müziğinin karakteristik ve ifade potansiyeli olan yönlerine; böylelike, benim Bölüm 13 ve 14'deki genişletilmiş analizlerde (altında yatan felsefeyi değilse de) Schenkeryan sistemi kullanımına işaret eder (s. 173).

- Patrick **MC CRELESS**, Wagner'in Siegfried'i: Dramı, Tarihi, ve Müziği (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1982); xiv + 248 s.

-Bölüm 3,"Siegfried'in Müzikal Yapısı'na bakınız (s. 83-219). Yazar "Siegfried'de büyük tonal planın bütünlüğü ile armonik ve formal organizasyondaki çeşitliliğin arasındaki karşılıklı araştırır" (s. 85).,Tonal yapıya ait dört ilke belirlenmiştir: (1)"Schenker'in tonik-dominant tonalitesi," (2) ilişkilendirici tonalite, (3)ifadeci tonalite, ve (4)yönelimli tonalite (s. 89). Tonal ve dramatik yapı arasındaki analogiler (benzeşimler) gösterildi.

Yukarıdaki örnek künyelerden, Schenker analizinin Liszt, Schubert, Faure, Mahler, Wolf, Berlioz ve Wagner'in müziğine uygulandığını görüyoruz. Söz konusu bestecilerin müziği incelenirken Schenker analizinin aşağıda açıklanan tarzlarda kullanıldığı görülmektedir.

- Değişikliğe uğratılmış biçimleri ile - **Liszt**
- Bitonalite'ye (yönelimli tonalite) uyarlanmış halde - **Schubert**
- Tonal/modal sentezli yaklaşımlarla- **Faure**
- Motifik kontrpuan anlayışı ile - **Mahler**
- Pentatonik ve Tam-ton kümeleri vurgulanarak- **Mahler**
- Müziğin doğasını ortaya çıkarmak amacıyla - **Wolf, Berlioz, Wagner**

20. Yüzyıl ve Sonrası Post-Tonal Müzik(Carson, 2004, s. 246-287)

- Eddy Kwong Mei **CHONG**,Schenker'in"Neue Musikalische Theorien und Phantasien"ini Geliştirmek: Ravel'in Müziğinin Analizi için bir Schenkeryan Modele Doğru (tez [Ph.D.], Univ. of Rochester [NY], Eastman School of Music, 2002); 2 cilt., I (metin): xxvi + 235 s., II (örn.): ii + 91 s.
- Rebecca S. **KAUFMAN**, Sergei Prokofiev'inGeç Oda Müziği Eserlerinde Genişletilmiş Tonalite (tez [Ph.D.], Univ. of Kansas, 1987); xxi + 434 s.
- Fred **LERDAHL**, "Atonal Uzatımsal Yapı," CM4Rev 4 (1989): 65-88.
- Susanna **PASTICCI**, [[Pitch-Class] Küme Teorisi ve Post-Tonal Müzik Analizi], G.A.T.M. Monograf (112 s.) = Bollem'no del GA.TM. [Gruppo Analisi e Teoria Musicale] 2/1 (1995). İt.

-["Set-teorisi Analizinin Schenker Türevi Doğrusal Tekniklerle Birlikte Uygulamaları"] başlıklı bölümü inceleyin.

- V. Kofi **AGAWU**, "Bartok'un Op. 20, Piyano için Doğaçlamalarının Yol Açtığı Analitik Sorunlar," JMR 5/1-3(1984): 131-63.

-Yazar piyano eserlerine, Schenkeryan kavramlar olan ses yediş ve hiyerarşik yapının Forte'nin küme-teorisel tanımlamalarıve Ernő Lendvai'nin eserinden elde edilen fikirleriyle bağdaştırılmış halleriyle yaklaşmaktadır.

- Catherine **DALE**, *Schoenberg's Op. 10, İkinci Yaylı Dördülünde Tonalite ve Yapı*, Outstanding Dissertations in Music from British Universities ser. (New York: Garland, 1993); xix + 380 s.

-*Anılandördül(1907-1908), "analitik düşünce geleneğinde kuramcının öz güvenini zorlayan" tonalite ve atonalite arasında kalmış eserler külliyyatına aittir. Bu melez müzik tarzını yansıtmak amacıyla [mevcut] analitik sorgulama... teoriler in alışılmadık şekilde serbest olarak etkileşimine izin verir: Schoenberg'in motiflik şekil kavramları ve Forte'nin [pc]-küme teorisi ile kaynaşmış Schenkeryan ve Salzeryan hiyerarşik, ses-yedişanaliz teknikleri...* Özellikle bkz. bölüm I, "Tonalite: Sorunlar, Teoriler ve Yorumlar" (s. 5-93).

Kaleel Charles **SKEIRIK**, *Sibelius's Altıncı Senfonisinin Birinci Muvmanında Tonal Dizim (syntax)* (tez [Ph.D.], Univ. of Cincinnati [OH], 1997); 2 cilt. (I = metin, II = müzikal örn.), xiv + 220 s.

-*Yazar Sibelius'un "klasik ve romantik tonal dizimin, ortaçağdaki öncüllerinden türetilmiş modal bir hiyerarşi içine entegrasyonu"nu dikkate alır. Anılan muvmanda, "İşlevsel armonik ilişkiler yüzey veya orta plan düzeyinde kalır" ve bir "temel modal yapı"yı süsler. Yazar tonalarka planın yerini basın komşu hareketine (işlemesine, Dorian'da I-VII-I) dayalı bir modal plana bıraktığı "değiştirilmiş bir Schenkeryan yaklaşım kullanır." Alt seviyeden ibaret detaylı grafik analizler... Sibelius'un ses yedişve armonik organizasyona eşsiz yetutarı yaklaşımını gösterir" (s. [ii] [özet]).*

- Catherine **NOLAN**, *Webern'in On iki-Ton Müziğinde Hiyerarşik Doğrusal Yapılar* (tez [Ph.D.], Yale Univ. [CT], 1989); vii + 365 s.

-*Yazar, Webern'in on iki-ton müziğinde yapısal seviyelerin birlik ve bütünlük kaynağı olduğunu öne sürmektedir. Bu seviyeler belirgin perde sınıfı [pc] kümelerinin aralarındaki hiyerarşik ilişkiden ve değişen zaman aralıklarında doğrusal olarak açılımlarından kaynaklanır.*

- Joseph E. **FANCHER**, *Olivier Messiaen'in Turangalila Senfonisinde Perde Organizasyonu* (tez [Ph.D.], Univ. of Oregon, 2003); xv + 313 s.

-*"Küme teorisi, [anılanden senfoninin (1946 -1948)] perde içeriği organizasyonunun çoğunu açıklamakla birlikte, kullanılan tekyöntem değildir. Messiaen tarafından gelenek dışı tarzda kullanılan geleneksel armonik yapılar bu çalışmada yerlerini bulmakta ve Schenker analizipastoral altıncı [muvmanın] büyükölçekli yapısının doğasını ortaya koymaktadır" (s. v[özet]).*

- Michael Lawrence **HALL**, *Alfred Schnittke'nin Viola Konçertosunda Polistilizm ve Yapısal Bütünleşme* (tez [D.M.A.], Univ. of North Carolina, Greensboro, 2000); iv + 157 s.

-*"Pasajlara, yapısal birleşmenin altını çizen birleştirici kromatik çizgileri gösteren, bir tür değiştirilmiş Schenkeryan indirgemeye dayalı grafikler eşlik etmektedir" (özet). Yaklaşım "... Schnittke'nin konçertosunun geleneksel bir... temel yapıya sahip olduğunu var saymaz. Grafiklerde Schenkeryan grafiklerinkine benzer sembollerle birlikte, değişikliğe uğramış sembolojinin yanında yeni fonksiyonlar da kullanılmıştır" (s. 11).*

- Philip N. **THOMPSON**, *Ezra Sims'in Klarinet ve Yaylı Dördül için Beşlisinin II. Muvmanında Mikrotonal Tonalite* (tez [Ph.D.], Univ. of Pittsburgh [PA], 2002); viii + 82s. Tezin II. kısmı (s. 31 ve sonrası) bir orijinal bestedir; Vurmalı ve Orkestra için Konçerto.

-Yazar, anılan mikrotionaleserin(1987), bestecinin(oktavın72-notaya bölünmesinden çıkarılmış) onsekiz-nota dizisinin kullanılmasına rağmen alışıldık tonalitenin izlerini taşıyan ikinci muvmanını incelemektedir. Yazar "ses yediş analizine Schenkeryan yaklaşımdan uyarlanmış bir yöntem ile yaklaşmak sureti ile", muvmanın "belirgin olarak ön plan, orta plan ve arka plan seviyelerini içerdiğini" göstermektedir (s. iv-v [özet]).

Yukarıdaki örnek künyelerden, Schenker analizinin Ravel, Prokofiev, Bartok, Schoenberg, Sibelius, Webern, Schnittke, Messiaen ve Ezra Sims'in müziğine uygulandığını görüyoruz. Söz konusu bestecilerin müziği incelenirken Schenker analizinin aşağıda açıklanan tarzlarda kullanıldığı görülmektedir.

- Geliştirilmiş, genişletilmiş haliyle – **Ravel, Prokofiev**
- Forte'nin küme teorisi ve Ernő Lendvai'nin fikirleri ile bağdaştırılarak – **Bartok**
- Forte'nin küme teorisi, Schoenberg'in motifik şekil kavramları, Salzeryan analiz ile bağdaştırılarak- **Schoenberg**
- Modal arka plan üzerinde tonal orta ve ön planlar halinde – **Sibelius**
- On iki ton müziğinde hiyerarşik doğrusal yapılar halinde – **Webern**
- Polistilistik müzikte yapısal birleştirici kromatik çizgiler halinde– **Schnittke**
- Mikrotonal müzikte ön, orta ve arka plan grafikleri halinde– **Ezra Sims**
- Gelenek dışı kullanılan tonalitede büyük ölçekteki yapının doğasını ortaya koyar halde - **Messiaen**

Ayrıca "Atonal Uzatımsal Yapı", "Schenker Türevi Doğrusal Tekniklerin Küme Teorisi ile Birlikte Kullanımı" konularında genel teorik çalışmalar da mevcuttur.

Folk ve Etnik Müzik(Carson, 2004, s. 287-294)

- Wolfgang SUPPAN. "'Kitlelerin Müziği': Heinrich Schenker'in ve Öğrencisi Victor Zuckerkandl'inYazılarında 'Halk' ve'Halk Müziği', Ekte: Victor Zuckerkandl'in Basılmamış Makalesi ' Hayret: İnsan ve Müzik İlişkisi ' " , Christoph-Hellmut Mahling and Ruth Seiberts, Festschrift for Walter Wiora on His 90th Birthday (30 December 1996)] (Tutzing, Germany: Hans Schneider, 1997): 471-91. Alm.

-Yazar Schenker'in ve öğrencisi Zuckerkandl'in halk müziği hakkındaki görüşlerini elealmaktadır.Ekte,konu hakkında Zuckerkandl'in daha önce basılmamış bir makalesi sunulmuştur.

- James Edward **COCKELL**, Schenkerizm ve Macar Sözlü Geleneği(tez [M.A.], Univ. of Alberta [Canada],1998); [vi] + 70 s.

- "Ön plan ve arka plan Schenkeryan kavramları ve ilgili grafik yöntem, karşılaştırmalı müzikoloji için bir gereç olarak kullanılabilir; söz aktarımlı ezgilerin öğelerine sıklıklarına göre önem dereceleri verilir ve böylelikle ontolojik olarak kararlı bir ezgisel profil veya orta plan oluşturulur ve icranın eşlik ve süsleme gibi doğaçlama yönleri bu gibi bir ezgisel orta plan ile ilişkileri yorumlanır..." (s. (iii) [abstract]).

Popüler ve Rock Müzik(Carson, 2004, s. 294-301)

- Walter **EVERETT**, Müzisyen Olarak Beatles: Yumuşak Yürekli Sert Köşeli Adamlar (New York: Oxford Univ. Press,2001); xix + 452 s.

-Schenker analizi bu kapsamlı kitabın ana konusu olmamakla birlikte, aşağıdaki şarkıların grafikleri (kısmen veya tamamen) sunulmuştur.

Şarkı	Sayfa	Şarkı	Sayfa
<i>And I Love Her</i>	227	<i>I'm in Love</i>	172
<i>Baby It's You</i>	156	<i>Love of the Loved</i>	105
<i>Besame Mucho</i>	113	<i>Michelle</i>	328
<i>Eight Days a Week</i>	264	<i>No Reply</i>	263
<i>Falling in Love Again</i>	139	<i>Please Please Me</i>	132
<i>Help!</i>	298	<i>Runaway</i>	245
<i>I Should Have Known Better</i>	228	<i>There's a Place</i>	328
<i>I Want to Hold Your Hand</i>	199	<i>Till There Was You</i>	108
<i>If I Fell</i>	232	<i>You'll Be Mine</i>	61
<i>I'll Be Back</i>	244	<i>You're Going to Lose That Girl</i>	293

- Lori **BURNS**, "Rock Müzik için Analitik Yöntemler: Tori Amos, "Crucify"; Armonik ve Ses-Yediş Stratejileri" Walter Everett (ed.), Pop-Rock Müzikte İfade: Eleştirel ve Analitik Çalışmalar (New York: Garland, 2000): 213-46.

Caz(Carson, 2004, s. 301-308)

- Steve **LARSON**, *Modern Jazz 'ın Schenkerian Analizi* (tez [Ph.D.] Univ. of Michigan, 1987); 3 cilt, 427 s.
- Milton L. **STEWART**, *Clifford Brown'un Caz Doğaçlama Tekniğinde Yapısal Gelişim* (tez [Ph.D.], Univ. of Michigan, 1973); vi + 219 s.

-Yazar caz doğaçlamadaki yapısal seviyeleri Schenker, Felix Salzer ve Benjamin Boretz'in müzik-teorisi kavramlarını ve Noam Chomsky'nin dil bilimsel kavramlarını kullanarak ele alır. Brown'un of "I Can Dream, Can't I? "1953 performansı analiz edildi.

4. SONUÇ

"Schenker Analizi, kendi gelişimine temel olan (tonal) Klasik Batı Müziği repertuarı dışındaki eserlere de uygulanabilir mi?" sorusuna, David Carson Berry tarafından hazırlanan ve 2004 yılında basılan **A Topical Guide To Schenkerian Literature: An Annotated Bibliography With Indices**(**Konulara Göre Schenker Yazını Kılavuzu: İndexleri ile Birlikte Açıklamalı bir Bibliyografya**) adlı çalışma temel alınarak gerçekleştirilen çalışmada aşağıdaki genel sonuçlara ulaşılmıştır.

Schenker Analizine ilişkin olarak, aşağıdaki konu başlıkları altında 358 yazar 532 çalışmamgerçekleştirilmiştir:

Batı Sanat Müziği;

- *Modal/ Pre-tonal müzik*
- *19. Yüzyılda kromatik tonalite*
- *20. Yüzyıl ve sonrası post-tonal müzik*

Diğer Türler;

- *Folk ve etnik müzik*
- *Popüler ve rock müzik*
- *Caz*

Batı sanat müziğine ilişkin çalışmalar (%80.4) diğer müzik türlerinde yapılan çalışmalardan (%19.6) çok daha fazladır. Batı sanat müziğinin post-tonal dönemine ilişkin çalışmalar ise sahip oldukları %40 oran ile ön plana çıkmaktadır. Toplam üretimin % 40 kadarı ise kitap/tez gibi geniş hacimli çalışmalardır.

Yazarlardan Steve **LARSON**, Walter **EVERETT**, James **BAKER**, Saul **NOVACK**, Allen **FORTE**, Lori **BURNS** ve V. Kofi **AGAWU** yüksek verimleriyle (yazar başına 7-11 çalışma) ön plana çıkmaktadır. Anılan yazarlardan ilk 4 isim, sırasıyla caz, pop/rock, post-tonal ve modal/pre-tonal müzik alanlarında uzmanlıkları ile dikkati çekmektedir.

Çalışmaların diğer müzik türlerine nisbeten daha yoğun olduğu Batı sanat müziği ile ilgili örneklerde Schenker analizini, tonalite öncesi dönemlere ait modal süreçler, melodik ve kontrpuant analayışlarla harmanlanmış olarak, tonal/modal sentezli yaklaşımlarla, değişikliğe uğratılmış, geliştirilmiş, genişletilmiş biçimleriyle, *bitonaliteye* (yönelimli tonalite) uyarlanmış halde, *motiflik kontrpuan* anlayışı ile harmanlanmış olarak, pentatonik ve tam-ton kümeleri vurgulanarak, Forte'nin küme teorisi, Schoenberg'in *motiflik şekil* kavramları, Salzeryan analiz ve Ernő Lendvai'nin fikirleri ile bağdaştırılarak, *on iki ton* müziğinde hiyerarşik doğrusal yapılar halinde, *polistilistik* müzikte yapısal birleştirici kromatik çizgiler halinde, *mikrotonal* müzikte ön, orta ve arka plan grafikleri halinde, gelenek dışı kullanılan tonalitede eserin büyük ölçekteki yapısının doğasını ortaya koyar halde görebilmekteyiz.

Diğer müzik türlerine ilişkin olarak, özellikle Folk/etnik müzik konusunda geleneksel müziklerimize uygulanabilirliği açısından ilginç örneklerle rastlamak mümkündür.

KAYNAKÇA

Berry, D. C. (2004). *A Topical Guide to Schenkerian Literature An Annotated Bibliography with Indices*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.

Schenker, H. (1979). *Free Composition* (E. Oster, Çev.). New York: Longman Inc. (1935).

Yüksel, M. (2010). Schenker Analizi: Robert Schumann, “Askerin Marşı”, Opus 68/2, Sol Majör. Akdeniz-Sanat Dergisi, 6 (2010), 163-168

“MELEZLİK BAĞLAMINDA ARABESK RAP”

Merve GÜLDOĞAN

guldoganmerve88@gmail.com

ÖZET

Küreselleşme kavramının dinamikleri incelendiğinde ortaya karşılıklı bağlantılılıksebebi ile yerel unsurlar ile olan ilişkisinin öneminin farklı kavramlarla açıklanmaya çalışıldığı ortaya çıkmaktadır. Çünkü kavram (küreselleşme) yerellerin temsilleriyle yakından ilgili bir görünümde. Yerel unsurların küresel olanlarla ilişkilenebilirliği ile ilgili olarak üretilen melezleşme, senkretizm ve küyerelleşme gibi kavramlar da temelde, yerelin küresel için önemini vurgulamaya yarar. Melezlik kısaca, iki farklı unsurun birleşmesi ile oluşan bir sentez yapı olarak kısaca açıklanırken, küyerelleşme ise, küreselin yerelle, yerelin de küreselle iç içe geçmişliğine (küreselin yerelleşmesi ve yerelin küreselleşmesi) dikkat çeker. Küreselleşme içerisinde dinamiklerden en önemlisi olarak kabul gören yerellik olgusu pazar içerisindeki farklılıkları nedeni ile birlikte küresel tahayyüle eklenir. Küreselleşmenin aslında ekonomi içerisinde yer edinmiş bir kavram gibi algılsa da, Robertson (1999) sürecin temelde kültürle ilişkili olduğunu savunmuştur. Yazar, yerel kültürlerin kendi varlıklarını, küresel dünya içerisinde “farklılıklarını” vurgulayarak temsil ettiklerinden söz eder.

Benzer durum popüler müzik türleri için de geçerlidir. Küresel olarak kabul edilen ana akım popüler müzik türleri, dünya üzerindeki birbirinden farklı yerellerin katkıları ile genişler ve yerel unsurların eklenmesi ile melez müzik biçimleri müzikal biçimler ortaya çıkar.

Arabesk – Rap buna örnek verilebilecek bir örneği oluşturur. Küresele ait olan Rap’ in yerele ait olan Arabesk ile sentezi bu anlamda uygun teorik malzemeyi içerir.

Bu çalışmanın amacı, kendisini Arabesk-Rap müzisyeni olarak tanımlayan Yener Çevik özelinde, bir ifade kültürü pratiği olarak Arabesk-Rap’ın küresel akış ile girdiği ilişkiyi, melezlik kavramı çerçevesinde açıklamaktır içerisinde kendini nasıl tanımladığını özelinde ele almaktır.

Anahtar Kelimeler: Küyerelleşme, Melezleşme, Arabesk-Rap

“ARABESQUE RAP WITHIN THE CONTEXT OF HYBRIDITY”

Merve GÜLDOĞAN

guldoganmerve88@gmail.com

ABSTRACT

Analyzing the dynamics of the concept of globalization, the importance of the relationship with the local elements is an evident. There are a number of concepts utilized in explaining this relationship. Because the concept (globalization) is closely related to the representations of locales. Such concepts; hybridize, syncretism and glocalization which are produced related to relations between local elements and global elements help to emphasize the importance of the local for the global. The hybridity is briefly described as a synthesis structure formed with the merger of two different elements. The phenomenon of locality which is touted as the most important dynamics within the globalization is added to the global

imagination because of the differences in market. Even if globalization is perceived as a concept entrenched within the economy, Robertson (1999) mentioned that it is not so and it is a completely cultural phenomenon .

A similar situation applies to types of popular music. Mainstream popular music genres accepted globally expands with contributions from different locales in the world and hybrid musical styles and musical styles emerge with the addition of local elements. Arabesque - Rap is an example of this given situation. The synthesis of Rap belonging to Global and Arabesque belonging to the local is explained by hybridity within glocalization. The aim of this study is being expressed by Yener Çevik how Arabesk-rap within expressin culture practices defines himself in globalization.

Keywords:Glocalization, Hybridization, Arabesque-Rap

GİRİŞ

Küreselleşme ekonominden siyasete, kültürden sanata kadar çok geniş bir yelpazede birbirlerini etkileyen bir dünya düzenine ve bu etkileşim içerisinde de aralarında karmaşık bağlantılar kurmuş bir yapıya sahiptir. Roberston (1999) küreselleşmeyi, aslında ekonomiye ait bir kavram olmaktan uzaklaştırıp kültür ile açıklanması gereken bir kavram olarak tanımlanması gerektiğinden bahseder. Bunun nedeni yalnızca küreselleşmenin kültürel bir boyutu olması değildir. Kültür, küreselleşmenin merkezinde yer alan bütün bir karmaşık alıp-verme sürecinin asli yönünü oluşturmaktan kaynaklanmaktadır. Küresel akış içerisinde kültürün önemini Giddens'in sözleriyle açıklamak gerekirse Giddens(1994), küreselleşmeyi “dünyanın uzak yerlerini birbirine ‘bağlayan’ toplumsal ilişkilerin yoğunlaşmasıyla kilometrelerce uzaklıktaki olayların yerel olayları, yerel olayların da kilometrelerce ötedeki olayları biçimlendirmesi” olarak anlamak gerekir (Aktaran Çerezcioğlu 2011: 92). Bunun yanı sıra kültürel küreselleşmenin simgeleyicisi olarak belirtilen küresel köy kavramı bütün yerellerin bu akış içerisindeki karşılıklı kontrolsüz bağlantılılıkları ile ve köy kavramının küçük ölçekli yerleri temsili ile küresel dolaşımın bütün yerelleri nasıl etkilediğini ayrıca bu akışın aslında bir döngü ile çerçevelendiğinde bir göstergesi olarak kullanılmaktadır. Bu döngü içerisinde en önemli dinamik olarak gösterilen farklılık nosyonu yereller ile çerçevelenmiş bir durumun simgeleyici olmaktadır. Bu durum neticesi ile küreselleşme farklılıklardan beslenmektedir. Her ne kadar küresel ilişkiler bir dünya sistemi, ortak bir dünya paylaşımı gibi tüm dünyayı kapsayıcı bütünlüğe işaret etse de, küresel ilişkilerin ve küresel yapılanmanın önemli bir bölümünü bölgesel olan, yerel olan yani “bütünden farklı olan”ın cazibesi oluşturur.

Farklılıklar ve bu farklı kültürel yapıların küresel akış içerisinde etkilendikleri bir takım durumlar söz konusu ve bunları yerel eksende nasıl uyguladıklarına ilişkin bilgileri bu iki kavramın birleşmesi yani yerel-küresel kavramlarının birlikteliği ile farklı bir görünüm sergiledikleri görülmektedir. Bu etkilenimler sonucunda artık küresel arenada yerele bir önem atfedilmeye başlanır. Yani yerel unsurlar, farklılıkları dolayısıyla küresel akış içerisinde yerini alabilir ve bu durumların sonucunda bir kavramsal bütün olarak ortaya çıkan küyerelleşme, yerellerin kendi unsurlarını küresel entegre etmesinde açıklayıcı olur. Küyerelleşme ise yerele ait olan herhangi bir unsurun küresel olana ait olan unsur ile girdiği ilişki sonrası ortaya çıkması mümkün olan melez yapının akış halinde iken bu dönüşüme katkı sağlayan bütünleşmiş bir kavramdır. Ve bu akış içerisinde yerellerin kendilerini küresel olana entegre etme durumu bu karşılıklı bağlantılılık durumları mümkün kılınmaktadır.

Bu çalışmada iki farklı kültüre ait müzikal unsurların sentez görünümü şeklinde ortaya çıkan “Arabesk-Rap”ın küyerellik bağlamında açıklanması söz konusudur.

KÜRESELLEŞME, KÜRESEL KÜLTÜREL AKIŞ, FARKLILIK VE KÜYERELLİK

Günümüz dünyasında sosyolojinin ve birçok bilim dalının moda kavramlarından biri olan küreselleşme ile ilgili olarak farklı bakış açılarıyla birçok tanım yapılmıştır. Şenses'e göre (2004) küreselleşme mal ve hizmetlerin, üretim faktörlerinin, teknolojik birikimin ve finansal kaynakların ülkeler arasında serbestçe dolaşabilmesidir (Aktaran Çerezcioğlu 2011: 2). Küreselleşme, bireylerin gündelik yaşam deneyimlerini ve kültürel edinimlerini de içerecek geniş bir yelpaze içinde algılanan bir kavramdır. Küreselleşme ekonomi, siyaset, kültür, teknoloji ve benzeri alanlarda birbirleri ile eş zamanlı yaşanan, aralarındakarmaşık ilişkileri bulunan süreçler açısından yaklaşılsa, küreselleşmenin her çeşit çelişki, direniş ve birbirleri ile ayı oranda karşı koyan güçleri barındırdığını görüyoruz. Bu karşı koyuş belli bir akış le sağlanmaktadır. Bu trafiği olarak gösterilen -küresel akış içerisindeki trafik durumu bağlantılılık sürecindeki karmaşık yapı olarak göstermek mümkündür. Küresel akış içerisinde en önemli dinamiklerden birini de bu "karşılıklı bağlantılılık" düşüncesi oluşturur. Tomlinson (2004) küreselleşmeyi, "bağlantıların artması" vurgusunu açıklayacak biçimde, "karmaşık bağlantılılık" (complex connectivity) kavramı çevresinde ele alır. Kavramın açılımı olarak da, küreselleşmenin modern yaşamı karakterize eden hızla gelişen ve giderek yoğunlaşan karşılıklı bağlar ve bağlantılılık ağına işaret etmektedir. Küreselleşmiş kapitalist ilişkilerde görünen önemli bir unsur "farklılaşmadan beslenme" düşüncesi oluşturur. Küresel ilişkilerin ve küresel yapılanmanın önemli bir bölümünü bölgesel olan, yerel olan yani "bütünden farklı olan"'ın cazibesi oluşturur. Bütünden farklı olma durumu küresel akış içerisinde yerellerin sentez görünüm ile küresel akışa dahil olması durumudur. Bu küresel akış ve kaynaşma süreci içerisinde yereller bir takım stratejiler üretmişlerdir. Bu stratejilerden biri olarak Bayart(1996) kültürel dışa açıklık kavramını belirler. Bayart'ın(1996) kültürel dışa açıklık kavramı, kendilerine ait olmayan unsurları alan birey ya da grupların, kullandıkları bu unsurları kullanım biçimlerini "meşrulaştırma" çabasına işaret eder. Bu meşrulaştırma sonucu olarakta artık bir sentez görünüm oluşumu da gündemdedir ve bu kavram ise küyerellik kavramıdır. Küyerelleşme "küresel pazar için tasarlanmış ancak yerel kültürlere uygun biçimde uyarlanmış ürünler ya da hizmetler" anlamına gelmektedir. Yerel bir üretim biçiminin küresele eklenmesi, yerel özelliklerin küresel akışa dahil edilmesi, küresel bir olgunun yerelden gelen katkılarla kendi bütünlüğünü oluşturması gibi. Bu eklemleme durumu belli bir akış ile sağlandığına dair Appadurai 'nin çerçevelemiş olduğu beş unsura göz atmak gerekir. Appadurai küresel kültürel akışın "Etnik Alan" (Ethnoscape) ile içinde yaşadığımız, değişen dünyayı kuran insan manzaraları kast edilir. "Teknoloji Alanı" (Technoscape) ile küresel konfigürasyon, teknolojinin akışkanlığı ve günümüzde geçirimsiz sınırlar boyunca çok hızlı hareket eden, bilgiye dayalı, mekaniksel, yüksek ve basit teknoloji ifade edilir. "Finans Alanı" (Finanscape) kavramı ise, para piyasaları, ulusal borsalar ve ürün spekülasyonları büyük paralı ulusal döngüler aracılığıyla hareket ettirirken, küresel sermayenin dağılımı daha önce hiç görülmemiş bir şekilde hızlı ve zor bir çizgiyi takip ettiği için gereklidir. Medya Alanı, üretim için elektronik yeteneklerin dağıtımını ve dünya çapında mevcut olan, artan, "kamu ve özel çıkar haberlerinin gazeteler, dergiler, televizyon kanalları, film yapım stüdyoları gibi figürlerce yayılmasını" ve bu medyalar tarafından yaratılan dünya imajlarının her ikisini de birlikte içerir. "İdeolojik alan" (ideoscape) ise, imajların sıralanışıdır. Fakat bunlar çoğunlukla doğrudan siyasal ve sıklıkla devletlerin ideolojileriyle ve devlet iktidarını ya da bu iktidarın bir kısmını açıkça elde etme amacındaki karşıt-ideolojik eylemlerle ilgilidir. Bu akış içerisinde önemli olan en öneml müzik türü popüler müzik türleridir. Zaten konumuz itibarı ile Rap kendi yerelliği içerisinde bir popüler tür iken Arabesk de kendi yerelliği içerisinde bir popüler müzik türüdür. Popüler müziğin kültürel akışı incelenecek olursa Bir popüler müzik türü, Appadurai'nin modellemiş olduğu kategoriler içerisinde başta Finans

Alanı ve Medya Alanı olmak üzere, küresel akışın unsurlarıyla ilişkiye geçer. Tür, basılan plaklar, müzik videoları ve düzenlenen konserlerle küresel akışta yer bulur. Bu unsurların ulaştığı yerlerde tanınır hale gelir, izlerkitle kazanır.

ARABESK, RAP MÜZİK VE TÜRKİYE'DE RAP

Arabeskle ilgili çalışmalarda dikkat çeken yaklaşım, türün bir müzik biçiminden çok kültürel bir durum olarak ele alınmasıdır. Bu yaklaşıma göre arabesk, köyden kente göç etmiş bireylerin, kent yaşamına adapte olamamaları ile birlikte kendileriyle bütünleştirdikleri başka bir yaşam biçiminin işaretidir. Rap ile aynı özellikleri barındırdığını düşünen Yener Çevik'e Arabesk'de Rap'te aynı ideolojileri ve aynı yapı taşlarını barındırmaktadır. Arabeskle ilgili çalışmalarda dikkat çeken yaklaşım, türün bir müzik biçiminden çok kültürel bir durum olarak ele alınmasıdır. Bu yaklaşıma göre arabesk, köyden kente göç etmiş bireylerin, kent yaşamına adapte olamamaları ile birlikte kendileriyle bütünleştirdikleri başka bir yaşam biçiminin işaretidir. Hiphop yukarıda da belirtildiği gibi 1970'li yılların sonunda Amerika'da gettolarından çıkan zencilerin oluşturduğu bir kültürdür. Türkiye'de ise 1980'li yıllarda Rap müzik ve Hiphop kültürü kendini göstermeye başladı. İlk önce Break dansın popüler olmasıyla sevildi ve benimsendi. Bol giysiler, ilginç saç şekilleri ve yapılan dans dönemin gençliğini etkisi altına aldı.

KÜYERELLİK BAĞLAMINDA ARABESK-RAP

Türkiye'de yaklaşık on yıllık geçmişe sahip olan Arabesk-Rap, Rap müzik içerisinde görülen yerel farklılıklara dayalı ayrım içerisinde Türkiye'de icat edilmiş bir üslup olarak ele alınır. Kendisini üslubun yaratıcı olarak gösteren Yener Çevik, Arabesk-Rap'in ilk örneklerini verir. Arabesk- Rap müzisyenleri, kendi yazdıkları Rap şarkılarının alt yapılarında, şarkı boyunca kesintiye uğramaksızın tekrar eden ezgisel kesitler (sample) kullanırlar. Bu ezgisel kesitleri ise kimi popüler müzik şarkılarından ve özellikle Arabesk şarkılarından alırlar. Bu ezgisel kesitler, "producer" tarafından seçilip şarkıya uygun biçimde kaydedilir. Yener Çevik'e göre Arabesk-Rap'in ilk örnekleri, Türkiye'den, çalışmak veya bir takım sebeplerle Almanya'ya yerleşmiş "gurbetçiler"den gelir. Televizyon başta olmak üzere çeşitli medyalarla bu üslubu tanıyan Yener Çevik, Almanya'da yaşayan komşuları ve akrabaları ile olan ilişkileri yoluyla da bu müziği tanıır. Görüldüğü gibi Yener Çevik, Türkiye dışında bir yerellikte yapılmakta olan bir uygulamadan etkilenir. Önce bundan haberdar olur, ardından da kendi yerel unsurlarından hareketle buna neler katabileceğini düşünür. "Haberdar olma" ve "etkilenme" sürecinde, küreselleşmenin sağladığı kültürel akış alanlarının etkisi hemen göze çarpar. Bu haberdar olma ve etkilenim durumu, hareket halindeki insan grupları olarak turistler, göçmenler, seyyahlar, sürgünler vb. grupların oluşturduğu Etnik Alanlar, Appadurai'nin kavramlaştırmasında yer alır. Yener Çevik de önce gurbetçi ziyaretleri sonrasında da onların getirdiği kasetlerin etkisiyle, bilmediği ancak küresel anlamda bilinen bir kültürel formla ilişkilendirir. Bu ilişkilendirme bir diğer önemli figür de abisi olur. Abisinin getirdiği kasetler ve yine abisi sayesinde izlemeye başladığı TV programları, Çevik'in Rap'le ilişkilendirme sürecinde önemlidir. TV yayınları, kasetler, CD'ler ve plaklar, kültürel bir unsur olarak popüler müzik türlerinin dolaşımında "Medya Alanı" içerisinde değerlendirilir. Çevik, medyalar aracılığıyla ilişkilendiği Rap'tan etkilenir. Bu ilişkilendirme sonucu ilk olarak 15 yaşında bu tür'ü taklit ederek ritimsel özellikleri alıp kendi anlam dünyasında oluşturduğu sözleri üzerine okumaya başlar. Ve sonuç olarak bugün Arabesk-Rap olarak bir türün yaratıcısı olur ve Arabesk-Rap tanımlamasını yapar; *Arabesk-Rap oto sanayide veya tekstil atölyelerinde veya fabrikalarda günde en fazla 12 en çok 18 saat çalışan insanların sigortasız çalıştırılan insanların hayatlarını anlatma biçimidir aslında Arabesk-Rap* olduğunu belirtir. Ve Çevik'e göre, Türkiye'de gerçekleşen, bu yaşam biçiminin Türkiye dışındaki bir müziği yarattığı iddia edilen yaşam biçimi ile benzerlik taşımaktadır. Bu benzerliğin yanında ilk

zamanlar ciddi anlamda olumsuz tepki de alır. Ancak Çevik'e göre bu tür bir müzik icra ediyor olmak, kendisi için çok normaldir.

Arabesk rap'teki benim tanımım şuydu; belli bi dönemde Türkiye'nin yüksek sınıfı işte oturduğumuz yeri görüyorsunuz işte dipten geliyoruz yani kenar mahallelerde gecekondular da yaşayan insanların hayat biçimlerine verdikleri isimdir bu yüksek mevkide yüksek maaşlı zengin insanların taktığı isimdi. Ne kadar arabesk yaşıyorsunuz işte ne kadar arabesksiniz e tabi haliyle Michael Jackson ile Madonna ile büyümedik. Ben koyu müslümcü adamın tekiyim. E bende ne yaptım bi şekilde işte rap'i keşfedip kendi sevdiğim tınılarla birleştirip onun adına arabesk-rap dedim “

Kendisi de “gecekondu” mahallesi olarak düşünülebilecek muhitlerde yetişen Çevik için arabesk ve rap birbirlerine yakın anlamlar içerir. Her iki müzik de temelde aynı yaşam biçimine sahip insanların sıkıntıları ve söylemleri ile ilişkilidir. Yani Çevik'e göre her ne kadar farklı coğrafyalardan çıkmış olsalar da her iki müzik benzerlik taşır.

Yener, yapmış olduğu bu türü "yeni dönem aşıklığı" olarak ifade ederek bu durumu meşrulaştırma işine girişmektedir. Yani Anadolu geleneğinden gelen aşıklık geleneğinin, Rap'ten hiçbir farkının olmadığından bahseder. Bu durumu tarihsel olarak Rap'in çıkış noktası ve içselleştirilmiş dünya görüşü ile de bağlantılamaktadır. Burada Çevik'in söylemleri ve çabası “kültürel dışa açıklık” kavramına işaret eder. Görünürlük kazandıran bir pratik olarak karşımıza çıkmaktadır.

SONUÇ

Bu çalışmada küyerellik bağlamında Arabesk-Rap örnekendirilmesi yapılmıştır. Yerel ile küreselin sentez görünümünden yola çıkılarak Arabesk-Rap, küreselleşme akışı içerisindeki görünümü çerçevesinde ele alınmıştır. Arabesk-Rap türü anlaşılmasına çalışılırken karşılıklı bağlantılılık, kültürel dışa açıklık, küresel kültürel akış ve küyerellik kavramlarından yararlanılmıştır. Küresel pazar için tasarlanmış olan bir unsur olarak "Rap" ile yerel kültüre ait olan "Arabesk" yapının sentezi olarak düşünülebilecek olan Arabesk-Rap, bu anlamda önemli bir örnektir. Küreselleşme çalışmaları içerisinde yerellere ayrıca önem atfedilir. Çünkü küresel akış içerisinde “farklılık” meselesinin vurgusu, yerel kültürlerle ilişkilidir. Küreselleşme literatüründe, küresel olandan yerellerin ne ölçüde etkilendiği ve kendini bu akış içerisinde nerede konumlandığı önemli bir tartışma konusudur.

Sonuç olarak bu çalışmanın amacı Arabesk-Rap'in küyerel görünümünün farklı perspektiflerle açıklanmasıdır. Arabesk-Rap'in bu çalışma içerisinde küyerellik olgusuna iyi bir örnek teşkil ettiğinin vurgulanmasıdır.

KAYNAKÇA

Akkaş, Seher. (2012). “Senkretizm Bağlamında ‘Karadeniz Rock’ Olgusu: Grup Marsis Örneği” Müziği Anlamak (ed: Çağhan Adar), Ekspres Matbaa, Kütahya.

Appadurai, Arjun. (2003). *Küresel Kültürel Ekonomideki Bölünme ve Farklılıklar, Küreselleşme, Kültür, Medeniyet Yerel Kimliklerden Küresel Stratejilere* (ed: Kudret Bülbül), Orient Yayınları, Ankara.

Bauman, Zygmunt. (2010). *Küreselleşme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Bayart, François – Jean. (1999). *Kimlik Yanılsaması*. İstanbul: Metis Yayınları

Çerezcioğlu, Aykut B. (2011). Yayımlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Karaca, Güngör. (2007). *Küreselleşme ve Büyük Orta Doğu Projesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

Işık, Caner – Erol, Nuran. (2002). *Arabesk'in Anlam Dünyası Müslüm Gürses Örneği*. Bağlam Yayınları

Odyakmaz, Nemi. (2000). *Bilgi Teknolojileri, Küreselleşme ve Kalkınma*, Dış Ticaret Dergisi, Sayı: 18, 96-113.

Işık, Caner- Erol, Nuran. (2003). *Popüler Müzik ve Kültür: Arabesk'in Anlam Dünyasını Okumak*, Popüler Müzik Yazıları (ed: Yetkin Özer), Güler matbaa ve Yayıncılık, İzmir.

Sarıbay, Ali Y. (2004). *Modernitenin İronisi Olarak Globalleşme*. İstanbul: Everest Yayınları

Stokes, Martin. (2012). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları

Özbek, Meral. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları

Tomlinson, John. (2004). *Küreselleşme ve Kültür*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Tosuner, Nihan N. (2003) *Tepki Kültürü Çerçevesinde Hip-Hop ve Rap Müzik*. Yayımlanmamış Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

TEZLER

GÖRÜŞME

Çevik, Yener ile Kişisel İletişim 23.05.2013.

“ÇOCUK KOROLARININ SESLENDİRME BAŞARIMLARINDAKİ DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜMLER”

Prof. Mustafa APAYDIN

Yrd.Doç.Dr.Emel Funda TÜRKMEN

ÖZET

Çocuk koroları, genel müzik eğitiminin verilmesinde ve çocuklara olumlu kişilik özellikleri ve davranışları kazandırmada önemli araçlardır. Bir araç olarak düşünüldüğünde daha etkili olması için çeşitli yollar aranır. İçeriği (çocuk şarkıları), çalışma yöntemleri, sunuş biçimleri (sahne sunusu/gösterisi), toplumsal ilişkiler(aile, kurum, izleyici), üzerinde durulması gereken başlıca etkenlerdir ve yapılacak çalışmalarla koroların daha verimli olmasına yardımcı olacakları düşünülmektedir. Son yıllarda ülkemizde çocuk korolarının sayısında oldukça önemli bir artış vardır ve korolara verilen önem gittikçe artmaktadır. Koroların çocuklar üzerindeki etkisi de daha açık bir şekilde görülebilmektedir. Bu aynı zamanda koroların seslendirme başarımlarında da bir takım değişikliklerin habercisidir. Ülkemizdeki koro sayısının artışında önemli bir rol oynayan başta Türkiye Korolar Şenliği ve bu şenliğin takipçisi başka şenlikler Çocuk Korolarının seslendirme uygulamalarında ve başarımlarının artışında etkili olan bir başka unsurdur. Bu araştırma, özellikle son yıllarda gözlemlenen çocuk korolarının seslendirme uygulamalarındaki değişim ve dönüşümleri ele almakta, çocuk korolarına ilgi duyan ve bu alanda çalışmalar yapanlara bu alanda yaşanmakta olan değişimleri tanıtmaya amacını taşımaktadır. Araştırma, özellikle Afyon 23 Nisan Çocuk Koroları Şenliğinde görev alan, bütün çocuk korolarını ve diğer koroları izleyerek, değerlendirme kurulunda görev alıp gelişme ve değişimleri takip eden uzmanlarla yapılandırılmış görüşme yoluyla elde edilen bilgilerin ve görüşlerin bir toplamını sunmaktadır. Seslendirme uygulamaları kavramı, sahne sunumlarında göze çarpan seslendirmeye yönelik niteliklerle, şarkı seçimini ve gösteri sırasında müziğe eşlik eden görsel unsurları da içermektedir. Bu yönüyle hem gelişim ve değişimleri saptayıp kayıt altına almakta, hem de bu alana ilgi duyanların gelişmeleri takip etmelerine olanak sağlamaktadır. Çalışmaların yeni çalışmaları desteklemede ve çocuk korolarının gelişimine katkı sağlamada önemli bir görevi yerine getireceği umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çocuk Koroları, Seslendirme Pratikleri, Değişim, Dönüşüm.

“CHANGES AND TRANSFORMATIONS IN EXECUTIVE PRACTICES OF CHILDREN CHOIR'S”

ABSTRACT

Children's choirs are essential in the training of basic music, and play great role in the children's behaviors and their positive personal features. Considered as tools, various ways are searched to be more effective. Content (children's songs), working methods, presentation formats (stage performance), social relationships (family, institution, audience) are important factors for these tools to be more efficient. In recent years, our country has a highly significant increase in the number of children's choirs and the importance given to the children's choirs is being increasing. Also choirs effect on children can be seen more clearly

too. At the same time it is also the harbinger of several changes of choirs in vocalization practices. At first, the Turkey Choir Festival is significant cause of the increase in the number of choirs, also this Festival's spectator is another effective element of the children's choirs vocalization practices. This research, especially in recent years of the transformations and changes observed in the practice of children's choirs vocalization are considered, children's choirs who are interested and those who work in this area is intended to introduce the changes that are taking place in this area. The research, especially who is in charge with this Festival observes all children's choirs and other choirs, then offers a total views of the obtained information to the experts who following the development and changes. By this way, both developments and changes are recorded, as well as allows to follow the developments to those who is interested in this field. It is hoped to fulfill the important task in the new studies' developments and children's choirs development's contributions.

Keywords: Children's Choirs, Voice Practices, Change, Transformation.

GİRİŞ

Korolar toplumsal kültürün aktarımından bireysel gelişime olan katkılarına kadar pek çok kazanımı olan önemli kuruluşlardır. İlkokullardan, üniversitelere kadar bu işe gönül vermiş pek çok müzik eğitimcisi korolarla ilgilenmekte ve çalışmalarında görev almaktadır. Özellikle son yıllarda korolarda görülen nicel artış artık önemsenmekte olduklarının göstergesidir. Kazanımları düşünüldüğünde öneminin geç anlaşıldığı da söylenebilir. Üstelik genel müzik eğitimi de desteklemekte eksik kalan yanlarının giderilmesine hizmet edebilmektedir. Ülkemizde verilmekte olan genel müzik eğitimi, ilkokullarda haftalık iki, ortaokullarda haftalık bir saat olan bir eğitimle sürdürülmektedir. Liselerde bu derslerin seçmeli olması müzik eğitiminin kesintiye uğraması sonucunu doğurmaktadır. Müzik eğitiminin bireysel gelişime, toplumsal yaşama ve kültüre katkıları oldukça fazladır ve faydaları vazgeçilemeyecek bir değer taşımaktadır. Bununla birlikte verilen eğitimin sınırlı oluşu farklı araçları devreye sokmayı gerekli kılmaktadır. Bu araçlar içerisinde en etkili ve tüm çocukları içerisine alabilecek neredeyse tek kurum korolardır.

Türkiye'deki koro geleneği Cumhuriyetin kurulmasının hemen ardından açılan Musiki Muallim Mektebinde kurulan korolar yoluyla başlamıştır. Daha sonrasında Musiki Muallim Mektebinin yetiştirdiği müzik öğretmenleri gittikleri yerlerde, çalıştıkları okullarda birer toplum gönüllüsü kimliğini, kahramanca bir tavırla üstlenerek ve hiçbir karşılık beklemezsizin korolar yoluyla geliştirme işini üstlenmişlerdir. Bu çabaların yanı sıra Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu da bu alana büyük hizmetlerde bulunmuştur. Çocuk saatlerinde sunulan çocuk şarkıları ile çocuk müziği dağarı geliştirilmiş, pek çok çocuk müziği yetismekte olan genç kuşağa aşılınmış, birlikte söyleme geleneğinin oluşması sağlanmaya çalışılmıştır. 1989 yılında Türkiye Polifonik Korolar Derneği kurulmuş, ülkenin dört bir yanından, derneğin yürüttüğü ve 1996 yılından beri sürdürülen şenliğe katılan korolar Türk Koro geleneğinin oluşturulmasına yardımcı olmuştur. Hemen her ilden katılımcı korolar bu şenlikte sergilemek üzere özenle seçip çalıştıkları eserleri sergilerken, bir araya gelmenin, birlikte şarkı söylemenin, başka illerden dostluklar kurmanın ve kültürümüzü zenginleştirmenin tadını çıkarmaktadırlar. Bu şenlik aynı zamanda Türkiye'de koroların oluşturulması ve yaygınlaştırılmasında oldukça önemli bir rol üstlenmiştir. Mesleki müzik eğitimi veren Güzel Sanatlar Liselerinden üniversitelerin Eğitim Fakültelerine ve genel müzik eğitimi veren ilköğretim okullarına kadar pek çok kurum ve okul oluşturulan korolarla bu şenliğe katılmayı amaç edinmiştir. Şenlikte verilen ödüller de özendirme ve koroyu kendi genel özellikleri dikkate alınarak değerlendiren bir şenlik niteliği taşımakta bir yarışma olarak kabul edilmemektedir. Ankara'da yapılan şenlikte verilen ödüller koronun iyi yönlerini vurgulamaya yöneliktir ve bir sıralama ya da başarı göstergesi olarak nitelendirilmemektedir, her koro bir ödül almaktadır. Bu şenlik başka şenliklerin de düzenlenmesine yol açmış önemli

bir örnek niteliği taşımaktadır. Benzer şenlik ve yarışmalardan bazıları: Afyon Çocuk Koroları Şenliği, İstanbul Koro Günleri, İstanbul Korofest, İstanbul Korolar Festivali, Mersin Nevit Kodallı Korolar Şenliği, Çanakkale Korolar Şenliği, Antalya Korolar Festivali(yarışması)dır. Bu şenlik ve festivallerden Çanakkale'deki festival uluslararasıdır ve önemli korolar davet edilmekte yine bir yarışma niteliği taşımamaktadır. Şenlikte farklı ve değişik ülkelerden gelen korolar bilgi ve birikimlerini paylaşmaktadır. Yapılan çalıştaylar koro yönetimi konusunda kendini geliştirmek isteyenler için önemli fırsatlar sunmaktadır. Afyon'da yapılmakta olan şenlik ise bir çocuk koroları şenliğidir. Çocuk şarkılarının seslendirildiği şenlik engelli çocukları da korolar yoluyla topluma kazandırma, iletişim becerilerini artırma çalışmaları da yapmaktadır. Yüzlerce çocuk, küçük yaşta sahne deneyimi ve çocuk şarkılarını birlikte söyleme geleneğini edinmektedir. Türk kültürü açısından oldukça büyük bir önem taşıdığı açıktır ve Türk çocuk şarkılarının çoğalmas ve geliştirilmesine önemli katkılarda bulunmaktadır. Mersin'de yapılan şenliğin de yarışma boyutu yoktur. Bu şenlikler arasında yarışma niteliği taşıyan tek festival Antalya Festivalidir ve uluslar arası boyutta düzenlenmektedir.

Düzenli olarak tekrarlanan ve yürütülen şenlikler sayesinde son yıllarda koro müziğinin sadece gelişmekle kalmadığı, seslendirme yöntemlerinin geliştiği, sahne sunumlarının nitelik açısından yükseldiği ve bir takım değişikliklerin yaşandığı görülmektedir. Bu değişimin çeşitli nedenleri arasında en önemlisi koroların şenlikler yoluyla yeni uygulamaları görüyor olmalarıdır. Ayrıca koro şefleri farklı eserlerle tanışabilir ve bu alana katılan yeniliklerden haberdar olma fırsatları da bulabilirler. Yapılan çalıştay gibi uygulamalı çalışmalar çeşitli konulardaki bilgilerin tazelenmesine ve fikir alış verişinde bulunmalarına olanak sağlar. Aynı şekilde öğrencilerin de farklı topluluklarla iletişim kurmaları, tanışıp dost olmaları gibi pek çok paylaşım yaşanabilir.

Tüm bunlar öğretmen ve eğitimcilerin mesleki yaşamlarına ve hatta kişiliklerine olumlu katkılar sağlarken, öğrenciler farklı insanları tanıyacakları bir ortama girerler. Bir sonraki yılın çalışmaları da böyle yerlerde daha büyük bir özenle çalışma isteğine dönüşür. İşte gelecek yılı planlama ve yeni çalışmalara ortak olma isteği gerek eğitimcilerde gerekse öğrencilerde görülen değişim ve dönüşümlerin de başladığı zamandır. Bir sonraki yıl yapılacak çalışmaların başta repertuar olmak üzere, çalışma yöntemleri, egzersizler, ritim uygulamaları, sahne görüntüsü, seslendirme biçimleri vb. pek çok yönünün etkileyeceği açıktır.

Çocuk Korolarında Eğitim

Çocuk Koroları sadece şarkıların öğretildiği çalışma grupları değildirler. Apaydın(2001:135),koroda şarkı söyleyen bir bireyin, birlikte şarkı söyleyerek ortaklaşa iş yapma alışkanlığı kazandığını, özgüvenlerinin arttığını, ses eğitimi, genel müzik eğitimi, koro edebiyatı eğitimi aldıklarını belirtmektedir. Başkalarının yanlışlarını gidermeye katkıda bulunur, kendi eksiklerini giderme fırsatı bulur, başkalarına saygı göstererek kendisine saygı sağlar, arkadaşlık kurarak sosyalleşir, toplumda demokratik değerlerin gerekliliğini kavrar, sanatta ulusal ve uluslararası iletişim içerisinde dünya görüşü geliş düşüncesindedir. Tüm bu değerlerin eğitimle verilmeye çalışıldığı ve uzun zaman aldığı göz önünde tutulursa, müzik yoluyla ve özellikle korolar yoluyla ne kadar kolay, eğlenceli ve daha az zaman alıcı bir yoldan verileceği açıktır.

Eğüz çocuk korolarını sınıflandırırken sınıf koroları, okul koroları ve seçkin çocuk koroları biçiminde bir sınıflandırma yapmıştır. 1980'li yıllara göre yapılmış bu sınıflandırmanın günümüzün dernek ve farklı kurumlarca oluşturulmuş koroları kapsamadığı açıktır. O yılların koşullarında var olmayan bu koroların günümüzde hemen her şehirde var olması bugün bu alanda epey yol kat etmiş olduğumuzu göstermektedir. Ayrıca sınıf ve okul

koroları için öğrencilerin seçilerek koroya alınması düşüncesini belirtmiş olduğu görülmektedir. İçinde bulundukları yılların koşullarını da aktaran Egüz, okulların birden fazla öğretim yaptığını, çalışma yerlerinin olmadığını, öğretmenlerin ders saatlerinin çokluğunu da dile getirmiş bu türden zorlukların okul korolarında seçme yapılmasının ve en iyi öğrencilerden oluşturulmasının daha iyi olacağını belirtmiştir. Yine sınıf koroları için de en yetenekli ve seçkin çocuklardan oluşturulmasını önermektedir. Seçkin çocuk korolarını ele aldığı başlık altında, bu koroların okul sınırlarını aşarak bir kentin hatta bir yörenin en üstün yetenekli çocuklarından oluşturulan korolar olduğunu belirtir. Bu çocukların en güç sanat yapıtlarını seslendirecek güçte yetiştirildiklerini ve ileride birer sanatçı olmalarının da beklenebileceğini dile getirir (1980:132,133).

Son yıllarda yapılan çalışmalar dikkate alındığında özellikle Afyon Çocuk Koroları Şenliğinde sınıf korolarında hiçbir seçmeye tabi tutulmadan koroya alınan ve birkaç yıllık bir çalışmadan sonra da oldukça iyi bir düzeye geldiği görülen korolar vardır. Bu durum her bireyin korolarda yer alabileceğini ve düzey tespiti, ses alanı vb. etkenler dikkate alınarak yapılacak sınıflamalar yoluyla korolara katılan öğrencilerin sayısının artırılabilceğini düşündürmektedir. Böylece genel müzik eğitiminin yaygınlaşması açısından yararlı bir adım atılmış olacaktır. Korolar yoluyla müzik eğitimin yaygınlaşması ülkemiz müzik kültürünün gelişmesine de daha hızlı bir yoldan katkı sağlayacaktır.

Egüz, seçkin çocuk korolarının çalıştırılmalarına yönelik olarak yaptığı açıklamalarda bu koroların pek çok açıdan yetiştirilmesi gereken korolar olduklarını, temel unsurlarının ses olması nedeniyle ses eğitimlerinin dikkatle ve özenle ele alınması gerektiğini, erkek çocuklara seslerini sertleştirmeden ve bağırmadan söylemelerinin öğretilmesinin gerektiğini bildirir. Çocuk korolarının eğitiminde nefes ve vücut yumuşaklığından önce ana dil ve konuşmanın ağırlık verilecek en önemli öge olduğunu vurgulamıştır. Dağarcıklarının ise okul kitaplarıyla, şarkı ve türkü kitaplarından yararlanılarak oluşturulabileceğini söyler (1980:138).

Çocuk korolarında verilmekte olan eğitim genel olarak vücut yumuşaklığı ve rahatlığı, ses, ritim eğitimi, müzik bilgisi ve kültürü, solfej, şarkı öğretimi gibi basamakları kapsamaktadır. Bu basamakların her biri sahne sunumlarını doğrudan etkilediği görülen basamaklardır. Vücut yumuşaklığı ve rahatlığı sağlanmadan, gergin bir vücutla başlamak ses kaslarını zorlamaktadır. Ritim eğitimi, ağırlaşmadan ve yavaşlamadan söylemede düşünce gücünü devreye sokan birtakım çalışmalardan oluşmaktadır. Ses eğitimi, yumuşak ve bağırmeden seslerini kullanmalarına ve geliştirmelerine katkıda bulunmakta, şarkıların daha güzel bir sesle söylenmesine hizmet etmektedir ve asla ihmal edilemeyecek en önemli basamaktır. Şarkı öğretimi iyi öğretmenlik becerilerini kapsamalıdır. Müzik bilgileri ve kültürel eğitim bu süreçte göz ardı edilmemesi ve her fırsatta devreye sokulması gereken, süreç içerisinde belli bir zaman ayırmaksızın ve gerektiği zaman verilen, koro şefinin hemen her davranışını da kapsayan bir eğitimidir. Koro şefinin sadece şarkıları öğreten biri olmadığı özellikle çocuk korolarında aynı zamanda bir örnek teşkil ettiği unutulmamalıdır.

Konser için seçilen repertuarın çalıştırılması öncesinde bu basamakların büyük bir titizlikle yerine getirilmesi gerekmektedir. Vücut yumuşaklığı ve rahatlığı çalışmaları, koronun bedensel disiplini sağlamada, özgüven oluşturmada, doğru bir şarkı söyleme duruşu almada önemlidir. Çalışmaların en eğlenceli ve kaynaştırıcı basamağı olarak görülebilir. Solunum çalışmaları, şarkı söylemeye hazırlık için en önemli aşamadır. Doğru bir soluk alma biçimi, koronun şarkı söyleme becerilerini doğrudan etkilemektedir. Uzun ve rahat bir soluk rahat bir seslendirim demektir. Ses alıştırmaları, sesin kullanımı ve geliştirilmesi açısından yine vazgeçilemeyecek bir aşamadır. İyi bir ses tekniğine sahip olan bir koro iyi şarkı söyler, müzikal unsurları tam anlamıyla yerine getirebilir. İtme, ritim ve şarkı öğretimi iç içe geçmiş bir şekilde yer alır. Her çalışmanın son aşamasını öğrenilmiş şarkılardan oluşan

bir seçkinin konser verir gibi seslendirilmesi oluşturmalıdır. Böylece konser provası da yapılmış olacaktır.

Çocuk Korolarının Sahne Uygulamaları(Sunumları)

Koroların yaptıkları çalışmaların sergilendiği konserler onların ürünleridir ve her yıl verilecek en az bir konser ile iyi ya da kötü verilen emek sergilenmelidir. Sahne sunumu, sadece verilen emeğin karşılığı olarak düşünölmemelidir, koro üyelerinin bireysel gelişimlerine katkı sağladığı unutulmamalıdır. Bu sunumlar, sadece çalışmaların düzenli olarak yürütölmesine ve iyi bir eğitimin verilmesine bağlı değildir. Sahne provası yapmak, farklı akustik koşullara uyum sağlamak da bu işin bir gereğidir. Konser öncesi prova almak bu açıdan oldukça önemlidir.

Çocuk Korolarında Sanatsal Başarı Ölçütleri

Koro müziğinin başarı ölçütleri, koronun ses kalitesinde ve koronun ses grupları arasındaki “entonasyon-homojenlik”, “diksiyon-artikölasyon-anlaşılabilirlik”, “müzikalite-müzikal dinamikler”, “ritmik beraberlik-uyumda başarı”, “sahne hakimiyeti, koro disiplini ve görünümde başarı” ve bunların tümünü kapsayan “koro-koro şef uyumu” başarılarını kapsamaktadır (Gökçe,2010:20). Bu ölçütler bir çalışmanın planlanması ve eserlerin seslendirilmesinde dikkate alındığında, koro şeflerine büyük kolaylık sağlamakta, korosundan ne beklediğini, neyi araması gerektiğini, hangi konuda eksikleri olduğunu fark etmesine yardımcı olmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Araştırma, çocuk korolarındaki gelişimin, değişim ve dönüşümün ortaya konulması, bu alana hizmet edenlere fikir vermesi ve yeni çalışmalara yön göstermesi amacıyla yapılmıştır. Araştırma çocuk korolarının çalışma yöntemlerinde, içeriklerinde, seçilen alıştırma ve ön uygulamalarda, şarkının öğretilmesine, seslendirilmesine, sahne almasahnedan ayrılma ve görünümünde ne tür değişikliklerin yaşandığını saptama, bu alanla ilgilenenleri bilgilendirme ve yeni yöntemleri paylaşma amacını taşımaktadır.

Araştırmanın Önemi

Araştırma ile hem çocuk korolarının günümüze kadar geçen süre içerisinde yapmış oldukları çalışmalar değerlendirilmiş, hem de günümüzde sahne sunumlarında ve seslendirme uygulamalarındaki değişimler ortaya konulmaya çalışılmıştır. Alan hakkında sahne sunumlarını ve seslendirme uygulamalarını ele alması açısından ve daha önce yapılmamış bir araştırma olması yönlerinden önemlidir.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırma betimsel bir araştırmadır. Afyon 23 Nisan Çocuk Koroları şenliğinin danışma ve değerlendirme kurulunda görev alan ve çocuk korolarını gözlemleyen kurul üyelerinin görüşleri doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Araştırmada kurul üyelerine yöneltilmek üzere hazırlanan, on üçü anket biçiminde, son üçü yapılandırılmış görüşme tekniğine göre hazırlanmış ve sıralanmış on altı sorudan oluşmaktadır. Anket şeklinde hazırlanan sorular tablolar halinde değerlendirilmiş, gözlem ve görüşmeden elde edilen nitel veriler ortak yönler dikkate alınarak sınıflandırılmış, ortak görüşlerden elde edilen bilgilerden ve çocuk şenliğinde çocuk korolarının sergiledikleri sahne performanslarından, bu alanda yaşanan değişim ve dönüşümler tespit edilmeye çalışılmıştır. Soruları hazırlamada dikkate alınan ölçütler, çeşitli araştırmalarda da yer almış bulunan ve Türkiye Korolar şenliğinde değerlendirme kriterleri olarak kullanılan ölçütlerdir.

Araştırmada, koro müziğinin sanatsal ölçütleri değişim ve dönüşüm açısından dikkate alınmış, bu ölçütlerdeki değişim ve dönüşümlerin çocuk korolarındaki değişim ve dönüşümü ortaya koyacağı düşünülmüştür.

Problem Durumu

Araştırma, “çocuk korolarının seslendirme başarımlarındaki değişim ve dönüşümler nelerdir?” problemi çerçevesinde ele alınmıştır. Bu soru çerçevesinde aşağıdaki sorulara cevap aranarak bulgulara ulaşılmaya çalışılmıştır.

1.Danışma ve değerlendirme kurulu üyelerinin çocuk korolarının eğitim yöntemlerinde gözledikleri değişim ve dönüşümlere yönelik görüşleri nelerdir?

2.Danışma ve değerlendirme kurulu üyelerinin, dinleyici kitlesinin koroların sahne sunumlarına olan yaklaşımlarına yönelik görüşleri nelerdir?

3.Danışma ve değerlendirme kurulu üyelerinin, çocuk korolarının seslendirme başarımlarında gözlemledikleri değişim ve dönüşümlere yönelik görüşleri nelerdir?

4.Danışma ve değerlendirme kurulu üyelerinin gözlemledikleri ve belirtmek istedikleri çeşitli görüşleri nelerdir?

Bulgular ve Yorum

Araştırmadan elde edilen veriler ortak görüşler ve gözlemler çerçevesinde değerlendirilmiş ve aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

1.Danışma ve değerlendirme kurulu üyelerinin çocuk korolarının eğitim yöntemlerinde gözledikleri değişim ve dönüşümlere yönelik görüşleri.

23.Nisan Çocuk Koroları Şenliğinin beş yıldır yapılmakta olan etkinlerini danışma ve değerlendirme kurulunda görev alarak gözlemleyen uzmanların görüşlerine göre, çocuk korolarının eğitim yöntemlerinde yaşanan değişim ve dönüşümler seslendirme, sahneleme uygulamaları, entonasyon-homojenlik, diksiyon-artikülasyon-anlaşılabilirlik, müzikalite-müzikal dinamikler, ritmik beraberlik-uyumda başarı, sahne hakimiyeti, **koro disiplini ve görünümde başarı**, koro-koro şef uyumu, seçilen eserler ve seçilen eserlerin koronun yapısına uygunluğu açılarından ele alınmış, uzmanların görüşleri aşağıda özetlenmeye çalışılmıştır.

1. Son beş yıllık gözlemlerini dikkate alan uzmanlar, çocuk korolarının **“seslendirme, sahneleme uygulamalarını”** genel olarak değerlendirdiklerinde değişim ve dönüşümlerin çok üst düzeyde olmasa da **olumlu yönde** olduğu görüşünü belirtmişlerdir. Bir danışma değerlendirme kurulu üyesi kısmen bir değişim olduğunu söylemiştir.

2.Yine son beş yıllık gözlemlerine dayalı olarak uzmanlar, **“entonasyon-homojenlik”** açısından gördükleri değişikliklerin genelde olumlu olduğu, bununla birlikte çok üst düzeyde olmadığı görüşünü belirtmişler bir uzman **kısmen** bir değişim gözlediğini bildirmiştir.Bir üye ise entonasyon-homojenlik açısından çok az bir düzeyde değişim bulunduğunu söylemiştir.

3.**Diksiyon-artikülasyon-anlaşılabilirlik** açısından gördükleri değişim ve dönüşümler konusunda olumlu yönde değişimlerin olduğunu, çok üst düzeyde bir gelişimden söz edilemeyeceğini bildirmişler, iki üye **kısmen** bir değişimden söz etmiştir.

4.Son beş yıllık gözlemlerini de dikkate alarak çocuk korolarını genel olarak değerlendirdiklerinde **“müzikalite-müzikal dinamikler”** açısından gördükleri değişiklikleri iki üye kısmen ve diğer **iki üye olumlu** yönde bulunduğunu söylemiştir. **Bir üye** ise **çok az** bir düzeyde olumlu gelişme olduğunu belirtmiştir.

5. “**Ritmik beraberlik-uyumda başarı**” açısından gördükleri değişiklikler için **üç üye** genelde **olumlu** yönde olduğu düşüncesini dile getirmiş, **iki** danışma ve değerlendirme kurulu üyesinin de **kısmen** bir değişimden söz edilebileceği görüşünde oldukları görülmüştür.

6. “**Sahne hakimiyeti**” açısından gördükleri değişiklikler ele alındığında **iki üye** çok üst düzeyde olumlu gelişmeler gördüğünü diğer ikisi olumlu yönde gelişmeler gördüğünü belirtmiştir. Bir üye ise çok az bir düzeyde olumlu gelişmeden söz etmiştir.

7. Çocuk Korolarını genel olarak değerlendirdiklerinde “**koro disiplini ve görünümde başarı**” açısından gördükleri değişimleri **iki üye çok üst düzeyde** bulunduğunu diğer **iki üye** ise **olumlu yönde** gelişmeler olduğunu belirtmiştir. **Bir üye** ise **çok az bir düzeyde olumlu** gelişme olduğundan söz etmiştir.

8. Danışma ve değerlendirme üyelerinin değerlendirmelerine bakıldığında “**koro-koro şef uyumu**” açısından gördükleri değişim ve gelişimin **olumlu** olduğu görüşünü belirttikleri bir üyenin kısmen bir değişimden söz edilebileceğini belirttiği görülmüştür.

9. Üyelerin, koro şeflerinin “**sahne hakimiyeti**” açısından gördükleri değişiklikler konusunda **üçünün olumlu** bir gelişme gördüğünü, **iki** üyenin **kısmen** bir değişim ve gelişim olduğunu söylediği görülmüştür.

10. Danışma ve değerlendirme kurulu üyelerinin “**koro şeflerinin koro üyeleriyle olan iletişimleri**” konusunda üçünün **kısmen** ve ikisinin olumlu yönde bir değişim olduğu görüşünü ortaya koydukları görülmüştür.

11. Danışma ve değerlendirme kurulu üyelerinden dördü “**seçilen eserler konusunda**” **olumlu** bir gelişmenin varlığından söz etmektedirler, bir üye ise kısmen bir değişimden söz edilmesi gerektiğini vurgulamıştır.

12. Seçilen eserlerin daha çok ne tür eserlerden oluştuğu konusunda genel **olarak bestelenmiş çocuk şarkılarının** ağırlıklı olduğu görüşünde birleşmişlerdir. İkinci sırada halk türkülleri ile yabancı kaynaklı şarkıların yer aldığını, makamsal yönü ağırlıklı sanat müziği türünde çocuk şarkılarının en az düzeyde olduğunu belirttikleri görülmüştür.

13. Danışma ve değerlendirme kurulu üyeleri “**seçilen eserlerin koronun yapısına uygunluğu**” açısından gözlemledikleri değişim ve dönüşümler konusunda **kısmen** bir değişimden söz edilebileceğini ortaya koymuşlar, bazı koroların seçtikleri eserleri uygun bulmakla birlikte çok sayıda koronun uygun olmayan, seviyelerine ve ses alanlarına, eğitimlerine göre zor ya da çocuk şarkısı olarak kullanılamayacak bazı eserlerin de seçildiğini vurgulamışlardır.

Buraya kadar danışma ve değerlendirme kurulu üyelerinin, çocuk korolarının eğitim yöntemlerinde gözledikleri değişim ve dönüşümlere yönelik görüşlerine genel olarak bakıldığında kısmen bir değişimden söz edilse de, ciddi bir değişimden söz edilemeyeceği sonucuna ulaşılmıştır. Bu duruma koro eğitimcilerinin kendilerini yeterince geliştirmemelerinin, şenliklere katılarak, farklı koro performanslarını izlememelerinin etkili olduğu düşünülmektedir. Ülkemizde çeşitli yerlerde verilmekte olan koro seminerlerinin sayısının az olduğu ve sınırlı sayıda katılımcıya ulaşabildiği düşünüldüğünde, koro eğitimcilerinin kendilerini yenilemelerine olanak sağlayacak çalışmalardan yoksun oldukları ya da yapılmakta olan çalışmalardan yeterince yararlanmadıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Bu durum, çocuk korolarının seslendirme başarımlarını arttırmaya yönelik uygulamalı çalışma ve seminerlerin Milli Eğitim Bakanlığının da desteği alınarak verilmesinin gerektiğini ortaya koymaktadır.

İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

2. Danışma ve değerlendirme kurulu üyelerinin, dinleyici kitlesinin koroların sahne sunumlarına olan yaklaşımlarına yönelik görüşleri.

1	Her yıl dinleyicileri daha bilinçlenmiş ve daha ilgili buluyorum.
2	Dinleyicilerin gün geçtikçe daha bilinçli olmaya başlamışlardır. Ancak hala aileler koro eğitiminin çocuk gelişimi üzerindeki etkilerinin bilincinde değiller.
3	Dışarıdan katılan (yani Bursa, Ankara gibi büyük şehirlerden gelen) koroların dinleyicileri çok daha iyiydi. Ama daha önceki seneleri düşündüğümüzde Afyon’lu dinleyicilerde de ilerlemeler olduğu aşık. Tabiki yeterli değil daha aşılması gereken çok yol var ama öncesiyle kıyaslandığında bir ilerleme olduğu da görülüyor. Öncelikle Afyon’lu dinleyicilere her koronun dinlenmesi gerektiği açıklanmalı ki sadece kendi çocuğunun olduğu koroyu dinleyip gitmesinler, o oturumda bulunan bütün koroları dinlesinler. Daha sonra da daha sessiz bir şekilde dinlemeleri gerektiği ve küçük çocuğu olanların çocuklarına sahip çıkmaları gerektiği bilinci verilmeli.
4	Geçen yıllara oranla daha iyi olmakla birlikte dinleyici kalitesinin çok da arttığını düşünmüyorum. Biraz daha geliştirilmeleri ve koro şefleri tarafından uyarılmaları gerektiğini düşünüyorum.
5	İlk yıllardaki gözlemlerimde; yaşamında ilk kez koro dinleyenlerin çok büyük çoğunlukta olduğu ve bunların bir dinletiyi hangi sessizlikte dinlenmesi gerektiğini bilmediklerini, daha çok izlenince mantığı ile orada bulunduklarını ve bu nedenle de her düzeyde konuşma,devinim ve fotoğraf-video çekimi gibi davranışlarda bulunduklarını, bu davranışların sonucunda ise, dinletilerin niteliğinin düşük düzeyde kaldığına tanık olmuştum. Son yıl ise; anlattığım olumsuzlukların, göreceli olarak azalmaya başladığına tanık olabildim.

Yukarıdaki görüşlere bakıldığında, dinleyici kitlesinin sahne sunumlarına yönelik tutumlarında da bir değişim gözlenmekle birlikte büyük bir değişimden söz edilemeyeceği anlaşılmaktadır.

Koro eğitimi, sadece çocuklara verilen ses eğitimi ve şarkı öğretimi ile sınırlı bir çalışma değildir. Koro şeflerinin aynı zamanda velilerine yönelik bazı çalışmalar yapmasının da gerekli olduğu burada ortaya çıkmaktadır. Yine koro eğitiminin nasıl verileceğine yönelik seminerlerde bu konunun da ele alınarak, toplumsal bir gelişimin nasıl sağlanacağı konusunda koro şeflerinin bilinçlendirilmelerinin gerekli olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda, şenlik sonrasında koro şefleriyle toplantı yapılarak, nelerin geliştirilmesi gerektiğinin açıklanmasının da yararlı olacağı düşünülmektedir.

Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

3. Danışma ve değerlendirme kurulu üyelerinin, çocuk korolarının seslendirme başarımlarında gözlemledikleri değişim ve dönüşümlere yönelik görüşleri.

	Daha önceden deneyimi olan korolar seslendirmeyi daha özenli yapıyorlar. Daha önceki yıllarda bağırardan şarkı söylemeleri yönünde tavsiye alan korolar bunu uyguladılar. Daha yumuşak daha temiz sesler duymaya başladık.
	Değişimler olmuştur. Artık şefler koro homojenliğine çocukların seslerini zorlamamaktadır. Repertuar seçimlerine özen gösterilmektedir. Koro çalışmalarına başladıktan sonra çocukların telaffuzlarında belirgin bir düzgünlük, bağırardan şarkı söyleme ve özgüven artışı gözledim.
	Kesinlikle değişimler vardı. Bir defa artık bağırarak şarkı söyleyen koro yok gibiydi diyebiliriz ki bundan 3-4 yıl önceye baktığımızda koroların neredeyse % 90 ı bağırarak şarkı söylüyordu. Artık bu bitmiş gibi gözüküyordu. Ve korolar daha temiz şarkı söylemeye başlamışlar, bağırma bitince seslerin güzelliği ortaya çıkmaya başlamış. Seslendirilen parçalar çok daha temiz seslendirildi. Disiplinde ayrıca dikkat çekiciydi, artık çocuklar koro olmayı, sahnede durmayı, sahneye çıkma sahneden inme, bunların hepsinde bir ilerleme (disiplin) söz konusuydu.
	Çocuk seslerinin daha iyi bir eğitime tabi tutulduğu görüldü. Daha yumuşak ve zorlamayacak bir söyleyişe ulaşmış oldukları söylenebilir.
	İlk yıllardaki gözlemlerimde; 14. soruda anlatmaya çalıştığım olumsuz koşulların da etkisiyle ve de koro üyelerinin pek çoğunun ilk kez bir koro dinletisinde yer almış olmalarının verdiği deneyimsizlik ve aşırı heyecanlanmaları nedeniyle, ayrıca da kedilerinden başka bir koroyu dinleyerek olumlu ve olumsuz değerlendirme yapabilecekleri örneklerle tanışmamış bulunmaları nedenleriyle, hemen hemen tüm koroların söyleme usullarında olumlu gelişmeler yaşadıklarını gözlemledim.

Bir koronun koro olma yolunda attıkları ilk adım birlikte şarkı söylemek ve birbirlerini dinleyerek şarkı söylemektir. Burada birbirlerini dinlemeye başladıklarında bağırmadıkları ve müzikal bir tavır içerisinde seslendirmeye başladıkları görülür. Koronun gelişiminde birinci basamak olarak görülebilecek bu davranışı edindirmek bile, böyle bir geleneği olmayan topluluklarda uzun bir zaman alabilir. Koroda söyleme geleneğinin olmadığı ülkemizde bu açıdan yaşanan sıkıntılar da bilinmektedir. Bu temel sorunun aşılması yolunda önemli bir gelişmenin yaşanmakta olduğu düşünülmektedir.

Temel düzeyde gelişmelerin olduğu, bu gelişmelerin verilecek seminer ve uygulamalı çalışmalarla daha da ilerleyebileceği umulmaktadır.

Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

4.Danışma ve değerlendirme kurulu üyelerinin gözlemledikleri ve belirtmek istedikleri çeşitli görüşler.

	Şenliklerin sonunda şeflere hem korolarıyla ilgili hem de kendileriyle ilgili geri dönütler verilmelidir. Olumlu gelişmeleri takdir edilmeli ve onore edilmeli, eksik ya da hataları var ise yapıcı olmak kaydıyla eleştirilerek çözüm yolları hakkında bilgilendirme yapılmalıdır. Bu sayede şefler ve korolar gelecek yıl bu konulara daha fazla dikkat edecek ve mutlaka çok olumlu yönde bir gelişim olacaktır. Bu yolla değerlendirme kurulunun eğitsel anlamda katkısı da daha fazla olacaktır.

	Çoğu ses probleminin insanlarda çocukluk çağında başladığı bilinmektedir. Çocuklarda sesin kötü kullanımından kaynaklanan fonksiyonel ses problemlerine rastlanmaktadır koro şefinin bu konuda bilinçli olması çok önemlidir. Repertuar seçiminde halk müziğinin ses aralıklarının geniş olması ve türkülerin konuları nedeniyle çok dikkatli olunması gerektiğini düşünüyorum. Müzik çocukların eğitiminde ve kişiliklerinin oluşumunda çok önemlidir. Çocuk koroları, bu eğitimi daha etkin ve daha güçlü biçime sokar. Çocuklar, korolarda çok sesliliği öğrenmekte gerçek arkadaşlığı yaşamakta ve insan sevgisini duymakta, arkadaşlık sevgisi insanlık sevgisi bilimi farklı algılama gibi olumlu davranışları kazanmaktadırlar.Bu da onlar için önemli olan ruhsal yönlerini olumlu yönde geliştirmektedir. Bu yüzden çocuk koroları ülkemizin ve insanlığın gelişmesi için çok önemlidir. Eğitim fakültelerinin sınıf öğretmenliği bölümlerinde müzik eğitimine önem verilmelidir. İlkokullara müzik dersleri konulmalıdır. Ailelere koro bilinci aşılanmalıdır.
	Bir sonraki sene bütün koroların birbirlerini dinlemeleri için teşekkür belgeleri ve plaketter koronun performansından hemen sonra değil de oturumların sonlarında verilebilir. Böylece bütün korolar (o oturumda bulunan korolar) birbirlerini dinlemek durumunda kalırlar ve böylece son çıkan korolar da seyircisiz kalmaz. Bu gerçekten çok büyük bir sıkıntı, işi biten koronun hemen gitmesi ve diğerlerini dinlememesi. Oysa orada öğrenilecek çok şey var. Hem koroların şeflerinin hem de koro üyelerinin başka koroları da dinlemeleri onlara çok şey kazandıracaktır.
	Her geçen yıl şenliğin amacına daha fazla yaklaştığını görmek umut veriyor. Burada müzikle ve koro eğitimi yoluyla verilen bir toplumsal eğitim var.Toplumun alışkanlıklarını, tutumlarını ve çeşitli konulara olan yaklaşımlarını değiştirmek, kültürlendirmek ise oldukça zor bir iştir. Bu başarıya ulaşmanın birkaç yılda olmasını beklemek de fazla hayalcilik olur. Bununla birlikte, şenlikte gözlenen değişim ve dönüşümlerin de yabana atılmayacak ölçüde olduğunu söylemek istiyorum. Altıncı yılında bile umut verici gelişmeler olduğu açık.
	Koro şenliklerindeki başarımların sergilenmesi yalnızca koro üyeleri ve koro eğitici-yöneticilerini değil aynı zamanda dinleyici-izleyicileri, onlarla yakın iletişimde bulunan toplum bireylerini ve o toplumu eğitip yönetmekle görevli olan kamu görevlilerini de eğiterek çağdaş toplum oluşumuna doğrudan katkıda bulunmaktadır. Bu ise zorunlu bir gerekliliktir.

Yukarıdaki görüş ve önerilere bakıldığında, koro şeflerine yönelik seminer ve eğitimin verilmesi gerektiği, koro şeflerinin sahne sunumlarından sonra yapıcı ve gelişimlerini sağlayıcı değerlendirmelerin yapılmasının önemli olduğu, özellikle ses eğitimi ve repertuar seçimi konusunda eğitim almalarının yarar sağlayacağı, koroların çocukların kişilik gelişimlerine, sosyalleşmelerine ve daha birçok konuda araştırmalarca da bilimsel olarak kanıtlanmış yararlarıyla çocuk gelişimine olan katkıları konusunda hem eğitimcilerin hem de ailelerin daha fazla bilinçlendirilmelerinin önemi anlaşılmıştır. Koro eğitiminin aslında toplumu hedef alan bir eğitim olduğu ve sonuçlarının uzun bir zaman sürecinde ortaya çıkmakla birlikte yaygın bir etki alanına sahip olduğu söylenebilir. Bu nedenle, çağdaş bir toplum oluşturmada koro eğitiminin yaygınlaştırılmasının, başta müzik eğitimcilerinin ve dinleyicilerin yeterince bilinçlendirilmeleriyle daha başarılı olunabileceği görüşüne ulaşılmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Yukarıda sıralanan görüşler doğrultusunda, çocuk korolarının seslendirme başarımlarında temel bazı alışkanlıkların edinilmesi aşamasındaki değişim ve dönüşümlerin olumlu olduğu, bununla birlikte, aşılması gereken çok fazla sorun ve yapılması gereken oldukça fazla görev bulunduğu görülmüştür.

Buradan, şenliklerin düzenleme kurullarına düşen görev, danışma ve değerlendirme kurulunun önerilerinin şeflerle paylaşılmasına önem vermek ve bu konuda daha ciddi çalışmalar yapmak olduğu anlaşılmıştır.

Danışma ve değerlendirme kuruluna ise, şenlikler içerisinde verecekleri seminer ve söyleşilerle yapıcı bir dille koro şeflerinin gelişmelerine olanak sağlayıcı bilgiler sunmaları ve değerlendirmelerini olumlu buldukları özellikleri yoluyla geliştirmelerine teşvik etmeleri önerilebilir.

Koro şeflerinin, kendilerini koro eğitimi konusunda geliştirici çalıştaylara katılmak yoluyla geliştirmeleri gerekmektedir. Ses eğitiminin koro eğitiminin önemli ve temel unsuru olduğu unutulmamalı, koro eğitiminin sadece bununla da kalmayıp, diksiyon, artikülasyon, ritim gibi bir çok unsurunun göz ardı edilemeyeceği bilinmelidir. Ayrıca, vermekte oldukları koro eğitimini sadece öğrencilere vermediklerini, ailelerinin de bilinçlendirilmelerinin kendi çalışmalarının başarıya ulaşması için önemli olduğunu bilmeleri gerekmektedir. Koro şeflerine verilecek seminerlerde, ailelerle yapacakları toplantı veya çeşitli yazılarla bu alanı da boş bırakmamaları konusunda bir eğitim verilmeli veya bu konuya vurgu yapılmalıdır.

Koro üyelerinin de çalıştaylarda yapılacak uygulamalı çalışmalara gözlemci veya aktif bir şekilde katılmaları sağlanabilir. Bu konuda çalıştay düzenleyenlere de önemli görevler düşmektedir. Bu tür çalışmaların yapıldığı koro semineri ve çalıştaylarının yaygınlaştırılması gerekmektedir.

Çocuk koroları, gençlik korolarının, gençlik koroları yetişkin korolarının temelidir, bir ön basamağı ve ön yapı taşıdır. Genel olarak bakıldığında, çocuk korolarının iyi bir düzeye ulaşması gençlik korolarının iyi bir düzeye ulaşması olacağının göstergesidir. Birbirine bağlı olan bu kuruluşlar genel müzik eğitiminin yaygınlaşması, çalgı eğitimi gibi başka alanlarda da özengen/amatör ve mesleki müzik eğitiminin de gelişeceğinin bir habercisidir.

Bu durum koro eğitiminin önemini arttırmaktadır ve nitelikli bir şekilde yaygınlaştırılmasını gerekli kılmaktadır. Koro eğitiminin nitelikli bir şekilde yaygınlaşması umulmaktadır.

KAYNAKÇA

APAYDIN,M.(2001) Koro İle Müzik Eğitimi'nin Toplumun Müziksel Düzeyini Geliştirmedeki Yeri Ve Önemi.I.Ulusal Koro Eğitimi Ve Yönetimi Sempozyumu. 01-02-03 Kasım 2001. Ankara: Rekmay Ltd.Şti.

GÖKÇE,M.(2010) Koro Dizilişlerinin Müziksel Sonuçlara Etkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst.

EGÜZ,S.(1980) Toplu Ses Eğitimi. Ankara: Ayyıldız Mat.

“SESLENDİRME KURUMLARININ GELECEĞİ BAĞLAMINDA DÜZENLİ ÇALIŞAN MÜZİK TOPLULUKLARINA BAKIŞ AÇISI”

Doç. Dr. Mustafa USLU

Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi,
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı,
muslu@marmara.edu.tr

ÖZET

Düzenli çalışan müzik toplulukları arasında; korolar ve orkestralar, oda müziği grupları ve çalgı takımları bulunmaktadır. Sözü edilen müzik toplulukları, toplumda ciddi anlamda seçkin çalışmalar yapan, profesyonel ve amatör özelliğe sahip iyi müzisyenler tarafından oluşturulan topluluklardır. Bu topluluklar, çalışmalarını düzenli olarak sürdürürler ve daha sonra da etkinlik biçiminde yine düzenli olarak izleyicilerine sunarlar.

Yaygın müzik eğitime yönelik olarak önemli çalışmalar sergileyen ve çalışmalarını birçok değerli ürünlerin elde edilmesine zemin hazırlayabilen, bazen de anında etkiler yapabilen müzik toplulukları, hem topluluklarda görev alanlara ve toplulukları yakından izleyen ilgili bireylere, hem de ülkemizin kültürel kalkınmasına kayda değer kazanımlar sağlamaktadır. Müzik topluluklarında görev yapanlar, buradaki çalışmalarıyla sevdikleri bir işi yaparak mutlu olmaktadır, ayrıca bu bireyler, kendilerini alanlarında her gün geliştirme ve yeni birikimler edinme olanağına da sahiptirler. Onlar çalışmalarını halka ulaştırarak, önemli bir görev yapmanın sorumluluğunu da hissetmektedirler.

Sistematik olarak çalışmakta olan müziksel topluluklar, hem toplulukta çalma arzusu olanları teşvik ettiği için, hem de topluluk bireyelerine, bulundukları ortam aracılığıyla daha iyi çalışma ve gelişme fırsatı sunduğundan, müzik eğitimi adına ilerlemeye yönelik oldukça değerli ortamlardır. Böyle ortamların oluşturulması ve yaşatılması açısından ilgili birey ve kurumların desteğinin alınması oldukça önemli ve gereklidir.

Bu araştırmada çoğunlukla betimsel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılacaktır.

Anahtar Kelimeler:Seslendirme Kurumları, Müzik Toplulukları, Orkestralar, Korolar

“VIEWPOINT TOWARDS MUSIC ENSEMBLES WORKING REGULARLY FOR THE FUTURE OF VOCAL INSTITUTIONS”

ABSTRACT

Choirs, orchestras, chamber music ensembles and instrument teams are among the musical groups based on regular work. Mentioned music groups are performing distinguished works in the society formed by both professional and amateur musicians. These groups practice with regular training sessions and present their works with public with regularly organized events.

Music groups making efforts on popular music training and preparing ground base for obtaining future and even sudden valuable products provide considerable gains for the members of the groups, people following them closely and our country's cultural heritage. People participating in music groups are making themselves happy with doing works that they love to do, furthermore these individuals have the possibility to improve themselves in their

area and obtain new knowledge. They also feel the responsibility of share their works with the public.

Well-organized systematic music groups are quite valuable atmospheres for progressing music training in terms of encouraging people willing to play in a group, providing a better working and improving opportunities for group members. It is quite important and necessary to have the support of related individuals and institutions for creating and keeping alive such atmospheres.

In this research, mostly descriptive research methods and techniques will be used.

Key Words:Vocal Institutions, Music Ensembles, Orchestras, Choirs

GİRİŞ

Ülkemizde, müziksel işlevleri ve işgörürleri bulunan seslendirme kurumlarının durumunda, düzenli olarak çalışan müzik topluluklarının belirleyici bir etkisi bulunmaktadır. Seslendirme kurumlarının geleceği açısından örgün ve yaygın müzik eğitiminin birlikte düşünülmesi ve planlanması gerekmektedir. Seslendirme kurumlarının niteliği açısından, alanında iyi yetişmiş müzisyenlere ve bunlardan oluşan müzik topluluklarına ihtiyaç bulunmaktadır. Bu bağlamda, örgün ve yaygın müzik eğitimi kurumlarının sunduğu eğitimin kalitesi önem oluşturmaktadır. İyi müzisyenlerin ve toplulukların çalışmalarını düzenli olarak sürdürmeleri ve bunları kitlelere ulaştırmaları kültürel, sanatsal ve bireysel-toplumsal hizmet kapsamında oldukça gereklidir.

Profesyonel ya da amatör düzeyde çalışan müzik topluluklarının tümünün kendi amaçları doğrultusunda etkin ve nitelikli ürünler ortaya koymaları ve sunmaları, seslendirme kurumlarının günümüzdeki ve gelecekteki durumunu güçlü kılacaktır. Seslendirme kurumlarının geleceği bakımından var olan orkestraların, koroların, oda müziği grupları ve çalgı takımlarının işlevselliklerinin korunarak yaşatılmasının yanı sıra iyi hazırlıklar sonucu yenilerinin kurulmasına özen gösterilmesi yerinde olacaktır.

BAZI PROFESYONEL SESLENDİRME KURUMLARI

Ülkemizdeki seslendirme kurumları arasında müziksel düzeyin en üst kademelerinin yansıtıldığı profesyonel kurumların başında senfoni orkestraları gelmektedir. Sese yönelik en üst düzey müzik gruplarını ise profesyonel korolar oluşturmaktadır. Bazen program gereği Orkestra ve koronun ortaklaşa etkinlik yaptıkları görülebilmektedir.

Profesyonel seslendirme kurumları, bestecilerin, şeflerin, çalgı ve ses sanatçılarının performanslarını sergiledikleri ve kendilerini kanıtladıkları bir ortamdır. Burası, küçük toplulukların giderek büyük topluluklara dönüşme noktasıdır. İzleyicilerle sanatçılar arasında ciddi anlamda müziksel paylaşımların yaşandığı bir yerdir. Profesyonel orkestralar ve korolar, izleyicilerini müziğe dönük olarak eğiten, geliştiren ve yönlendiren bir özelliğe sahiptirler. Daha geniş kitlelere ulaşabilecek potansiyele sahip güçlü topluluklardır. Birçok çalgının, sesin ve güçlü armonilerin bulunduğu, bilgi, emek ve yeteneğin yansıtıldığı zeminlerdir. Başkalarına profesyonel anlayışı tanıtan ve sergileyen kurumlardır. Çevreye ve topluma kültürel kazanımların sunulduğu sanatsal bir yapıdır. Sanatçıların kendi birikimlerini korudukları, kendilerini daha da geliştirdikleri, başka sanatçılarla mesleki birikimleri paylaştıkları bir yerdir. İlgili öğrencileri konservatuvar eğitimine güdeleyici etki yapan en temel müzik kurumlarıdır.

Senfoni Orkestraları

Senfoni orkestraları, ülkemizin müzik yaşamının temel taşlarındandır. Müzik düzeyinin yetmişlik anlamında, neredeyse son aşamasının yansıtıldığı ortamlar sayılan senfoni orkestralarının sayısal durumu, ülkemizin müziksel gelişme düzeyi ile bağlantılıdır. Ülkemizde, günümüz itibarıyla devlet senfoni orkestralarının sayısı altıdır. Bu orkestralar: Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası, İzmir Devlet Senfoni Orkestrası, Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası, Antalya Devlet Senfoni Orkestrası, Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası. Ayrıca, özel kuruluşlara bağlı Bilkent Senfoni Orkestrası, Cemal Reşit Rey Senfoni Orkestrası, Doğuş Çocuk Senfoni Orkestrası gibi toplulukların varlığı bilinmektedir. Bunların yanı sıra çeşitli belediyelerin ve üniversitelerin senfoni orkestralarından söz edilebilir. Bu orkestralar arasında: Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası, Dokuz Eylül Üniversitesi Senfoni Orkestrası, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni orkestrası ülkemizde aktif olarak faaliyette bulunan orkestralardan örneklerdir.

Müzik performansının en üst düzeylerde gösterildiği, yetişen çalgı sanatçıların, orkestra şeflerinin ve bestecilerin aynı amaca yönelik olarak buluştukları, izleyicilerin müzik aracılığıyla kendilerini müziksel kültürlenme anlamında yetiştirdikleri ve seçenek dâhilinde zevk alma, paylaşma duygularını yaşadıkları ortam olan devlet senfoni orkestralarının, henüz sadece altı ilimizde bulunuyor olması, müzik eğitiminin ülkemizdeki yeterince gelişmemişlik durumunu gözler önüne sermektedir.

Ülkemizde sayıları giderek artan konservatuvarlardan yetişen ve mezun olan sanatçılara işgücü yaratılması önemli bir konudur. Çalgı sanatçıların en büyük hedeflerinden biri, ya solist ya da orkestra sanatçısı olarak bir noktaya ulaşmaktır. Oysa günümüzde, orkestraların azlığından ve yeni orkestraların kurulmamasından dolayı, bu potansiyel değerlendirilememekte ve yetişen sanatçılar amaçlarından uzaklaşmaktadırlar. Bu olumsuz görünüm, yeni yetişecek olan sanatçı adaylarının motivasyonlarının daha en baştan düşmesine neden olmaktadır. Böyle bir sorun, müzik eğitiminin durumunu olumsuz biçimde etkilemekte dolayısıyla gelişme hızını azaltmaktadır.

Senfoni orkestraları, içeriği, özellikleri ve başkalarıyla olan bağlantıları açısından değerlendirildiğinde, aşağıdaki genellemelere ulaşılabilir:

Senfoni orkestraları; bestecilerin, şeflerin ve çalgı sanatçıların performanslarını sergiledikleri ve kendilerini kanıtladıkları bir ortamdır. Burası, küçük toplulukların giderek büyük topluluklara dönüşme noktasıdır.

Senfoni orkestralarının sayılarının artırılması ve çalışmalarının geniş halk kitleleriyle buluşturulması, ülkemizde müzik eğitiminin gelişme hızına doğrudan katkı sağlayacaktır. Kendi çalışma ve konser salonlarında verdikleri konserlerin yanı sıra yakın ve uzak çevrede olmak üzere, özellikle okullarda verilen senfoni orkestrası konserleri, izleyicilerine büyük etki yapmakta ve eğitim alanına kayda değer katkılarda bulunmaktadır.

Profesyonel Korolar

Korolar şarkı söylemek eylemi ile anılan eğitimli topluluklardır. Şarkı söylemek, insanın doğasında vardır. Birlikte şarkı söylemek ise bu dışavurum eyleminin paylaşarak güçlendirilmesi, bir anlamda şarkı söyleme beğenisinin çoğaltılmasıdır. Profesyonel korolar ise koro eğitiminin yansıtıldığı en üst düzey grup çalışmalarındandır.

Ülkemizde koro müziği, genelde eğitsel yönüyle yaygınlaşmış bulunmaktadır. Çalgı eşiksiz profesyonel koroların sayıları ise çok değildir. Bu bölümde sergilemeye çalıştığımız korolar, profesyonel “a capella” topluluklar ile profesyonelce çalıştırılan kurumlaşmış birimlerdir. Çalgı eşikli korolar, örneğin opera koroları ve konservatuvar ya da müzik eğitimi bölümleri koroları gibi müzik okullarının doğal organları olan topluluklar da bulunmaktadır. Fakat bu korolar profesyonel nitelikte anılmadıklarından konu kapsamında işlenmemiştir.

Profesyonel düzeyde çalışmalarını ve etkinliklerini sürdüren çok sesli korolar arasında; Kültür Bakanlığı'na bağlı Devlet Çok Sesli Korosu, TRT Ankara Radyosu Çok Sesli Korosu, Ankara Gençlik Korosu, TRT Ankara Radyosu Gençlik Korosu, TRT İstanbul Radyosu Gençlik Korosu, İstanbul Oda Korosu, Ege Gençlik Oda Korosu, Polifonik Korolar Derneği'ne bağlı Büyükler Korosu, Gençlik Korosu, Kızlar Korosu, Çocuk Korosu, Üniversite Koroları ve çeşitli kurum ve kuruluşlardaki bazı çocuk koroları, Ankara, İstanbul, İzmir TRT Çocuk Koroları, Kültür Bakanlığı'na bağlı Devlet Çocuk Korosu sayılabilir.

Profesyonel düzeyde varlığını sürdüren ve faaliyetlerde bulunan geleneksel korolarımız arasında ise; Cumhurbaşkanlığı Devlet Klasik Türk Müziği Korosu, İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu, Ankara Devlet Klasik Türk Müziği Korosu, Bursa Devlet Klasik Türk Müziği Korosu, Diyarbakır Devlet Klasik Türk Müziği Korosu, Elazığ Devlet Klasik Türk Müziği Korosu, Samsun Devlet Klasik Türk Müziği Korosu, Ankara Türk Dünyası Müzik Topluluğu, İstanbul Tarihî Türk Müziği Topluluğu, İstanbul Devlet Modern Folk Müzik Topluluğu, İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu, Edirne Devlet Türk Müziği Topluluğu, Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu, Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu, Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korosu, Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği Korosu sayılabilir.

Büyük emeklerle, daha çok yerleşik bir kapasiteye sahip kurumlardaki yetkin ellerden yetişen sanatçılarla kurulan ve çalışmalarını sürdüren profesyonel korolar, farklı ortamlarda sergiledikleri çeşitli halk konserleriyle, radyo ve tv. programlarıyla, kitlelere ulaşmakta ve onlara hizmetlerde bulunmaktadırlar. Bireylerde müziğe karşı ilginin oluşturulmasında profesyonel korolar yaptıkları kaliteli icaralarla etkili olmaktadır. Kitlelere ulaştırılan nitelikli koro konserleri, müziğin sevdirmesinde, müzik zevkinin arttırılmasında ve kişilerin müziğe yöneltilmesinde faydalı olabilir.

DÜZENLİ OLARAK ÇALIŞAN BAZI MÜZİK TOPLULUKLARI

Düzenli çalışan müzik toplulukları arasında; korolar ve orkestralar, oda müziği grupları ve çalgı takımları bulunmaktadır. Sözü edilen müzik toplulukları, toplumda ciddi anlamda seçkin çalışmalar yapan, profesyonel ve amatör özelliğe sahip iyi müzisyenler tarafından oluşturulan topluluklardır. Bu topluluklar, çalışmalarını düzenli olarak sürdürürler ve daha sonra da etkinlik biçiminde yine düzenli olarak izleyicilerine sunarlar.

Düzenli biçimde çalışmalarını sürdüren müzik topluluklarının kendilerine ait özel çalışma yerleri vardır. Bu topluluklar, düzenli ve sürekli dinletilerin yanı sıra yakın çevrelerde ve yurtiçi gezileri şeklindeki etkinliklerle, daha geniş halk kitlelerine ulaşmaya çalışırlar. Ayrıca, yurtdışı etkinlikleriyle de uluslararası etkileşim ve paylaşımda zaman zaman etkin biçimde rol üstlenen müzik toplulukları da bulunmaktadır.

Müzik Topluluklarına Destek Sağlanması

Ülkemizde var olan müzik topluluklarına uygun çalışma ortamının sağlanması, verimlilik açısından gereklidir. Hem devlet hem de özel sektör tarafından müzik topluluklarına maddi ve manevi açıdan yapılacak destekler, iyi etkinliklerin organize edilmesine kaynaklık edecektir. Başarılı müzik toplulukları, var olan toplulukların daha iyi duruma gelmelerine teşvikte bulunacak, benzeri yeni toplulukların kurulmasına da zemin hazırlayacaktır.

Ekonomik açıdan güç sahibi özel kuruluşların sanata destek olarak, sanatsal yatırımlar yapabilmeye yollarından biri de; kendi olanaklarıyla, bünyelerinde, gerekirse kendi isimleriyle müzik topluluğu kurmalarıdır. Ülkemizde bu tipte faaliyet gösteren müzik topluluklarına

örnek olarak; Borusan Oda Orkestrası, Yeditepe Üniversitesi Oda Orkestrası, Işık Üniversitesi Oda Orkestrası, Doğu Çocuk Senfoni Orkestrası, Bilkent Senfoni Orkestrası, Yaşar Üniversitesi Oda Orkestrası gösterilebilir. Gelecekte böyle örnek toplulukların giderek çoğalması en büyük beklentilerimizdendir. Özel toplulukların sayıları çoğaldıkça, iyi yetişmiş müzisyenlere iş olanakları artacağı için, yetişen neslin bu alana daha çok ilgi duyması mümkün olabilecek ve bu yüzden onlar kendilerini, eğitim aldıkları dalda daha iyi yetiştirme gereği duyacaklardır. Bu tür olayların artması ise müzik eğitiminin zamanla daha da gelişip yaygınlaşmasına yardımcı olabilecektir.

“Yurt çapında köklü sanat kalkınması sağlamak üzere, Türkiye çapında yeni bir sanat kuruluşunu ve gelişimini de planlamak, gerçekleştirmek gerekmektedir. Bunun en ekonomik, en verimli ve en köklü yolu bölge konservatuvarları açmak olacaktır. Bölge konservatuvarlarıyla her bölgenin çocuklarına eşit yetiştirme ve gelişme olanakları sağlanacaktır. Bölge konservatuvarlarının öğretimiyle her bölgede; bölge tiyatrosu, bölge korusu, bölge orkestrası, bölge balesi kendiliğinden kurulacaktır ve her bölge halkının bu sanatlardan eşitçe yararlanması sağlanmış olacaktır. Sanat, toplumsal yaşantıya bu yoldan girecektir.” (Sun 1969, s.61)

Sistematik olarak çalışmakta olan müziksel topluluklar, hem toplulukta çalma arzusu olanları teşvik ettiği için, hem de topluluk bireylerine, bulundukları ortam aracılığıyla daha iyi çalışma ve gelişme fırsatı sunduğundan, müzik eğitimi adına ilerlemeye yönelik oldukça değerli ortamlardır. Böyle ortamların oluşturulması ve yaşatılması açısından ilgili birey ve kurumların desteğinin alınması oldukça önemli ve gereklidir.

Oda Orkestraları

Ülkemizde oda orkestralarının sayıları oldukça yetersizdir. Bu görünüm, bir ölçüde ülkemizde çalgı eğitimine verilen önemin az olduğunun göstergesidir. Müzik alanında gelişme gösteren ülkelerin oda orkestraları konusunda çok zengin durumda oldukları bilinmektedir. Almanya'daki köy orkestralarının varlığı bu alanda dikkat çekici bir konudur. Avrupa'daki ülkelerin kasaba ve köylerinde dahi orkestra ya da çalgı müziği toplulukları varken, bütün şehirlerimizde neden orkestra açılmasın? İnsanların canlı olarak dinledikleri konserler, her zaman daha etkili ve kalıcıdır. Ülkemizdeki müzisyenlere iş imkanı olması ve daha çok insanın müzisyenliği seçmesinin sağlanması açısından da bu konu önemlidir.

Müzik eğitiminin geliştirilmesine yön veren, hız katan özelliklere sahip oda orkestralarının sayılarının ve niteliklerinin artırılması açısından, bu tür yeni grupların kurulmasında ve var olan grupların rahat çalışmalar yapabilmelerinin sağlanmasında, devlet ve özel teşebbüsün desteğine gereksinim bulunmaktadır.

Bu tür gruplara çalışma ve etkinlik olanakları sağlamak ve yeni oda orkestralarının aşamalı biçimde kurulmasına destek vermek, ülkemizde müzik eğitiminin bulunduğu durumdan daha iyi duruma getirilebilmesinde önemli derecede etkili olacaktır.

Ülkemizde devlet senfoni orkestralarının dışında faaliyet göstermiş ve halen çalışmalarını sürdüren oda orkestralarından söz edilebilir: Borusan Oda Orkestrası, Yeditepe Üniversitesi Oda Orkestrası, Işık Üniversitesi Oda Orkestrası, Marmara Üniversitesi Oda Orkestrası, Dokuz Eylül Senfoni Orkestrası, Bilkent Senfoni Orkestrası, Ankara Oda Orkestrası, Başkent Oda Orkestrası, Ancyra Oda Orkestrası, Anadolu Oda Orkestrası, Ege Oda Orkestrası, Karadeniz Oda Orkestrası, İzmir Müzik Dostları Orkestrası, Yaşar Üniversitesi Oda Orkestrası, Doğu Akdeniz Oda Orkestrası, Enka Oda Orkestrası, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası aktif biçimde etkinlikler yapan ve hizmetler sunan orkestralardandır.

Oda Müziği Grupları

Müzik eğitimindeki gelişmişlik ölçütü, çalgı ve ses alanlarına yönelik oda müziği gruplarının varlığıyla ilişkilendirilebilir. Oda müziği gruplarının sayılarının ve niteliklerinin durumunu, bir toplumdaki bireylerin ve kurumların müziksel gelişmişliği önemli oranda belirlerken, bireysel ve kurumsal anlamda kayda değer gelişme başarısının oluşmasında da oda müziği gruplarının oldukça etki taşıdığı vurgulanabilir.

Oda müziği grupları arasında kuartet, düo, trio, kentetler sayılabilir. Oda müziği grupları, aynı cins çalgılarla (keman grubu) olduğu gibi, karma çalgılarla (piyano-iki keman, keman-viyolonsel, piyano-yan flüt gibi) ya da ses grupları hatta ses ve çalgı grupları bir arada (piyano-keman-yan flüt- bağlama ve ses gibi) kurulabilir. Oda müziği grupları, genellikle az sayıda insandan oluştuğu için, çalışma mekanı açısından sıkıntı çekilmez, gerektiğinde ev ortamında da çalışmalarını gerçekleştirebilirler.

Oda müziği grupları, tamamen profesyonel sanatçılardan kurulu bir grup olabileceği gibi, tamamen amatör müzisyenlerden de kurulabilir. Bazen de profesyonel ve amatör müzisyenlerin birlikteliğiyle oluşturulmuş oda müziği grupları oluşturulabilir. Ülkemizde, oda orkestralarında olduğu gibi, oda müziği grupları da sayıca oldukça azdır. Oda müziği grupları, solistlik kariyer sahibi sanatçılardan kurulu olabileceği gibi oda orkestraları veya oda korolarındaki sanatçılardan da oluşabilir. İstanbul Devlet Opera ve Balesi sanatçılarından oluşan İstanbul Kuartet bu alana özgü örnek bir gruptur. Var olan oda müziği grupları, canlı konserlerle, çeşitli televizyon, radyo yayınlarıyla ya da kaset, CD yoluyla kitlelere ulaşır, kaliteli müzikleri sevdirmek adına önemli bir işi yapmaya katkıda bulunabilirler.

Ülkemizde etkinliklerini yakın ve uzak çevrede sergilemiş olan nitelikli, bazı oda müziği gruplarının isimleri şunlardır: İstanbul Kuartet, Ankara Yaylılar Dörtlüsü, Yücelen Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, Anadolu Yaylılar Dörtlüsü, Ege Yaylılar Dörtlüsü, İstanbul Üflemeliler Beşlisi, Ankara Üflemeliler Beşlisi.

Geleneksel müziklerimizin nitelikli çalışmalarının sergilendiği, alanlarında üst düzey birikim sahibi müzik sanatçılarından bir araya gelerek oluşturdukları değerli Türk müziği topluluklarımız da bulunmaktadır. Bu topluluklar, ulusal ve uluslararası düzeydeki festivallerde ülkemizin ve geleneksel müziklerimizin tanıtımında büyük rol oynamaktadırlar. Bunlar çalışmalarını yakın ve uzak çevrede organize edilen müzik etkinliklerinde sergileyerek haklı bir kariyer elde etmişlerdir. Bu grupta yer alan en güçlü topluluklar arasında; Cevher-i Mûsiki Topluluğu, Ayangıl Türk Müziği Korosu ve Orkestrası, Kutsi Erguner Topluluğu, Boğaziçi Topluluğu, Sarband Topluluğu, Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu, İstanbul Tarihi Türk Mûsikisi Topluluğu, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Topluluğu sayılabilir.

Amatör Müzik Toplulukları

Toplumda, çok sayıda müzisyenin toplu müzik yapabilmesi için amatör müzik topluluklarının kurulması oldukça gereklidir. Amatör topluluklar, müzik yapanların daha iyi yetişmesine, birlikte müzik yapmanın ayrıcalıklı yönünün hissedilmesine, insanda müziksel bilgi kapasitesinin artmasına, kişilik ve sosyalleşme gibi bazı temel davranışların kazanılmasına aracılık eder ve yol açar.

Amatör müzik toplulukları belli amaçlar doğrultusunda, müzik yapmak amacıyla oluşturulmuş; düzenli, örgütlü topluluklardır. Alanında yetkin topluluk yöneticilerine sahip, özenle oluşturulmuş amatör müzik topluluklarının bireye ve topluma yararlar sağlayacağı bir

gerçektiir. Amatör topluluklarla yapılan çalışmalar; kazanç beklentisi olmaksızın bireysel, toplumsal düşünce olgunluğu ve zevki için yapılan, samimi, içten çalışmalardır.

Amatör müzik topluluklarına katılanlardan müziğe ileri düzeyde yetenekli olanlar, teknik müzik eğitimine ya da müziği meslek olarak seçme yoluna girebilecek, böylece yetiştirilecek müzisyen adayları da profesyonel anlamda tespit edilmiş olacaktır.

Amatörlerin müziksel düzeyleri ve müzik konusuna bakış açıları, toplumun büyük bölümüne etki edebilir. Özellikle müzik aracılığıyla elde edilen kazanımlar, amatör ortamda belirgince hissedilebilir. “Amatörleri üç gruba ayırabiliriz; ilk gruptakiler, müziği sevenler ancak, sadece müzik setinin düşmesine dokunanlar ki bu bireyler, hiçbir zaman konsere gitmezler, müzik kasetlerinin mükemmelliğini tercih ederler. İkinci gruptakiler, kendi mutlulukları için çalmanın yeterli olduğunu düşünürler ve başkalarının müziklerini dinlemek için bir gereksinim duymazlar. Bu merak eksikliği, ne yazık ki senfoni orkestralarında, oda müziği topluluklarında, bandolarda, müzik kuluplerinde çalanlar için geçerlidir. Üçüncü ve en iyisi olanlar, senfoniye, oda müziği gruplarına, hatta operaya giderler. Belki bir kuartet ya da trioda çalarlar ya da senfoni orkestrası üyesidirler. Her türlü müzikten mutluluk çıkartabilirler. Ancak, bu bireylerin sayısı oldukça azdır, tüm amacımız bu bireylerin sayısını yükseltmektir.” (Ameller 1974, s.63)

Amatör müzik ortamında, eğitimcinin nitelikleri ve çalışmalara yönelik tutum ve davranışları, oldukça önemlidir.

Amatör topluluğun öğreticisi, üstlendiği geniş kitleleri, pasif, edilgen dinleyici konumdan çıkarıp, aktif, uygulayıcı konuma geçirebilme ve bu yolla bireye seslendirmeye doğrudan katkıda bulunabilme kimliğini kazandırma görevinin bilincinde olmalıdır. Çünkü yapılan çalışmaların eğitsel yanı sıra psikolojik ve toplumsal boyutu da çok önemlidir.(Coşkun 1998, s.9-10)

Ülkemizde, müziğin bir veya birkaç dalında yetkinlik kazanarak dikkatleri üzerine çeken, toplu grup çalışması yapma kapasitesinde fakat müzikle amatörce ilgilenen iyi müzisyenlerin sayılarının çoğalmasıyla, yeni ve kaliteli müzik topluluklarının kurulması mümkün kılınabilecek ve böylece her geçen gün sayılarının gittikçe arttırılması söz konusu olabilecektir.Bazı halk eğitim merkezlerinde, sanat merkezlerinde ya da çeşitli müzik merkezlerinde, müsiiki derneklerinde ve cemiyetlerinde, amatör çalgı ve ses grupları kurulabilmektedir. Bu kurumlardaki çalışmalara anlam katmak, hız kazandırmak, özendiricilik yaratmak açısından, böyle müzik toplulukların oluşturulması oldukça önemlidir.

Seslendirme Takımları ve Bandolar

Seslendirme takımları olarak belli başlı, askeri bandolar, belediye bandoları, polis bandosu, mehter takımı, okullarda kurulan izci bandosu vb... sayılabilir. Bu seslendirme takımlarının tümü, kendi çevresinde ve kendi kapasitesinde amatör çalgı toplulukları olarak çalışmalar yapmakta, etkinlikler sergilemekte ve toplumun müzik yaşamına katkı sağlamaktadırlar.

“Türk toplumunun müzik yaşamında, askeri bandoların ayrı bir yeri bulunmaktadır. Özellikle bizim toplumumuzda bando, mehter geleneğimizin de katkısıyla, hiç bir müzik topluluğunun yapamayacağı etkiyi insanlarımız üzerinde kolaylıkla yapar. Bu etkinin olumlu yönde değerlendirilmesi mümkündür. İnsanlarımızın çoğu, yani bütün erkekler, ordu safhalarından geçmekle yükümlüdür. Ordumuzda her zaman yaklaşık olarak yarım milyon insan bulunmaktadır. Askeri muzıkacılık, moral destek kuruluşu olmasının ve askeri görevlerinin yanı sıra milyonlarca insanın müzik eğitimi de yükümlenmiş bir müzik dalı olarak düşünülmeli, küçümsenmemelidir. Bu bakımdan, diyoruz ki askeri muzıkacılık sorunlarının çözümü, hem ordu bandolarının moral ve askeri görevlerinin daha iyi

yürütülebilmesi için hem de ordu saflarından geçen nüfusumuzun yarısının, yani milyonlarca insanın müzik eğitimi için zorunlu görünmektedir. Bu önemle ele alınmalıdır.” (Sun 1969, s.179)

Sistematik toplu çalgı çalışmalarının yapıldığı belirli gruplardan olan bandoların, ülkemizde müzik eğitiminin geliştirilmesinde etkili olacağı düşünüldüğünde; ülkemizde var olan bandoların geliştirilip daha çok ve nitelikli bandoların kurularak, bunların halka düzenli konserler vermeleri sağlanıp, toplumun müzik kalkınmasına katkıda bulunmaları oluşturulabilir. *“Türkiye’de, İmparatorluk Dönemi’ndeki mehterhanelere ve hatta ondan önceki tabihanelere kadar uzanan bir geçmişi olan askeri müzik eğitimi, Cumhuriyet’ten sonraki dönemde özellikle bandoculuk eğitimi çerçevesinde önemli gelişmeler göstermiştir. Bandolara çalıcı astsubay yetiştirmek amacıyla 1939 yılında Askeri Muzika Okulu, bando yöneticisi yetiştirmek amacıyla da 1949 yılında Askeri Muzika Meslek Okulu kurulmuştur. Bunlardan ikincisinin 1961’de kapanmasıyla bando yöneticisi subay yetiştirme görevi, 1963 yılından itibaren Ankara Devlet Konservatuarı’nda açılan Bando Yöneticiliği Bölümü’ne yüklenmiştir.*

Öte yandan, askeri liselerde, harpokullarında ve askeri talim-eğitim merkezlerinde askeri müziğin belirli dağarcıklarının dinletilmesi, öğretilip söylenilmesini kapsayan müzik eğitimi etkinlikleri öteden beri yaygındır.” (Uçan 1994, s.42)

Zaman içerisinde bandolar, ülkemizde kurulduğu andan itibaren gösterdiği gelişme çizgisini ve önemini koruyamadı. Müzik yaşamımızda farklı bir yeri olan bandoların gelişmemesi ve değerinin azalmış olması, çalgı eğitimimizin genel gelişmişlik durumunu da aynı ölçüde etkilemiştir. Bandolar, bilindiği gibi, çağdaş ve ulusal müziği topluma sevdirmede en etkin rol oynayan çalgı topluluklarıdır. *“Sanat okullarının bandoları kaldırıldığı gibi, halkevleri bandoları da kaldırılarak, bu alanda büyük bir boşluk yaratılmıştır. Bu yurttan bir daha kurulup yetiştirilmesine olanak bulunmayan, 150 yıllık büyük sanat ocağı Cumhurbaşkanlığı Armoni Muzikası’nın da kaldırılmış olmasıdır. Çağdaş müziğe kavuşmak istiyorsak; en kısa zamanda, yurdun büyük kentlerinde birer konser bandosunu etkinliğe geçirmemiz gerekecektir.”* (Toraganlı 1982, s.20) Canlı bando müziği yaparak, topluma müzik zevkinin aşılmasını ve ayrıca daha çok insana iş gücü sağlanarak müzik eğitime katkıda bulunulması açısından da ülkemizde kaliteli bandoların kurulması ve çoğaltılmasında yarar vardır.

Sistematik toplu çalgı çalışmalarının yapıldığı belirli gruplardan olan bandoların, ülkemizde müzik eğitiminin geliştirilmesinde etkili olacağı düşünüldüğünde; ülkemizde var olan bandoların geliştirilip daha çok ve nitelikli bandoların kurularak, bunların halka düzenli konserler vermeleri sağlanıp, toplumun müzik kalkınmasına katkıda bulunmaları oluşturulabilir.

Ordu bünyesinde ve ordu dışında bando müziği geliştirilerek, halkın müzik duygusuna ve anlayışına etki edilebilir. Bandolar, müziğin içsel yapısı sayesinde kalabalık kitlelerin his dünyalarına girebilirler, dolayısıyla toplulukların müziğe yönelik bağlarını belirginleştirirler. Ülkemizde var olan bandoların sayıları çoğaltılarak, nitelik konusu öncelikle dikkate alınıp, bando müziği geliştirilip, kitlelere düzenli konser etkinliği sunulabilir ve bu yolla toplumsal müzik kültürünün artmasına katkıda bulunulabilir.

SONUÇ

Toplumda sanatsal çalışmaların en iyi yapıldığı ve sergilendiği ortamları sunmaları yönüyle müzik topluluklarının önemi vardır. Ülkemizde müzik topluluklarının sayısı günümüz itibarıyla çok değildir. Bu sayıda son zamanlarda biraz artış olmuştur. Fakat kaydedilen bu artışın yeterli düzeyde olmadığı belirtilebilir. Bir ülkede müzik topluluğunun

azlığı, müzik eğitiminin yeterli olmadığının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Bu görünümü değiştirmek açısından, ülkemizde önemli ve etkin sanatsal faaliyetler sergileyebilecek nitelikte bazı müzik topluluklarının kurulması yönünde hızlı ve etkili çalışmalar gerçekleştirilmelidir.

Yaygın müzik eğitime yönelik olarak önemli çalışmalar sergileyen ve çalışmaları birçok değerli ürünlerin elde edilmesine zemin hazırlayabilen, bazen de anında etkiler yapabilen müzik toplulukları, hem topluluklarda görev alanlara ve toplulukları yakından izleyen ilgili bireylere, hem de ülkemizin kültürel kalkınmasına kayda değer kazanımlar sağlamaktadır. Müzik topluluklarında görev yapanlar, buradaki çalışmalarıyla sevdikleri bir işi yaparak mutlu olmaktadır, ayrıca bu bireyler, kendilerini alanlarında her gün geliştirme ve yeni birikimler edinme olanağına da sahiptirler.

Seslendirme kurumlarının geleceği açısından, müzik eğitiminin ve öğretiminin tümüne geçerli, tutarlı ve bütüncül bir yaklaşım gösterilmelidir. Bu bağlamda, düzenli olarak çalışan müzik topluluklarının var olması kadar, yaşatılması, çalışmalarının nitelikli kılınması ve hizmete dönüştürülmesi önemsenmeli ve desteklenmelidir.

ÖNERİLER

1. Seslendirme kurumlarının geleceği açısından, senfoni orkestralarının sayıları artırılmalı ve çalışmaları geniş halk kitlelerine ulaştırılmalıdır.
2. Profesyonel koroların etkin kılınması bakımından, sayıları artırılmalı ve bu koroların çalışmaları toplumla paylaşılmalıdır.
3. Farklı müzik türleri kapsamında faaliyet gösteren koroların kitlelere ulaşması sağlanarak, toplumun müzik zevkine hitap edilmeli ve müzik dinleme düzeyi geliştirilmelidir.
4. Müzik topluluklarının icralarından yararlanarak müziğe ve sanata olan ilgi ve yönelim artırılmalıdır.
5. Müziği meslek seçmeyi düşünen gençlere destek açısından, müzik topluluklarına girme hedefi oluşturulmalıdır.
6. Müzik topluluklarındaki üretkenlik ve verimliliğin yükseltilmesibakımından devlet ve özel sektör tarafından destek oluşturulmalıdır.
7. Ülkemizin sanatsal kalkınma düzeyinin yükseltilmesi bakımından yurt çapında, her bölgede eşit dağılımlı müzik toplulukları kurulmalı ve işlevselleştirilmelidir.
8. Medya birimlerindeki programlar ve tanıtımlarla müzik topluluklarına destek sağlanmalı ve bu topluluklar güçlendirilmelidir.
9. Müzik eğitimi ağırlıklı okullarda, yaparak ve yaşayarak öğrenmenin gerçekleştirilmesi bakımından müzik toplulukları çalışmalarına ağırlık verilmelidir.
10. Toplumun daha geniş kitlelerine hizmet amacıyla amatör müzik topluluklarının kurulması ve sürdürülmesi sağlanmalıdır.
11. Seslendirme takımları ve bandoların eğitim ortamındaki ve toplumdaki işlevlerinin artırılması açısından, bu gruplara destek olunmalıdır.

KAYNAKÇA

- Sun Muammer, **Türkiye'nin Kültür-Müzik ve Tiyatro Sorunları**, Kültür Yayınları, Ankara: 1969
- Ameller Andre, “Problems of Training Amateur Instrumentalists”, **Music Education in The Modern World**, Progres Publishers, USSR Moscow: 1974

- Coşkun Köksal, “Amatör Müzik Topluluklarının İşlevleri”, **1. Balıkesir Türk Müziği Sempozyumu**, Balıkesir: 1998
- Uçan Ali, **Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara: 1994
- Toraganlı Hasan, “Müzik Eğitiminin 60 Yılı”, **1. Müzik Sempozyumu Bildiriler**, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir: 1982

“ETEKLERDEN DÖKÜLEN NAĞMELER: DEĞİŞEN MEVLEVİLİĞİN MÜZİKLERİ”

Nevin ŞAHİN-MALKOÇ

Orta Doğu Teknik Üniversitesi

snevin@metu.edu.tr

ÖZET

Mevlana Celaleddin Rumi'nin vefatıyla kurumsallaşmaya başlayan ve gerek Anadolu'da, gerekse Balkanlar ve Ortadoğu'daki Mevlevihanelerde müziği ve dansıyla gelenekleşen Mevlevilik, 30 Kasım 1925'te kabul edilen Tekke ve Zaviyeler ile Türbelerin Seddine ve Türbedarlar ile Bazı Unvanların Men ve İlgasına Dair Kanun ile birlikte sekteye uğradı. Kısa bir süre sonra Konya Mevlevihanesi'nin müze olarak yeniden açılması ve sonraki yıllarda devlet desteğiyle anma törenlerinde sema ritüelinin yer almaya başlaması Mevleviliği bir dini gelenekten ziyade bir kültürel miras olarak bugüne taşıdı. Türk müziğinin en karmaşık müzikal formu olan Mevlevi Ayini türünde bu yasaktan sonra çok fazla örnek bestelenmiş olması çarpıcıdır; bugün Mevlevi Ayinleri icracılar nezdinde “meydan görmüş” olanlar ve “beste” olanlar şeklinde iki grupta ele alınmaktadır. Müziğin ritüelden ayrılması, sikkesi ve tennuresiyle semazenleri Mevlevilik dışındaki müzik bağlamlarında sık sık görmemize sebep olmaktadır. Bu ayrışma Mevleviliğin kültürel miras olarak ele alınmasının yanı sıra popüler kültüre mal olmuş, pazar payı yüksek bir meta olarak da ele alınmasını gerektirmektedir. İçinde Mevleviliğe dair bir imge barındıran popüler müzik ürünlerinin daha çok tüketileceği düşünülmekte, Mevlevi müziğinin temel enstrümanı olan ney herhangi bir dini bağlamı popüler kılmak için karşımıza çıkabilmektedir. Mevlevilik ve Mevlevi müziği tarihsel olarak nasıl bir dönüşümden geçmiş ve popüler kültüre nasıl mal olmuştur? Bu süreçte din-devlet-piyasa ilişkisi nasıl bir rol oynamıştır? Günümüzde “Mevleviliğin müziği” ve “müziğin Mevleviliği” nasıl üretilmekte ve tüketilmektedir? Popüler kültür çağında yeni bir Mevlevi müziğinden söz etmek mümkün müdür? Bu sunumda, devam etmekte olan etnografik alan araştırmasının verilerinden faydalanılarak bu sorulara cevap aranmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mevlevilik, Mevlevi müziği, popüler kültür, kültür endüstrisi

“MELODIES ON THE SKIRT: THE MUSICS OF MEVLEVI SUFISM IN CHANGE”

Nevin ŞAHİN-MALKOÇ

Middle East Technical University

snevin@metu.edu.tr

ABSTRACT

Mevlevi Sufism, which started to institutionalize following the death of Rumi and became a tradition with its music and dance in *Mevlevihanes* of Anatolia, Middle East and the Balkans, came to a halt by the law on the closure of religious convents and dervish lodges in 1925. The reopening of Konya lodge as a museum after the closure and the inclusion of sema ritual by state support to the commemoration ceremonies moved Mevlevi Sufism from religious tradition towards cultural heritage. It is striking that examples of *Mevlevi Ayini*, the

most complex musical form in the Turkish music tradition, have been composed more frequently after the law of closure; thus the performers usually take *Mevlevi Ayini* examples as either “performance” or “composition”, emphasizing the segregation of music from the ritual. This segregation makes us come across whirling dervishes with their wide-skirted dresses frequently in non-Mevlevi musical contexts. It also necessitates an understanding of Mevlevi Sufism not only as cultural heritage but also as a commodity which fits into the cultural industry well; it can be assumed that popular music products with Mevlevi images are consumed more or it can be possible to use the sound of *ney*, which is the key instrument of Mevlevi music, to popularize religious products. How have Mevlevi Sufism and Mevlevi music been transformed throughout the historical process and how have they become pieces of popular culture? What has been the role of the relationship between religion, state and the market on this process? How are “music of Mevlevi Sufism” and “Mevlevi Sufism of music” being produced and consumed today? Is it possible to talk about a new Mevlevi music in the age of popular culture? This presentation aims at finding answers to these questions through the qualitative data collected within an ongoing ethnographic field research.

Keywords: Mevlevi Sufism, Mevlevi music, popular culture, culture industry

GİRİŞ

Günümüzde geleneksel müziğimizle ilgili yapılan programlarda müziğin ve nağmelerinin su misali enstrümandan bir yerlere döküldüğü tasviri yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu dökülme, Mevlevi müziğinin bugünü düşünüldüğünde, müziğin coşup taşıdığını ve her yere ulaştığını anlatan olumlu bir boyut da taşıyabilir, müziğin dökülüp saçıldığını ve her yanı kirlettiğini anlatan olumsuz bir çehreye de bürünebilir. Bu bildiri, Mevlevi müziğinin tarihsel gelişimini ve dönüşümünü ele alarak günümüzde Mevlevilikle ilişkilendirilen müzikleri incelemekte ve su teşbihinden hareketle Mevlevi müziğinin nerelere aktığını ve döküldüğünü anlamaya ve anlatmaya çalışmaktadır.

TARİHSEL SÜREÇTE MEVLEVİLİK-DEVLET İLİŞKİSİ

Mevlevilikten önce de inanç yapıları bünyesinde semaya benzer ritüellerin bulunduğunu söylemek mümkündür (Güray, 2012: 5-7; 28-30). Her ne kadar Mevlevilik Mevlana Celeleddin Rumi zamanından sonra kurumsallaşmış olsa da, Mevlana hayattayken daha sema onun ve çevresindekiler için çok önemli olmuştur. Şems-i Tebrizî’nin 1245’te ortadan kaybolmasının ardından Mevlana kendini semaya vermiştir ve genellikle esrik bir halde müzisyenler eşliğinde sema etmiştir (Uludağ, 2005: 257-8). Kısa süre içinde Mevlana’nın seması, geniş bir müzisyen ve seyirci kitlesinin katıldığı, devlet erkanının şeriat ve tarikat ehliyle bir araya gelerek izlediği bir etkinlik halini almıştır (Yazıcı, 1694’ten aktaran Uludağ, 2005: 259).

13. yüzyılın sonunda kurumsallaşmaya başlayan Mevlevilik, 14. yüzyıldan itibaren Osmanlı hanedanı arasında da yayılmaya başlamıştır. Tahta oturacak olan şehzadenin kılıcını Mevlevi şeyhinin elinden kuşanması kısa süre içinde gelenek haline gelmiştir (Özönder, 1996: 70). Öncelikle köylerde yaygınlaşan Mevlevilik, 16. yüzyıl sonlarından itibaren şehirlere çekilmiş ve devletin yaptırdığı Mevlevihanelerin de etkisiyle 17. Yüzyılda bir devlet müessesesi haline gelmiştir (Gölpınarlı, 2006: 228-230). Bunların yanı sıra devletin koruduğu Mevlevi bestekarları ve günümüze besteleri erişen Mevlevi sultanları düşünecek olursak Mevlevilik özelinde sıkı bir müzik-din-devlet ağı olduğunu söylemek mümkündür.

19. yüzyılda Mehterhane'nin kapatılması ve 20. yüzyıl başında Enderûn'un kapatılmasıyla Mevlevihane döneminin yegane müzik okulu olma işlevini de yüklenmiştir (Tanrıkorur, 2003: 30). 30 Kasım 1925 tarihli Tekke ve Zaviyeler ile Türbelerin Seddine ve Türbedarlar ile Bazı Unvanların Men ve İlgasına dair Kanun, Mevlevihanelerin varlığına da son vermiştir. Ancak çok kısa bir süre sonra Konya'daki asitane müze olarak yeniden açılmıştır (Haksever, 2009: 192), bu tarihten sonra Mevleviliğin Türkiye'de devlet tekelinde bir kuruma dönüştüğü iddia edilebilir.

MEVLEVİLİK VE PİYASA

Mevleviliğin laik devletin tekeline girmesi sema mukabelesinin devamı açısından sorun teşkil etmiştir; Mevlevi ayini var olan yapının içinde dinsel yönünden kopararak, sadece bir dans gösterisi halinde yasal bir engele takılmadan varlığına devam edebilir. Fevzi Halıcı'nın kurduğu Konya Turizm Derneği, Konya'daki dini özünden arındırılmış Mevlevi ayinlerinin organizasyonunu üstlenerek turistik bir Mevlevilik kültürünün oluşmasına önayak olmuştur (Erguner, 2010: 85-93). Söz konusu turistikleşme sürecinde Mevleviliğin ritüeli dini köklerinden kopmakla kalmamış, semanın müzikten kopması da yavaş yavaş gerçekleşmiştir. Yukarıda anlatılan kopuş, muhafazakar politikalar sonucu yeni bir sınıf olarak ortaya çıkan İslami burjuvazinin eğlence ihtiyacını tatmin etmekte önemli rol üstlenmiştir; artık düğünlerde ilahiler eşliğinde sema eden dervişleri görmek sıradanlaşmıştır.⁵⁷ Mevlevilik modası sadece müzik alanında değil, edebiyatta da, belediyeceilikte de, ticarete de çok tutmuştur. Semazenlerin her yerde görünür olmasının önüne geçmek adına Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından 2008 yılında semazenlerin ayin bağlamı dışında kullanılmasını engelleyen bir genelge yayımlanmıştır. Ancak bu genelgeye rağmen semazenler her yerde ve her şekilde varlıklarını sürdürmektedir. Geleneksel Mevlevi müziğinin dışında çok farklı müzikal bağlamlar artık Mevlevilikle ilişkilendirilir durumdadır.

MEVLEVİLİĞİN MÜZİĞİ-MÜZİĞİN MEVLEVİLİĞİ: ÖRNEKLER

Konya'da her yıl Aralık ayında düzenlenen Şeb-i Arus etkinliklerinde Mevlevi ayinleri, ayinin gereklerini yerine getiren semazenler eşliğinde icra edilmektedir. Yenikapı Mevlevihanesi şeyhlerinden Nasır Abdülbaki Dede'nin Acembuselik Mevlevi ayininin Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu tarafından Şeb-i Arus etkinlikleri sırasında kaydedilen icrası, geleneksel icraya örnek olarak gösterilebilir.⁵⁸ Aynı ayinin şef Musa Göçmen'in orkestrasyonu ve yönetimiyle oda orkestrası eşliğiyle çöksesli olarak yorumlanmış bir hali de mevcuttur.⁵⁹ Ancak bu çöksesli icranın geleneksel bir icra sayılması tartışmaları da beraberinde getirecektir.

Geleneksel ayin formundan farklılıklar gösteren, Burhan Kul'un "ayinçe" olarak tanımlanmış olan Yedi Öğüt bestesi, Mevlana'nın doğumunun 800. Yılı kapsamında 2007'de gerçekleştirilen etkinliklerle tanıtılmıştır.⁶⁰ Artık yeni bir Mevlevi müziği formundan söz etmek mümkün müdür? Burhan Kul'un ve Musa Göçmen'in çalışmalarında ortak olan 800. Yıl vurgusu Dj Arkin Allen'in Mercan Dede adıyla çıkardığı 800 isimli albümünde de yansımalar bulmuştur. Albümde geleneksel Mevlevi ayini yerine elektronik müzik

⁵⁷ Alan notları, 10 Mayıs 2013.

⁵⁸ <http://www.semazen.net>

⁵⁹ <http://www.senfoniksema.com>

⁶⁰ http://www.tinetmuzik.com.tr/album/Ask_Yolcusu_Mevlana/51041/albums/711778

besteleriyle karşılaşılmaktadır, ancak bu tür farklılığı söz konusu albümdeki çalışmaları Mevlevilik bağlamında ele almaya bir engel teşkil etmez.⁶¹

Konya’da turizme mal edilen Mevlevilik, Türkiye’nin uluslararası düzeyde tanıtımı için önemli bir araç olarak kullanılmaya devam etmektedir. 2003 yılında Everyway that I can şarkısıyla Eurovision Şarkı Yarışması’nda birinciliği kazanan Sertab Erener, 2004 yılında İstanbul’da yapılan yarışmanın açılışında Aşk isimli şarkısının İngilizce versiyonu olan Leave’i semazenler eşliğinde seslendirmiştir.⁶² Bu yarışma öncesinde popüler müziğin Mevlevilikle ilişkisinin başladığını Nevzat Doğansoy’un (Nev) 2001’de piyasaya çıkan Herşeye Rağmen albümündeki Efkârî isimli şarkısına çekilen videoklipte görebiliriz.⁶³ 2008’de Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından yayımlanan genelgeye rağmen TRT’nin 2009 Ramazan ayı için başlattığı Sufi Klipler projesinde semazenler görülmektedir. Örneğin Hayko Cepkin’in seslendirdiği, sözleri Pir Sultan Abdal’a ait olan Nihavend makamındaki nefesin videoklibinde Hayko Cepkin, mavi saçları ve sıradışı görünümüyle semazenlere kendi etrafında dönerek eşlik etmektedir.⁶⁴

Mevlevi müziğinden koparılmış olarak pop müzik ve elektronik müzik bağlamlarında karşımıza çıkan semazenler, turistik cazibesini korumasına rağmen artık komik olmaya başlamıştır. Durul Bazan’ın oyuncu olarak yer aldığı, Star TV’de yayımlanan Gecekondu (2010) dizisinde Hayko Cepkin’in gelen ilhamla uykusundan uyanıp eline ney almasıyla başroldeki Dalyan ve Durdu karakterleri yatağından fırlayıp dizinin reytingiyle ilgili dua etmeye başlarlar⁶⁵, ney sesinin uyandırdığı his onları komik duruma düşürmüştür. Yine Durul Bazan’ın rol aldığı, TRT 1’de yayımlanan Avrupa Avrupa (2011) dizisinde Tekin karakterinin bir kutlama için klarnetçi, darbukacı ve semazen çağırarak Beethoven’in 9. Senfonisinden bir bölüm eşliğinde semayı başlatması hem semazenin, hem Beethoven’in 9. Senfonisinin, hem de Tekin karakterinin durumuna gülmemize neden olmuştur.⁶⁶ Selçuk Aydemir yönetmenliğindeki, Star TV’de yayımlanan İşler Güçler (2012) dizisinde ise görüntü yönetmeni Gökmen Abi rolündeki Ezel Akay, daha fazla para kazanabilmek için semazenlerle ilahi klibi çekerken görülmektedir.⁶⁷ Bu kez de ilahi kliplerinde semazen döndürülmesi, ve bu işten çok para kazanılması, espri konusu olmuştur. Güldürürken düşündüren bu dizi sahneleri günümüzde Mevlevi müziğinin-müziğin Mevleviliğinin artık hem gözde hem de kulakta kötü bir his bırakmaya başladığını anlatmaktadır. Almanya merkezli Grup Erler’in 2011’deki bir düğünde çekilmiş olan görüntülerinde, insanlar yemek yerken Talaal Bedru Aleyna ilahisi eşliğinde sema eden, rengarek tennureleriyle semazenler görülmektedir.⁶⁸ Gerek semazenlere eşlik eden müzik, gerek semazenlere olan yaklaşım Mevleviliğin olumsuz anlamda gidebileceği uç noktalar hakkında ipuçları vermektedir.

SONUÇ

Yukarıdaki örnekler ele alındığında Mevlevi müziğinin bugünüyle ilgili birkaç çıkarımda bulunmak mümkündür. Öncelikle geleneksel anlamıyla Mevlevi müziğinin gerek bakanlık, gerekse amatör organizasyonlar dahilinde korunduğunu söylemek mümkündür.

⁶¹ Albümdeki İstanbul isimli parça için hazırlanmış olan videoklip:

<http://www.youtube.com/watch?v=W7aIdw-drtM>

⁶² <http://www.youtube.com/watch?v=s3i-CDDwF3Y>

⁶³ <http://www.youtube.com/watch?v=egclbHBwFg4>

⁶⁴ <http://www.izlesene.com/video/trt-sufi-klipler-hayko-cepkin-demedim-mi/1136810>

⁶⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=m74GD0gspAg>

⁶⁶ <http://www.haber7.com/polemik/haber/790670-sema-dizilere-espri-konusu-da-oldu>

⁶⁷ <http://www.startv.com.tr/dizi/isler-gucler/bolumler/sayfa/1/isler-gucler-6-bolum>

⁶⁸ <https://www.facebook.com/photo.php?v=10152297945975246&set=o.279550601315&type=2>

Ancak olayın ticari boyutu ve Mevleviliğin yükselen piyasa değeri düşünüldüğünde işlerin çığırından çıktığı kabul edilmelidir. Mevleviliğin kurumsallaşmaya başladığı zamanlardan beri çok popüler bir yapı olduğunu akılda tutmak gerekir; bu açıdan bakıldığında Mevleviliğin bugünkü popülerliğinin hem çok yeni olduğu hem de hiç yeni olmadığı kabul edilebilir. Eldeki örnekler Mevleviliğin geleneksel Mevlevi müziği dışındaki müziklerle de ilişkilendirilmeye başladığını göstermektedir, ancak yeni bir Mevlevi müziğinden söz etmek için daha geniş çapta müziğin 21. Yüzyılını tartışmak gereklidir. 18. Yüzyıl sonunda Kulekapı Mevlevihanesinde Mevlevi ayini icrasında piyanonun denendiği ve bu denemenin musikide piyano icrasının ilk örneklerinden biri olduğu düşünüldüğünde yeni müzikal denemelerle Mevlevilikle ilişkili olarak karşılaşmak şaşırtıcı değildir.

KAYNAKÇA

- Erguner, Kudsi. (2010 [2002]). *Ayrılık Çeşmesi: Bir Neyzenin Yolculuğu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. (2006). *Mevlana'dan Sonra Mevlevilik*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Güray, Cenk. (2012). Anadolu'daki İnanç ve Müzik İlişkisinin Sema-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Danışman: Doç. Dr. Bayram Akdoğan.
- Haksever, Ahmet Cahit. (2009). *Modernleşme Sürecinde Mevleviler ve Jön Türkler*. İstanbul: H Yayınları.
- Özönder, Hasan. (1996). Kütahya Mevlevihanesi, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2: 69-89.
- Tanrıkorur, Cinuçen. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uludağ, Süleyman. (2005 [1976]). *İslam Açısından Müzik ve Semâ*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Yazıcı, Tahsin. (1964). Mevlana Devrinde Sema, *Şarkiyat Mecmuası*, 5: 135-159.

**“ANADOLU EDVAR GELENEĞİNDE SES KAVRAMINA VE
SES EĞİTİMİNE VERİLEN YER”**

Doç. Dr. Nilgün SAZAK

Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

nilsazak@yahoo.com

ÖZET

15. yüzyılda Abdülkadir Meragi Makasidu’l –Elhan adlı eserinde, müzikal ses çıkarma özelliği olan nesneleri ikiye ayırmıştır. Bunların ilki en mükemmel müzik aleti olarak kabul ettiği insan gırtlığıdır. Ona göre müziğin amacı Kur’an-ı Kerim’i insan gırtlığı esas alınarak talim edilen uyumlu nağmelerle dinleyicileri coşturmaktır. Bu araştırma, Meragi’nin, uyumlu sese ulaşma amacıyla ses ve ses çalışmaları konusunda öneriler sunduğu kitabının günümüz dilinde incelenmesi ve ses eğitimi yaklaşımları konusunda günümüz yöntemleriyle karşılaştırılması amaçlanmıştır. Bu çalışmada veriler, belgesel tarama yöntemiyle araştırılıp değerlendirilecek ve önerilerde bulunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu Edvar Geleneği, Ses Eğitimi, Meragi, Makasidu’ı Elhan

**THE GIVEN POSITION TO VOICE CONCEPT AND VOICE EDUCATION
AT THE TRADITION EDVAR OF ANATOLIAN**

Assoc.Dr.Nilgün SAZAK

Sakarya University State Conservatory

nilsazak@yahoo.com

ABSTRACT

Abdulkadir Meragi splits into two the objects which have feature about audio extraction in his book named Makasidu’l-Elhan in 15th century. The first of these , the human throat which is accepted as the most perfect musical instrument.According to him, the purpose of music is to make the audience exhilarate based on the human larynx of the Holy Quran compatible with the melodies. The purpose of this study is to compare and investigate Meragi’s book which offers suggestions in order to achieve compatible voice and voice training with today’s modern methods .In this study the data will be evaluated and overtured with the method of documentary research .

Keywords : Anatolia Edvar Tradition ,Voice Training ,Meragi (Maraghi) ,Makasidu ‘l Elhan

GİRİŞ

Edvar geleneği 9. yy’a kadar inen geçmişi ile, Türk müziğinde çalgılar ve eserler için belirli kuralları belirleyen, müzisyenler için bir “müzik teorisi” kaynağı olan kitapları içinde barındırır. Bu kural kitapları, tarih içinde değişikliğe uğrayarak kendini yenilemiştir. Bu kural kitaplarının temelinde eski Yunan filozoflarının kitaplarının olduğu bilinmektedir. 9.yy’da bu bilgilerin eserleri Arapça’ya tercüme edilmeye başlanmıştır.

“Grekçeden Arapçaya tercüme edilen bu eserler arasında müzikle ilgili olarak Aristo’nun ‘Problemata’ ve ‘De anima’sı, Themistius ile Afrodisyalı Alexandros’un bu iki esere dair şerhleri, Aristoxenes’un iki eseri, Öklid’e atfedilen iki müzik eseri, Nikomachos’un bir risalesi ve nihayet Batlamyus’un ‘Harmonica’ sı” vardı. (Turabi,2004:1)

EDVAR GELENEĞİNDE MÜZİK VE SES KAVRAMI

“Tarihin yazılmaya başlandığı en eski devirlerden ve en ilkel kabilelerden günümüze gelinceye kadar hemen hemen her toplumda güzel ses veya müzik âletleri dinî amaçlı olarak kullanılmıştır. Hz. Muhammed’in (S.A.S.) getirdiği şeriatın önceki semâvi dinlerde de güzel ses unsuru gündemdeydi. Davûd (A.S.)’ın sesinin güzelliği hakkında, gerek Kur’ân-ı Kerim’de, gerek Hadîs-i Şerîflerde çok bahsedilmektedir. Hristiyanlıkta kilisede âyin esnasında orgla icra edilen mûsikî, câmilerde sesle icra edilen vokal müziğe döner”. (Akdoğan;2003:2)

“Türk müziği tarihi yazılı kaynaklarında, müzik teorisinin nasıl olduğu konusundaki ip uçları, makam ve usullerin dairelerle anlatıldığı “kitâb-ı edvâr” (daireler kitabı) denilen kitaplarda gizlidir. Arapça, Farsça ve Osmanlı Türkçesinde yazılmış bu eserler sayesinde, dönemin teorisi ve hatta bazılarından uygulaması hakkında fikirler yürütebilir ve günümüz müzik teorisine katkıda bulunabiliriz. Müzik ilmi üzerine çalışmalar yapan, en meşhurlarından El Kindî (9. yy), Farabî (10.yy), İbn Sina (11. yy) ile başlayan müzik teorisi geleneği 13.yüzyılda en sağlam temelleri attığı düşünülen sistemci okul kurucularından SafiyyüddinUrmevi ile devam eder. Bu sistemi kullanan ve geliştiren, sonraki yüzyıllara devamını sağlayan önemli bir isim ise Abdülkadir Meragî’dir (15. yy) Abdülkadir’in ardından diğer teorisyenlerin de katkılarıyla edvar geleneği biçim ve içerik değişiklikleriyle 19.yy sonlarına kadar devam etmiştir.”(Doğrusöz,2007:1)

Araştırmamızın Kapsamı

Bu araştırma 9. yy ve 11. yy Edvar Kitaplarında yer alan ses kavramını incelemek için yapılmıştır. Edvar Geleneğinde yer alan ses kavramı ile ilgili aşağıdaki kitaplar incelenmiştir.

El Kindî’nin – Müzik düşüncesi

Farabî’nin – Kitab El-Agani

İhvan-ı Sefa Okulu’nun – Musiki Risalesi

İbn-i Sina’nın – Musiki Kitabı

Yakup İshak El-Kindi (800-873): Bağdat’ta yetişti, babası Harun el Reşit’in bir memuru idi. Onun zamanında müziğin bilimsel yönlerine ilişkin çok az şey bilinmektedir. Bu yüzden, El Kindi,perdesi çok düşük veya çok yüksek,olan notaların ses açısından hoş olmadığını ifade etmiştir. Aynı zamanda bir ses çıkarıldığında, bunun havada kulak zarına çarpan dalgalar oluşturduğu gerçeğini ileri sürmüştür. Antik Yunan eserlerini yorumlayarak ilk yararlanan El Kindi olmuştur. El Kindi, müzik nazariyatı ile ilgili bugün sadece dördü mevcut olan yedi risale yazmıştır. Bu risalelerde Euclides ve Batlamyus’tan faydalandığı görülmektedir.(Kurbanov;2005:166)

Farabi (Ebu Nasr Muhammed) (870-950): XX. yüzyılda bile hakkında araştırmalar yapılan, eserleri yayınlanan Farabi’nin “Kitâbu’l-Musiki el-Kebir” Büyük Müzik Kitabı 1930’da Baron RudolphD’Erlanger tarafından Fransızca’ya çevrilmiştir. Büyük bir yeteneğe sahip olan Farabi, müzik konusunda da seçkin bir icracı olmasının yanı sıra, bu alanda uzman bir teorisyen idi. Müzikle ilgili iki eser daha yazmıştır. Bunlardan biri “Kitab el- Ağani”dir.Farabi eserinde müziği üç bölüme ayırmıştır. Bunlar:

1. El-mulizzel: Sevimli
2. El-infi'aliye: Hiddetli bugünün protest müzik adı verilen türüne karşılık gelen
3. El-muhayyil: Hayali olarak nitelendirmiştir.

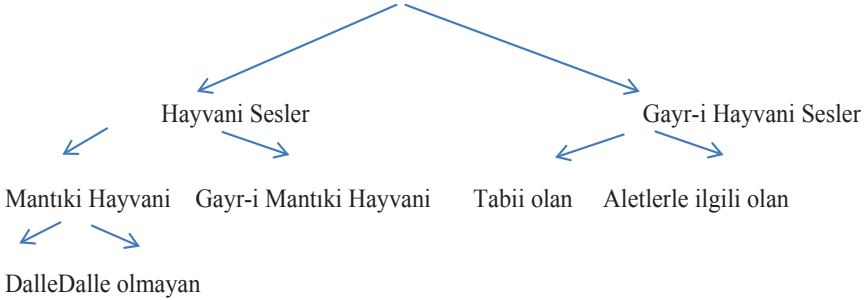
Kitab el-Ağani adlı eserinde, şarkı söyleme stili, kuralları ve süslerini öğrenmeye yarayacak bilgiler mevcuttur. Aralıkların, ritmlerin ve usullerin niteliklerini incelemiş, gezegenlerin sesleri ve semavi ahenk hakkında Pythagoras'çıların görüşlerini gülünç bulmuş ve müzik aletlerindeki seslerin, hava titreşimleri sayesinde meydana geldiğini savunmuştur. Kitab el-Ağani de tipik olarak İslami olan ritmik modellere de teferuatlı bir şekilde önem verilmiştir.(Çetinkaya;1999:51) Belki de bu konuda el-Kindi üzerinde kayda değer bir etki taşımamasına rağmen, Araplar arasında bilinen altı temel ritim, kompozisyon kitabının ilginç bir bölümünü meydana getirmiştir.

“Meragi, Camiu'l Elhan adlı eserinde Farabi'ye gönderme yaparak, “Musiki Yunanca bir kelime olup sesler, nağmeler anlamına geldiğinden, Şeyh Ebu'n-Nasr Farabi şöyle demiştir: Musiki lafzının anlamı nağmelerdir. Nağme; belirli bir biçimde sıralanmış çeşitli ses gruplarına denir. Yine aynı şekilde (fakat) belirli tarzda kompoze edilmiş ses gruplarına da bu ad verilir. Söz konusu tertip ve kompoze edilmiş ses grupları sayesinde belirli bir nazım kalıbına dökülmüş ve bir takım genel konulara delalet eden şiirsel lafızları oluşturan harfler birbirine bağlanmış olur.” (Sezikli,2011,s.98)

İhvan-ı Safa: 10. yüzyılda Basra'da ortaya çıkan bir felsefe çıkırının taraftarlarına verilen bir addır. Bir nevi felsefe ansiklopedisi mahiyetindeki risalelerini Almanca'ya çeviren Fr. Dietrici, bunların adlarının "Halis kardeşler" anlamına geldiğini söylüyor. İslam düşünce tarihinde, gerek doğuşu ve gerekse sistemiyle oldukça farklı bir konuma sahip bir ekol olarak kabul edilmektedir. Basra da kurulan İhvan-ı Safa adlı bu düşünce ekolünün tam adı,İhvan es-Safa ve Hullan el-Vefa ve Ehl el-Hamd ve Ebna el-Meed idi. (Çetinkaya,1995:73)

Çetinkaya'nın (1995:98) aktardıklarına göre, İhvan-ı Safa Musiki Risalesinde seslerin tarifini yapmış aşağıdaki gibi sınıflamıştır.

SES



Mantkı Hayvani sesler insan sesleridir ve kendi aralarında ikiye ayrılır. Dalle (insanın naz ve işve yaparken çıkardığı) sesler ve dalle olmayan sesler. Dalle sesler, kelam ve heyecan anlamı olan seslerdir. Dalle olmayan sesler ise gülme, ağlama, bağırma ve içinde hiçbir heyecan belirtisi olmayan seslerdir.

İbn-i Sina (Ebu Ali Sina) (980–1037):İslam (Farabi) ve Yunan filozoflarının (Aristoteles ve Yeni-Platoncu)görüşlerini yorumlayan ve eleştiren İbn-i Sina'nın ele aldığı sorunlar genellikle, Aristoteles ve Farabi'nin düşünceleriyle bağımlı kalmıştır. Müziğin kuramsal çalışmalarına eğilmiş bu eserlerinde Farabi'den ve onun yaptığı gibi, Kindi'nin

kitaplarından yaralandığından müzik ile astroloji arasındaki ilişkiyi reddetmiş teorik olarak müziği iki açıdan incelemiştir:

1.Ezgilerin uyum ve uyumsuzluğu

2.Usullerin ve bunların ezgi ile ilişkisi

İbn-i Sina, seslerin, kalınlığını, tizliğini ve pestliğini Farabi'nin görüşlerine uyarak açıklamıştır.

İbn-i Sina müziği bizzat şöyle tarif etmektedir.” Müzik birbirleriyle uyumlu olup olmadıkları yönünden sesleri ve bu sesler arasına giren zaman sürelerini, bir melodinin nasıl oluştuğunun bilinmesi amacıyla araştıran matematiksel bir ilimdir. Bu durumda müzik ilmi; seslerin uyuşmasını uyuşmamasını ve hatta sürelerini de inceler. Yukarıda verilen tarifte iki unsur vardır. Bunlar biri melodi diğeri ise ritimdir. İbn-i Sina'ya göre ses; varlığımız için zaruridir. Tabii olarak çıkartılan sesler çok çeşitli olan ihtiyaçlarımızı karşılayamadığı için ses tonundaki değişikliklerden faydalanılmıştır. İnsan ve hayvanlar ses ile kendi üzüntülerini, acılarını ve sevinçlerini yansıtabilirler. “Ahenkli bir düzen içerisinde, belirli bir şekilde ayarlanmış olan sesler insan ruhu üzerinde çok derin tesirler yapar. İnsan, kendi ses tonundaki değişiklikleri kullanır.

İbn-i Sina'ya göre ses tonu değişiklikleri insanın ruh hallerini belirtir. Sesin duyumu, ses ahenginin cazibesi ruha en büyük ve en tatlı hazı verir. Bunun için seslerin düzenli olarak birbirine ahengi, besteleri, ahenkli vuruşların düzenli ve kurallara uygun oluşları, insanı derinden derine etkiler.

İbn-i Sina'nın “Musiki” Kitabında Ses Kavramı

İbn-i Sinanın Musiki adlı eserinin mukaddime bölümünde ses ve sesin özellikleri konusundaki açıklamalarını özetlemeye çalışsak; Ona göre; Ses duyularla hissedilir diğer şeylerden “tatlılık” (hoşluk) özelliği ile farklılık arz eder

... Ses cinsi içinde ise, aşırılığı dolayısıyla duyuları rahatsız eden sesler bir tarafa bırakıldığında, ses olması bakımından duyuların haz aldığı ya da rahatsız olduğu ses (ayrımı) yoktur. (Turabi; 2004:2) O halde sesin nefse haz vermesi ya da onu rahatsız etmesi özelliği ise başka bir sebebe bağlıdır. Bu sebepte sesin sözleri ya da kompozisyonudur (beste) (Turabi;2004:3)

... ses sürekliliği olan bir şey olmayıp çıkarıldıktan sonra yok olduğundan, istenmeyen zor durumlarda onlara cesaret vermesi için sese sığınma yönünde tabii bir istek oluşmuştur. Ses uygun müzikal kompozisyonlarla süslenip uyumlu bir sisteme kavuştuğunda bu, nefsi (zihni) diğer seslerden daha fazla etkiler. Aynı şekilde insan sesinde, insanın söylemine değişik bazı karakterler kazandıran başka bazı haller daha vardır ki daha önceden bildiğin gibi bu karakterler vasıtasıyla ancak harici bir araç kullanılmaksızın elde edilemeyecek gayelere ulaşmak mümkün olabilir. (Turabi;2004:4)

Eserin devamında ise; sesler, güçlü (forte) ve hafif (piyano) olma bakımından (şiddet yönüyle) farklılık taşırlar. Bu farklılık sesin kaynağına olan uzaklık farkından kaynaklanır. Sesler ayrıca, tizlik ve pestlik açısından da farklılık gösterir ki bu da seslerin aralıkları arasındaki farklılıklardan doğar. Ses hissedilir bir zaman süresinde devam etmesi bakımından nota (nağme) olarak isimlendirilir. (Turabi;2004:10)

SONUÇ

Araştırmanın kapsamında yer alan ve 9. yy'da El Kindi ile başlayan Edvar Geleneği 11. yy'da İbn-i Sina ile devam etmiştir. Tamamen orijinal çevirilerden oluşan

yayınlar incelendiğinde, Türk İslam Alimleri'nin özellikle Platon, Pisagor, Aristo gibi bilgilerin eserlerini çevirerek o eserlerden faydalandıkları görülmektedir.

Ses Kavramı İle İlgili Sonuçlar

Kindi sesi havada kulak zarına çarpan dalgaların oluşturduğunu

Farabi, seslerin hava titreşimleri sayesinde oluştuğunu

İbn-i Sina, Farabi'nin görüşlerine katılmış ve sesin duyularla hissedilen şeylerden tatlılık (hoşluk) özelliği ile ayrıldığını belirtmiştir.

Günümüzde ses, atmosferde canlıları nitelendirme organları tarafından algılanabilen periyodik basınç değişimleridir. Fiziksel boyutta ses; katı, sıvı veya gaz ortamlarda oluşan basit bir mekanik düzensizliktir.

Bir maddenin moleküllerinin titreşmesi sonucunda oluşur. (wikipedia) “Bir sesin var olabilmesi için, *çalışır durumda bir kulak ve beyin* (yani bir *alıcı sistemin*) bulunması, onları *uyarabilecek nitelikteki* etkenlerin bir yerlerde (*ses kaynağı*) oluşması ve bu etkenlerin oluştukları yerden kulağa kadar, *kulağı uyarmaya yetecek bir şiddette* iletilmesi (*iletici ortam*) gerekir.” (Zeren, 1997:11)

İnsan sesi akciğer ve diyafram nefes kontrolü için kullanılmaktadır. Hava gırtlak içindeki nefes borusunun içinden ses tellerinin üstünden geçer. Hava, gerilen kıvrımları titreştirir ve daha sonra ağız boşluğuna geçer. Bu tanım dikkate alındığında edvar geleneğinde ki ses tanımıyla benzerlik görülmektedir.

Ses Çeşitleri İle İlgili Sonuçlar

İhvan-ı Safa okulu, sesleri hayvani ve hayvani olmayan şeklinde sınıflayarak farkı bir bakış açısı getirmiş, İnsan seslerini (mantıki hayvani ses) söz ve heyecan anlamı taşıyan (dalle) ve gülme, ağlama, bağırma ve heyecan belirtisi taşımayan sesler (dalle olmayan) olarak ikiye ayırmıştır.

Farabi sesleri gürlük bakımından güçlü ve hafif olarak, tiz ve pest olarak ikiye ayırmıştır.

Günümüzde Sessanatçıların işlenmiş veya yerleşmiş sesleri bir takımsınıflara ayırılır. Aynı sınıftaki sesleri birbirine benzeyen tarafları olur. Bu benzeyişler genişlik, renk ve hareketlilik bakımından olabilir. Her sesbağılı olduğu sessınıfında olması gerekense genişliğine, rengine ve özellikleresahip olmalıdır.

Günümüzdeki kullanımdan farklı olarak edvar geleneğinde sesin ezgisel kullanımındaki ajilite özelliklerine yer verilmiştir.

Duyu Organlarında Sesin Etkisine Ait Sonuçlar

İbn-i Sina insanın ruh halindeki değişikliğin ses tonuna yansıdığını söylemiştir. Aşırı seslerin duyuları rahatsız ettiğini, müzikal kompozisyon içinde süslenip uyumlu bir sisteme kavuşan sesin nefsi diğer seslerden daha fazla etkilediğini belirtmektedir.

Günümüzde ses kullanımı ve sesin insanlar üzerindeki duyu sal etkieskidenden olduğu gibi aynen devam etmektedir. Güzel bir ses kulakta hoş giden etki yaratırken, çirkin bir sesin kullanımı da bir o kadar rahatsız edici etki bırakır. Aslında bu duyum bu kadar basit halde de karşımıza çıkmayabilir. Güzel bir sesin esere hakim olmayarak yaptığı hatalar da bir o kadar rahatsız edici olabilir.

Doğal olarak konuştuğumuz ortama göre sesin kuvveti değişir. Ayrıca, vurgu, ezgi, entonasyon gibi özellikler konuşma dilini daha etkili kılmaktadır. Konuşmadan yola çıkarak

bir ezginin duyu organlarında hissettirdikleri ezginin yapısına, tonuna, hızına, gürlüğüne ve kullanılan sözcüklerin insanda bıraktığı tada göre değişmektedir.

ÖNERİLER

1. Bu araştırma, Edvar geleneğinin temellerinin atıldığı 9. ve 11. yy'da Türk İslam Alimleri tarafından yazılan eserlerin ses kavramı ile ilgili bölümlerini incelemiştir. Diğer araştırmaların kapsamı geniş tutularak özellikle 15. yy'a kadar olan geniş bir çerçevede irdelenebilir.
2. Günümüzde kullanılan ve ses terimlerinin tarihsel geçmişi incelenerek Edvar Kitaplarında aldığı yer incelenebilir.
3. Antik Yunan tarihçilerinin ve Türk İslam Alimlerinin eserleri karşılaştırılarak ses üretimi ile ilgili dökümanlar toplanabilir.

KAYNAKÇA

Akdoğan, B. (2003) Türk Din Mûsikîsinin Anadolu'da Doğuşu ve Tarihi Seyri Hakkında Bazı Mülâhazalar, AÜİFD cilt XL/V Sayı 1s. 345-371.

Çetinkaya, Yalçın, (1999), Müzik Yazıları, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Dogruesöz, N. (2007) Harîr Bin Muhammed'in Kırsehrî Edvarı Üzerine Bir İnceleme, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Ses>

Kurbanov, Babek; (2005), Müziğin Bazı Sanatsal ve Estetik Sorunları, İstanbul: Aktif Yayınevi.

Sezikli, U. (2011), Abdülkadir Meragi Nağmeler Topluluğu Camiu'l Elhan, Çorum: Pegasus Görsel İletişim.

Turabi, A.H. (2004) İbn Sina Musiki, İslam Felsefesi Klasikleri, İstanbul: Litera Yay.

Zeren, A., (1997), Müzik Fiziği, İstanbul: Pan Yay.

“İZMİR ROCK SCENE'DE OTANTİSİTENİN YENİDEN İNŞASI”

Onur SÖNMEZ

City University of New York Graduate Center

Doktora Öğrencisi, Etnomüzikoloji

onur_sonmez@hotmail.com

ÖZET

İzmir rock scene'deki barlarda sahne alan grupların sahne performansları, son dört beş yılda çok büyük bir değişime uğramıştır. Değişimin en önemli parçalarından biri klavye ve laptop aracılığıyla gerçekleştirilen 'elektronik altyapı kullanımı'dır. Dört beş yıl öncesine kadar rock scene içerisinde pek de rastlanmayan, daha çok düğün müzisyenleriyle özdeşleşmiş olan bu tercih; bugün İzmir'in 'rock bar' olarak bilinen Ooze Venue, Dungeon, Noxx Stage, Opus ve XIX adlı barlarında sahne alan grupların performanslarında yoğun bir şekilde gözlemlenmektedir. Öte yandan, repertuarlarda da gözle görülür bir değişim yaşanmıştır. Çalınan şarkıların ağırlıkla konvansiyonel rock parçalarından değil pop şarkılarından seçilmeye başladığı gözlenmiştir.

Scene'deki bu değişim neden kaynaklanmaktadır? Grupların bu durum içinde kendilerini konumlandırımları nasıl gerçekleşmektedir? Scene'in habitusu ve tarihsel otantisitesi ne yönde bir dönüşüme uğramıştır / uğramaktadır? Bu sorulardan yola çıkılarak yapılan çalışma, alan araştırmasına dayanır ve İzmir rock scene üzerinden, “bir scene’de geçerli olan otantisite işaretleyicilerinin” zaman içinde neden ve nasıl değiştiğini / dönüştüğünü anlamaya çalışır.

Anahtar Kelimeler: İzmir, Rock, Otantisite, Scene, Dönüşüm

“THE RECONSTRUCTION OF AUTHENTICITY IN IZMIR ROCK SCENE”

Onur SÖNMEZ

City University of New York Graduate Center

PhD Student in Ethnomusicology

onur_sonmez@hotmail.com

ABSTRACT

The live performances of the bands in Izmir’s rock scene have changed crucially in the last 4-5 years. One of the most important indicators of this change is the usage of electronic samples via keyboards and laptops. Although this kind of practice used to be identified with the ‘wedding musicians’ who were underestimated in the past, now it can be observed obviously in the ‘rock bars’ of Izmir such as Ooze Venue, Dungeon, Noxx Stage, Opus and XIX. On the other hand, the repertoire have changed crucially in this period as well. It is obvious that the songs are chosen from the pop repertoire instead of the conventional rock songs.

What is the reason for this change in the scene? How do the bands position themselves in this situation? What kind of change / transformation have the scene's historical authenticity and habitus had? This research has emerged with these questions and is based on a field work held by the researcher in the scene. The main goal of the study is to comprehend why and how do "the prevalent authenticity indicators of a scene" change in time in general and how does this kind of change take place in Izmir in particular.

Key Words: *Izmir, Rock, Authenticity, Scene, Transformation*

GİRİŞ

Geleneksel tanımlamasıyla otantisite, kültürel olarak, geçmişteki bir şeyin 'aslına uygunluğuna' ilişkin bir iddiadır (Erol, 2009a: 204). Söylemsel bir inşanın ürünüdür. Kavram, sosyal bilimlerde, kültürel araştırmalarda uzun yıllar kullanılmış, klasik anlamına sıkışmış haliyle artık kullanılamaz duruma geldikten sonra, son yıllarda yeniden tanımlanarak bu tür çalışmalara elverişli olacak bir boyut kazanmıştır. Klasik tanımlamasının içerisinde, sözü edilen 'aslına uygunluk' çerçevesinde artık çok fazla iş görmeyen otantisite, bugün artık sadece geçmişle ilişkili bir şekilde kurgulanmamaktadır. Bir kültürel olgunun iyi/güzel/hakiki/doğru/öz/asıl olduğuna dair söylemsel bir inşa olan otantisite, artık, 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 bağlantılı olarak düşünülmelidir (Erol, 2009a: 207). Bu durum, modern dünyanın bir ürünüdür. Geçmiş kurulan 'otantik' bağlantıların artık eskisi gibi basit ve doğrudan olamaması, modern insanı başka bir takım otantisite stratejilerine yönelmiş görmektedir. Geçmişin kültürüyle kurulan bağ, artık çok daha kompleks bir görüntü sergilemektedir.

Kültürde olduğu gibi, müzikte de otantisite, söylemsel olarak inşa edilen bir iddiadır. Hangi müziğin ya da müziksel özelliğin iyi/güzel/hakiki/doğru/öz/asıl olduğuna dair düşünce ve onun ifadesidir. Görüldüğü gibi otantisite, kendinde değil bağlamında ortaya çıkan bir süreçtir. Herhangi bir müziğe ait bir 'özellik' değildir. O müziğe ilişkin bir 'söylem'dir. Önemli olan, otantisitenin ne olduğundan çok, otantisite isnadını kimin yaptığıdır.

Erol'un popüler müzik araştırmaları için teorize ettiği haliyle otantisite, bu müzik türünün dinamik ve çok katmanlı yapısı içerisinde oldukça elverişli bir şekilde kullanılabilir bir analiz birimine dönüşmüş ve incelenebilir hale gelmiştir. Sözü edilen yaklaşımda otantisite, üç ana kategori altında incelenir. Üretici, tüketici ve yazar otantisitesi. Tüketici otantisitesi, müzik izlerkitesinin müziksel pratiklere verdikleri değerde ve bu değere ilişkin otantisite söyleminde ortaya çıkar. Yazar otantisitesi, eleştirmenin inşa ettiği normlar üzerine kuruludur. Bu çalışma açısından odak noktada yer alan üretici otantisitesi ise, müzisyenlerin toplumsal bir itibar olarak gördükleri otantisite isnadını almak ve otantik bir müzik yaptığını kanıtlamak için başvurduğu çeşitli stratejiler üzerinden kurulur. Bu stratejiler, yaptıkları müzik türü/üslubu ile ilgili olduğu kadar, özgül olarak inşa edilen ve algılanan müzikdışı bileşenlerle de yakından ilgilidir (Erol, 2009a: 212). Üretici otantisitesinin oluştuğu söylemsel odaklara örnek olarak, sanat - ticaret ya da sanat - eğlence arasındaki karşıtlık verilebilir. Bu otantisiteye sahip müzisyenler, müzik üretiminde ana amacın para kazanmak olmasına karşı kesin bir karşıtlık içerisinde olurlar. Onlar için müzik, ticaretten ya da eğlenceden çok daha fazlasını ifade eder ve bir metaya dönüşmemelidir. Öte yandan, bildik otantisite işaretleyicilerine bir diğer örnek, yaratıcılıktır. Eserin ve performansın tek/kendine has/özgün/biricik olması ana amaçlardan biridir. Diğer sanatçı/müzisyenlerle bir ayrışma ve bu doğrultuda bir ötekileştirme; aynı zamanda izlerkitleyle de bir bütünleşme yaşanır. Bu ve bunun gibi örnekler çoğaltılabilir. Müzisyen stratejilerine bağlı olarak, otantisite inşasının

sınırı yoktur (Erol, 2009a: 216). Bu müziksel ve müzikdışı bileşenler, her üreticinin pratiğinde yeniden ve özgül bir şekilde inşa edildiğinden, bağlamsaldır. Bu açıdan otantisite, daha önce de belirtildiği gibi, her bir otantisite isnadı sahibinin pratiğinde ayrı ayrı analiz edilmelidir.

İşte bu çalışmanın amacı da, yerel bir müziksel alan olarak İzmir rock scene'deki üretici otantisitelerinin inşa ediliş süreçlerini; hem belirli bir an içerisinde hem de tarihsel olarak geçmişteki otantisitelerle karşılaştırmalı bir ilişki kurarak incelemektir. Bu bağlamda, scene'in şu andaki söylemsel inşa süreçlerine eğilmeden önce, geçmişte bu scene'in görünümünün nasıl olduğunu anlamak için, Erol tarafından 2002 yılında yapılmış bir alan araştırmasının sonuçlarından faydalanılacaktır. Sözü geçen çalışmanın sonuçları, yukarıda açıklanmaya çalışılmış olan otantisite kavramı çerçevesinde irdelenecek ve daha sonra günümüz İzmir rock scene'inden elde edilen etnografik sonuçlarla karşılaştırmalı bir ilişkilendirmeye tabi tutulacaktır.

2000'LERİN BAŞINDA İZMİR ROCK SCENE VE OTANTİSİTE

Ayhan Erol, 2002 yılında tamamladığı *İzmir Rock Scene: Rock - Bar Müzisyenlerinin Çok Boyutlu Habitusu* (2009b) başlıklı çalışmasında, alan araştırması yöntemiyle, bu scene'in dinamiklerini ve tarihsel yatınlıklarını ortaya çıkarmıştır. 1 yıllık bir araştırma süresince, scene içerisinde bulunan rock barlarda çalan 5 ayrı grubu gözlem ve görüşmeler yoluyla inceleyen araştırmacı, bir rock scene profili ortaya çıkarmıştır.

Erol'un vardığı sonuçlara göre, grupların otantisite söylemleri genel olarak 'performans odaklı habitus' üzerinde yoğunlaşmaktadır. Performans odaklı habitus, yaratıcılık nosyonundan çok 'seslendirme ustalığı'nı ön plana çıkaran bir değer kalemidir. Yani, bu scene içerisinde müzik yapan müzisyenler için basit olsun, iyi çalamayalım, kötü seslendirelim ama "bizim olsun" gibi bir eğilimin eşlik ettiği bir yaratıcılık (besteleme) figürü öne çıkmamıştır (2009b: 272). Besteleme, kendi şarkılarını çalma edimi, son derece tali bir konumdur. Yok denecek kadar azdır. Merkezi konumdaki otantisite inşası, meşhur rock gruplarının bilindik parçalarını 'olabildiğince orjinaline yakın bir şekilde' ve 'çalgı hakimiyeti'ni birinci planda tutar biçimde çalmaktır.

Bu durum, İzmir rock scene'in habitüel durumundan kaynaklanmaktadır. İnsanların geçmiş deneyimleri üzerinden inşa edilen alışkanlıklar bütünü olarak ifade edilebilecek olan habitus kavramı, tek başına alışkanlıktan farklı olarak; yaratıcılık ve yeniden üretim üzerine kurulu sürekli yatınlıklardır (Bourdieu, 1995: 87). Bu sürekli/tarihsel yatınlıklar, İzmir özelinde, Çiğli Amerikan Radyosu, Bornova Anadolu Lisesi gibi batılı müzik geleneğine sahip lise ve üniversitelerin müziksel etkinlikleri, gazetelerin ve dergilerin yarışmaları, düğün salonları/pavyonlar/kulüpler, roman müzisyenlerle ilişkiler yoluyla oluşmuş ve bütün bunların etkisiyle kuşaktan kuşağa aktarılan bir alışkanlıklar bütününe dönüşmüştür. Bütün bunların sonucunda İzmir rock scene'de müzik yapan müzisyenler, performans ustalığına dayalı bir ortak otantisite inşa etmişlerdir. Çalgı hakimiyeti ve 'sound' tasarımı açısından çaldıkları parçaların 'en azından aynısına ulaşmaları' bir ekrerdir.

Otantisite inşasını 'iyi çalım, ustalıklı çalım' üzerine kuran İzmir rock scene, bugün nasıl bir görüntü vermektedir? Tarihsel yatınlıklar devam etmekte midir? Yoksa tamamen farklı bir görüntü mü ortaya çıkmıştır? Bu soruların cevabı elbette, bu çalışmanın ana konusu olan, günümüz itibarıyla İzmir rock scene'deki otantisite inşasını ortaya çıkarmak için gerçekleştirilmiş alan araştırmasının sonuçlarının ortaya konmasıyla verilebilir.

BUGÜN İZMİR ROCK SCENE'DE OTANTİSİTE

Çalışmanın çıkış noktası, daha önce de belirtildiği gibi, İzmir rock scene'de gözlemlenen 'elektronik altyapı kullanımı'dır. Bu yerel pratikteki müzisyenlerin 5-6 yıl öncesine kadar pek yüz vermediği bu uygulamaya, bugün itibarıyla scene'de performans gösteren 6 grupta birden gözlemlenebilmektedir. Bu yeni alışkanlık çerçevesinde, İzmir rock scene'de grupların otantisitelerini nasıl inşa ettikleri, scene'in tarihsel habitusuyla ilişkili bir şekilde incelenmiştir. Bu doğrultuda, 2011 yılının Mart-Haziran ayları arasında, İzmir rock barlarında sahne alan Record, Çirkef, Chocolate, Neopol, Ters Yön, ve Kanca gruplarının Dungeon, Ooze Venue, Noxx Stage, ve XIX isimli barlardaki performansları gözlemlenerek ve gruplarla görüşmeler yapılarak alan araştırması tamamlanmıştır.

Bu gruplardan Record, Chocolate, Neopol ve Ters Yön, performanslarında klavyeye yer verirken, Kanca ve Çirkef laptop aracılığıyla altyapıları kullanmakta, Çirkef aynı zamanda birkaç parçada da olsa klavye kullanımına da yer vermektedir. Record, Chocolate ve Ters Yön; vokal, gitar, davul, bas, klavye olmak üzere beş kişiden oluşan gruplardır. Kanca ve Çirkef vokal, gitar, bas, davul olmak üzere dört kişiden oluşurken; Neopol ise bir klavye + laptop (altyapılar) ve bir vokal olmak üzere iki kişiden oluşmaktadır.

Scene'deki otantisite inşası, sahnede çalınan şarkıların çalınış şekilleri bakımından ele alınmıştır. Gruplarla yapılan görüşmelerde, elektronik altyapı tercihinin sebebi ve tarihsel kökeni sorulmuş ve bu altyapı kullanımının performans özelinde hangi söylemsel otantik işaretleyicilerle gerçekleştirildiği ve sonuç olarak sahne performansının genel hatlarıyla özgünlük noktaları anlaşılmaya çalışılmıştır.

Görüşme yapılan grupların hepsi, elektronik altyapı kullanma tercihlerini 'sound'a ilişkin ihtiyaçlarla gerçekleştirdiklerini belirtmektedirler. Bütün gruplar için klavye ve laptop kullanımı sound'a bir 'derinlik' ve 'çeşitlilik' kazandırma amacını taşımaktadır. Öte yandan 'çok seslilik' de bu pratiği gerekçelendirmekte kullanılan araçlardan biri olmaktadır.

Record grubu tercihini "sound'daki daralmayı aşmak için klavyeye başvurdıklarını" belirterek ortaya koyuyor. Klasik olarak bir ritm gitar ve bir solo gitardan oluşan standart rock oturtumunun onlar için artık yeterli olmadığını belirten üyeler, bu 'sound darlığı'nı klavyeye başvurarak aşmaya çalışmışlar. Bu doğrultuda hedefleri 'çok seslilik ve derinliği' yakalamak. Klavyenin katılımıyla bu hedeflerine ulaşan üyeler, müzik tarzlarını da değiştirerek, yabancı pop ağırlıklı bir repertuarla sahnelere dönmüşler. Pop ağırlıklı repertuarlarını rock scene'de kabul ettirebilmek açısından sarıldıkları şey, yine 'sound'larıdır. Üzerinde titizlikle durduklarını söyledikleri sound'ları, parçaların orijinal versiyonlarındaki altyapıların 'ses'lerini internette bulup klavyeye atadıktan sonra sahnede kendi ifadeleriyle "real time" çalarak ortaya çıkıyor. Real time, yani gerçek zamanlı çalım, onlar için çok önemli, çünkü canlı performansın bir gereği olarak bu durumu bir otantisite işaretleyicisi şeklinde kodlamış durumdalar. Diğer grupları hazırcılıkla ve kolayca kaçmakla suçlayan Record üyeleri, sahnede parçalarla " oynayabilmelerine" imkan sağlayan bu gerçek zamanlı çalım tercihinin onları diğer gruplardan ayıran güçlü bir otantisite isnadı olarak ortaya koyuyorlar. Bu açıdan Record'un parçaların orijinal sound'larını sunma iddiası, İzmir rock scene'in kadim otantik işaretleyicisi olan performans ustalığı nosyonuna oldukça yakın bir yerde durmaktadır.

Chocolate da gerçek zamanlı çalım oldukça önem veren gruplardan. Olguya verdikleri önem, görüşmemiz sırasında "altyapı kullanımı"ndan bahsettiğim anda "biz kesinlikle kullanmıyoruz" şeklinde yaptıkları itirazdan da kolaylıkla anlaşılabilir. Çünkü onlar, altyapı denince hazır bir sample ya da loop kullanımını anlıyorlar. Kendilerinin kesinlikle hazır bir altyapı kullanmadığını, her şeyi sahnede canlı çaldığını belirten üyeler, "klavyecinin davulcudan farkı olamaz, o da davulcu gibi ya da diğer herkes gibi her şeyi baştan sona çalacak" diyerek bu otantik işaretleyicilerini net bir şekilde ortaya koyuyorlar. Diğer grupları "karaoke yapıyorlar müzik yapmıyorlar" şeklinde inotantik bir söylemsel

inşayla eleştiren üyeler, performans açısından birinci önceliği 'çalıcı hakimiyeti'ne veriyorlar. Onlara göre müzisyenler önce çalgılarına çok hakim olacak, eğer şarkıda çalgılarla verilemeyecek bir sound, bir ses örgüsü varsa ancak o zaman -o da canlı çalınmak kaydıyla- altyapı kullanacak. Chocolate'ın da vurgusu, sound üzerine. En çok emek harcadıkları şeyin parçaların düzenlemeleri ve sahnede oluşturdukları 'temiz sound' olduğunu belirtiyorlar. Bu bağlamda Chocolate'ın da otantik işaretleyicilerinin başında performans ustalığı geliyor.

Ters Yön, elektronik altyapı kullanımına diğer gruplar gibi "dolu sound" ihtiyacından dolayı yönelmiş. İki elektrik gitarıcı, istedikleri sound'u elde etmede yeterli olmadığı için, ilk önce laptop aracılığıyla altyapı kullanımını tercih etmişler. Laptop'a yönelmelerinin nedeni, iyi bir klavyeci bulamamaları. Daha sonra bu yöntem sahnede bir çok yazılım ve donanım problemleri yarattığından ve ayrıca "stabil metronomla çalmanın rahatsız etmesinden" dolayı klavye kullanımına doğru kaymışlar. Bu tercihi şöyle açıklıyorlar: "Klavyenin sınırları çok geniş, sesler ve sound çok zengin. Örneğin eskiden en önemli eksikliğimiz olan brass sesleri klavye ile elde ettik ve bu açıdan klavyesiz bir sound sahip olmak istediğimiz bir şey değil". Grup, internetten indirdiği sesleri klavyeye atayarak parçaların sound'unu oluşturuyor. Stabil metronom vurgusu ve klavyenin derinliğine yönelik tercihleri, canlı performans otantisitesi ve bu otantisitenin sound etrafında örülüşünü bizlere gösteriyor.

Elektronik dans müziği olarak adlandırdıkları bir türle seyirci karşısına çıkan Neopol, altyapı kullanımını en keskin ve yoğun şekilde örnekleyen grup görünümünde. Bir klavyeci ve bir vokalden oluşan grupta klavyeci aynı zamanda bilgisayar desteğiyle altyapıları da kontrol ediyor. Dans edilebilir cover'lar yaptıklarını söyleyen grup üyeleri, bu cover'ları yaparken kullandıkları altyapıları baştan sona kendileri yazıyorlar. Özellikle bu konuda klavyeci Ozan Ülke'nin otantisite işaretleyicileri çok keskin: "Piyasada her şey kes yapıştır yöntemiyle yapılıyor" diyerek tepkisini dile getiren müzisyen, kullanılan bütün altyapıların bir yerlerden bulunup aynen alındığını hatta çalgılardan öte artık efektlerin bile (örneğin vokal delay) kesilip aynen yapıştırıldığını söylüyor. Bu noktada Neopol'ün söylemsel inşası, altyapı yaratımı noktasında şekilleniyor. Hazırladıkları altyapılar daha sonra sahnede canlı performans ölçütünden de uzaklaşmadan çalınıyor. Örneğin parçaların ana melodileri yine klavyeci tarafından canlı çalınıyor. Bunun yanında, önceden programladıkları vokal efektlerini de, canlı olarak yeniden üreterek ve doğaçlamaya açık şekilde altyapılara dahil ederek 'canlı performans' ölçütüne bağlılıklarını da ortaya koyuyorlar.

Çirkef, bir çok gruba göre İzmir rock scene'de elektronik altyapı kullanımının "sorumlusu" olan grup. Denedikleri klavyecilerden "piyano mantığıyla çaldıkları için" bir türlü tatmin olamazlar. Aradıkları şey, "synth soundu" ve "disiplinli çalım"dır. Boşlukları doldurmayan, sade bir çalım stiline sahip, yeri geldiğinde bütün şarkı boyunca aynı akoru basabilecek ve synthesizer kullanımı konusunda tecrübeli bir klavyeci aramaktadırlar ve bulamadıkları için de 2005 yılında laptop kullanımına yönelirler. Bu yönelim, aynı dönemlerde altyapı kullanımına yönelen Dungeon grubu In Progress'le aralarında "kimin önce yaptığına dair" bir tartışmaya yol açsa ve bu tarihsel belirsizlik çalışma açısından çok da önemli olmasa da, görüşülen müzisyenlerin büyük bir çoğunluğunun bu konuda Çirkef'in öncü olduğunu ifade ettiklerini belirtmekte fayda var. Grupla yaptığım görüşmede kendi düzenlemelerinden oluşan şarkıların yanısıra, orjinallerine sadık kalarak çaldıkları şarkılardaki altyapıları da baştan sona kendilerinin hazırladıklarını altını çizerek belirtiyorlar. Altyapı sorumluluğunu üstlenen ve aynı zamanda sahnede laptop'la ilgilenen ve bazı şarkılarda da klavye çalan gitarist, grubun ifadesine göre, kullandıkları bütün altyapıları Cubase, Reason gibi programlar aracılığıyla baştan sona kendisi hazırlıyor. Çirkef bu noktada kendisini "diğer gruplardan" ayırıyor. "Sırf bu işleri öğrenmek için okuduğu dış hekimliği bölümüne iki sene boyunca gitmediğini" belirttikleri gitaristin bu konuda verdiği emeğin, hazır altyapılar kullanan grupların kolaylığı yanında çok değerli olduğunu ifade ediyorlar.

Programlarının çok büyük bir kısmında altyapı desteğiyle çalan Çirkef üyeleri, sabit bir metronom ve şarkı içi trafikle çaldıkları parçaların bu şekilde icra edilmesinin kendileri için en önemli tarafının "disiplin" olduğunu belirtiyorlar. Müziği üretirken ve sunarken sahip olunan disiplin, onlar için çok önemli. Bu bağlamda en ince ayrıntısına kadar önceden yazılan altyapıların hazırlığı süresince sahip olunan disiplin ve sahne üzerinde o altyapılara sadık kalarak belirli bir metronom ve belirli bir düzenlemeyle çalabilme disiplini de grubun kendini farklılaştırdığı niteliklerden biri. Onlara göre sabit bir metronom ve trafikle çalmak her ne kadar doğaçlama imkanlarını yok etse de, çizilmiş sınırlar içerisinde kalabilmek ve müzikal olarak "grup sound'u için kendini feda ederek" disiplinli bir şekilde çalabilmek önemli bir değer kalemi. Çirkef için önemli olan, sahnede ortaya çıkan müzikal sonuç. Bu doğrultuda kendi doğaçlama dürtülerinden ve öne çıkma heveslerinden arınıyorlar. Bir grup kimliği altında müzikal olarak önceden çizilmiş bir yapının dışına çıkmadan çalmayı tercih ediyorlar. Bu fotoğraf, Çirkef'in canlı performans ölçütünü farklı bir şekilde içselleştirdiğini gösteriyor. Grup, çalgı hakimiyetinin önemli göstergelerinden biri olan doğaçlama kabiliyetini bir kenara bırakarak, yepyeni bir canlı performans otantisitesi inşa ediyor: Dört kişinin 'yetkilerini grup kimliğine devrederek', 'disiplinli' bir şekilde oluşturdukları toplam grup sound'unu yücelten bir otantisite.

Çirkef gibi laptop aracılığıyla elektronik altyapı kullanan Kanca grubu, bu tercihin sebebinin geçmişte klavyecilerle yaşadıkları problemler olarak açıklıyor. Çaldıkları parçalardaki klavye sound'u ve altyapı ihtiyacını laptop aracılığıyla karşılıyorlar. Örneğin *Dream On*, *Desert Rose* gibi parçalarda elektronik altyapı kullanımı oldukça yoğun bir şekilde hissediliyor. Öte yandan, ikinci bir gitaristleri olmadığı için, *Eye of The Tiger* gibi parçalardaki ritm gitarları da laptop'tan çalışıyorlar. Kullandıkları altyapıların tamamını baştan sona, aynı zamanda bir kayıt ve prova stüdyosu işleten başçı yazıyor. Altyapılar yazılırken, birebir yazılmaktan ziyade, yeniden yorumlanıyor. Ayrıca, yazılan altapılarla çalınan parçalarda, her ne kadar sabit bir metronom kullanılsa da, herkes kendi partiyonlarında istediği gibi doğaçlama yapmakta özgür. Kanca'nın en çok bu yanını sevdiğini söyleyen gitarist Ali Özhan, bu hareket alanının ve doğaçlamanın sahnede eğlenceli bir ortam yarattığını ve bu durumun Kanca'nın en önemli özelliklerinden biri olduğunu söylüyor.

Kanca'nın en önemli otantik işaretleyicilerinden birisi de çalgı hakimiyeti. Grup üyeleri, yıllardır İzmir rock scene'de müzik yapan insanlar ve yaptıkları müzik itibarıyla da çalgılarına ve seslerine çok hakim olmaları gerektiğini söylüyorlar. Bu doğrultuda çaldıkları parçalarda da bireysel performanslar çok öne çıkıyor. Çoğu parçada uzun ve ustalık isteyen elektrik ve bas gitar soloları mevcut. Ayrıca vokalistin, rock tarihinin söylenmesi zor parçalarının bulunduğu bölümlerde orijinaline yakın performanslar sergilemesi izlerkitleten büyük beğeni ve alkış topluyor. Grubun neyi nasıl çaldığını/söylediğini takip eden kemik bir kitlesi var. Bu durumdan oldukça hoşnut olan üyeler, 'seslendirme ustalığı' kriterini bir otantisite işaretleyicisi olarak inşa ediyor ve Kanca'nın farklılık ekseninde kendini konumlandırışında başat bir konuma yerleştiriyorlar.

Görüldüğü gibi, grupların hepsi, 'seslendirme ustalığı' ölçütünü bir otantisite işaretleyicisi olarak yürürlüğe koymuş durumda. Sahne performansı ve bu performansın 'yetkinliği' bütün gruplar için en önemli motivasyon. Bu yetkinliğin en önemli damarı: sound. Sound kaygısı, incelenen bütün gruplarda gözlemlenen bir özellik. Grupların hepsi için sahnede oluşturdukları ses örgüsünün niteliği çok önemli. Neopol için bu ses örgüsü 'yeniden yorumlanması ve değiştirilmesi, yeniden üretilmesi gereken' bir olguyken, bütün diğer gruplar için sound, mümkün olduğunca parçaların orijinal sound'larına yaklaşabilmek amacını içeriyor. Ufak tefek oynamalar, yorumlamalar katsalar da, esas amaçları çaldıkları şarkıların albüm sound'larının atmosferlerini izlerkitleye yaşatabilmek. Neopol için de, yine yaratılması gereken bir atmosfer var: Elektronik dans müziği atmosferi. Her ne kadar parçaların orijinal

altyapılarıyla oynasalar da, sonuç olarak elektronik dans müziği habitusunda belli bir karşılığı olan sound örgülerini izlerkitlelerine sunma amacındalar.

Öte yandan, 'çalı hakimiyeti', grupların çoğunda vurgulanmıyor. Sadece Kanca ve Chocolate gruplarının otantisite söylemlerinde gözlenen çalı hakimiyeti meselesi, Chocolate grubunda 'sound tasarımı'ndan sonra geliyor.

SONUÇ

Bugün İzmir rock scene'de otantisite, şekil değiştirmeye başlamıştır. Geçmişin otantisite vurgusu daha çok çalı hakimiyetine, 'iyi çalma'ya dayanırken, bugün bu vurgu sound tasarımı'na kaymıştır. Gelişen teknoloji ve bu gelişimle birlikte elektronik altyapıların sahnelerde çok daha kolay bir şekilde kullanılabilir hale gelmesi, klavyelerin tatmin edici tını kapasitelerine ulaşması, grupları sahne performanslarını bu yönde dönüştürmeye itmiştir. Bu doğrultuda ön plana çıkan da, kullanılan altyapılarla birlikte, yaratılan ses örgüsü/sound'dur. Neopol'un klavyecisi Ozan Ülke'nin "o sahneye çıkıyorsan tonmeister'liğini konuşturacaksın" ifadesi, bu dönüşümün açık bir göstergesidir.

Otantisite inşası şekil değiştirmekle birlikte, özünde değişmemiştir. 'Performans odaklı habitus' devam etmektedir. Ağırlık çalı hakimiyetinden sound hakimiyetine kaysa da, sonuç olarak hala geçerli olan şey 'sahne iyi bir performans sergilemek'tir. Görüşülen gruplardan hiç birisinde dikkate değer bir 'kendi yaratılarını sergileme' edimine/amacına rastlanmamıştır. Esas olan hala, bilindik grupların parçalarını mümkün olan en iyi ve en 'ustaca' haliyle yeniden üreterek izlerkitleye sunmaktır.

KAYNAKÇA

Bourdieu. Pierre (1995) *Sociology in Question*. London: Sage.

Erol, Ayhan (2009a) "Popüler Müzikte Otantisite". *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

_____ (2009b) "İzmir Rock Scene: Rock-Bar Müzisyenlerinin Çok Boyutlu Habitusu". *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

“MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ MÜZİK DİNLEME ALIŞKANLIKLARININ İNCELENMESİ”

Dr. Onur TOPOĞLU

Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

onurtopoglu@gmail.com

ÖZET

Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştiren Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında müzik öğretmeni adaylarında gerekli müzikal birimi ve müzik kültürünü oluşturması için müfredatta çeşitli dersler yer almaktadır. Müzik öğretmeni adaylarının bu dönemde kazandığı bu birikimin, onların meslek yaşantıları boyunca kendi öğrencilerine müzik kültürü kazandırma konusunda kullanacakları bir altyapı olacağı düşünülmektedir. Bu bakımdan müzik öğretmeni adaylarının müzik dinleme alışkanlıklarının oldukça önemli olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmanın amacı Eğitimi Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümlerinde öğrenim görmekte olan müzik öğretmeni adaylarının müzik dinleme alışkanlıklarını belirlemektir. Araştırma, var olan bir durumu betimlemeyi amaçladığından çalışmada betimsel tarama modeli kullanılacaktır. Veri toplama aracı olarak araştırmacı tarafından geliştirilecek olan anket formu kullanılacaktır. Araştırmanın evrenini Türkiye’de ki tüm Eğitimi Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında öğrenim görmekte olan müzik öğretmeni adayları oluştururken, araştırmanın örneklemini ise Adnan Menderes Üniversitesi ve Muğla Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim dallarında öğrenim görmekte olan tüm lisans öğrencileri oluşturacaktır. Araştırmanın sonucunda müzik öğretmeni adaylarının müzik dinleme alışkanlıklarının çeşitli değişkenlere göre değişiklik göstermediği ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler:Müzik Eğitimi, Müzik Öğretmeni Adayları, Müzik Dinleme Alışkanlığı

AN INVESTIGATION INTO MUSIC TEACHER CANDIDATES’ MUSIC LISTENING HABITS

Dr. Onur TOPOĞLU

Adnan Menderes University, Faculty of Education, Department of Music Education

onurtopoglu@gmail.com

ABSTRACT

In Turkey, there are some lessons that take place in curriculums of Faculty of Education Music Education Departments in order to establish the music teacher candidates’ the musical repertoire and musical culture they need. It is thought that music teacher candidates’ repertoire that they got in this period will be a substructure in their all professional life. Thus, it is thought that the music listening habits of music teacher candidates are important. The aim of this study is to investigate music teacher candidates’ music listening habits. The study was performed as a descriptive study. Data collecting tool will be developed by the researcher. The universe of the study comprises students studying music education in Turkey and the sample of the study comprises students studying music education at Adnan

Menderes University and Muğla University. In the conclusion of the study will present the music teacher candidates' music listening habits relation between various variables.

Keywords: Music Education, Music Teacher Candidates, Music Listening Habits.

GİRİŞ

Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla kurulmuş olan Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalları, dört senelik lisans programları boyunca müzik öğretmeni adaylarına çeşitli bilgi ve beceriler kazandırarak onların meslek hayatlarında donanımlı birer müzik eğitimcisi olmalarını amaçlamaktadır. Kalyoncu’ ya (2004) göre, öğretmen ya da müzik öğretmeni yetiştirme işinin etkili ve amacına uygun olarak gerçekleşebilmesi, adayların temel öğretmen niteliklerini kazanabilecek şekilde eğitilmelerine bağlıdır. Eğitimin niteliği eğitim programlarıyla yakından ilişkilidir. Eğitim programları eğitilenlerin ya da öğrenenlerin davranış standartlarından, öğrenme ve öğretme etkinliklerine kadar çalışmalara kılavuzluk etmekte ve bir aracı rol oynamaktadır (Kısakürek,1969; Varış, 1998; Özdemir, 2009). Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dallarının müzik öğretmeni adaylarına kazandırmayı hedeflediği bilgi, beceri ve davranışlar ve Milli Eğitimin müzik öğretmenlerinden beklentilerini belirlemek amacıyla Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalları ve Milli Eğitim müzik öğretim programı amaçlarının incelenmesinde fayda vardır.

Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim dallarının temel amaçları ülkenin ihtiyaçları doğrultusunda, Türk Milli Eğitim sisteminin belirlediği esaslar çerçevesinde Atatürk İlke ve İlkelerine bağlı, çağdaş, laik ve demokratik düşünceyi özümsemiş müzik öğretmenlerinin yetişmesini sağlamak, yaratıcılığı destekleyen ve çağdaş profesyonel bilgi birikimi sağlayan eğitim öğretim programlarıyla ülkemizi Ulusal ve Uluslararası düzeyde temsil edecek, özbenliği gelişmiş, kendine güvenen, rekabetçi, özgür düşünen, yapıcı ve yaratıcı sanatçı alt yapısı oluşturmak, örgün ve yaygın eğitim ile Türk toplumunun estetik duyarlılığını geliştirerek çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmasına katkıda bulunmak olarak özetlenebilir. (ADÜ, 201).

Milli eğitim temel politikalarının uygulamaya dönüştürülmesi eğitim programları yoluyla gerçekleştirilmektedir (Özdemir, 2009). Lisans eğitimleri boyunca pek çok bilgi ve beceriye sahip olmaları beklenen müzik öğretmeni adaylarından, meslek hayatlarında da Milli Eğitimin belirlediği hedefler doğrultusunda öğrencilere çeşitli davranışlar kazandırmaları beklenmektedir. Milli Eğitimin müzik öğretim programı incelendiğinde bu programın amaçlarından bazılarının öğrencilerin; müzik yoluyla estetik yönünü geliştirmek, yerel, bölgesel, ulusal, uluslararası müzik kültürlerini tanımak, değişik türlerde şarkı dinleme, söyleme ve çalma etkinliklerine katılımlarını sağlamak, müziksel algı ve bilgilerini geliştirmek, Milli birliğimizi, bütünlüğümüzü pekiştiren ve dünya ile bütünleşmemizi kolaylaştıran müzik kültürü ve birikimine sahip olmalarını sağlamak olduğu görülecektir (MEB, 2006).

Özen’e (1998: 29) göre müzik eğitimcisi yetiştirmede temel işlevler, temel müzik bilgileri ve becerileri kazandırmak, öğrencilerin solo çalgılarına eşlikleri uygulamak, öğrenci korolarının altyapılarını oluşturmak, müzik türü, edebiyatı, çeşitleri, biçimleri hakkında bilgilendirmek, müzik dinleme alışkanlığı kazandırmaktır. Müziğin her insanın hayatında bir yeri olduğunu söylenebilir. Adriano’ya (2010: 30) göre müzik, insanın ruh halini değiştirmek ya da iyileştirmek, ruhsal ve algısal rahatlatma sağlamak, sosyalleşmek, çalışırken rahatlatmak gibi pek çok amaca hizmet etmektedir. İnsanların müzik ile olan ilişkileri, dinleme alışkanlıkları kişiden kişiye, toplumdaki topluma değişiklik göstermektedir. İnsanların müzik dinleme alışkanlıkları kazanmasında hiç şüphesiz onların aldıkları eğitim oldukça belirleyici

bir faktördür. Okullarda müzik eğitimi veren müzik öğretmenlerinin öğrencilerine müzik dinleme alışkanlığı kazandırma önemli bir rol üstlendikleri düşünülmektedir. Bu bakımdan müzik öğretmeni adaylarının müzik dinleme alışkanlıklarının incelenmesinin önemli olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmanın amacı Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümlerinde öğrenim görmekte olan müzik öğretmeni adaylarının müzik dinleme alışkanlıklarını belirlemektir.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümlerinde öğrenim görmekte olan müzik öğretmeni adaylarının müzik dinleme alışkanlıklarını inceleyen bu araştırma tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Karasar'a (2005) göre betimsel çalışma geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalından 93 (%46), Balıkesir Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalından 108 (%54) olmak üzere toplam 201 öğrenci oluşturmaktadır. Çalışmaya katılan öğrencilerin 53'ü 1.sınıfta (%26), 58'i 2. sınıfta (%29), 45'i 3. sınıfta 45 (%23) ve 45'i 4. sınıfta (%22) öğrenim görmektedir. Çalışmaya katılan öğrencilerin 151'i Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi mezunu (%76), 34'ü düz lise mezunu (%17), 7'si Anadolu Lisesi (%3), 8'i ise diğer lise türlerinden (%4) mezun olmuşlardır. Çalışmanın gerçekleştirildiği üniversitelerin bulunduğu şehirlerden Balıkesir'in büyükşehir olmaması, Aydın'ın da yeni büyükşehir unvanı almış olması, bu şehirlerde opera ve senfoni orkestraları olmaması ve bu üniversitelerin ikisinin de 1992 yılında kurulmuş olması dolayısıyla söz konusu üniversitelerin genç üniversiteler olmasının çalışmada göz önünde bulundurulması gerektiği düşünülmektedir.

Veri Toplama Aracı

Araştırma verileri, araştırmacı tarafından geliştirilen "Müzik Öğretmeni Adayları Müzik Dinleme Alışkanlıkları Anketi" ile toplanmıştır. Anketin geliştirilmesinde önce araştırmanın kapsamı doğrultusunda anket soruları belirlenmiş ve belirlenen sorulardan anket formu oluşturulmuştur. Oluşturulan anket formu, bir müzik eğitimi anabilim dalı öğretim üyesi ve bir eğitim programları ve öğretim anabilim dalı öğretim üyesi tarafından incelenmiş, yapılan eleştiriler doğrultusunda anket formu yeniden düzenlenmiş ve son halini almıştır. Anketten elde edilen verilerin çözümlemesinde frekans ve yüzde hesaplamaları kullanılmıştır.

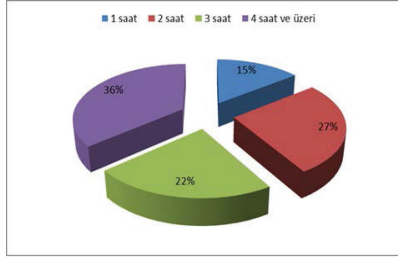
BULGULAR

Araştırmanın amaçları kapsamında yürütülen veri analizi sonrasında elde edilen bulgular bu bölümde sunulmaktadır. Araştırmada müzik eğitimi bölümü öğrencilerinin her gün müzik dinleyip dinlemedikleri yüzde ve frekans hesaplaması kullanılarak incelenmiştir. Analiz sonucunda ortaya çıkan bulgular Grafik 1'de sunulmuştur.



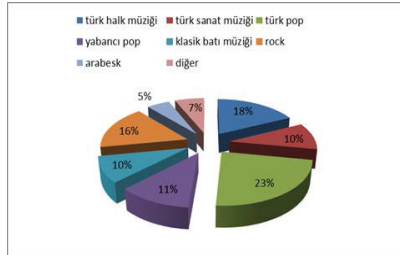
Grafik 1. Katılımcıların her gün müzik dinleyip dinlemediklerine göre dağılımı

Araştırmanın bulgularına göre, araştırmaya katılan öğrencilerin 185'i (%92) her gün müzik dinlemekte 16'sı (%8) ise her gün müzik dinlememektedir. Araştırmada müzik eğitimi bölümü öğrencilerinin her gün ne kadar müzik dinledikleri yüzde ve frekans hesaplaması kullanılarak incelenmiştir. Analiz sonucunda ortaya çıkan bulgular Grafik 2'de sunulmuştur.



Grafik 2. Katılımcıların günlük müzik dinleme sürelerine göre dağılımı

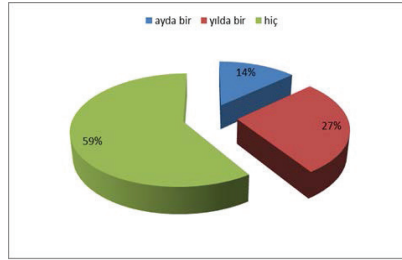
Araştırmanın bulgularına göre, araştırmaya katılan öğrencilerin 28'i (%15) günde 1 saat 51'i (%27) günde 2 saat, 43'ü (%22) günde 3 saat, 69'u (%36) ise günde 4 saat ve daha fazla müzik dinlemektedir. Araştırmada müzik eğitimi bölümü öğrencilerinin ne tür müzik dinledikleri yüzde ve frekans hesaplaması kullanılarak incelenmiştir. Analiz sonucunda ortaya çıkan bulgular Grafik 3'de sunulmuştur.



Grafik 3. Katılımcıların dinledikleri müzik türüne göre dağılımı

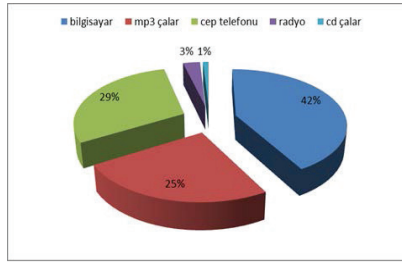
Araştırmanın bulgularına göre, araştırmaya katılan öğrencilerin 47'si (%23) Türk Pop, 36'sı (%18) Türk Halk Müziği, 33'ü (%16) Rock, 23'ü (%11) Yabancı Pop, 20'si (%10) Türk Sanat Müziği, 19'u (%10) Klasik Batı Müziği, 10'u (%5) Arabesk, 13'ü ise (%7) Jazz, Özgün, R&B gibi diğer türlerde müzik dinlediklerini belirtmişlerdir. Araştırmada müzik

eğitimi bölümü öğrencilerinin ne sıklıkla albüm aldıkları yüzde ve frekans hesaplaması kullanılarak incelenmiştir. Analiz sonucunda ortaya çıkan bulgular Grafik 4’de sunulmuştur.



Grafik 4. Katılımcıların albüm alma sıklıklarına göre dağılımı

Araştırmanın bulgularına göre, araştırmaya katılan öğrencilerin 119’u (%59) hiç albüm almamakta, 55’i (%27) yılda bir albüm almakta ve 27’si (%14) ayda bir müzik albümü satın almaktadır. Araştırmada müzik eğitimi bölümü öğrencilerinin hangi araçlarla müzik dinledikleri yüzde ve frekans hesaplaması kullanılarak incelenmiştir. Analiz sonucunda ortaya çıkan bulgular Grafik 5’de sunulmuştur.



Grafik 5. Katılımcıların kullandıkları müzik dinleme araçlarına göre dağılımı

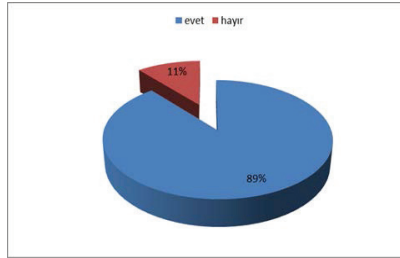
Araştırmanın bulgularına göre, araştırmaya katılan öğrencilerin 85’i (%42) bilgisayar ile, 50’si (%25) mp3 çalar ile, 60’ı (%29) cep telefonu ile, 4’ü (%3) radyo ile, 2’si (%1) cd çalar ile müzik dinlemektedir. Araştırmada müzik eğitimi bölümü öğrencilerinin internet üzerinden müzik dinleyip dinlemedikleri yüzde ve frekans hesaplaması kullanılarak incelenmiştir. Analiz sonucunda ortaya çıkan bulgular Grafik 6’da sunulmuştur.



Grafik 6. Katılımcıların internet üzerinden müzik dinleyip dinlememelerine göre dağılımı

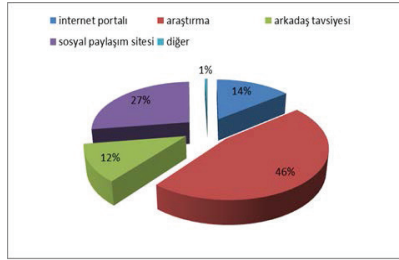
Araştırmanın bulgularına göre, araştırmaya katılan öğrencilerin 195’i (%97) internet üzerinden müzik dinlerken 6’sı (%3) internette müzik dinlememektedir. Araştırmada müzik eğitimi bölümü öğrencilerinin internet üzerinden müzik dinlerken müzik portallarının

tavsiyelerini kullanıp kullanmadıkları yüzde ve frekans hesaplaması kullanılarak incelenmiştir. Analiz sonucunda ortaya çıkan bulgular Grafik 7’de sunulmuştur.



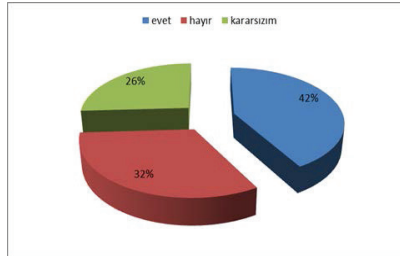
Grafik 7. Katılımcıların internetteki müzik portallarının tavsiyelerini kullanmalarına göre dağılımı

Araştırmanın bulgularına göre, araştırmaya katılan öğrencilerin 177’si (%89) dinleyecekleri müzikleri seçerken müzik internetteki portallarının tavsiyelerinden yararlandıklarını belirtirken, 22’si (%11) dinleyecekleri müzikleri seçerken müzik internetteki portallarının tavsiyelerinden yararlanmadıklarını belirtmişlerdir. Araştırmada müzik eğitimi bölümü öğrencilerinin yeni eserlere nasıl ulaştıkları yüzde ve frekans hesaplaması kullanılarak incelenmiştir. Analiz sonucunda ortaya çıkan bulgular Grafik 8’de sunulmuştur.



Grafik 8. Katılımcıların yeni eserlere ulaşma tercihlerine göre dağılımı

Araştırmanın bulgularına göre, araştırmaya katılan öğrencilerin 93’ü (%46) yeni eserlere araştırarak, 54’ü (%27) sosyal paylaşım sitelerindeki gönderiler ile, 29’u (%14) müzik portalları ile, 24’ü (%12) arkadaş tavsiyeleri ile 1’i de (%1) diğer yollarla yeni eserlere ulaştıklarını belirtmişlerdir. Araştırmada müzik eğitimi bölümü öğrencilerinin dinlediği müzik türlerinde Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi müfredatın etkisi olup olmadığı yüzde ve frekans hesaplaması kullanılarak incelenmiştir. Analiz sonucunda ortaya çıkan bulgular Grafik 9’da sunulmuştur.



Grafik 9. Katılımcıların Dinledikleri Müziklerde Müfredatın Etkisine İlişkin Görüşlerine Göre Dağılımı

Araştırmanın bulgularına göre, araştırmaya katılan öğrencilerin 84'ü (%42) Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi müfredatında yer alan derslerin onların dinledikleri müzik türünü ve müzik dinleme alışkanlıklarını etkilediğini, 65'i (%32) etkilemediğini 52'si de (%26) bu konuda kararsız olduklarını belirtmişlerdir.

SONUÇ

Bu çalışmada, Eğitimi Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümlerinde öğrenim görmekle olan müzik öğretmeni adaylarının müzik dinleme alışkanlıklarını belirlenmesi amaçlanmıştır. Araştırmanın bulguları incelendiğinde Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü öğrencilerinin çok büyük bir kısmı her gün müzik dinlemekte onların da önemli bir bölümü günde dört saatten fazla müzik dinlemektedir. Bu sonucun müzik öğretmeni adayları için beklenen ve olması gereken bir durum olduğu düşünülmektedir. Katılımcıların farklı müzik türleri dinlemekle birlikte popüler müzikleri dinlemeye meyilli oldukları görülmektedir. Popüler müziklere üniversite öğrencilerinin ilgi göstermesi beklenen bir sonuç olmakla birlikte müzik eğitimi programında ağırlık olarak yer alan klasik batı müziği ve Türk sanat müziklerinin en az tercih edilen müzikler olmaları dikkat çekicidir. Bu durum, öğrencilerin çoğunun dinledikleri müzikleri seçmede Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi müfredatının hiç etkisi olmadığını düşünmeleri ya da dinledikleri müzikleri seçmede Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi müfredatının etkisi konusunda kararsız olmalarıyla açıklanabilir. Katılımcıların çoğu hiç albüm satın almazken çok büyük bir kısmı bilgisayar ve cep telefonları ile müzik dinlemektedirler. Bunun nedeninin, katılımcıların neredeyse hepsinin internet üzerinden müzik dinlemeleri olduğu düşünülmektedir. Çalışmaya katılan öğrencilerin önemli bir kısmı yeni eserlere araştırarak ulaştıklarını söylediler de internette müzik dinlediklerini ifade eden katılımcıların neredeyse hepsi müzik portallarının şarkı tavsiyelerini kullandıklarını belirtmişlerdir. Müzik portallarındaki şarkı tavsiyeleri, arama çubuğuna yazılan anahtar kelimelere benzer sonuçlarına göre program tarafından rasgele önerilmektedir. Öğrencilerin bu yolla yeni eserlere ulaşmalarının çeşitli avantajları olacağı gibi dezavantajları da olacağı düşünülmektedir. Müzik portallarının önerdiği rasgele seçilmiş parçalara göre oluşan müzik dinleme alışkanlığının öğrencileri bu konuda etken değil edilgen kıldığından dolayı müzik öğretmeni adayları için olumlu etkilerinden çok olumsuz etkileri olacağı düşünülmektedir. Çünkü müzik öğretmeni adaylarının müzik dinleme alışkanlıklarının meslek hayatlarında kendi öğrencilerine de etki edeceği düşünüldüğünde müzik öğretmeni adaylarından eleştirel birer dinleyici olmaları beklenmektedir. Bu bağlamda Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında yürütülmekte olan derslerin de “başta batı sanat müziği olmak üzere bir müzik yapıtını dinlemede ne gibi etkenlerin göz önüne alınabileceği, müzik anlayışı ya da müzik dışı olguların yapıttaki yeri konusundaki çalışmalar” olarak tanımlanan eleştirel dinleyici yetiştirmeye yönelik olarak tekrar gözden geçirilmesi gerektiği düşünülmektedir. Ayrıca Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında başta klasik batı müziği olmak üzere, Türk sanat müziği ve Türk halk müziği ile ilgili dersler ağırlıklı olarak verilmesine rağmen öğrencilerin bu müziklere fazla ilgi duymamaları ve öğrencilerin önemli bir kısmının Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi müfredatlarında gördükleri derslerin onların müzik dinleme alışkanlıklarına etkisi olmadığını düşünmeleri bu derslerin amacına tam olarak ulaşmadığını düşündürmektedir. Sonuç olarak müfredattaki bu derslerin temel amacının öğrencilere bu ilgili derslerle ilgili salt bilgi vermenin ötesinde bu derslere yönelik kültür kazandırmak olduğu düşünülmektedir. Ayrıca Müzik Eğitimi Anabilim Dalı öğrencilerinin büyük bir kısmının elektronik ortamda müzik dinlediği ve seçimlerini internet portallarının tavsiyeleriyle gerçekleştirdiği göz önünde bulundurulduğunda, Müzik Eğitimi Anabilim

Dallarında teknoloji kullanımına ağırlık verilmesi ve öğrencilerin internet okuryazarlığı konusunda bilinçlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

ADÜ. (2011). *Müzik Eğitimi Anabilim Dalı*. Retrieved May 16, 2013(de indirildi) from the World Wide Web: <http://www.akademik.adu.edu.tr/fakulte/egitim/?idx=313534>

Adriano, J. (2010).Teenagers’ Reasons for Listening to Music and the Students’ Perception of the Effects of Listening When Completing School Assignments. Yayınlanmamış doktora tezi. Johnson & Wales University Providence, Rhode Island.

Kalyoncu, N. (2004). Müzik Öğretmeni Yeterlikleri Ve Güncel Müzik Öğretmenliği Lisans Programı. 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi SDÜ, 7-10 Nisan 2004, Isparta

Karasar, N. (2005). Bilimsel Araştırma Yöntemi. 15. Baskı, Ankara Nobel Yayın Dağıtım.

Kısakürek, M.A. (1969). Eğitim programlarının geliştirilmesi ile öğretim süreçleri arasındaki ilişkiler. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 2(1), 45-53.

MEB. (2006). *İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı*. Retrieved May 13, 2013(de indirildi) from the World Wide Web: <http://ttkb.meb.gov.tr/program2.aspx>

Özdemir, S. M. (2009). Eğitimde Program Değerlendirme Ve Türkiye’de Eğitim Programlarını Değerlendirme Çalışmalarının İncelenmesi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi. Cilt:6, Sayı:2,126-149.

Özen, M. (1998). GÜ. GEF. Müzik Eğitimi Bölümü Son Sınıf Öğrencilerinin Piyanoyu Müzik Öğretmenliğinin Gerekleri Doğrultusunda Kullanma Becerileri, Yayınlanmamış doktora tezi .GÜ. Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Varış, F. (1988). Eğitimde program geliştirme. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

**“KÜLTÜRLERARASI BİR ETKİLEŞİM:
FİNLANDİYA ASKERİ BANDO TARİHİNDE TÜRK İZLERİ”**

Orhan BABA

S.K. Bando Okulları Komutanlığı

baborhan@gmail.com

ÖZET

Türk askeri müziği birçok Avrupa ülkesinin askeri müziğini etkilemiştir. Özellikle 17 ile 19. yüzyıllar arasında Avrupa’da, Mehter benzeri pek çok müzik grubu kurulmuştur. Rusya bunlardan birisidir. Rusya, bazı ülkelerle Türkler arasında köprü görevi de görmüştür. Bu ülke, Türk askeri müzik biçimini Fin askeri müziğine taşıyordu. Çünkü Rus askeri bandosu ve ordusu içinde Finli asker müzisyenler de bulunuyordu. Adolf Leander müzik kültürü ve biçimlerini taşıyıcılıkta iyi bir örnektir. Leander Fin askeri bando müziğinin babası olarak görülmektedir. Leander, Rus Çarlık Muhafız Bandosunun ilk Fin şefi olmuştur. 1870’lerden sonra Rus askeri bandosunda müzik biçimi, Mehter etkisinden uzaklaşarak brass band tarzına döndü. Ayrıca, Çarlık Rusya’sının ordusunda bulunan Finli askerler, 1877 – 1879 Türk Rus savaşı sırasında Türklere karşı savaştılar. Hatta İstanbul yakınlarına kadar geldiler. Bu yılları anlatan bir Fin halk şarkısı da vardır:

Tuhannenpa verran poikia lähti, Helsingin satamasta ja -masta.

Tuhannenpa verran poikia lähti, Helsingin satamasta.

Eikä ne ennen seisataneet, kuin Konstantinoopelis vasta...

İstanbul’a kadar gelen Finli askerler, burada bir köyde 11 yaşında bir çocuk buldular. Bu çocuğun ailesi savaşta ölmüştü ve bu yetim kalan çocuğu alarak Finlandiya’ya götürdüler. Bu yetim çocuğun adı Aleksei Apostol idi. Aleksei Türk ve Rum ezgileriyle büyümüştü. Aleksei, 1918 yılında Fin Muhafız Bandosunun ilk şefi oldu. Bu çalışmada, savaş ve göç yoluyla gerçekleşen kültürlerarası etkileşimin, müzik yoluyla güçlendirilmesi, Finlandiya - Türkiye örneğiyle ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mehter, Fin Askeri Müziği, kültürlerarası etkileşim, bando.

**“AN INTERCULTUREL INTERACTION: TURKISH TRACES AT THE
FINLAND MILITARY BAND HISTORY”**

Orhan BABA

Military Vocational Music School

baborhan@gmail.com

ABSTRACT

Turkish military music has affected a lot of European countries’ military music. Particularly between 17th and 19th centuries, a lot of military music groups were established in Europe like Janissary Band. Russia is one of them. Russia was playing a role like a bridge. This country was carrying the Turkish military music styles to the Finnish military music.

Because there were some Finnish musicians in Russia military bands. Adolf Leander was a good example of transferring music culture and styles to his own country. He was called "father of Finnish brass band playing", in Finland. He became the first Finnish conductor of the Russian Czar's Guard Band. After the year of 1870 the Russian Army Bands started to change their music styles from the Turkish Janissary style to brass bands. Furthermore, The Finnish soldiers who were in the Czar's Russian army joined the Turkish - Russian war in 1877 – 1879 against Turkey in Balkans. They reached until the city of Istanbul. There is an old Finnish song tells that years:

Tuhamenpa verran poikia lähti, Helsingin satamasta ja -masta.

Tuhamenpa verran poikia lähti, Helsingin satamasta.

Eikä ne ennen seisahtaneet, kuin Konstantinoopelis vasta...

In Istanbul Finnish soldiers met a boy who was 11 years old. This boy's parents were killed in the war and Finnish soldiers took this boy to Finland with them. This orphan boy's name was Alexei Apostol. He was grown up with Turkish and Greek melodies. Alexei was the first free conductor of the Finnish Guard Band in 1918. Strengthening with the war and immigrations of intercultural interaction through music will discuss with Turkey – Finnish prototype in this research.

Key Words:Janissary band, Finnish military music, intercultural interaction, band.



GİRİŞ:

Savaşlar, göçler ve ticaret yoluyla uluslar birbirleriyle iletişim içinde olmuşlardır. Bu durum, onların kültür aktarıcısı/aracısı olmalarına da neden olmaktadır.

Türk askeri müziği birçok Avrupa ülkesinin askeri müziğini tarih boyunca etkilemiştir. Özellikle 17 ile 19. yüzyıllar arasında Avrupa'da, Mehter benzeri pek çok müzik grubu kurulmuştur. Rusya, bazı ülkelerle Türkler arasında bir köprü görevi de görmüştür. Rusya, Türk askeri müzik biçiminin Fin askeri müziğiyle tanışıklığına neden oldu. Çünkü Rus askeri bandosu ve ordusu içinde Finli asker müzisyenler de bulunuyordu.

1870'lerden sonra Rus askeri bandosunda müzik biçimi, Mehter etkisinden uzaklaşarak brass band tarzına döndü. Ayrıca, Çarlık Rusya'sının ordusunda bulunan Finli askerler, Kırım'da ve 1877 – 1879 Türk Rus savaşı sırasında Türklere karşı savaşmışlardır. Özellikle 1877 – 79'daki (93 Harbi) savaşta farklı coğrafyalardaki uzak kültürler birbirleriyle karşılaştılar. Bu karşılaşma Finlandiya askeri müziğini de bir şekilde etkiledi.

AMAÇ:

Askeri müziğin savaşlarla, propagandalarla ve kimlik kaygılarıyla yoğurulan tarihsel serüveninde, kültür aracılığı ve taşıyıcılığı yapabilmesi, onu ayrıca ilgi çekici yapmaktadır.

Bu çalışmada, birbirine uzak coğrafyalarda bulunan uluslararası, savaş ve göç nedenleriyle gerçekleşen kültürlerarası etkileşimin, ordu ve müzik yoluyla güçlendirilmesi, Finlandiya - Türkiye örneğiyle ele alınacaktır.

Ayrıca, ulusların askeri müzik repertuarının oluşumunda savaşın rolü, durum çalışmasıyla ortaya konacaktır.

İNCELEME:

Fin askeri müziği, halk müziği müzisyenleri ve boru trampet benzeri takımlarla başlatılır. İsveç – Finlandiya kralı Gustav Wasa 1544 yılında ulusal bir ordu kurmak istedi ve Alman ordu modeli örnek alındı. Fin tarafında ilk defa 1555 – 1557 yıllarındaki Rusya ile olan savaş sırasında boru trampet benzeri takım yer aldı (<http://www.odmaturuj.cz/anglictina/finnish-military-music/> Erişim: 25.04.2013).

Gustav Wasa'nın oğlu Duke John, Turku Kalesini inşa ettiğinde, burada bir de bando kurarak başına da Hollandalı Jören van Heiden ve Blasius Fischer'i getirdi. Bu bando şimdiki Finlandiya Muhafız Bandosunun temelini oluşturur. 1700'lere kadar gelişim gösteren Fin askeri müziği, bu yüzyılda gerileme dönemi yaşar. Bu yüzyılın ortalarında Gustav III zamanında askeri müzik alanında bütün ülkede tam bir Rönesans dönemi yaşanır. Avrupa askeri müziğinde bu dönemde Yeniçeri (Mehter) müziği etkisi yaşanmaktadır ve Fin bandoları da bu akımdan etkilenmiştir. Bandoların özellikle vurmali çalgılar bölümünde, Mehter çalgılarının aynısının veya benzerlerinin kullanıldığını görmek mümkün olmuştur. Bu dönem, Türk ve Fin askeri müziklerinin, tarihte bilinen ilk karşılaşmalarıdır.

Avrupa'da askeri bandolar, Mehter'in tuğ, alem ve sancaklarıyla, vurmali çalgılarından çok etkilenmiştir.



1800'lü yıllarda Bernhard Henrik Crussel, Fin müzik hayatını etkileyen en önemli kişi olurken, çok sayıda marş da yazmış, İsveç ve Fin askeri bandolarında görev almıştır. Stockholm Court Bandosuyla birlikte Avrupa'da birçok ülkede konserler vermiştir. Sibelius'dan önce Fin müziğinin babası olarak bilinir.

Finlandiya'nın Rusya'ya bağlı bir özerkliğe kavuşmasıyla birlikte, 1830 ile 1905 yılları arasında 28 askeri bando kurulmuştur. 1819 yılında Hämeenlinna'daki Luolaja kentinde kurulmuş olan Band of the Finnish Guards (bugünkü The Guards Band), 200 yıla yakın geçmişle aralıksız olarak faaliyetini sürdüren en eski bandodur. Bu bandonun en önemli şefi, Adolf Fredrik Leander'dir. Bu dönemde Fin askerleri Rus ordusu içinde yer almak zorunda idiler. 1847 yılında, 14 yaşında askeri bandoya katılan Leander, Finnish Guard

Battalion Band ile birlikte Kırım Savaşına ve 1863'deki Polonya ayaklanmasının bastırılmasına, 1877 – 1879 yılları arasındaki Türk – Rus Savaşına (93 harbi) katıldı. 1874 yılında Rus Çar Muhafız Bandosunun Finli ilk şefi oldu. O yıllara kadar Rus ve Polonya ordularının bandolarında Yeniçeri (Mehter) bandosunun etkileri sürmekteydi.

1870'den itibaren Rus askeri bandoları, Tahta (kamışlı) ve bakır üflemeli çalgılarla güçlü bir vurmali çalgılar grubunun bulunduğu Mehter (Türk) stilinden, bakır üflemeli (brass) bando stiline dönüşmeye başladı. Her iki stili de öğrenen Leander, bu yeni biçimde oldukça çaba harcadı, çalgıların kalitesini yükseltti, parlak bir çalma tekniği geliştirdi. Finlandiya'ya dönüşünde Uusima Askeri Bandosunun şefi oldu, daha sonra da 1882 – 1899 arasında Helsinki Music Institute'de (daha sonraki adı Sibelius Academy) öğretmenlik yaptı (Historical dictionary of the music and musicians of Finland, page: 215). Fin Brass Septet'in (yedi adet bakır çalgıdan oluşan grup) babası olarak da bilinir.



Adolf Leander

Savaşlar, hastalıklar ve başka nedenlerden dolayı 1905 yılında Muhafız Bandosu aniden dağıldı, müzisyen sayısı oldukça düştü. Şehir ve kasabalardaki bandoların durumu da benzerdi ve böylece profesyonel bando şefleri ve icracı müzisyenler işe alınmaya başlandı. Helsinki ve Turku'da bulunan önemli özel şirket ve fabrikalar, büyük ölçekli brass band'ları destekledi. Fin Muhafız Bandosu'nun müzisyenlerinden Alexei Apostol (daha sonra bu bandonun şefi olacaktır), bu durumu protesto ederek görevinden ayrıldı. Muhafız Bandosundan kendisi gibi ayrılan en iyi müzisyenlerden oluşan Helsingin Torvisoittokunta (Helsinki Brass Band) isimli bir başka bando kurdu. Alexei Apostol'un kimliği, savaşlar ve göçler yoluyla uzak kültürlerin de birbirleriyle etkileşim kurduklarını gösteren önemli bir şahsiyettir. Ayrıca bu kişinin Osmanlı reayasında olması, onu daha da ilginç bir tarihsel kimlik olarak karşımıza çıkartmaktadır.



Alexei Apostol



Alexei Apostol (6 January 1866, Atina - 20 June 1927, Helsinki), Fin müzik yaşamını etkileyen, bando geleneğinden gelen çok önemli bir kişiliktir. Apostol, önceleri Gelibolu civarında yaşayan, daha sonra önce Atina'ya, sonra da İstanbul yakınlarında bir köye (San Stefanos – Ayastafanos) yerleşen Rum bir ailenin çocuğuydu. Ailesi 1877 – 78 yıllarındaki Türk – Rus savaşı sırasında ölmüştü. Fin askerler, Rus ordusunun bir parçası olarak Türk – Rus savaşına katılmışlar ve İstanbul önlerine kadar gelmişlerdi. Burada, yetim kalmış olan Alexei ile karşılaştılar. Bu askerlerden birisi de aynı zamanda müzisyen olan O.W. Fennander idi. Fennander, Alexei'nin müziğe karşı kabiliyetini görmüştü. Yüzbaşı Ramsay, onu himayesi altına almaya karar verdi. Askerler Helsinki'ye dönerken, yetim kalmış olan Alexei'yi de yanlarına aldılar. Helsinki'ye gelince, O.W. Fennander onu Adolf Leander ile tanıştırdı. Leander, Alexei'yi yanına çırak olarak aldı ve Fin Muhafız Bandası'nda eğitmeye başladı. A. Apostol, 1899 – 1912 yılları arasında Helsinki Müzik Enstitüsü'nde müzik teorisi, koro, Korno ve piyano çalıştı. Almanya ve Avusturya'da eğitim aldı. Bir müddet sonra Leander'in ölümü üzerine hem Fin Muhafız Bandası'nın şefi oldu, hem de Helsinki Müzik Enstitüsü'nde brass enstrümanlar öğretmenliği yaptı. Özellikle şeflikte çok başarılıydı. 20. Yüzyılın başlarında Apostol, Fin Brass Septet'in gelişimine en önemli katkıları yapmaya başladı. 1914 – 1918 arasında Helsinki Filarmoni Orkestrası'nın müdürlüğünü yaptı. 1917'de Finlandiya bağımsızlığını kazandı ve ordu bandoları yeniden düzenlendi.

Finlandiya bağımsızlığını kazandıktan sonra, Vaasa'da Korsholma Military Music School (1918) ve daha sonra da Army Musician School (1926) açıldı. Bugün bu okul Häme Regiment, Lahti'de The Military Music School olarak devam etmektedir. Finlandiya genelinde de 12 askeri bando bulunmaktadır. Okul ve askeri bandolar, Savunma Bakanlığı'na bağlı olarak, Fin sosyal ve kültürel hayatında önemli bir yer edinmişlerdir. (http://www.historicbrass.org/Portals/0/Documents/Journal/1997/HBSJ_1997_JL01_006_Karjalainen.pdf)

Apostol, 1918 yılında, tüm Finlandiya bandolarının genel müzik direktörlüğüne getirildi. Apostol, ölümüne kadar Fin askeri bandolarının ve özellikle Helsingin Torvisoittokunta'nın şefi oldu. Bu faaliyetinin yanı sıra, Apostol Helsinki'de 1901'den itibaren ticari aktivitelere de başladı. *Apostol's Music Shop*'da çalgı ve nota dağıtım ve satışı da yapıyordu. 1910 basımlı satış kataloğunda, özellikle brass septet müziğine yönelik uzunca bir liste görülmektedir. Bu liste, özellikle amatör bandolar için çok önemliydi. Bandolar için 10 adet eser aranje etti. Kendi adını taşıyan, brass septet için Alman ve Bohemyalı ustalara özel yaptırdığı çalgılar çok kaliteli ve popüler idi. 1911 yılında Karl Hjelt imzalı bir haberde,

İsveççe yayın yapan müzik dergisi *TIDNING* (Gazete) 92 *HISTORIC BRASS SOCIETY JOURNAL FÖR MUSIC*, bu durumu detaylı olarak anlatmaktadır.

1910'lu yıllar Finlandiya'da brass septet türü için *altın çağ* oldu ve bunda en önemli katkı Apostol'a aitti. Septet, son derece hızla gelişti. Sosyal hayattaki değişimin bunda elbette rolü büyüktü. İnsanlar özellikle sahil kentlerinde yaşamı seviyordu ve özellikle İsveçli, Rus, Alman ve diğer yabancılar da buralarda yaşıyordu. Bu kişiler, brass septetlerin çaldığı popüler eserleri ve dans müziklerini dinlemek istiyordu. Postacılar, ticaret birliği, itfaiyeciler, polisler bu tarz bandolar kurdular. Festivaller, yarışmalar düzenlenir oldu. Bu moda akım çok kaliteli bandolara neden olurken, bunların en ünlüsü de, Alexei Apostol'un şefi olduğu Helsingin Torvisoittokunta idi. Ünlü Sibelius da bu biçimden etkilendi.

Balkan Savaşında (93 Harbi) Fin bandosu:

Rus savaş propagandası sonucu Rus ordusu içinde yer alan yaklaşık 12 bin civarında Fin askeri vardı ve bunların bir bölümü Balkanlar'da Osmanlı (Türk) ordusu ile savaştı. Bulgaristan'da Fin askeri mezarlığı vardır ve bir dağın ismi Fin Dağı olarak değiştirilmiştir.

Ünlü Plevne kuşatmasına da katılan ve İstanbul'a kadar gelen bu askerlerin içinde, bir de askeri bando vardı. Finli şef Adolf Leander de bu bandodaydı.



Guarda Finlandese (1877-1878), Helsingin Limanı

Savaşın acımasız ve kötü yönü herkes gibi asker müzisyenleri de çok etkiledi ve memlekete dönüş isteğiyle dolu marşlar yazdılar. Bu marşlardan en ünlüsü şudur:

Suomen Kaartin Paluumarssi

(Fincesi)

Kauan on kärsitty vilua ja nälkää

Balkanin vuorilla taistellessa.

Oi kallit kotimaa, Suomi sulo Pohjola,

ei löydy maata sen armaampaa.

Musiikki se pelasi, kun pojat ne marssi

Gornij Dubnjakin valleilla.

Oi kallis kotimaa, Suomi sulo Pohjola,
ei löydy maata sen armaampaa.

Poikia on haudattuna Balkanin santaan
toiselle puolelle Tonavan.

Oi kallis kotimaa, Suomi sulo Pohjola,
ei löydy maata sen armaampaa.

Jos ruumiimme kuolee, niin sielumme jääpi
perinnöksi armahan syntymämaan.

Oi kallis kotimaa, Suomi sulo Pohjola,
ei löydy maata sen armaampaa

Hurraa, nyt komppania kotiamme kohti

Suomemme suloisille rannoille!

Oi kallis kotimaa, Suomi sulo Pohjola,
ei löydy maata sen armaampaa.

Comeback Marche of the Finnish Guards

(İngilizcesi)

Long we have suffered hunger and cold

Fighting in the Balkan mountains.

Oh precious fatherland, Finland sweet North,

There is no land more dear to us.

The music played as our boys marched

to the walls of Gornij Dubnjak.

Oh precious fatherland, Finland sweet North,

There is no land more dear to us.

Boys lie buried in the sands of the Balkan

On the other side of the Danube

Oh precious fatherland, Finland sweet North,

There is no land more dear to us.

If our bodies die, then our souls remain

a heritage for our beloved fatherland

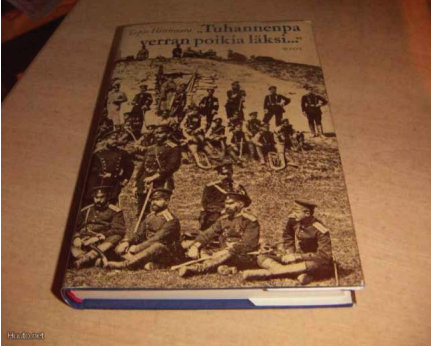
Oh precious fatherland, Finland sweet North,

There is no land more dear to us.

Hurra, now our company is heading for home

the sweetest shores of Finland

Oh precious fatherland, Finland sweet North,
There is no land more dear to us.



O dönemleri anlatan bir Fin kitabı

(Tuhannenpa verran poikia läksi = Dışarı Çıkan Çocuklar)

Suomen Kaartin Lähtölaulu

(Fin Muhafızları –Balkanlardan- Ayrılış Şarkısı)

Tuhannenpa verran poikia lähti

Helsingin satamasta ja -masta,

tuhannenpa verran poikia lähti

Helsingin satamasta.

Eikä ne ennen seisahtaneet

kuin Konstantinoopoliss' vasta ja vasta.

Eikä ne ennen seisahtaneet

kuin Konstantinoopoliss' vasta.

Käy eespäin taistojen tiellä,

voimaa on vielä saloilla siellä.

Konstantinoopelin portin pääll'

oli Turkin keisarin kuva ja kuva.

Suomen pojat ne sanoivat:

hyi hitto, kun se on ruma ja ruma.

Turkin keisari linnassansa

katseli kiikarilla ja -rilla,

kun Suomen poikia marssitettiin
ylitse Tonavan sillan ja sillan.
Pojat ne marssivat Tonavan poikki
verinen miekka vyöllä ja vyöllä,

eikä ne turkkilaista pelänneet
ei päivällä eikä yöllä.
Turkinkeisari linnassansa
kiroili ja itki ja itki,

kun Suomen pojat ampuivat
sen panssarilaivan rikki ja rikki.
Kukahen ne pellot Suomessa kyntää,
pellon ojat kaivaa ja kaivaa,
kun Suomesta viedään parhaat pojat
merille sotalaivaan ja -laivaan.
Käy eespäin taistojen tiellä,
voimaa on vielä saloilla siellä
Suomen!

SONUÇ:

Zafer ve onur kazanmak, kahraman olmak ya da başka nedenler, insanları etkileyebilmekte ve bu uğurda ölümü göze alabilmektedirler. Devletlerin değişik nedenlerden dolayı birbirleriyle savaşa girmesi, karşısındakini tanımayı zorunlu kılarken, kendini tanımayı da gerektirir.

Finliler, Balkan ve Osmanlı Rus (veya Türk – Rus Savaşı) sonrasında kendilerinin ayrı bir millet olduğu şeklindeki inançlarını daha da güçlendirdiler. Bu durum onların bağımsız bir devlet olmaları yolunda önemli bir kilometre taşı oldu. Savaş sonrası gelişmelerinde etkisiyle Fin bando müziği daha hızlı bir gelişim sürecine girdi. Uluslar birbirini daha yakından tanıma imkânı buldular. O zamana kadar birbirini fazla tanımayan Fin ve Türk halkı, daha fazla iletişim/etkileşim içinde oldu. Öyle ki, Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra devletin kurucuları, Finlandiya'nın ulus oluşumunu anlatan «Beyaz Zambaklar Ülkesinde» adlı kitabı askeri okullarda her öğrencinin okuması için emir verdiler. Bu karşılaşmaların neticesinde Balkan ve Türklerle ilgili Fin marşları ortaya çıkarken, Türklerde de Plevne Türküsü (Tuna Nehri Akmam Diyor) gibi eserler üretildi veya düzenlendi.

KAYNAKLAR

Historical Dictionary of the Music and Musicians of Finland, R. Hillila, B. B. Hong, Greenwood Publishing Group, Westport, CT. USA, 1997.

Marvia Einari, "Apostol, Alexei", Otavan iso Musiikkietosanakirja (Otava's Large Music Encyclopedia) 5.vols. Helsinki: Otava, 1979.

Karl Hjelt, "Ett besök i Apostols instrmentfabrik" (A Visit to Apostol's Musical Instrument Factory), Annonsavdelning till Tidning för Musik 1901-11 (Inaugural Volume of Tidning för Musik, Finnish music magazine in Swedish).

Teuvo Laitila, Dissertation in Cultural Anthropology, University of Helsinki, Finland, 2001

http://www.historicbrass.org/Portals/0/Documents/Journal/1997/HBSJ_1997_JL01_006_Karjalainen.pdf

<http://www.odmaturuj.cz/anglictina/finnish-military-music/> Erişim: 25.04.2013

“TÜRKİYE’DE CUMHURİYET’TEN GÜNÜMÜZE SANAT EĞİTİMİ VEREN KURUMLARIN MÜZİK ALANINDA AÇILAN BÖLÜMLERLE GELİŞİMİNİN İNCELENMESİ”

Öğr. Gör. Özlem ÖZDEMİR⁶⁹

Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ozlemozdemir@ankara.edu.tr

ÖZET

Türk müzik kültüründe, Müzik eğitiminin kurumsal olarak verilmeye başlanması Cumhuriyet öncesine dayanmakla birlikte, Cumhuriyetin ilanından sonra Atatürk’ün emriyle sanat alanındaki kurumsallaşmalar devrimsel bir nitelik kazanmıştır.

Müzik kültürünün gelişimi açısından önemli bir yere sahip olan ve yaklaşık yüz yıllık bir geçmişiyle Mızıkai Hümayun, Cumhuriyet’in kurulmasından hemen sonra, 1924 yılında saltanattan devralınıp, Atatürk’ün emri ile İstanbul’dan başkent Ankara’ya aktarılıp Milli Savunma Bakanlığı’na bağlanmıştır ve Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti’ne dönüştürülmüştür.

Eylül 1924’te açılan Musiki Muallim Mektebi, bu orkestranın elemanlarından oluşan öğretmenlerle kurulmuştur. 1933 yılında Musiki Heyeti’nin Bando Bölümü, Riyaset-i Cumhur Armoni Mızıkası, senfonik yapıda olan bölümü ise Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası olarak ikiye bölündü.

1936 yılında Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası adıyla ayrı bir kurum haline getirildi. Musiki Muallim Mektebi, yeniden yapılandırılarak Gazi Eğitim Enstitüsü’ne bağlandı. Aynı yıl, Ankara Devlet Konservatuvarı Paul Hindemith başkanlığında açıldı.

Cumhuriyetin kuruluşundan sonra atılan bu adımlar, günümüze kadar gelişip sanatsal ve toplumsal hayatta çok büyük bir yer edinmiştir. Günümüzde, müzik eğitimi veren kurumların çoğalması, içeriklerinin gittikçe gelişmesi ve çeşitlenmesi, sanat hayatıyla olan etkileşimleri nedeniyle incelenmesi gereken bir konudur. Kimi zaman müzik hayatındaki gelişmeler müzik eğitimi veren kurumlarının içeriklerini geliştirici ve zenginleştirici yönde etkilerken kimi zaman da bu kurumlarındaki gelişmeler müzik hayatını etkilemektedir.

Çalışmada, evren olarak Türkiye’de, sanat eğitimi veren kurumlardaki, müzik alanında güncel eğitim alanları düşünülmüş ve Ankara, İstanbul ve İzmir olmak üzere üç büyük şehirdeki kurumlarla sınırlandırılmıştır. Bünyesinde popüler müzik, film müzikleri, ses teknolojileri ve jazz gibi bölüm ya da ders barındıran bu kurumların amaç ve eğitim yapıları, müzik alanındaki gelişmeleri, akademik yapılanmalarının zaman içindeki değişimleri incelenmiştir. Ayrıca bu kurumların, müzik sanatındaki güncel gelişmelerden etkilenip nasıl bir süreçle geliştikleri araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Akademik, Gelişme

**“ANALYSIS OF THE DEVELOPMENT OF ART EDUCATION INSTITUTIONS
THROUGH THE ESTABLISHMENT OF MUSIC DEPARTMENTS SINCE THE
REPUBLIC TO THE PRESENT DAY”**

Instructor Özlem ÖZDEMİR⁷⁰

Ankara University State Conservatory

ozlemozdemir@ankara.edu.tr

ABSTRACT

In Turkish music culture, even though the establishment of music education institutions had started before the Republic, after the declaration of Republic, with the orders of Atatürk, institutionizations gained a revolutionary nature.

After the establishment of Republic, Mızıka-i Hümayun (The Royal Court Orchestra), the one hundred-year old institution, was brought from İstanbul to Ankara. In 1924, with the order of Atatürk, it was re-established under the Ministry of Defence and called Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti (Presidential Music Group).

In September 1924, Musiki Muallim Mektebi (Music Teacher’s School) was established, and the members of the orchestra attended as the teachers of the school. In 1933, Musiki Heyeti was divided into two institutions as Riyaset-i Cumhur Armoni Mızıkası (Presidential –Military- Harmony Band) and Riyaset-i Cumhur Senfoni Orkestrası (Presidential Symphony Orchestra).

In 1936, Riyaset-i Cumhur Senfoni Orkestrası became an independent institution, taking the name of Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası (modernized version of the name). Musiki Muallim Mektebi was re-established under Gazi Eğitim Enstitüsü (Gazi Institute of Education). In the same year, Ankara State Conservatory was established, and Paul Hindemith became its first chair.

Those steps after the establishment of Republic, has developed and taken an important place in social life in present day. Today, establishment of new music education schools and their inner development should be analyzed with their connection of art life. Both the developments in music life and the institutions of music education effect and enrich each other.

As the universe of this study, current educational fields of music is considered in the foundations which are giving education of art in Turkey. It is delimited with the foundations which are in three big cities-Ankara, İstanbul and İzmir. The goals and educational structures, the developments in the music field, the changes in the academical formations with time of these foundations which have popular music, soundtracks, sound technologies and jazz etc. lessons in their structures are examined. Besides, their process of development by the effect of the current improvements of art of music is searched.

Keyword: Music, Education, Development

⁷⁰Instructor at Ankara University State Conservatory

Proficiency in Art (Doctorate) student at Afyon Kocatepe University Institute of Social Sciences Music Department

GİRİŞ

Türk Müzik Kültürü'nün gelişimi açısından önemli bir yere sahip olan ve yaklaşık 100 yıllık bir geçmişiyle Mızıkâ-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 Hindemith Ankara'ya davet edildi. Aynı yıl Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü kuruldu.

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. (Konservatuarlar)

b-Öğretmen yetiştiren okullar. (Müzik öğretmen okulları)

c- Tiyatro okulu'dur.

Bugün yürürlükte bulunan konservatuar 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, konservatuarın 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, konservatuarı terk şartları, okutulacak dersler, her öğrencinin haftalık esas meslek ders saatleri, öğrenciye verilecek çalgılar ve bunların korunması, konservatuar 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- Piyano ve piyano 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.⁷¹

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.

Cumhuriyetin kuruluşundan sonra atılan bu adımlar, günümüze kadar gelişip sanatsal ve toplumsal hayatta çok büyük bir yer edinmiştir. Günümüzde, müzik eğitimi veren kurumların çoğalması, içeriklerinin gittikçe gelişmesi ve çeşitlenmesi, sanat hayatıyla olan etkileşimleri önemli bir konudur.

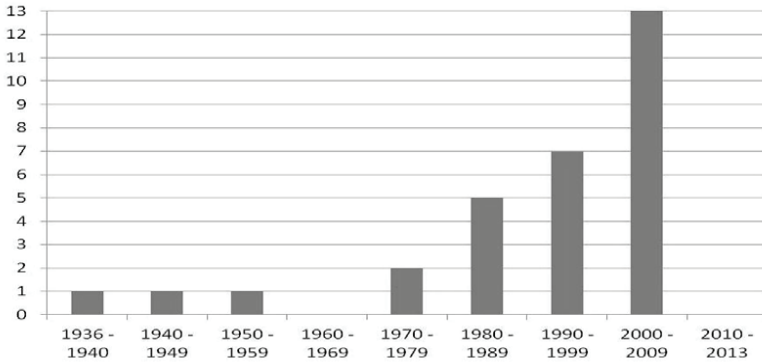
2013 yılına geldiğimizde akademik bünyede müzik eğitimi veren kurumların yaygınlaştığı görülmektedir. Türkiye'de müzik eğitimi veren kurumlar arasında Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümleri (AGSL), Müzik Eğitim Fakülteleri, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümleri, Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümleri, Devlet Konservatuvarları, Askeri Mızık Okulları, Müzik Araştırma Merkezleri'ni sayabiliriz. Elde edilen güncel bilgiler kapsamında Türkiye'de Devlet ve Vakıf Üniversiteleri bünyesinde 32 Konservatuvar ve 23 Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü yanında, Güzel Sanatlar Fakülteleri bünyesinde müzik eğitimi veren 20 kurum bulunmaktadır.

⁷¹ Alaner, A. Bülent, *TARİHSEL SÜREÇTE MÜZİK*, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Yayınları, Eskişehir, 2000, s. 95-96

Türkiye genelinde, konservatuvarlar ve güzel sanatlar fakülteleri bünyesinde müzik eğitimi veren kurumları incelediğimizde, 2000 yılından sonra konservatuvarlar, 1990 sonrasında ise güzel sanatlar fakülteleri içinde müzik bölümleri açılışlarının artan bir ivme kazandığını görmekteyiz.

Tablo 2

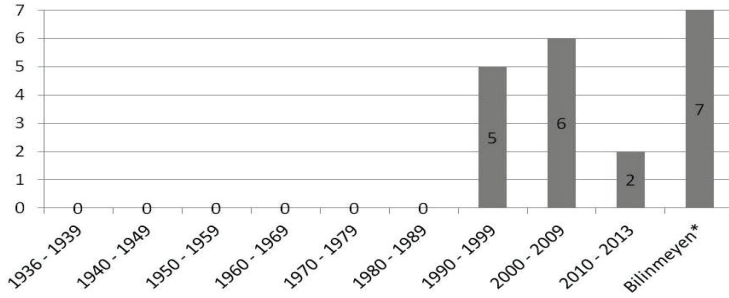
(Türkiye’deki konservatuvarların 10’ar yıllık dilimlerle açılış tarihleri)



Tablo 3

(Güzel Sanatlar Fakülteleri bünyesindeki müzik bölümlerinin 10’ar yıllık dilimlerle açılış tarihleri)

* Açılış tarihi belirlenemeyen bölümlerin, bağlı oldukları üniversitelerin kuruluş tarihleri nedeniyle 1990 ve sonrası dilimde olduğu kabul edilmektedir.



Tablo 2 ve Tablo 3’de görüldüğü üzere, son yirmi yıllık dilimde müzik eğitimi verilen kurumların sayısında önemli bir artış görülmektedir. Yeni açılan kurum sayısındaki artış kadar, eğitim verilen branşlar ve derslerdeki çeşitlenme de dikkat çekici bir durumdur.

Bu çalışma Ankara, İstanbul, İzmir olmak üzere üç büyük şehirde yer alan, sanat eğitimi veren kurumların müzik alanındaki lisans programları temel alınarak sınırlandırılmıştır. Bu kurumların eğitim içeriklerinde bulunan ve geleneksel yapının dışında farklı alanlarda da gerek bölüm gerekse ders kapsamında eğitim vermeye başladığı görülmektedir. Lisans programları temel alınarak yapılan bu çalışmadan ayrı olarak yüksek lisans, sanatta yeterlik ve doktora programlarının da benzer alanlarda eğitim verdiği göz ardı edilmemelidir.

Araştırma kapsamına alınan üç büyük şehirde bulunan müzik eğitimi kurumlarını daha detaylı incelersek:

- Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü'nde seçmeli ders olarak, Caz Müziği Tarihi ve Teorisi, Film Müziği, Çağdaş Müzik Akımları dersleri okutulmaktadır.
- Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesinde de, Caz Ritimleri, Caz Ensemble, Caz Vokal, Caz Tarihi, Pop Müzik, Pop Ensemble, Popüler Vokal, Popüler Müzik Tarihi, Ticari Müzik Kompozisyonu, Film Müzikleri, Sinemada Müzik Tasarımı, Film Müziğinin Anatomisi, Müzikal Repertuarı, Kayıt Teknolojileri, Müzik Yöneticiliği, Müzik Endüstrisi gibi seçmeli dersler dikkat çekmektedir.
- Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümünde Müzik Toplulukları Anasanat Dalı, Dans Anasanat Dalı, Duysal (Ses) Sanatları Tasarımı Anasanat Dalı bulunmasının yanı sıra, seçmeli derslerde, görsel sanatlar ve bunların endüstriyel kısımlarına yönelik pek çok ders görülmektedir.
- İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzik Teknolojileri Bölümü ve Anabilim Dalı bulunmaktadır.
- Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde çok yakın tarihlerde Caz Anasanat Dalı açılmış ve eğitime başlamıştır.
- Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda seçmeli olarak Caz ve Bilgisayarla Nota Yazım dersleri bulunmaktadır.
- Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Popüler Müzik Şarkıcılığı Anasanat Dalı bulunmasının yanında, tüm branşların seçebildiği dersler olarak: Caz Müziği, Popüler Müzik Kültürü, Müzik Yazılım Programları, Müzik Eleştirisi gibi dersler bulunmaktadır.

Kimi zaman müzik hayatındaki gelişmeler müzik eğitimi veren kurumlarının içeriklerini geliştirici ve zenginleştirici yönde etkilerken kimi zaman da bu kurumlarındaki gelişmeler müzik hayatını etkilemektedir. Ekonomik, teknolojik, bilimsel ve sanatsal çalışmalarda ilerlemeler eğitim alanında etkilemekte ve çeşitlilik kazanmasını sağlamaktadır. Bu çalışmadan elde edilen veriler doğrultusunda, müzikle ilgili bu yeni alanların akademik eğitimde yer almasının toplumsal bir ihtiyacın ve dünyadaki gelişmelerin sonucu olduğunu veya müzik eğitim kurumlarının, toplumun bu alandaki beklentilerine ve dünyadaki gelişmelere kayıtsız kalamadığını görmekteyiz.

KAYNAKÇA

ALANER, A. Bülent, İmparatorluk Dönemi'nden Cumhuriyet Türkiye'si'ne Çok Sesli Müzik Kurumlarının Öyküsü, Anadolu Sanat, 23-24, Eskişehir, 2002

ÖZDEMİR, Özlem, Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Yazılan Piyano Eserleri Üzerinde Analitik İnceleme, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2007

Türkiye'deki Konservatuvarlar ve Güzel Sanatlar Fakülteleri'nin internet siteleri

“POPÜLER KÜLTÜR VE MÜZİK EĞİTİMİ”

Özlem YILDIRIM

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü

Lisans II

ozlem.yildirim@live.com

ÖZET

Günümüzde sosyal yaşamı etkileyen pek çok unsur bulunmaktadır. Bunlardan en etkililerinden biri de müziktir. Müzik duyguları harekete geçirir. Duygular ise bireyi yönlendirir. Kişiliğin oluşmasında olumlu ya da olumsuz katkıda bulunur. Müzik öznel olmasının yanı sıra aynı zamanda geneldir de. Yani, kendine özgü, farklı yanları vardır. Kendine has olan bir tonunun, bir ritminin, bir ezgisinin olması onu öznel yaparken örneğin genel şarkı formunun ortak elemanlarını taşımasından dolayı içinde ‘genel’i taşır.

Müzik, yorum, beste ve tür çeşitleri ile yaşamımızda önemli bir yeri kaplamaktadır ve kendine özgü türleri ile gerek sosyal ve kültürel yaşamı, gerekse de eğitim sürecini etkileyen özelliklere sahiptir.

Zamanla ortaya çıkan bir gerçek olan kapitalizm, beraberinde kültürünü de getirmiştir. Bu kültür popüler kültürdür. Kültür endüstrisinin bir ürünüdür. Bu anlamda , geniş halk kitlelerinin tüketimi için üretilen ve yaygın olarak tüketilen bir kültürdür. Kısaca , toplumun büyük çoğunluğu tarafından kabul görülen, tercih edilen ancak tamamen kar amacı güden bir kültürdür.

Bu çalışmada çeşitli müzik türlerinden ,müzik, eğitim, müzik eğitimi, pop, popüler, popüler kültür ve kültür gibi terimlerin anlamlarına, bunların insan üzerindeki etkisine ve konservatuvarlardaki müzik eğitimine değinilecektir. Yapılan açıklamalar doğrultusunda, bugün Dünya’da yaşayan müzik türlerine bakılacak ve ülkemizde yaşayan müzik türleri sınıflandırılacak, yanı sıra irdelenmiş olarak bunun müzik eğitimine olan etkisinden bahsedilecektir.

Ayrıca ülkemizdeki konservatuvarlar hakkında bazı araştırmalar sonucu birkaç değerlendirmede bulunulacaktır. Bu değerlendirme kendi müziğimizin Dünya’da nasıl bir konumda olduğu, oryantalist bakış açısı ve popüler kültürün müzik eğitimine olan etkisi gibi konuları kapsayacaktır.

Anahtar kelimeler: pop, popüler, kültür, popüler kültür, müzik eğitimi

“POPULAR CULTURE AND MUSIC EDUCATION”

ABSTRACT

Today, there are many factors that affect the social life. One of the most effective of those factors is music. music activates emotions. Emotions direct individuals. It contributes positively or negatively to the development of personality. Music is both subjective and objective. That is, music has different specific aspects. Having a unique tone, rhythm and melody makes it subjective. On the other hand, it is objective because it includes the common elements of song form.

Music occupies an important place in our life with its reviews, composition and types. Moreover, with its specific types, music has the features that affect not only social and cultural life but also the process of education.

Capitalism, the truth that has emerged over time, has brought about its own culture, too. This is called popular culture. It is a product of the culture industry. That is, it is a culture produced for the consumption of a large mass of people; a culture that is widely consumed. All in all, it is a culture accepted and preferred by the majority of society and that completely seeks profit.

In this study, various types of music and the meanings of music, education, music education, pop, popular culture will be discussed. Also, the effects of these on people and music education at State Conservatory will be mentioned.

In addition, a few evaluations will be made as a result of some research regarding conservatories in our country. This evaluation will cover the topics such as the position of our music in the world, orientalist perspective and the impact of popular culture on music education.

Key words: pop, popular, culture, popular culture, music education

GİRİŞ

İlk olarak popüler kültür denildiğinde oldukça tartışma yaratan ve çatışmalı bir konuya girdiğimiz söylenebilir. Ancak herkesin bildiği üzere emperyalist etkilerle gelen kapitalist bir kültür olduğu herkesçe aşikardır. Çünkü kimi popüler kültür beğenilen ve tüketilen bir ürün olduğu halde kimi bunu aşağı bir kültür olarak yaftalamaktadır. Ancak yaygın olarak beğenilen bir kültür ürünü mutlaka değersiz ve niteliksiz olacak diye bir kaide yoktur. Popüler kültürün daha detaylı anlatılacağı bölümde bu konuya daha detaylıca değinilecek ve yüksek kültürle arasındaki farkın neredeyse azaldığı görülecektir.

Popüler kültür halka aittir diye bilinse de, yönlendiricileri ve denetleyicileri dönemin egemenlerdir. Meral Özbek bu alana, “ ... egemen güçlerin at oynattıkları, egemenliklerini pekiştirdikleri, bu nedenle mücadele edip kazanmak istedikleri bir alandır.” demiştir.

Popüler kültürün en önemli alanlarından biri de pop müziktir. Bu alanı bilimsel bakış açısıyla incelemeyi düşündüğümüzde, yapılacak çalışmalar için toplum bilimlerin yöntem ve tekniklerini kullanmamız gerekir. Müzik, sosyo-kültürel fenomendir. Gündelik yaşamda eğlence aracı olarak kullanılmasına rağmen önemli fonksiyonları vardır. Bu fonksiyonların incelenmesi söz konusu olduğunda, kapitalist üretim ilişkilerinden, müzik beğenisine kadar oldukça geniş alanı kapsayan bütüncü çalışma perspektifine yönelmemiz gerekir (Yıldırım, 2004).

Tüm bu popülerliğin içinde profesyonel eğitim veren kurumlar vardır. Bunlaranadolu güzel sanatlar liseleri müzik ve sahne sanatları fakülteleri, konservatuvarlar, eğitim fakültelerinde yapılandırılan müzik öğretmenliği ana bilim dalları, Türk Müziği konservatuvarları, güzel sanatlar fakültelerinde yapılandırılan müzik bölümleri Türkiye’de

müzik eğitimi veren okullardır. Müzik disiplinini küçük yaşlarda edindirmesinden dolayı başı çeken kurum olarak konservatuvarlar gelmektedir. Böyle profesyonel müzik eğitimi veren kurumlar mezun ettikleri her bireyi başarılı ve ülkesine yararlı birer fert olarak donanımlı bir müzisyen olmasını temenni etmektedirler. Ancak maalesef şu anki ülke şartlarımızın getirdiği işsizlik sorunundan dolayı, disiplinli batı klasik müziği eğitimi almış olan gençler, kaba

tabirle piyasaya yani popüler kültürün yoğun etkisi altında olan bar müziği ya da pop müzik yapan alanlara kaymış bulunmaktadırlar.

İşte bu çalışmada dikkat çekilmek istenen ve odak olarak ele alınacak olan önemli nokta, çeşitli müzik türlerinden ,müzik, eğitim, müzik eğitimi, pop, popüler, popüler kültür ve kültür gibi terimlerin anlamlarına, bunların insan üzerindeki etkisine ve konseptuvarlardaki müzik eğitimine değinilecektir. Yapılan açıklamalar doğrultusunda, bugün Dünya’da yaşayan müzik türleri incelenecek ve ülkemizde yaşayan müzik türleri sınıflandırılacak, ek olarak irdelenmiş olarak popüler kültürün müzik eğitimine olan etkisinden bahsedilecektir.

Kültür, Popüler - Pop, Popüler Kültür

Kültürgibi hem çok önemlihem de çok karmaşık olan bir terimde tarihsel gelişme bakmak oldukça önem taşımaktadır. Günlük dilde kültür; herkes tarafından kabul görmüş bir takım değerler, yüksek kültür ürünlerinin arandığı bir kavramdır. Ancak kültürün tarihsel geçmişine göz attığımızda oldukça ilginç bir durumla karşılaşırız. Kültür sözcüğü Latince “cultura”dan gelmektedir. Cultura; inşa etmek, işlemek, süslemek, bakmak anlamına gelen “cobre”den türetilmiştir.

XVII. yüzyıla kadar kültür terimi, toprağı ıslah etme ve ürün yetiştirme gibi çoğunlukla tarımla ilgili anlamlara gelmektedir. Tarımsal etkinliklere yönelik olarak ve yetiştirme, terbiye etme (ya da dinsel tapınma) anlamında kullanılmıştır. Örneğin; tarla işlemesine “agri cultura” denilmiştir. Bugün “kültür mantarı” dediğimizde, farkında olmadan kültürü 300 yıl öncesine uzanan ilk anlamıyla kullanmış oluyoruz. Kültür XVII. yüzyılda, toplumsal alana dair kullanılan bir terime dönüşmeye başlar. Kültürü ilk kez Fransız Devrimi’ne ve Aydınlanma Düşüncesi’ne büyük katkısı olan Voltaire, insan zekasının oluşumu, geliştirmesi ve yüceltmesi anlamında kullanmıştır. Böylece kültür terimi “insan zihninin etkin olarak geliştirilmesi” anlamını kazanmıştır. Antropolojik olarak ise kültür, insanın doğa dışında yarattığı, ona eklediği maddi ve manevi her şeydir. XIX. yüzyılda Almanya’da uygarlık anlamında kullanılmıştır. İkinci yarısında ve XX. yüzyılın başında Fransızlar ve İngilizler kültür yerine uygarlık terimini kullanmışlardır. Ayrıca 164 farklı tanımı olan kültür 3 grupta toplanmıştır (Estetik tanımlar, antropolojik tanımlar, paylaşılan anlam sistemleri olarak).

Günümüzde farklı kültür çeşitleriyle karşılaşmaktayız. Bunlar; alt kültür, karşı kültür, kitle kültürü, yüksek kültür, popüler kültürdür.

Çalışmanın ana konusu olan popüler kültürden bahsetmeden önce gerçekten karmaşık ve tartışmalı bir alanı olduğunu söylemem gerekiyor. Öyle ki üzerinde yapılan onca tartışma ve çalışmaya karşın popüler kültür kavramının anlamı üzerinde bile henüz bir anlaşma sağlanabilmiş değildir (Erdoğan,1999)Kavramın sözlük anlamından yola çıkacak olursak “pop”, “popüler” sözcüğünün kısaltılmış halidir. İngilizce kaynaklıbu sözcüklerin etimolojisi Latin kökenli olup, “Populus”dan people’a yani Türkçesi: “halk” olan sözcükten türediğı sanılmaktadır(Solmaz P.,2009).Kimilerine göre popüler , ‘halka ait’anlamına karşılık gelmesinden ötürü halkın olarak görülmesine karşın, kimilerine göre de işçi sınıfı veya ‘alt kültür’ eait bir kültürel etkinlikler dizisi olarak ele alınır.

Popüler sözcüğünün bizdeki kullanımı Batı’dan gelir ve oldukça yenidir. En yaygın yanlış anlamalardan biri de popülerin yaygın olan tanımıdır. Popülerin dil bilimsel temeli ve tanımlaması geç ortaçağ dönemindeki halkın anlamından, bugünkü egemen “birçok kişi tarafından sevilen veya seçilen” anlamına gelmiştir.

20. yüzyıl, yaşanan iki dünya savaşının gölgesinde bilim ve teknolojinin hızla ilerlediğı, toplumsal hayatın değıştiğı, sınırların ve güç dengelerinin yenilendiğı, özellikle ikinci yarısında oluşan düşünsel, tarihsel, yapısal ve ekonomik değışimlerin sanat kuramlarına

ve dolayısıyla müziğe olan etkisinin açıkça görülebildiği zaman dilimidir. İkinci dünya savaşı sonrasından itibaren şekillenen sınırlar ve yeni ekonomik sistemler pek çok yeniliğin taşıyıcısı oldu. Bu yeniliklerden birinin, tüm dünyayı etkileyen popülerleşme süreci olduğu kuşku götürmez. Dalga dalga büyüyen bu etki, 1960'lı yıllardan itibaren kendini ortaya koymuş, Sovyet Rusya'nın dağılmasının ardından tek kutuplu dünya düzeninin yerleşmesi sonucu, küreselleşmenin de katkısıyla, Türkiye'de de özellikle yirminci yüzyılın son çeyreğinde iyiden iyiye hissedilir olmuştur. Bu sürecin getirdiği devrim, dünya geneline yansımıştır. Popülerleşme sürecinin kültürel yansıması popüler kültür olarak adlandırılmaktadır. (Solmaz P., 2004)

Popüler kültür büyük ölçüde kültür endüstrisi ürünlerinden oluşur. Kitle kültüründeki iş birliğiyle büyür. Kitle denen şey sayısı bilinmeyen insan çokluğudur. Daha açık bir deyişle sayısı bilinmeyen izleyici, okuyucu, seyirci ve kullanıcıdır. Kitle kültürü, kitle üretimi yapan bir endüstriyel yapının yarattığı materyal yaşamı gerçekleştirme ve bu gerçekleştiriminin bilişel ve düşünsel biçimidir. Kitle kültürünün kavramsallaştırılmasında ve kitle kültürü eleştirisinde çok önemli katkıları olan Frankfurt okulu kuramcılarında Adorno ve Horkheimer'a göre kitle kültürü, esas olarak endüstriyel kapitalizme ait olan, büyük ölçüde kitle medyası tarafından üretilen bir kültürdür. Hem daha çok tüketim ve karı hem de kapitalist değerlerin yeniden üretimini hedefler.

Popüler kültür, toplumda büyük çoğunluklar tarafından beğenilen tercih edilen kültürdür. XX. yüzyıldan sonra özellikle toplumsal modernleşme ile toplu kültür olarak yayılan ve kavram olarak kültürel gelişmeleri ve günlük uygulamaları kapsamaktadır. En genel anlamıyla hızlı üretilen ve hızlı kaybolan, tarihsel önem, derinlik ya da süreklilik iddiası olmayan, elitlik özelliği taşımayan, ortalama insanların sahip olduğu kültürel özellikler olarak ele alınmaktadır. Popüler kültür aynı zamanda genel ve tarafsız olarak eski halk kültürü kavramı yerine geçmektedir. Popüler kültür günümüzde biraz daha alan jargonu iken pop kültürü daha çok ortam jargonu olarak kabul görmektedir. Oysa bir yerde pop, popülerin kısaltmasıdır. Popüler kültür karamacı götüğünden çabuk tüketilmesi ve tekrar tekrar alınması sağlanmalıdır.

Ekonomik anlamda, bir çok küçük üreticilerin olduğu açık ve aktif pazardan, kapalı tekelleşmiş pazara dönüşmüştür. Ticaretle bağlı olarak gelişen kültür birbirini tanıma ve ardından ticari bağlamda egemen olanın, özellikle egemen ticari kültürünün diğerine nüfuz etmesi ve egemenlik kurması ve hatta tümüyle ortadan kaldırmasına kadar giden biçimlerde olur. Var olan bu popüler metaların ne kendi beğenimizle seçtiğimizi düşünsek de popüler kültür aslında egemenlerin elindedir. Egemenin işine gelmeyen bir şey popülerleşmez, popülerleştirilemez. Sebebi basittir: yoksa çark dönmez. Sermayenin getirisine göre ürün sunarlar ve bizde önümüze geleni farkında olmadan yemek zorunda kalırız. Bu popüleriteye her yerde maruz kalırız. Popüler kültürde aynı zamanda, sürekli kalıcılığa değil, sürekli değişimle sermayenin ve sermaye sisteminin sürdürülebilirliği gerçekleştirilir. Etki her alanda tüketime yöneliktir. Eğer yeme-içmeni bilindik restoranlardan yapmıyorsan, alışverişini büyük alışveriş merkezlerinden yapmıyorsan, sigaranı içkini bilindik markalardan kullanmıyorsan bulunduğun toplumda dışlanmaya kadar itecek sebeplerdendir.

Diğer büyük bir etkiyse dil alanında karşımıza çıkmaktadır. Ülkemizden yola çıkarsak yoğun bir İngilizce dayatmasını görmemiz kaçınılmazdır. Hazırlık sınıflarından, eğitim-öğretim dinlin İngilizce olmasına kadar pek çok örnekle karşılaşmaktayız. Ve bu sebeplerden kaçınılmaz olarak "daha popüler olmak adına" doğan İngilizce Türkçe karışımı yeni bir dil karşımıza çıkmakta. Örneğin; eksecere etmek, start vermek, hoşça kal yerine "bye" demek vs. gibi. Bunun yanı sıra pek çok mekanın, mağazanın, alışveriş merkezinin ismini daha çekici kılmak, popüler olmasına fayda sağlamak adına, Türkçe olduğu halde bunu yabancılaştırarak yazdığını görüyoruz. Örneğin; Machka, Deri Show, City's vs. gibi. Belki pek de özelliği

olmadığı halde sırf son zamanların trendi diyerek pahalı mekanlara giderek gereksiz tüketime yardımcı oluyoruz. Bu açıdan bakıldığında boş vakitlerimizi değerlendirmek bile tüketime yönelik hareketleri beraberinde getirmektedir. Belki de kimileri bu durumu küreselleşme gözüyle bakıyor olabilir o da ayrı bir tartışma konusu. Ancak unutmamak gerekir ki şu an büyük sömürge olan ülkeler değerlerini kaybetmeye ilk olarak dilde başlamışlardır.

Popüler kültürde hız da önemlidir çünkü sermayenin sürekli devir daim yapması için çabuk tüketmek gerekir. Ancak hızın anlattığı yalnızca sadece zamansallık değildir. Hızıyaratan teknoloji de dikkate alınmalıdır. Üretim sürecinin hıziteknolojinin de hızını belirlemektedir. Özellikle son zamanlarda yoğun bir güç kazanan sosyal medya ve sosyal paylaşım siteleri teknolojinin hızını gözler önüne sermektedir. Örneğin daha 1 sene öncesine kadar kullanılan Msn Messenger birkaç ay önce kapatılmıştır ve yerini Facebook ve Twitter gibi çok daha hızlı iletişim sağlayan sosyal paylaşım siteleri almıştır. Mektup yazmak tarihi karışmıştır. Hatta artık e-mail bile sadece resmi yazışmalar için kullanılmaya başlamıştır. Bununla beraber büyük bir hızla gelişen telefon teknolojisinin hızına yetişilememektedir. Gençlerin bile zor adapte olduğu bu durum kültürel gecikmeyi (culturel lag) beraberinde getirmiştir.

Böylelikle yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki ayrımın da günümüz kültür endüstrisinin kültürel alanda edindiği muazzam kapsama alanı göz önüne alındığında giderek silikleşmeye başladığını görürüz.

En büyük etki de müzik alanında görülür. Her hafta değişen top 10 listeleri ve bunları dinleme isteği. Popüler kültürden kaçış yoktur ne kadar kaçılrsa da kafede, barda, caddede, reklam panolarında bir şekilde bir yerler de mutlaka rastlanılır az da olsa göz aşinalığı, kulak dolgunluğu olur. Erdoğan ve Alemdar kitaplarında popüler kültürün insan üzerinde ki bu etkisi için ‘‘ kölenin kölelik zincirlerini özgürlük göstergesi sanışı ‘‘ demişlerdir. Vatan, millet , Sakarya iyi de para etmiyor algısı. Dolayısıyla yoğun popüler kültür etkisindeki birey kendi öz varlığının tanımını ve değerini tüketimden, teşhir ve gösteriştan geçerek bulacaktır, çünkü ona başka alan bırakılmamıştır.

Müzik,Popüler ve Pop Müzik Nedir?

Müzik, faklı kültürlerde farklı anlamlara gelen birgörüngüdür. Bu nedenle tanımlı kültürden kültüre değişir. Örneğin, Batı uygarlığı perspektifinden bakıldığında müzik, estetik, sanatsal, ezgi, armoni, ritim gibi unsurların öne çıkarıldığı duygu ve düşünceanlatımının amaç olduğu bir tanımlamaya ulaşır. Ancak Batılı anlamda bir sanat düşüncesinin olmadığısosyo-kültürel bir bağlamda, müziksel kavramların ve bunlara bağlı tanımlamaların farklı özelliklerüzerine kurulacağı unutulmamalıdır(Sakar,2009). Say’a göre en yalın tanımıyla müzik, ses olan bir sanattır. Seslerle gerçekleştirilen bu sanatın ortaya çıkabilmesi için iki ön koşul gerekmiştir: Ses ve insan. Sesleri birleştirenler, seslere düzen veren ve sesleri bir anlatım sanatına dönüştüren insandır. Ses ile insan arasındaki ilişkisi, müzik adlı evrensel bir sentezi, müzik sanatını yaratmıştır. Müziksiz insan ve toplum olamaz. Başka bir görüş olan, hocam Prof. Dr. Bülent Alaner’e göreysen müzik; tüm ses ve sessizliklerin bileşenidir.

Yapılan açıklamalar doğrultusunda, bugün ülkemizde yaşanan müziktürlerini sınıflamak mümkündür:

1. Geleneksel Türk Halk Müziği
2. Geleneksel Türk Sanat Müziği
3. Popüler Müzikler
4. Klasik Müzik
5. Askeri Müzik

6. Dini Müzik

7. Eğitim Müziği

Ayrıca son üç sınıflandırmaya baktığımızda müziğin araç olarak da kullanıldığının ve anlaşılan faydalarının da somut olarak alınmış olmasındandır ki kategorize edilmiş olduğunu görüyoruz. Örnek verecek olursak; ezanla yapılan namaza çağrı, askerlerin ritmik yürütmesini sağlayan marşlar, daha iyi konsantre olmak için dilenen müzikler v.b.

Popüler kültür konusu alt başlığında en yaygın inceleme alanı müziktir. Yaratılan kimlik erezyonunda, birey varolma mücadelesi vererek gidermeye çalışır. Mücadele süreci, sahte kimlik kazanımına yol açar. Grupça gidilen konserler, kült haline getirilen müzik “sanatçıları” ve onlara duyulan hayranlık. Bu aktivitelerle kitleyle bütünleşmeye çalışan birey, kendi iç dünyasının şizofrenisini dışlayarak öne çıkma, bütünleşme ironisiyle hiçliğini eritmeyi amaçlar. Gündelik yaşamın ortasına yerleşen müzik adına her şey, sahiplenilip tüketilmesi gerektir. Kimlik ancak tüketilenin ne olduğuna göre belirlenmektedir. Medyada yer alan parçaları mırıldanamıyor, onları söyleyenlerin özel yaşamını bilmiyorsanız, ait olduğunuz bir yer yok demektir. Aidiyetin olmaması dışlanmışlığı yaratarak melankoliyi doğurur. Kültürel koşulların yarattığı apolitik durum, melankoli ile birleştiğinde bunlardan kurtuluş olarak görülen popüler müziğe yönelir. Tam da bu noktada popüler müziğin “çare” olacağı düşünülürken popüler kültür atmosferi bireyi esir alır(Yıldırım,2004)

Etnomüzikoloji disiplini içerisinde karşıt görüşleri de dikkate alan popüler müzik tanımlamaları tatminkar olmadığının altı da çizilerek, Franz Birer’ce yapılan kullanışlı bir özet şeklinde Middleton tarafından aktarılır. Birrer’in tanımlamalarına göre popüler müzik;

- 1) Normatif tanımlamalar: Popüler müzik bayağı bir türdür.
- 2) Olumsuz tanımlamalar: Popüler müzik folk ya da sanat olmayan başka bir türdür.
- 3) Toplumbilimsel tanımlamalar: Popüler müzik onlar için ya da onlar tarafından üretilen belirli birtoplumsal grupla ilişkilidir.
- 4) Teknolojik-ekonomik tanımlamalar: Popüler müzik kitle medyası tarafından ve/veya bir pazarda yayılır (Middleton,1997).

Metin Solmaz pop için “masada üretilir, her yerde tüketilir. Adamı zengin eder, rezil de.. Ayağa düşürür, bugün gelir, yarın kaçar, bazen ilelebet payidar olacağı tutar.” demiştir.

Popüler alanın en önemli meta karakteri taşıyan araçlarından birisi müziktir ve tüketimdir. Pop, popülerin kısaltması olduğu için çoğu zaman aynı şeyler anlatılır. Ancak pop müzik daha hesaplı, kitaplı ve gençleri hedefleyen bir müziktir. Popüler müziğin ise sınırları daha geniş ve muğlaktır.

Müzik hegemonyası (endüstrisi) ürettiği ürünlerde halkın beğenisini asgari düzeyde dikkate alır. Çünkü ürününün satılacağı büyük çoğunluk bu kesimdedir. Popüler müziğin kaynağı halk müziği ile beslenir. Pop kültürü geleneğe dayanarak varlığını sürdürür(Yıldırım, 2004).Popüler müziğin geleneksel müziği kullanımındaki diğer bir neden de anonimliğinden gelir. Geleneğin kendine özgü kültürelliği ifade biçimi yazılı değil, sözlüdür. Sözelin her aktarımı aynı zamanda yeniden üretilmesini doğurur, “sonraki asıl versiyonunu elde etmek imkansız hale gelir.” (Scott, 1995). Ürünün sahibinin belli olmaması, onu sahiplenilebilir konuma getirirken telif sorununu da bertaraf eder.

Ancak yüksek kültür ürünü olarak görülen Batı Klasik Müziği’nin eserlerinin de günümüzde popüler olduğu görülür. Örneğin; Mozart 40. Senfoni ve Türk Marşı, Beethoven 5. Senfoni, Vivaldi 4 Mevsim v.b. gibi. Toplum bu tarz eserlerin isimlerini bilmese de duyduklarında kulak aşinalıklarını belli ederler. Kitle iletişim araçları, reklamlar, sosyal

medya ve paylaşım siteleri sayesinde yüksek kültür ürünlerinin bir anda kitle kültürü sayesinde popülerleştiğini görürüz. Tabi ki bunun aksine bundan hiç nasibini almamış pek çok Batı Klasik Müziği eserleri vardır. Ayrıca pop müzik olmadıkları halde 1950’lerde rock ‘n’ roll, 1970’lerde ise punk düzene rağmen pop oldular.

Başta popüler müzik, klasik müzik kitaplarına giremeyen her türlü müzik için kullanılırken bugün işler karışmış; blues, jazz, rock, balad, balad opera, brass band, kabare, country, dans müziği, folk, gospel, müzikaller, ragtime, skifle, spritualler ve swing gibi halka mal olabilmiş her şeyi içermiştir. Pop müziğin temellerinin atılması Amerikan Müzik Endüstrisi’nin gelişmesi ile birlikte olmuştur (Solmaz M., 1996). Daha önceleri bu topraklarda Geleneksel İngiliz Müzik Akımları ve ürünleri görülmüştür. Ardından iç savaş ve sonrasında İşçi Sınıfı Müzik Tarzı’nın öne çıktığı görülmüştür. Özellikle demir yollarında çalışan işçiler bu müzik adına önemli bir noktayı temsil ederler. XIX. yüzyılda ise Blues kendini ifade etme aracı olarak siyahi nüfusun yoğun olarak yaşadığı New Orleans bölgesinde ortaya çıkmıştır. Blues’un sanatsal özelliklerinin artan ürününseyse Jazz müziği denmiştir. Bunu izleyen yıllarda müzik endüstriyel ve müzikal anlamda iki sınıfa ayrılmıştır. Yani bir taraftan ticari bir malzeme olarak görülürken bir taraftan da ezilen kitlelerin kendisini ifade etme aracı olarak görülmüştür. 1900’lü yıllara gelindiğinde pop müziğin efsaneleri olarak lanse edilen birçok örneği yazılıp çizilmiştir.

Popüler kültür ve popüler müziğe kötümser bakış açısının köklerini Frankfurt Okulu(Eleştirel Kuram)geleneğinde aramak gerekir. Adorno’nun öncülüğünde çok daha gelişen okul literatürü,popüler kültürü kitlelerin endüstriyel üretim mantığıyla ele alınmışve dolayısıyla kapitalist sistemiçerisinde metalaşmış‘kültür endüstrisi’ ürünleriyle ‘kültürel aptallar’a dönüştürdüğü fikri üzerinde sonderece ısrarcıdır. Çünkü Frankfurt Okuluna göre kapitalizm, kitle toplumu niteliği taşır ve bu toplumdaişçi sınıfı örgütlenmişdeğildir. Atomlaşmışyani birbirinden kopuk bireylerin oluşturduğu bir yapıyasahiptir. Faşizm gibi ideolojilere kolayca çekilebilirler. Dolayısıyla Adorno ve Horkheimer, Almanfaşizmine özgü gelişmeyi bir bütün olarak kapitalizmle genelleştirir ve Amerikan ‘kültür endüstrisi’ninfaşist devletle aynı işi gördüğünü iddia eder (Hall 1994, akt. Erol 2005).

Pop müzik kültüründe esas olan anlık para akışının sağlanmasıdır. İsimlerin efsane olması bu gibi durumlarda pek mümkün değildir. Elbette o döneme göre kaliteli müzik yapanlar olacaktır fakat burada esas olan tüketimdir. Bu konuyla ilgili örnek verecek olursak efsaneleşen şarkıcılardan Michael Jackson ya da son zamanlarda “popüler” olan Adele ile ilgili bir haberde “ albümlerindeki inanılmaz satış rakamlarıyla isimlerini pop müzik tarihine yazdırdılar.” gibi bir vurgu yapıldı. Yani efsaneleşmeleri döneme göre adlandırılan “kaliteli” müzik adı altında uç noktadaki tüketimdir. Belki de bunun sebebi günümüzde teknolojinin hızla gelişerek önce bilgisayarların üretilmesiyle masamıza ardından diz üstüne ve şimdide telefonlar sayesinde ceplerimize kadar girip internete her yerden her daim ulaşmamız ve bu sayede istediğimiz bir müziği defalarca dinlememizden kısa bir sürede bıkmamızdır. Ancak popüler müzikte, temelde kullanılan ritimlerin dışına pek çıkılamaz ve bunlar dışında özgün bir tarz ortaya koyulmaz. Daha çok aşk, sevgi, ihanet, dostluk ,eğlence ve ideoloji gibi konular işlenir. Alternatif olarak, ne zaman ki alt kültür ürünü müzikler (punk, rock and roll, rap) moda olup da yaygın hale getirilmişti, o zaman törpülenip, çıkış amacından soyutlanarak herkesin kafasını yormadan yutabileceği hazır bir hap haline gelmiştir. Başta ritmik yapısı ve akılda kalıcı kolay ezgilerinin yanı sıra, farklı akustik ve elektronik enstrümanların kullanımı ile daha çok gençliği peşinden sürükleyen, genellikledans etmek veya eğlenmek amacı ile icra edilen müzik türüdür. Bireyler kendi zevklerinin peşindedirler ancak bu albümleri çıkaran müzik şirketleri de kendi zevkine uygun müzik yaptıklarından bu müziği halkın mı var ettiği ya da şirketlerin genel duyguları alarak bunu nasıl kâra dönüştürebiliriz düşüncesinden yola çıkarak mı var ettiği bir tartışma konusudur.

Pop eğlence sektörünün en önemli bölümüdür. Peki neden merkez Pakistan , Türkiye ya da Çekoslovakya değil de Abd’dir? Çünkü bu sektör için gelişmiş kapitalist düzene ihtiyaç vardır. Kapitalist ideoloji, kendisine karşı başını ezemeyeceği kadar büyüyen her şeyle, onu kabul ederek ve içselleştirerek başa çıkar, böylece içini boşaltır. Düzendeki en fazla şikayetçi olan hippiler ve punkların da başına bu gelmiştir. Bir şeyin içi boşalması için ille de popüler olması gerekmez kötü olan kitle kültürüdür. Örneğin şu an ‘‘Çav Bella’’nın bağır çağır barlarda gece klüplerinde söylenmesi buna bir örnektir (Solmaz M. ,1996).

Ancak unutmamak gerekir ki popüler kültür ve popüler müzik şu an hiç de hafife alınmayacak derecede gençler ve toplum tarafından sevilen, benimsenen, her gün sosyal paylaşım sitelerinin aracılığıyla takip edilen, ciddi bir sektör tadındaki kültür olarak gelişip, hızla büyüyen bir olgudur.

Devlet Konservatuvarlarımızdaki Müzik Eğitime Genel Bir Bakış

Eğitim en genel anlamıyla, insanları belli amaçlara göre yetiştirme sürecidir. Bu süreçten geçen insanın kişiliği farklılaşır. Bu farklılaşma bireyin kazandığı bilgi, beceri, tutum ve değerler yoluyla gerçekleşir. Bireyin yaşamının tümünü kapsayan bu süreç, insanın içinde yaşadığı toplumdan topluma değişiklik gösterir. Bireyin kişiliği de üyesi olduğu toplum tarafından belirlenir ve şekillendirilir (Özkan, 2006).Bu farklılaşma bireyin kazandığı bilgi, beceri, tutum ve değerler yoluyla gerçekleşir. Bireyin yaşamının tümünü kapsayan bu süreç, insanın içinde yaşadığı toplumdan topluma değişiklik gösterir. Bireyin kişiliği de üyesi olduğu toplum tarafından belirlenir ve şekillendirilir. Doğumundan ölümüne kadar birey, ömrünü bir şeyler öğrenerek geçirir.Müzik eğitimi ise çok küçük yaşlarda başlanması gereken çok disiplinli bir süreçtir. Her gün düzenli ve sıkı bir çalışma gerektirir. Ülkemizde gerek konservatuvarların gerekse diğer müzik okullarının burada biraz sancılı olduğu ortadadır. Öncelikle en erken eğitime başlayan kurum olarak konservatuvarlar görülmektedir. Özel ya da farklı bir durum yoksa başlama yaşı 11, 12 arası değişmektedir ve orta okuldan başlayarak lisans sona kadar 11 yıllık bir eğitim sürecini kapsamaktadır. Bu yaş Batı’ya bakıldığında zaman çok büyüktür çünkü orada 5 yaş civarında disiplinli eğitim başlamaktadır.

Ülkemizdeki konservatuvarların tarihini ve gelişimini kısaca özetleyecek olursak; yurdumuzdaki ilk yenileşme hareketleri Padişah II. Mahmut ile birlikte başlamaktadır. İlk Batı Müziği öğrenimi ise Mehterhane’nin kaldırılıp yerine Mızıkai Hümayun’un kurulmasıyla birlikte sürer. Ayrıca, Padişah I. Abdülmecid’de 1846’da saraya müzik okulu kurdurmuştur. İtalya’dan gelen ve Mızıkai Hümayun’un şeflerinden olan Donizetti ve Guatelli Paşalar Batı Müziği eğitimi tam anlamıyla saraya sokmuşlardır. Müzikteki ilk yenileşme hareketleri, Abdülmecid zamanında doruk noktasına ulaşmıştır(Alaner, 1986). Sonraları 1930’lu yıllardan başlayarak yurt dışından tanınmış uzman sanatçılar getirmek, onların müzik yaşamımızın kalkınması ve müzik okullarının kurulması üzerine raporlar vermesini sağlamak; daha da önemlisi, uygulamada bu ünlü sanatçıların öncü rol oynaması Atatürk tarafından sağlanmıştır. Atatürk tarafından kurulması sağlanan Ankara Devlet Konservatuvarı günümüzdeki adıyla Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, XX. Yüzyılın ünlü besteci ve eğitimcisi Paul Hindemith’in verdiği raporlar üzerine kurulmuş, uygulamada çağımızın en değerli opera adamlarından Carl Ebert, tam yetkili olarak ulusal opera hareketinin kuruculuğunu üstlenmiştir(Say, 2007)

Ülkemizdeki konservatuvarların bir kısmı Türk Müziği eğitimi verirken bir kısmı da Batı Klasik Müziği eğitimi vermektedir.İster Tchaikovsky ya da Paris Konservatuvarları olsun, bu okulların yetiştirdiği bütün öğrenciler performanslarıyla Dünya’yı kasıp kavuruyor değildir.Sanatçı kişiliğin yaratılış farklılıkları, yetiştiği ortamın farklı toplumsal ve psikolojik etkenleri gibi değişik etkenler nedeniyle aynı okulda aynı eğitimi görmüş binlerce farklı

sanatçı tipi çıkar. Bu olağandır; konservatuvar yıllar içinde ancak 3-5 kaliteli sanatçı yetiştirebilir. Eğitimde nitelik deyince genel olan ortalamadır. Başka ölçütler yanıltıcı olabilir (Say, 2007). Cumhuriyetin 90. Yılında görülen odur ki müzik eğitim kurumlarınicelik olarak artmışolmasına ve hatta çoğunda ortak ders programıolmasına rağmen dersler, hoca yeterliliğinebağlıolarak nitelik kazanmaktadır.

Nitelik ortalamasındaki düşüşün Ahmet Say’a göre üç temel sebebi vardır:

Birincisi, anne-babalar, sonuçları bakımından konservatuvar öğrenimini çekici bulmadığı için bu okullara girmek isteyen adayların sayısını azaltıyor. Dolayısıyla az sayıda başvurudan, az sayıda yetenek çıkıyor. İkincisi, konservatuvar öğretmenlerinin ve öğrencilerinin sanatsal gelişim yönündeki sevgisini, müziğe bağlılığını, inancını kıran toplumsal ve psikolojik ortamdır. Hiçbir yönüyle özendirici ve istek uyandırıcı olmayan bu ortam, özellikle öğrencileri etkilemektedir. Bu ortamın içinde uygunsuz çalışma ortamları, işsizlik sorunu, öğretmenin öğrenciye ilgisizliği sonucu şevk eksikliği, konser verememek v.b. gibi pek çok olumsuz öğeleri barındırır. Üçüncü temel sorun ise, konservatuvarların YÖK sistemi içine alınması sonucu, bu okulların kendine özgü profesyonel sanat eğitimi niteliklerinin gözden kaçırılması, eğitsel ilişkilerdeki sıcak yaklaşımın soğutulmasıdır. İlk çağlardan günümüze kadar bütün toplumlar ve genel olarak bütün sanat ortamlarında ya da eğitimin kurumlarında sürdürülen geleneksel usta-çırak ilişkisi temelindeki eğitimin sanat sevgisine dayanan içeriği, Yök’ün öğretmenleri, müzikçi yetiştirme tutkusu yerine, kof unvanları elde etmeye yönelmek zorunda bırakılmıştır. Oysa bir müzisyenin yardımcı doçent ya da doçent diye anılmasındansa sanatçı diye anılması en büyük unvandır. (Say, 2007)

Atatürk’ün yapmış olduğu müzik inkılabından 1970’li yıllara kadar konservatuvar mezunu gençler devlet bursuyla yurt dışına daha çok Paris’e gönderilerek oradaki öğrenimlerini tamamladıktan sonra kendi okullarında görev yapıyorlardı. Buna gösterilebilecek en iyi örnekler Türk Beşleri (Necil Kâzım Akses, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey ve Ahmet Adnan Saygun), İdil Biret ve Suna Kan’dır. Başka bir deyişle Avrupa’nın eğitsel geleneği onlar eliyle Türkiye’ye taşınıyordu. Her yönüyle çok verimli, anlamlı ve maliyeti düşük olan bu yöntem bırakıldı. İki sebebi vardır; Birincisi, yurt dışı öğrenimi için devlet bursunun kaldırılması, ikincisi konservatuvar öğrencilerinin giriş sınavlarını göze alamayışı. İşte bu sebepler Avrupa’yla olan seviye farkını bizim açımızdan negatif yönde açmıştır. Unutmamak gerekir ki müzik eğitiminde esas belirleyici öğretmendir. Say’a göre demek oluyor ki eğitim düzeyindeki gerilemenin nedenlerinden biri de Avrupa geleneğini Türkiye’ye taşıyan üst düzey öğretmenlerin artık iş başında olmayışıdır. 1930,1940,1950’li yıllarda Almanya, İtalya , Fransa, Avusturya’dan hocalar gelirken, 1980’li yıllardan başlayarak ülkemize yerleşen yabancı müzisyenler genelde Doğu Avrupa ve Asya ülkelerinden gelmektedir. Unutmamak gerekir ki ikinci gruptaki ülkeler Avrupa’nın sanat geleneğini XX. yüzyıl başlarında benimsemiş ülkelerdir.

Sonuç; Popüler Kültürün Müzik Eğitimi Üzerindeki Etkisi

Sonuç olarak popüler kültür ve pop müzik yadsınamaz derecede çok büyük bir etkiyle yaşamımızın her alanına girmiştir. Çalışmamdaki amaç popülerkültür ve öğelerini yemek ya da kötü göstermek değil olanı yansıtmaktır.

Müzik eğitimine etkisiyse oldukça büyüktür. Yapılan çeşitli müzik içerikli yarışmaların (Pop Star, Yetenek Sizsiniz, American Idol,O Ses Türkiye v.b.) , pop starlık düşlerinin pohpohlanmasının, televizyonda görülen star olma hali, işsizlikten muzdarip ya da gelecek kaygısı güden gençleri, aldıkları eğitimin de getirdiği özgüvenle popüler kültürün göbeği olan pop müziğe çekmektedir. Bu sebepten disiplinli Batı Klasik müziği eğitimi almış gençler pek

çok ünlü pop şarkıcısının arkasında çalmakta, geri vokal yapmakta ya da barlarda, gece klüplerinde canlı müzik yaparak ünlü olma peşindedir. Tabi ki ünlü olma hayalini de herkes gerçekleştirememektedir. Şans eseri bir tanıdık vasıtasıyla ya da bir kişinin onları dinlemesiyle bir fırsat yakalayarak popüler kültürün bir parçası olabilmişlerdir. Dikkat edilirse şans eseri dedim çünkü pek çok konservatuvar öğrencisi güttükleri maddi kaygıdan dolayı bu tarz yollar aramaktadır. Buradan çıkarılacak sonuç ise popüler kültürün müzik eğitimi alan öğrencilerin gelecek planlamasında büyük rol oynadığıdır.

Popüler müzik, günümüzün gerçeğidir. Bunu akılda tutarak ve bu yolu kullanarak ancak nihai hedef olan sanata ve ona ilgisi olan bir topluma ulaşılabilir. Burada müzik eğitiminden önce sanatayönelik politikaların yeniden biçimlenmesi gerekir (Sakar, 2009). Örneğin devlet orkestrası ve opera-bale sanatçıları 657 sayılı memur yasasına bağlıdır ve memur statüsündedir. Bir müzik kurumunun gelişimindeki temel ölçü “sanatsal yükseliş”tir. Oysa memurlukta bir yükseliş ya da bir yarış yoktur. Bu kanunda maalesef bir önceki rahleye başarıldı oldu olunduğu halde geçmek içinin öncekinin emekli olmasını beklemeyi gerektirir. Orkestralar yasası olarak bilinen 6940 sayılı Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Yasası 1957 yılında yürürlüğe girmiştir. Önceleri Devlet Tiyatroları yasası kapsamında olan opera ve bale kurumunun, 1309 sayılı Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü’nün Kuruluş yasası ise 1971 tarihini taşır. Ancak unutmamak gerekir ki bu yasalar çıktığında sadece bir senfoni orkestramız Cso ve Ankara Devlet Opera ve Balesi bulunuyordu. Buradan da anlaşılıyor ki bu yasalar şimdinin eksiklerini karşılamıyor. Şimdiye tüm senfoni ve opera-baleler devletten ayrılarak 11 kişilik bir kurulun kararına bağlanıyor. Bunun ne kadar yeterli olacağı ayrı bir tartışma konusudur.

İşte tüm bu olumsuz şartlardan dolayı ortaya çıkan şevk kırıcı ve gelecek kaygısı güttüren bu ortam, popüler kültürün yoğun etkisini müzik eğitimi almış öğrencilerin de üzerinde gösteriyor.

KAYNAKÇA:

- Mimaroglu İ. (1987) Müzik Tarihi
Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları – Sosyoloji
Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları – Antropoloji
<http://genclerkulubu.yetkin-forum.com/t17-pop-muzik-wikipe-di>
http://tr.wikipedia.org/wiki/Pop%C3%BCler_k%C3%BClt%C3%BCr
Kaygısız M. – Müzik Tarihi (3. Basım Aralık 2009)
Solmaz M. (1996) Türkiye’de Pop Müzik
Erdoğan İ. , Alemdar K. (2011) Kültür ve İletişim
Sakar M. (2009) Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research – Popüler Müzik ve Müzik Eğitimi
Solmaz B. P. (2009) 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirileri – Popüler Kültürün Müzik Eğitimine Etkisi Üzerine Bir Değerlendirme
Yıldırım V. (2004) Popüler Müzik ve Müzikal Kimlik
Çiftçi E.- Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt-Sayı: 12-2 Yıl: 2010
McGregor C. (2000) Pop Kültür Oluyor

- Dellaloğlu F. Besim (1995) Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum
- Say A. (2007) Müzik Yazıları
- Say A. (2008) Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?
- Alaner B. (1986) Osmanlı İmparatorluğu'ndan Günümüze Belgelerle Müzik
Yayıncılığı 1876-1986
- Marshall G. (2003) Sosyoloji Sözlüğü

**“ALEVİ MÜZİK UYANIŞI BAĞLAMINDA CEM AYİNİ VE SEMAHLAR:
NARLIDERE CEMEVi ÖRNEK OLAYI”**

Öznur DOĞAN

osnurdogan@gmail.com

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri A.B.D.

ÖZET

Revival terimi: " bir şeyin tekrar popüler ya da moda olma süreci" olarak tanımlanır. Müziksel terim olarak uyanış (revival), "kaybolmakta olduğuna inanılan ya da çağdaş yaşam yararına/ gereği tamamıyla geçmişe indirgenen, yani geçmişe ait olduğu düşünülen, bir müzik dizgesini eski haline getirmeye çabalayan 'toplumsal hareket' olarak tanımlanır. Alevi müzik uyanışı, müzik uyanışının önemli bir parçasıdır. Müzik ve dansın uyanış bağlamındaki önemi, Aleviliğin şifahi tartışmalar olmaksızın farklı yorumlamaları yansıtabilmesinde yatmaktadır.

Bu çalışmadaOrta ve Doğu Anadolu'dan İzmir'in Narlıdere mahallesine göç eden Alevilerin ritüel içi ritüel dışı müzik pratikleri, 'Alevi müzik uyanışı' (music revival) çerçevesinde ele alınacaktır. Ekonomik ve politik etkenlerden dolayı İzmir'in Narlıdere mahallesine göç eden Aleviler, 1990'lardan ibadet edecekleri küçük bir cemevi kurarlar. Bu cemevinde ibadetlerini yerine getirmeye başlarlar. Geçmişte ayin-i cem içinde ibadetin bir parçası olarak icra edilen semahlar, günümüzde farklı anlamlar kazanmış ve farklı bağlamlarda icra edilmeye başlanmıştır. Semah artık sadece yerel olarak farklılıklar gösteren bir ibadet biçimi değildir. Buna ek olarak kamusal alanda alevi kimliğinin görünür kılınması ve temsil edilmesi için başvurulmuş bir simge haline alır. Bu süreçte farklı yörelerin semah tavırları bir araya getirilmekte ve belli bir koreografi anlayışı içinde icra edilmektedir. Alevi kimliği, müzik uyanışı, göç bağlamında ele alacağım bu dönüşüm sürecini örnek olay ile ilişkilendirileceğim. İzmir Narlıdere'de yaşayan Alevilerle yaptığım görüşme ve gözlemlere dayanan bu sunum, ses ve görüntü örnekleri eşliğinde gerçekleştirilecek.

Anahtar Kelimeler:Alevi kimliği, müzik uyanışı, göç, ayin-i cem ve semah

**“MUSIC REVIVAL IN THE CONTEXT OF THE ALEVİ CEM CEREMONY AND
SEMAH:**

THE CASE OF NARLİDERE CEMEVi”

Öznur DOĞAN

Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts - Department of Musical Sciences

ABSTRACT

The term of Revival can be defined as: "The period of becoming fashion or popular again ." In terms of musical awakening (revival), it is defined as " 'social movement' that struggles to resurrect "the music string" which is believed to be disappeared, or completely reduced to the past for the benefit or as a result of modern life, and thought as it is belonged to the past. Alevi revival music, music is an important part of the awakening. The importance of

awakening, in the context of music and dance, with the Alevi oral arguments rooted in different interpretations portrayed.

In this study, inside and outside of ritual music practices of Alevis who migrated out from central and eastern Anatolia to district of İzmir Narlıdere is evaluated in the framework of 'the awakening of the Alevi music' (music revival). The Alevis who migrated to İzmir (district of Narlıdere) due to the economic and political factors, set up a small "cem house" to worship in 1990. They began to worship in this cem house. In the past, the semah which was performed as a part of ritual worship in the ceremony of cem; today acquired different meanings and began to be performed in different contexts. Semah is not only a form of worship which shows local differences but also it is a symbol which is used as visibility for identity of Alevis in the public sphere. In this period, the manners of semah different regions are brought together and are carried out in the spirit of a certain choreography. In this paper, first, I am going to discuss this process of transformation in the context of Alevi identity, musical awakening, migration then try to connect this theoretical orientation with the case studie that I conducted in İzmir. My fieldwork is based on several interviews and observations that I made with Alevis who live in Narlıdere in İzmir. The presentation will be accompanied by supporting audio and visual examples.

Keywords: Alevi identity, musical awakening, migration, ayin-i cem and semah.

Giriş

Bu çalışmadaOrta ve Doğu Anadolu'dan İzmir'in Narlıdere mahallesine göç eden Alevilerin ritüel içi ritüel dışı müzik pratikleri, '*Alevi müzik uyanışı*' (music revival) çerçevesinde ele alındı. Ekonomik ve politik etkenlerden dolayı İzmir'in Narlıdere mahallesine göç eden Aleviler, 1990'lardan ibadet edecekleri küçük bir cemevi kurdular. Bu cemevinde ibadetlerini yerine getirmeye başladılar. Geçmişte ayin-i cem içinde ibadetin bir parçası olarak icra edilen semahlar, günümüzde farklı anlamlar kazanmış ve farklı bağlamlarda icra edilmeye başlanmıştır. Semah artık sadece yerel olarak farklılıklar gösteren bir ibadet biçimi değildir. Buna ek olarak kamusal alanda alevi kimliğinin görünür kılınması ve temsil edilmesi için başvurulmuş bir simgedir. Bu süreçte farklı yörelerin semah tavırları bir araya getirilmekte ve belli bir koreografi anlayışı içinde icra edilmektedir. (tıpkı Narlıdere cem evinin İzmir'de olması ama içinde cem yapanların Anadolu'nun farklı coğrafyalarından gelerek orada bir topluluk oluşturması gibi) işte araştırmanın konusu semah olgusunun geçirdiği bu dönüşüm ve anlam genişlemesidir.

Semah kurslarına giderek semahların modern icra biçimlerini ortaya koyan gençlerin bu olguyu nasıl algıladıklarını, anlamlandırdıklarını ve uyguladıklarını anlayabilmektir. Bunun için Narlıdere cem evi semah kursu ve semah ekibini örneklem olarak seçtim. Bu örnek topluluğun temsil kabiliyetinin yüksek olduğunu düşünüyorum. Çünkü Narlıdere cem evindeki faaliyetlere katılanlar ve semah ekibini oluşturan gençler Anadolu'nun farklı coğrafyalarından gelmelerine rağmen ortak bir kimlik etrafında bir araya gelen modern Alevilerdir.

Çalışma iki bölümden oluşmaktadır: Birinci bölümde, Alevi kültürü ve kültürel kimliği, ikinci bölümde ise Alevi müziği ve Alevi müzik uyanışı ele alınmıştır. İlk iki bölümdeki cem içi-cem dışı müzik pratiklerine ilişkin verileri daha net bir biçimde gösterebilmektir.

Alan araştırması ile toplanan veriyi literatür çalışması sonucu edinilen birikim ile karşılaştırmak. Bir başka deyişle alan araştırması tekniklerinin (gözlem, görüşme, etnografi

yazımı) uygulanması ve teorik birikimin gözden geçirilmesi yoluyla genel etnomüzikolojik yöntem uygulanmaya çalışılacaktır.

Alevilik ve Anadolu Aleviliği

Alevilik; kendilerine Alevi diyen, ötekiler, yani Sünniler ya da Alevi olmayanlar, tarafından Alevi olarak tanınan insanların, kendileri arasında nelerin ortak olduğuna ve ötekilerden kendilerini nelerin farklılaştırdığına bakarak oluşturdukları bir aidiyet bilincidir. Türkiye'deki Alevilerin, Hz. Muhammed'in kuzeni ve damadı olan Hz. Ali'nin soyundan gelen Oniki İmam keskin sadakati vardır, ancak bununla birlikte Anadolu Aleviliği İran Şiiiliğinin bir parçası değildir (Erol 2008:109). Aleviler, günlük hayata dair sorunlarını bir tür halk meclisi niteliğinde olan ve adına 'ayin-i cem' adı verdikleri ritüellerinde çözerler. Ayin-i cem içerisinde deyiş, nefes, düvaz imam vb. gibi müzik türleri seslendirilir.

Alevilik heterodoks bir inanç sistemidir. Aleviliğin heterodoks bir inanç sistemi olduğunu savunanlar, Aleviliği ayrı bir din ya da mezhep olarak görmezler. "Heteredoksterimi, kabul edilmiş dini esaslara aykırı ya da kabul edilmiş cemaatlerin dışında olan topluluklara gönderme yapar" (Erol 2009:103). Aynı şekilde Melikoff da Aleviliğin heteredoks özelliğini vurgular:

Burada söz konusu olan bir mezhep değil, bir mozaik gibi birbirine karışmış, bazen çok eskiye dayalı farklı öğelerden oluşma, bir dini sistemdir. Ve bu dini sistemle birçok ortak noktalar bulunduran bütün öbür *gnose*'lar (bilinç birikimleri) gibi; başlı başına bir din olmaktan çok, zaman içinde değişik ve sayısız etkilere uğramış ve bîatını (ésotérique) bir anlayışla yorumlanmış, dini bir gelenek karşısında bulunmaktayız. (Melikoff 2006:111)

Özellikle belirtmek gerekir ki bu çalışmada ele alınan Anadolu Aleviliğidir. Alevi heterodoksisini oluşturan, geniş bir coğrafyaya yayılmış ve etnik olarak karışmış dağınık topluluklar (Çepni, Nalcı vs.), zaman içerisinde yaşam tarzları ve inanç pratikleri açısından farklılaşmışlardır. "Aslını söylemek gerekirse 'Alevi', inanışları ve ritüelleri birbirlerinden farklılık gösteren heterodoks toplulukları tanımlamak için kullanılan bir şemsiye terimdir" (Erol 2010:40). "Bektaşilik, 'Alevi' ya da 'Kızılbaş' adı verilenlerce temsil edilen, halka dayalı biçimleniş için de olduğu gibi, Anadolu'yu Romanya'dan Arnavutluk'a kadar Balkan dünyasını ve değişik bir adla İran Azerbaycan'ının bir bölümünü içeren alanlara yayılmıştır" (Melikoff 2006:22). Aynı şekilde Melikoff, Bektaşiliğin tanımını "birbirine aykırı birçok öğenin karışa geldiği, örf-dışı (non-conformiste) ve dili Türkçe bir halk öğretisi" (2006:23) olduğunu söyleyebileceğini belirtir. Bununla birlikte halka dayalı bu öğretinin yanında, halk kitlelerinden az ya da çok ayrı düşmüş, okuyup yazan, kentli bir kol mevcuttur. Alevi-Bektaşî inanç sistemi tam anlamıyla birbirinden etkilenmiş ama aynı zamanda birbirleriyle ilgisiz unsurların olduğu inanç sistemi-inanç karışımı (syncretism) görünümündedir.

Anadolu birçok farklı topluluğa ve kültüre ev sahipliği yapmış bir coğrafya olarak, içinde barındırdığı kültürlerin inançlarını, toplumsal yaşamlarını, dinsel öğretilerini barındırır. Anadolu'ya gelen topluluklar yeni tanıştıkları kültür ve inançlarla eski inançlarını harmanlayarak sinkretik denilen inanç sistemlerinin ortaya çıkmasına sebep olmuşlardır (Akdeniz 2011:1). Alevilik, eski Türk inançları ve şamanlığın yanı sıra Hristiyanlık, Maniheizm, Zerdüştlük gibi inanç sistemlerinden de izler taşır ve sinkretik bir yapıya sahiptir.

Sonuç olarak Alevilik, "etnik açıdan çeşitlilik arz eden ve kendi içinde ocaklar, aşiretler ve soylar gibi toplumsal bağlar temelinde farklı gruplardan oluşan heterodoks" ve senkretik yanları vurgulanan bir kültürdür (Dinçer 2004:2). Türkiye'deki Alevilerin sayısını belirlemek oldukça güçtür. "Bunun sebebi son zamanlarda politik platformlarda varlıklarını ortaya koymalarına rağmen, yüzyıllardır kimliklerini saklamak zorunda olmalarıdır. Yapılan

ortalama bir tahmine göre, 73 milyon olan Türkiye nüfusunun yüzde yirmisinin Alevi, Alevi nüfusunun yüzde yirmisinin de Kürt Alevileri olduğu söylenebilir" (Erol 2009:166).

Alevi-Bektaşî Kültürel Kimliği

Kimlik (identity) terimini daha açıklayıcı olması bakımından yer tuttuğu psikoloji ve daha özde sosyal psikoloji içerisinde ele almak gerekir. Stokes'a göre kimlik "daima ucu açık bir arayış olarak 'ben' ve 'öteki', 'biz' ve 'onlar' arasındaki farklılık ve aynılık sürecinde sürekli yeniden inşa edilir. Asla kaynaşık bir bütünlük olmayan kimlikler, ilk haliyle nasılsa öyle ve tarihin güçleri tarafından el sürülmemiş de değildir. Aksine, antropolojik etnisite kuramlarının vurguladığı gibi bağlamsal, çoğul ve genellikle politik ve yasal baskıları tersine çevirebilen son derece yaratıcı yanıtlardır" (Aktaran, Erol 2009:101).

Aleviliği tarihsel perspektif içinde tanımlamak genel bir algı yaratması açısından önemlidir. Bu bağlamda Irene Melikoff (2005)Aleviliği: "Anadolu'ya göç etmiş olan Maveraünnehr'den ya da Harzem'den yani efsanenin bir nedenle Hacı Bektaş'ın manevi müşidi olarak sunduğu Ahmet Yesevi'nin doğduğu bölgelerden gelen Türkmen'lerin İslamlaştırılmış Şamanlığı" olarak tanımlar (Aktaran, Ocak 2005:79). Bu tanım Aleviliğin yaşadığı ve beslendiği coğrafyalara ve bununla beraber tarihsel ve günümüzdeki rolüne dair de basit bir çerçeve çizmektedir. Diğer bir deyişle, "Hz. Ali'nin halifeliğini kabul eden, soydan gelen dedeleri olan, ibadetlerini *cem* adını verdikleri toplantılarda, deyişleri ve semahlarıyla yapan topluluklardır. Aleviler birçok farklı etnik topluluktan oluşmuş olmakla birlikte, Alevilik çatısı altında kültürel kimliklerini sürdürürler" (Akdeniz 2011:1).Alevi kimliğinin kültürel farklılığa yol açan şeyleri (dil, görenek, coğrafya, yaşam alanı vb.) anlamamıza yardımcı olacak olan argümanlar 'birlik' ve 'farklılık' açılımlarıdır. Böylece Alevi topluluklar arasında Tahtacı, Nalcı, Abdal gibi farklı adların neleri işaret ettiğini anlayabiliriz.Erol, Aleviliğin 'birlik' ve 'farklılığını' şöyle açıklar;

'Bir' Alevi topluluğu zaman ve mekâna bağlı olmak üzere kendisine referans yaptığı unsurları önem sırasına göre dikkate alarak, hem 'birliğine' (Alevi) hem de parçalanma olarak düşünülmemesi gereken 'farklılığına' (Tahtacı) vurgu yapar. Ölçeği ne olursa olsun 'bir' Alevi topluluğunu ötekilerden ayıran şeylerin 'ne' olduğuna ilişkin sorunun muhatabı, 'kendi' olma arzusu ile bir aidiyet bilinci geliştirmiş olan topluluktur. (2009:101)

"Stuart Hall'un (1994:392) argümanlarını izlersek Alevi kimliklerini eşzamanlı işleyen, iki eksen ya da vektörle "çerçelenmiş" olarak düşünebiliriz: Benzerlik ve süreklilik vektörü, farklılık ve kopma vektörü" (Aktaran, Dönmez 2008:55). Aynı şekilde Alevi kimlikleri her zaman bu iki eksenin arasındaki diyaloga bağlı ilişki anlamında düşünülmelidir. Biri Alevilere geçmişe dayalı bir temeli, geçmişle olan sürekliliği verir. İkinci paylaştıkları şeyin tamamıyla büyük bir devamsızlık/ süreksizlik deneyimi olduğunu anımsatır."Kızılbaşların,Bektaşîlerin ve diğer yapıların tanımlanmasında yaşanan sıkıntı onlara 'yer bulma' sürecinde karşılaşılan problemler ve bütün bu inanç gruplarının Alevilik adı altında sıkıştırılmasına neden olmuştur" (İrat 2009:122). Bu nedenle, şemsiye ya da sıkıştırılmış bir terim olarak ifade edilen Alevilik terimin kendisi zaten "Alevi-Bektaşî" topluluklarının inançlarını, yaşam biçimlerini, felsefelerini, düşüncelerini, gelenek ve göreneklerini birleştiren, homojenleştiren dolayısıyla tarihi rollerini eritip sınırlayan bir terimdir. Özetle Alevi toplulukların aidiyet bilincinin oluşmasında etkili olan "Batını" kavrayış, cem ritüeli, dedelik olgusu, deyiş ve semahlar aynı zamanda Alevi inanç ve kültürünün anlaşılmasında da önemli araçlardır.

Sonuç olarak yapılan tüm Alevilik tartışmaları, Aleviliğin hem tanımı için hem de felsefesi gereği 'doğru' ve 'tutarlı' olup olmadığı sürekliliği açısından belirsizliğe sürükler ve bu yüzden beklendik bir durumdur. "Çünkü tüm kültürel kimlik sorunları, kimliğe ilişkin

kuşkunun ve bunalım dönemlerinin ürünüdür. Aslında bu nokta, asla durağan bir konumda olmayan Alevi kimliğinin geçmişinin ve gelecekte ne olacağının izlerini taşıyan geçici bir noktadır. Bu yüzden Aleviliğe ilişkin tartışmaların, bir yandan yeni kuramsal söylemlerin hem keşiştiği hem de çatıştığı, öte yandan da yeni kültürel pratikler dizisinin ortaya çıktığı uğraklarda (moment) belirmesi tesadüf değildir" (Dönmez 2008:56).

Alevi Müziği

"Müzik, toplumsal etkileşimle var olan, insanlar tarafından öteki insanlar için yapılan, öğrenilmiş davranıştır"(Erol 2009; 109). Kültürel farklılıklar yapılan müzikle kendini ortaya koymuş olur. Aynı şekilde Alevi-Bektaşî topluluklarının müzikleri de aslında onların kendileri ifade aracıdır. Alevi kültürünün sözel birikimi olan metinler aynı zamanda Alevi müziksel geleneğin de temelini oluşturur. Söz konusu metinler, kolay hatırlanması ve içerdiği duygunun yoğunlaşabilmesi için ezgileştirilmişlerdir. "Nefes, semah, düvaz, deyiş vb. sözler ve müzik birbirini tamamlayan bir özelliğe sahiptir. Sözler topluluğun doğru kabul ettiği inançları yansıtır ve yaşamın düzenlenmesinde gereksinilen mesajı ortaya koyarken müzik uygun duyguları yoğunlaştırır" (Erol 2009; 111).

Tarihsel akış içinde söz ve müziğin birlikteliği ele alındığında, sözlerin değişmediği ezginin değiştiği sözlerin anlamının aynı kaldığı, bir taraftan ezginin değişmediği ancak sözlerin değiştiği, diğer bir taraftan da sözlerin değişmediği ezginin değiştiği ancak sözlerle tarihsel bağlam değiştiğinde yeni anlamlar yüklenir. Böylece birlik hissini ortak metinler sağlarken farklılığı yerel müzikler ile olan benzerlikler yansıtır.

Alevi topluluklarındaki müziksel birikimler ayin-i cemler de kendini gösterir. Öyle ki Cumhuriyet'in milli musiki politikasına paralel olarak derlenen Alevi ezgileri, Türk halk müziği sınıflandırması içinde değerlendirilmiştir. "Alevi-Bektaşî müziğinden söz ederken, genellikle kendi kendine geleneksel olarak belli prosedürlere yerleştirilen Anadolu'daki Alevi topluluklarının yerel, bölgesel vb. etkilerle evrilmiş ve Cumhuriyet ile birlikte 'halk' müziği kategorizasyonu içinde görülen müzikler kastedilir" (Erol 2009: 113). 1980 sonrası 1990'ların başına kadar devam eden bu süreç boyunca devletin müzik politikaları Alevi müzik üzerinde belirleyici olmuştur. 1990'lardaki Alevi uyanışı, müzikal bileşenler yoluyla, söz konusu süreci büyük ölçüde değiştirmiştir. Tabii ki müzik uyanışı Alevilere özgü bir şey değildir. Öyle ki uyanışın 20 yüzyıl müziğinde önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Müzik Uyanışı

Uyanış Terimi, "bir topluluğun inançları, kültürel ifade biçimleri ve bununla ilişkili pratikteki sürekliliğin belli bir süre kesintiye uğradıktan sonra yeniden canlanması anlamında kullanılmaktadır" (Dönmez 2008: 41). Amaç, ana akım olan kültüre muhalif bir kültür olarak kültürün sürekliliğini sağlamak. Livingston' a göre müzik uyanışları, tamamen geçmişe ait olduğuna inanılan ya da kaybolmak üzere olduğu düşünülen müzik sistemlerini restore etme çabasıdaki toplumsal hareketlerdir (1999: 66).

Söz konusu toplumsal hareketlerin amacı iki yönlüdür: birincisi ana akım kültüre, kültürel bir muhalif konumlanma ve alternatif ile hizmet etmek, ikincisi ise var olan kültürü, uyanış önderlerince ortaya konan, tarihsel önem ve otantisiteye dayalı değerler yoluyla geliştirmek. Livingston böylece, tüm müzik uyanışlarındaki ortak noktalardan biri olan, uyanış önderleri adını verdiği zümrenin, müzik uyanışlarının gerçekleşmesindeki yaşamsal konumlarına ve işlevlerine de dikkat çeker. Alevi uyanışının önderleri; Ali Ekber Çiçek, Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top, Erdal Erzincan, Erol Parlak, Sabahat Akkırız gibi profesyonel müzisyenlerdir.

Çünkü ona göre birbirinden farklı gibi görünen uyanışlardaki ortak karakteristik, bizzat uyanış önderlerince aleni (overt) olarak öne çıkarılan kültürel ve politik gündemdir. Uyanış önderleri bu gündemi oluştururken,

1-Kendilerini çağdaş kültürel ana akım veçhelerine (aspects) muhalif bir konuma yerleştirirler,

2- Uyanışla kendilerini belirli bir tarihsel silsile/soy (lineage) ile ilişkilendirirler,

3-Meşruiyetini otantisite ve tarihsel bağlılık referansı ile temellendirdikleri kültürel bir alternatif sunarlar (Erol 2009: 74).

Bir kültürün simgesi haline gelmiş ya da dolaylı biçimde çağrışım yapan çalgılar, ses dizileri, ritim kalıpları veya dans figürleri üzerindeki ısrar, kimi zaman sınıfsal yapıları aşan kültürel kimliklerin temsili anlamına da gelmektedir. "Müzik uyanışlarını, çağdaş yaşamın veçhelerinden hoşnut olmayan gruplar ve bireylerin kültürel kimliğini inşa etmede ve sürdürmede önemli bir yapılandırıcı olgu olarak görüyorum" (Erol 2009: 76). Başka bir deyişle bir müziği diriltmeye çalışan toplumsal grup aynı zamanda kendi kültürel kimliğini de yeniden inşa etmektedir. Bu durum Alevi müzik uyanışında da çok net biçimde izlenebilir.

Alevi Müzik Uyanışı

Alevi müzik uyanışı genel olarak Alevi kimliği uyanışı içinde önemli yer kaplayan bir yandan da aynı tarihsel süreçte gerçekleşen Türk halk müziği uyanışı ile ilişkilidir. Alevi deyiş ve semahları, bu halk müziği uyanış hareketlerinin üçünde de değişik bağlamlarda icra edilmiştir. Ancak Alevi müzik uyanışını anlamak için Cumhuriyet dönemindeki diğer müzik uyanışlarını incelemek de fayda var.

1990'lardan itibaren gelişen halk müziği uyanışında ise uyanış önderleri grubunu ilk kez halk müziği icracıları oluşturur, müziğin sunulduğu medyada devlet tekeli kalkmıştır ve çokkültürlülük ortamı içinde etnisiteler kendilerini ifade etmeye başlarlar. Özetle, Alevi müzik uyanışı 1990'larda başlayan Alevi uyanışının müzik kolu olarak açıklanabilir. Kamusal Alandaki Temsilcileri, Alevi müziği, bağlama ve semah olarak açıklanabilir.

Uyanışçı ideoloji ve söylem: Otantik Alevi müziğini icra etmek ve onu otantikliğini bozmadan geliştirerek, yerelden evrensele ulaşmak, **Takipçi grup:** Uyanış önderlerinin albümlerini satın alan, konser, festival vb. organizasyonlara katılan, bağlama, semah gibi kurslara giden Aleviler, **Uyanışçı aktiviteler:** Konserler, festivaller, yarışmalar, anma günleri vb. **Uyanış pazarı:** Kaset, CD satışları, konserler, bağlama satışları, türkü barlar vb. **Eğitim:** Semah kursları, kişiye özel bağlama dersleri, ticari olan ve olmayan bağlama kursları.

Ayin-i Cemler

Alevi-Bektaşî'lerin cemaatle birlikte müzik ve semah eşliğinde yaptığı ibadete "Cem" adı verilmektedir. Etimolojik olarak Arapçadan gelen sözcük toplanma, topluluk anlamındadır. Cem ritüeli, on iki hizmetkârın icra ettiği "On İki Hizmet" çerçevesinde düzenlenmiştir. Cem ritüelleri dede'nin dua okumasıyla başlar, dede on iki hizmetin gerçekleşmesi için hizmetkârları sırasıyla çağırır ardından on iki hizmet tek tek yerine getirilir. Her hizmetli kendi görevini yaptıktan sonra semah icra edilir ve bu ritüel genellikle en son yapılır. "Bir cem ritüeli ancak on iki hizmet yerine getirildiğinde tamamlanmış olur" (Dinçer 2004:32).

Cem töreni, dede cemaatin tamamen toplanmasıyla birlikte Alevilik üzerine dini sohbetler yapar. Bu sohbetlerin konusu Aleviliği kapsayan her şey olabilir: Kerbela vakası, Hızır ve İlyas nebiler ya da kentleşme ile birlikte Alevilerin örgütlenmesinin sekteye uğraması, vb. gibi. Dede birkaç uyarıdan sonra (cep telefonlarının kapatılması, ceme giriş

çıkışların Alevi öğretisine göre olması) ceme başlar. Bu uyarılar ile birlikte cemin yapıldığı yerdeki 'kapı'nın önemini anlatan kısa bir açıklama yapar; kapı ise hakkın kapısıdır daima hakkın kapısı açık olur. O kapıdan içeri girerken biz deriz ki; kapıya 'niyaz' etmek bu haneye gösterilen saygıdır. Alevi inancında kapı, Hz. Ali, Hz. Fatma, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'i temsil eder. Kapının eşiği, Hz. Fatma'yı, üst eşik Hz. Ali, sağ taraf Hz. Hasan, sol taraf Hz. Hüseyin'i temsil eder. Eşiğin üzerine basılmaz, üzerine oturulmaz eşiğe niyaz edilir saygı gösterilir. Bu sebeplerden dede, ayini ceme gelen gençlere örnek taşıması niteliğinde açıklamalar yapar. Dede cemin yapıldığı alanın ön saflarına yaşça kâmil olan kadın ve erkeklerin oturması gerektiğini belirtir ve yukarıda açıklanan on iki hizmetin başlaması için zakire işaret verir. Zakirin deyiş içinde zikir ettiği on iki hizmet sırasıyla; dede, pir, rehber, gözcü, sakacı, kurbanacı, bekçi, peyikçi, dedilci, zakir, süpürgeci, iznikçidir. Zakir deyişi bitirdikten sonra on iki hizmet gulbankı (dua) okur.

On iki hizmetçi de dualarını aldıktan sonra, posta secde eder (dede huzurunda alınlarını yere koyarak) sağdan sola doğru yürüyüp dedenin huzuruna geldiklerinde ellerini öpüp alınlarına koymak sureti ile dedeye niyaz ederler. Ardından on iki hizmet yerine getirilir.

Ritüel içi bir pratik olan semahlar, Cemde kadın erkek birlikte olmak üzere, bağlama eşliğinde dönerek yapılan ve Oniki hizmetten biri olup, ibadet niteliği taşıyan ritüel dansıdır. Alevilik inancında da semah dans olarak değil, bir ibadet şekli olarak kabul edilir. Erol bu durumu şöyle vurgular: "Kadınlar ve erkekler tarafından bağlama eşliğinde yapılan semah, cem ritüelinin ayrılmaz bir parçasıdır. Böylece 'semah' cemde özel bir hareket sistemi olarak algılanır. Fakat hala 'ritüel hareket sistemi'dir, ayrı bir dans olayı değildir" (Erol 2010:378-379).

Alevi-Bektaşî Kültüründe Semah Ritüeli

İslam Ansiklopedisi'ne göre (1968) semah sözcüğünün etimolojik kökeni; Arapçada "sm" kökünden "sam" ve "sim" gibi mastar olup işitmek, duymak, dinlemek, gök, gökyüzü ve mecazen de şarkı, nağme, raks, vecd gibi çeşitli anlamlara gelmektedir. (aktaran Onatça 2007: 58). Salcı'nın terim olarak belirttiği gibi, müzik ezgilerini dinlemek dinlerken de vecde gelip devinmek kendinden geçip oynayıp, dönmek anlamındadır (aktaran Onatça 2007: 58). İlk bakışta hepimize yaptığı çağırışım gibi "sema"ya yani göğe yükselme anıdır. Sema sözcüğü Alevi-Bektaşî dans ritüelinde metaforik bir anlam kazanmıştır.

Ayin-i cemlerde önemli bir yere sahip olan "Kırklar" semahı, ayin-i cemlerde dönülen ilk semahtır. Görüşme kişilerimden biri olan Narlıdere cemevi semah öğretmenin de belirttiği gibi Kırklar semahı, 3 figürle bilinir; (Görüşme 2) Hz. Muhammet'in Kırkların cemine katılışı (Hz. Ali ile yüz yüze gelme semahı), yerinde sayışı (Hz. Ali'nin ona doğru yürümesi) ve çark olarak geri dönüşü (Mekke'den geriye dönüşünü temsil eder). Bu 3 ana temel semah ilk semah olarak bilinir.

Ayini-i cemlerde *tevhid*'den sonra *Mirac*'ın ezgili anlatımı gelir. *Mirac*'ta söylence ve anlatıların çiçek açtığı doğa-üstü pek çok olay geçer. Sonunda Peygamber, Kırkların Cem'ine varır. Nerede bulunduğunu öğrenmek ister. Olay doğa-üstü bir evrende geçtiği için kendisini tanıyamadığı Ali, onu yanıtlar: "Biz Kırklar'ız ve Kırkımız Bir'iz" Ardından parmağını kesince Kırkların hepsinin parmağında kan dökülür. Fakat Peygamber, "Siz otuz dokuz kişisiniz!" diye karşılık verirken kanayan birel belirir. Bu dilenci dervişler, kalenderler gibi sadaka toplamaya gitmiş olan Selman-ı Farsi'nin elidir. Selman yalnız bir üzüm tanesi ile dönmüştür. Peygamber bu üzüm tanesini sıkarak ve ondan Kırkların hepsini eritecek kadar şerbet çıkartır. Bu şerbetle Kırklar kendilerinden geçerek dönmeye başlarlar (Melikoff 2001: 26). Zakir, bu anı sözlere dökerken ayini-i ceme katılanlar ayağa kalkarlar, semaha katılmak isteyenler bellerine bir kuşak (kemerbest), genellikle bir başörtüsü bağlar ve dönmeye başlarlar.

Mürşit ve ayin-i cem hepsi ayağa kalkarlar. Kısa süren bu ilk semahı bitince mürşit yerinde oturup bir gulbang (dua) okur. Halk da yerine oturup sakin olur. Bundan sonra yapılacak olan semahlarda ayağa mürşit ve ayin-i cem artık ayağa kalkmazlar (Oytan 2007: 217). Bektaşiliğin en önemli eserlerinden biri olan Bektaşiliğin iç yüzü kitabında ayin-i cemde Semahın başlangıcı bu şekilde anlatılmıştır. Hemen hemen bütün Alevi topluluklarında da bu şekilde gerçekleşmektedir.

Narlıdere Cemevi Örnek olayı

Narlıdere Cemevi, Anadolu'nun Sivas, Erzincan, Tunceli, Muş gibi farklı kentlerinden bu beldeye göç etmiş Aleviler ile yerli halkın birlikte meydana getirdiği bir yapı, bu anlamda kendine özgü bir Alevilik bileşimine sahip. Diğer pek çok cemevi, kültür merkezi ve vakıf gibi Narlıdere Cemevi de çevrede yaşayanlara, dernek üyelerine ve meraklılara bağlama kursu, semah kursu, halk oyunları kursu ve bilgisayar kursu gibi olanaklar sunuyor.

Narlıdere cemevinde semah hocalığı yapan Hilal Aslan, informal bir biçimde 1994'ten bu yıla kadar semah dersleri veren ve aynı zamanda Narlıdere cemevi gençlik kollarında, ayin-i cemlerde 12 hizmette yer alan bir dernek üyesi. Bu örnekte informal tanışıklık ilişkilerinin semah kursu dolayısıyla formal bir zemine taşınarak sürdürüldüğü söylenebilir. Narlıdere Cemevi bağlama kursiyerlerinden hiçbir ücret talep edilmemiş ve halen de dersler ücretsiz olarak devam ediyor.

Narlıdere cemevinde semah, İbadet etmek için, kimliği temsil etmek için, kimliği yenileyip dönüştürmek için (folk festivallerinde vs.) kullanılıyor. Kısaca genç Aleviler semah yoluyla kimliklerini sürekli müzakere etmekte (Görüşme 1).

Sonuç

Alevi müzik uyanışı, 1990'ların başından itibaren görünür hale gelmeye başlayan üçüncü dalga Türk halk müziği uyanışı ile aynı tarihlerde gerçekleşen daha genel anlamdaki Alevi kültürel kimlik uyanışının kesiştiği alandır. Alevi kültürel uyanışı, Alevilerin geçmişteki gizlilik ilkesini terk edip örgütlü bir yapılanma yoluyla kamusal alanda yer alma mücadelesidir. Alevi kültürünün ve inancının ayrılmaz bir parçası olan müzik de bu süreçte bir uyanış evresine girmiştir. Semah eğitimindeki bu modernleşme, boş zaman etkinliklerinin kapitalist ilişkiler doğrultusunda ve profesyonellerce (uyanış önderleri) organize edilen ticari etkinlikler yoluyla yeniden örgütlenmesi olarak da okunabilir.

Alevi müziği ile ilişkili tüketim pratikleri pasif, bireysel tüketim faaliyetleri ile sınırlandırılmaz. Çünkü semah kursuna gitmek, toplumsal olarak yapılanan anlam üretici eylemlerdir ve aynı zamanda Alevi kimliğinin temsil edilmesidir. Tüketim, pasif bir bireysel eylem olarak değil, toplumsal olarak yapılanan bir anlam üretim süreci ve etnik kimliğin temsil edilme aracı şeklinde algılanmalıdır. Çünkü semah kurslarına gelen gençler, kültürel kimliklerinin belirleyici rolünden bahsetmektedirler. Aynı şekilde aileleri tarafından semah kurslarına gönderilen çocuklar da bağlamanın Alevi kimliğinin sembolü olduğunu düşünmektedir (Görüşme 1).

Günümüzde modern yaşam içinde geçmişten farklı olsa da semahlar ve diğer ritüeller hala sürdürülen olgulardır. Semahlar, geçmişteki gibi sadece gözlem yoluyla değil, bugün cem evlerinde 'semah kursları' adı altında eğitim süreciyle aktarılmaktadır ve artık gençler hem eğitim bileşeni ile semahları öğrenmekte hem de ayin-i cemlerde gözlem yoluyla bu ritüeli pekiştirmektedirler. Eğitim bileşeni, bir kimliğin yapılandırılma süreci olan müzik uyanışının temellendirilebilmesi ve devamlılığı açısından şarttır. Alevi kültürel kimliğinin belirleyici rolü doğrultusunda tercih edilen bir tüketim biçimi olarak semah eğitimi de aynı işlevi Alevi müzik uyanışı içerisinde üstlenmiştir. Fakat burada tüketim, pasif bir bireysel

eylem olarak değil, toplumsal olarak yapılanan bir anlam üretim süreci ve etnik kimliğin temsil edilme aracı şeklinde algılanmalıdır.

KAYNAKÇA

Yararlanılan Kitaplar:

- EROL, Ayhan (2009) "Birlik ve Farklılık Ekseninde Alevilik ve Alevi Müziği", *Müzik Üzerine Düşünmek*, s. 99-130, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Bozkurt,Fuat. (1995). Semahlar. (19-75) Cem Yayınevi/İstanbul
- Çınar,Erdoğan. (2009). Bahçe Bizim Gül Bizdedir, Eski Çağ'dan Cumhuriyet'e Alevilik. (30-32). Kalkedon Yayınları/İstanbul.
- İrat, A. M. (2009). Birinci ve İkinci Dönem: Alevilik Nedir Sorusu Üzerine. A. M. İrat içinde, *Modernizmin Erittikleri Sünnile,Şiirler ve Aleviler* (s. 122-163). İstanbul: Kırmızı Yayıncılık.
- Melikoff, İ. (2005). Alevi-Bektaşilerde Ali'nin Tanrılaştırılması. A. Y. Ocak içinde, *Tarihten Teolojiye İslam İnançlarında Hz. Ali* (s. 79-81). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Melikoff,İ (2005). Kırkların Cem'inde .(19-26) Demos Yayınları/İstanbul.
- Onatça, N. A. (2007). Alevi-Bektaşî Ritüelleri. N. A. Onatça içinde, *Alevi-Bektaşî Kültüründe Kırklar Semahı,Müzikal Analiz Çalışması* (s. 28,58). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Oytan, M. T. (2007). Sema. M. T. Oytan içinde, *Bektaşiliğin İçyüzü* (s. 217). İstanbul: Demos Yayıncılık.
- EROL, Ayhan (2009) "Türk Halk Müziği Uyanışı: 'Türkü Bar' Örnek Olayı", *Müzik Üzerine Düşünmek*, s. 69-98, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- EROL, Ayhan (2009) "Popüler Müzikte Otantisite", *Müzik Üzerine Düşünmek*, s. 203-230, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- LIVINGSTON, Tamara (1999) "Music Revivals: Towards a General Theory", *Ethnomusicology*, Vol. 43, No.1 (Winter, 1999), pp. 66-85
- Yararlanılan Makaleler:**
- Elçi, D. A. Semah Geleneğinin Uygulanması. 1,2,3.
- Erol, A. (2010). Alevi Kimliğini Diyasporada Müzakere Etmek,Toronto Alevi Göçmenlerinin İfade Kültür Pratikleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* , 40-44
- Erol, A. (2010). Re-Imagining Identity: The Transformation of the Alevi Semah. *Middle Eastern Studies*, 375-378
- Elçi A.C.(2011) Duvazlar/Duvazi İmamlar Üzerine Müzikal Bir Çerçeve. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, 136-137
- Küçükcan İ. Birlik, İrilik, Dirilik İçin Dönülen Semahların Ardından. 1-2
- Güray C. (2010) Sema'dan Semah'a Sonsuz Bir Devir. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi. 131-134
- DiñerF. (2004) Günümüzde Semahlar ve Alevi Kimliği. Doktora Tezi.2-78
- Öztürkmen A.(2005) Staging a Ritual Dance Out of its Context The Role of an Individual Artist in Transforming the Alevi *Semah*. 248-258

Görüşmeler

- Görüşme 1: Muhammet Kurkut ile Görüşme, 10 Ocak 2012, 13:30 Narlıdere, İzmir
- Görüşme 2: Hilal Arslan ile Görüşme, 13 Mart 2012, 12:00, Narlıdere, İzmir.
- Görüşme 3: Ercan Uzun ile Görüşme, 13 Mart 2012, 14:00,Narlıdere, İzmir.

“BİR ÖNERİ: ÇALGI SINIFLANDIRMA MODELİ”

Yrd. Doç. Dr. Rauf KERİMOV

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

rkerimov2010@gmail.com

ÖZET

20. yüzyılda elektrikli çalgıların artması ve genişlemesi ortaya yeni alternatif çalgı sınıflandırma sistemlerinin çıkmasına yol açar. Günümüzde çalgılar giderek daha çok akustik, elektronik ve elektronik kontrollü kategorilere ayrılarak potansiyel ses özelliklerini belirlemeye yardımcı olan artikülasyon, spektral içerik, dinamizm ve ritim gibi parametreleri kontrol etme olanaklarına göre sınıflandırılır. Bugün çalgı bilimcileri ve ses mühendisleri tarafından hazırlanan yeni fizik temelli sınıflandırma sistemlerinde ses üretimi sürecinde ses fiziğinin önce, sonra ve genel kontrol edilmesine ilişkin yönelimler görülmektedir. Klasik sistemlerde genellikle ses üretiminin ilkin titreşim unsuru temel alınarak çalgılar vurma, üfleme ve telli kategorilerinde sınıflandırılır. Bu ise, sesin yalnız katı cisim ve hava titreşiminden oluştuğu anlayışıyla bizim düşüncemizi maddenin sadece iki hali; katı ve gaz olduğu ile sınırlandırır. Bu bakımdan, daha geniş bir çalgı sınıflandırma kavramı açısından fizik tabanlı organoloji maddelerin katı, sıvı, gaz ve plazma hallerini içeren yeni sistemler önerir.

Bu bildiri Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Doktora Programı'nda 2012 yılında tamamlanan “Çalgıların Sınıflandırma Sistemleri ve Bir Model Önerisi” adlı tezimizden hazırlandı. Birçok yabancı kaynaklardan Türkçeye çevrilen, çeşitli çalgı sınıflandırma sistemlerinin ayrıntılı olarak ele alındığı tez çalışmamızda farklı bir sınıflandırma modeli de önerildi. Çalgının müzikal fonksiyonlarının daha net tanıtılması açısından önerilen bu modelde onların teknik ve yapısal özelliklerinin yanı sıra sınıflandırma için önemli bir akustik kriter oluşturan ses elde etme yolları, sistematik ve taksonomi gereksinimleri de göz önünde bulunduruldu. Sınıflandırma kriterlerinin hangi niteliklere göre geliştirilecekleri saptanarak detaylı incelenen bölümlerin, altbölümlerin, grupların ve alt grupların benzer ve farklı tarafları belirtildi.

Anahtar Kelimeler: organoloji, çalgıların sınıflandırılması, taksonomi

“THE ONE PROPOSAL: CLASSIFICATION MODEL OF MUSIC INSTRUMENTS”

Ph. Dr. Rauf KERİMOV

Erciyes University, Fine Arts Faculty, Music Department

rkerimov2010@gmail.com

ABSTRACT

The development of the electronic world in the XXth century, and increasing the number of electric musical instruments led to the creation of new alternative classification systems. Today in aim to control the parameters of articulation, spectral composition,

dynamics and rhythm the instruments are classified as the acoustic, electronic and electro-managed types, for reveal the potential abilities of the sound functions. Currently, the classification systems prepared by sound engineers and organology-scientists, based on the physical state of the substances controlled by the physical sound before, after and during the sound production. Classic systems based on the initial vibrating element in an instrument that made the initial sound musical instruments are ordinarily classified into categories such as percussion instruments, stringed instruments, and wind instruments. The concept that the sound of the instrument is removed by the vibration of solid body or air limits our thinking so that there is only solid and gaseous states of matter. From the perspective of the broader concept of musical instrument classification physical organology recommends new systems that contain the solid, liquid, gas and plasma types of substances.

This study is a part of our doctoral dissertation "A Comparative Analysis Instruments Classification Systems and a Model Proposal" which will be completed in Erciyes University, Fine Arts Faculty, Music Department 2012. By analyzing of the existing studies of the instruments' classification, the model of the classification was offered. With the technical and design characteristics of the instruments in this model the attention to such an important acoustic classification criteria as a way to extract the sound, the need for systematic and taxonomic approach was discussed. Considering the development of the qualification criterion the sections, divisions, groups and subgroups, as well as their similar and different parties discussed in details.

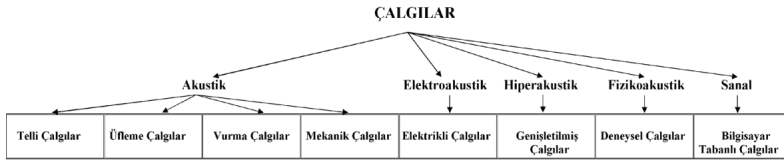
Keywords: organology, classification of music instruments, taxonomy

GİRİŞ

Okullardaki müzik derlerinde değinilen kuramsal bilgiler içinde çalgılar, çalgı sınıflandırma çalışmaları ya da çalgı sınıflandırma sistemleri gibi konular da vardır. Türkiye’de özellikle lisans düzeyindeki müzik bölümlerinde çoğunlukla Çalgı Bilgisi, Organoloji, Çalgıbilim ya da Çalgı Bilimi adı altındaki dersler kapsamında ele alınan bu tip konularla ilgili Türkçe kaynaklar ne yazık ki yetersizdir. Bu konuya küçük de olsa katkıda bulunmak amacıyla Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı’nda yapılan doktora tezinin ilk üç bölümünde çalgı sınıflandırma çalışmaları ve sistemleri ele alındı. Rusça, Azerice, İngilizce, Fransızca, Almanca ve İtalyanca kaynaklardan yararlanılarak hazırlanan yaklaşık yüz altmış sayfalık bu üç bölümden başka, dördüncü bölümde de günümüzdeki çalgı çeşitliliği dikkate alınarak tasarlanan güncel bir çalgı sınıflandırma modeli önerildi. “Çalgıların Sınıflandırma Sistemleri ve Bir Model Önerisi” (2012) isimli bu doktora tezinden üretilen bu yazıda ise önerilen bu yeni çalgı sınıflandırma modelinden bahsedildi.

Çalgı sınıflandırma sistemini hazırlamadan önce çalgıların karakteristik özellikleri ayrıntılı olarak incelenerek ayrırcı ölçütler net bir şekilde belirlendi. Çoğu çalgı sınıflandırma çalışmaları içinde değerlendirilmemiş olan yeni çalgıların da incelendiği analiz ve karşılaştırmalar sonucunda müzikal işlevinin daha net ve detaylı belirtilmesi için ses kaynağına dayalı bir çalgı sınıflandırma modeli tasarlandı. Bu sınıflandırma akustik (üfleme, vurma, telli ve mekanik), elektroakustik (elektrikli), hiperakustik (genişletilmiş), fizikoakustik (deneyssel) ve bilgisayar tabanlı (sanal) çalgılar olmak üzere beş ana kategoriden oluşturuldu. Çalgıdan ses elde etme ilkesine/ilkelerine, çalgının morfolojik özelliklerine ve akustik yapısına göre ayrılan çalgılar bu beş kategoriden birinin alt bölümünde ve gruplarında yer aldı.

Tablo.1 Çalgı sınıflandırma modeli



Akustik Çalgılar

Çoğunlukla vurarak, çekerek, sürterek ve üfleyerek ses elde edilen akustik çalgılar sınıflandırılırken üfleme çalgılar dışındaki tüm gruplarda ölçüt olarak çalgıdan ‘ses üretim yolu’ dikkate alınır. Önerilen modelde akustik çalgılar aşağıdaki gibi dört alt gruba, onlar da kendi aralarında birçok gruba ayrıldı (Tablo.2, Tablo.3, Tablo.4 ve Tablo.5):

Tablo.2 Telli Çalgılar Sınıfı

Telli Çalgılar						
Ses kaynağını tellerin titreşimini oluşturan çalgılar						
Çekerek		Vurarak			Sürterek	
<i>Parmak(lar)la</i>	<i>Mızrapla</i>	<i>Klavyeli mekanizma yoluyla</i>	<i>Tokmak(lar)la</i>	<i>Klavyeli mekanizma yoluyla</i>	<i>Yayla</i>	<i>Her hangi bir mekanizma yoluyla</i>

Tablo.3 Üfleme Çalgılar Sınıfı

Üfleme Çalgılar						
Ses kaynağı hava titreşiminden oluşan çalgılar						
Boru içindeki havanın titreşimiyle ses üreten çalgılar				Serbest hava ortamında ses üreten çalgılar (free aerophones)		
Dudakla (labial)	Dilcikli (lingual) 1. Tek kamışlı 2. Çift kamışlı	Düdüklü	Ağızlıklı	Borulu	Dilcikli	Klavyeli
1. Delikli 2. Anahtar mekanizmalı			1. Pistonlu 2. Pistonsuz 3. Ventilli 4. Ventilsiz 5. Kulisi 6. Kulissiz	1. Ağızla üflenerek 2. Elle körüklenerek 3. Ayakla körüklenerek 4. Mekanik üfürülerek		

Önerilen modelde iki ana gruptan oluşan vurma çalgılar aynı prensiple membranlı ve kendi tınlar çalgılara ayrılarak ilaveten melodik ve ritmik müzikal fonksiyonları belirtildi. Bazı kendi tınlar çalgılar için önemli rezonatör unsurunun olup olmaması morfolojik özellikler kısmına eklendi.

Tablo.4 Vurma Çalgılar Sınıfı

Vurma Çalgılar					
Membranlı Çalgılar			Kendi Tınlar Çalgılar		
Ses kaynağının gerilmis zar titreşimi oluşturan bu çalgılar müzikal fonksiyonlarına göre melodik ya da ritmik karakter özellikleri taşımaktadır			Ses kaynağını gövdenin kendi titreşimi oluşturan bu çalgılar müzikal fonksiyonlarına göre melodik ya da ritmik karakter özellikleri taşımaktadır		
Cekerek	Vurarak	Sürterek	Cekerek	Vurarak	Sürterek
1. Akortlanabilenler 2. Akortlanamayanlar			1. Belli bir ses yüksekliği olmayanlar 2. Belli bir ses yüksekliğine akortlananlar (vurarak kategorisinde çalgıların bazıları rezonatördür)		

Klasik sistemlerden bilinen telli, üfleme ve vurma çalgılar kategorilerine yeni olarak bu önerilen modelde ‘otomatik mekanizma yoluyla’ ses elde eden, bir bakıma akustik ses kaynağına sahip, hiçbir elektriksel ve bilgisayarlı destek almayan *mekanik çalgılar* grubu eklendi.

Tablo.5 Mekanik Çalgılar Sınıfı

Mekanik Çalgılar			
Ses kaynağını otomatik mekanizma oluşturan bu çalgılar müzikal fonksiyonlarına göre melodik ya da ritmik karakter özellikleri taşımaktadır			
Cekerek	Üfürerek	Sürterek	Vurarak
<i>Telli Dilçikli</i>	<i>Borulu Dilçikli</i>	<i>Telli</i>	<i>Telli Borulu Lerhah</i>

Elektroakustik Çalgılar

18. yüzyıldan beri müzikte kullanılan elektrik pratiklik ve ekonomik bakımdan elverişsiz olduğu için pek yaygınlaşmaz. Fakat 1906 yılında icat edilen vakum tüpü ve 1915 yılında geliştirilen osilatör elektronik müziğin gelişiminde önemli bir adım atar (Gagné, 2011) ve 1920’li yıllardaki teknolojik gelişmeler beraberinde yeni bir elektromüzikal çalgılar sınıfının ortaya çıkmasına sebep olur. Modelin *elektroakustik* çalgılar sınıfında elektriğin kullanım şekli belirtilmeksizin hem elektronik devreler sayesinde ses üreten, hem de sesi elektrikle güçlendirilen akustik çalgılar tek bir kategoride gösterildi. Değişik biçimde elektrik kullanan bu çalgılar sistemleştirme sırasında ortaya çıkabilecek karmaşadan dolayı ayrı ayrı elektrikli, elektronik ve elektroakustik alt bölümlere gruplandırmaksızın tek bir sınıfta sunuldu. Zaten, elektrik her bir elektrofonik çalgının ses üretme ve aktarma prensibinde vardır. Taksonomi sırasında melodik ve ritmik fonksiyona sahip oldukları belirtilen bu çalgılar sesi üretim prensibine göre elektronik, radyoelektronik, elektromekanik ve elektromanyetik alt bölümlerine dallandırılarak analog ya da dijital ortamlarda çalıştıkları gösterildi.

Tablo.6 Elektroakustik Çalgılar Sınıfı

Elektroakustik Çalgılar			
Elektrik ve ya elektronik devreler sayesinde ses oluşan bu çalgılar müzikal fonksiyonlarına göre melodik ya da ritmik karakter özellikleri taşımaktadır			
Elektronik	Radyoelektronik	Elektromekanik	Elektromanyetik
<i>1. Analog</i> <i>2. Dijital</i>			

Hiperakustik Çalgılar

Kendine özgü zengin, canlı ses vermekle beraber insan duyguları gibi ince ayrımları ifade etmek için tasarlanmış bu çalgıların geliştirilmesinde önemli rolü olan besteci Tod Machover'dir (Koskoff, 2005). Teknolojiyi kullanarak işlev ve incelikleri artırılan bu çalgılar, 1986 yılında Tod Machover ve onun araştırma grubunun girişimleri sonucu doğar. Bu hedef doğrultusunda yaylı çalgılarda deneyimli müzisyenlerin kullanılması amaçlanan bir yay arayüzü geliştirilir. Projenin amacı bu çalgılarda sesi doğrudan etkileyen yay tekniğinin ince unsurlarında en karmaşık yönleri yakalamaktır. Toplanan fiziksel el kol hareketlerinin verileri daha sonra gerçek zamanlı ses efektleri ve algoritmalar sentezini kontrol etmek için kullanılabilir (Miranda and Wanderley 2006).



Şekil 3. Hiper viyolonsel (<http://museum.mit.edu/nom150/entries/1390>)

Bu sınıfa çeşitli sensörlerin eklenmesiyle müzisyene daha üstün nitelikli bir ses ya da müzik parametrelerini kontrol etme imkanı sağlayan hem akustik, hem de elektrikli hyper çalgılar dahil edildi. Orijinal bir çalgıya ekstra özellikler eklenmesiyle onun işlevselliği artırılır (Miranda and Wanderley, 2006). Örneğin; klavyesine, yayına ve yayı tutan ele yerleştirilmiş elektronik sensörlü bir çello bilgisayara bağlanarak hiper çalgıya dönüştürülür.

Bu sensörler sayesinde bilgisayar çalınan parçada yorumlama ve müzik anlayışının yanı sıra tını, ses, ritim ve ifade tarzı gibi analizler için etkin bir rol oynar. Diğer bir deyişle ortaya kendine özgü eşlikçisi olan “akıllı” bir çalgı çıkar (Bundy and Wilson, 2006). Sensörler ile takviye edilmiş çalgı örnekleri arasında flüt, trompet, saksafon, gitar, piyano, kontrbas, keman ve trombona da rastlamak mümkündür. Aslında her bir akustik çalgı elektronik donanımla farklı derecelerde genişletilebilir (Miranda and Wanderley, 2006).



Şekil 2. Kontrbasa yerleştirilmiş elektronik sensörler (Miranda and Wanderley, 2006, 23)

Fizikoakustik Çalgılar

Klasik sınıflandırma sistemlerinde çalgılar genellikle sesi üreten ilkin titreşim unsuruna dayanarak vurma, üfleme ve telli kategorilerinde sınıflandırılır. Bu da, çalgılarda sesin katı cisim ve hava titreşiminden oluştuğu anlayışıyla bizim düşüncemizi maddenin sadece iki hali; katı ve gaz olduğu ile sınırlandırır. Fakat daha geniş bir çalgı sınıflandırma kavramı açısından bazı yeni sistemlerde maddelerin katı, sıvı, gaz ve plazma hallerini içeren fizik tabanlı organoloji önerilir (Mann, 2007). Gaz ve katı maddelerin yanı sıra fiziksel bir olgu olan sıvı maddenin ses üretmesi uzunca bir zaman mühendislik, bilim ve müzikte ilginç uygulamalara yol açar. Bu konuyla ilgili Kanadalı Prof. Steve Mann tarafından teklif edilen fizik temelli organolojide, sıvıyla ses üretme biçiminin en güzel izahı yer alır (Mann; Janzen; Meier, 2007). Deneysel sonuçlar neticesinde toprak (katı), su (sıvı), hava (gaz) ve ateş (plazma) gibi dört tabiat gücüne temsili olarak ortaya *pagophone*, *hydraulophone*, *idratmosphone* ve *plasmaphone* çalgılar çıkar (Mann; Janzen; Lo, 2010). Sıvı ve plazma; katı ya da gaz olmadığı için bu tip çalgılar yeni sınıflandırma kategorileri gerektirir. Tekrar yapılandırılan electrophones sınıfı hesaplama, kodlama ya da herhangi yazılım yoluyla ses sentezleyen ve ses üreten yeni hiperakustik çalgılarla genişletilir (Mann; Janzen; Meier, 2007).

Bu algılar grubuna benzersiz, tek, etnik, deneysel ve sıra dışı algılar dahil edilebilir. Prof. Mann’ın sistemi doğrultusunda maddenin ilkin fiziksel durumuna dayanan bu sınıf beş ana kategoriden oluşur:

1. Sıvı madde hareketi neticesinde ses üreten algılar
2. Yüksek enerji sayesinde ses üreten algılar
3. Sert maddelerin titreşimiyle ses üreten algılar
4. Hava titreşimiyle ses üreten algılar
5. Elektrik ve elektronik dahil tüm bilişim tabanlı ses üreten algılar.

Örneğin, ölçümleme neticesinde su aracıyla akustik sesi değiştiren hydraulophone bir fizikoakustik çalgıdır (Mann; Janzen; Meier, 2007).

Tablo.7 Fizikoakustik algılar Sınıfı

Fizikoakustik algılar				
Ses kaynağını maddenin ilkin fiziksel durumunun titreşimi oluşturur. Bu algılar müzikal fonksiyonlarına göre melodik ya da ritmik karakter özellikleri taşımaktadır				
Maddenin ilkin fiziksel durumu				
Su	Ateş veya Gaz	Katı cisim	Hava	Teknoloji
1.Akustik				
2.Anfiyle güçlendirilmiş				

Bilgisayar Tabanlı algılar

Genellikle “sanal çalgı” kelimesi bilgisayarla yapılan bir müzik türünü çağırıştır (Assayag; Feichtinger; Rodrigues, 2002). Bu algılar bilgisayar ortamında ses üretebilen lakin maddi varlıkları olmayan müzik programlarıdır. Gerçek akustik ve elektronik çalgıların sesleniş taklidini ve çeşitli özgün tınlar elde etmek amacıyla bilgisayar yazılımları şeklinde hazırlanan bu algılar “örnekleme” tekniğinden oluşturulur (Sudarikov, 2011). Geliştirilmiş sample teknolojisi sayesinde birçok ses gerçek çalgılardan zor ayırt edilir.

Virtual Studio Technology (Sanal Stüdyo Teknolojisi) sayesinde ses üreten bu algılar sanal ses işlemcilerin dijital ses ortamlarıyla bütünleşen bir arayüz tanımlar. Ses üretim prensibi diğer akustik çalgılardan farklı olduğu için bir sanal çalgı için normal organolojik sınıflandırma mümkün değildir. Yani normal bir akustik çalgıda ses elde etmek için gerekli olan generatör, vibratör ve rezonatör gibi ana unsurlar bu çalgılarda yer almaz.

Günümüzde algı kullanılmadan bilgisayarlı görü yardımıyla parmakların değişimi algılanarak sanal müzik çalınması da artık bir gerçeğe dönüşür. İnsan vücudunda biyometrik özelliklerden olan elin yapısı ve geometrisi incelenerek parmak hareketlerinin algılanmasıyla müzik notalarının taklidi gerçekleştirilebilir. Parmak hareketleri yorumlanarak ya da virtüöz

tuş takımı kullanılarak piyano gibi ağır çalgıları taşımadan bilgisayarda gerçek zamanlı müzik seslendirilmesi mümkündür (Nabiyev, 2008).

Reactable gibi yeni çalgıların ortaya çıkması sınıflandırma ve taksonomi prensiplerini tekrar gözden geçirilmesini gerektirir. Klasik sistemlere katılamayan bu yeni icat edilen çalgılar için farklı kategoriler, alt kategoriler, bölümler ve alt bölümler düzenlenendi.

Tablo.7 Sanal Çalgılar Sınıfı

Bilgisayar Tabanlı Çalgılar Yazılım destekli arayüzlerden oluşan bu sanal çalgılar müzikal fonksiyonlarına göre melodik ya da ritmik karakter özellikleri taşımaktadır	
<i>VST Çalgılar</i>	<i>Biyometrik Çalgılar</i>

SONUÇ

Bugün çalgıları araştırma ve inceleme süreci henüz tamamlanmış değildir. Bu sanatsal evrim ve estetik tercihler ile doğrudan ilişkili ileriye yönelik bir harekettir. Sınıflandırma sistemleri ve taksonomilerin hazırlanması sürecinde tarih boyunca dünyanın her yerinde kullanılmış ve hâlihazırda kullanılan tüm çalgıları kapsayacak geniş bir gruplandırma kavramı gerekmektedir. Bu bakımdan henüz dünyada tek kabul edilen evrensel bir çalgı sınıflandırma sistemi olmadığından çalgıların tanımlanması ve sınıflandırılması ile ilgili müzikologların yeni çalışmaları ve tartışmaları devam etmektedir.

20. yüzyılda yeni çalgıların ortaya çıkması geleneksel sınıflandırmalarda kriterlerin değişmesine sebep oldu. Elektrikten sonra bilgisayarların da müzik ortamında kullanımı çalgılar için daha farklı bir sistemleştirme ve taksonomiler yapılmasına gereksinim duyar. Şimdiye kadar çok sayıda incelenen sınıflandırma ve sistemlerde çalgılar malzemesine, yapısal özelliklerine, ses elde etme prensibine ve çalınış tekniğine göre düzenlenir. Bu bakımdan önerilen modelde çalgıların morfolojik ve teknik özelliklerinden daha çok akustik fonksiyonlarının belirtilmesi sayesinde daha iyi anlaşılacakları düşünülmektedir. Böylece herhangi bir çalgı ilk önce akustik, daha sonra fonksiyonel ve son olarak morfolojik özelliklerine göre bu sistemde kategorize edildi.

Modelde çalgıların akustik ve müzikal fonksiyonları daha ön planda gösterilmektedir. Örneğin; bir gitar bir hydraluophone ya da bir sanal çalgı için ilkin sınıflandırma kriteri onun nasıl bir ses kaynağına sahip olmasıdır. Önerilen modelde şimdilik sınıflandırma sistemlerinde pek yaygınlaşmayan hiperakustik ve sanal çalgılar kategorileri bir yenilik oluşturmaktadır. Ayrıca, mekanik çalgılar birçok sınıflandırma ve sistemlerde zaman zaman yer alsada onların ayrı bir sınıf içerisinde ayrıntılı taksonomisine dikkat edilmez. Bu modelde icracısının olmadığı mekanik ve otomatik çalgılar da akustik çalgılar kategorisinde yer alarak yapısal özelliklerine göre incelendi.

KAYNAKLAR

Assayag, Gérard; Hans G. Feichtinger and José-Francisco Rodrigues. (2002). "Mathematics and music". A Diderot Mathematical Forum. Springer, Germany. European Mathematical Society.

Bundy, Alan and S. Wilson. (2006). Rob Milne: A Tribute to a Pioneering AI Scientist, Entrepreneur, and Mountaineer. <http://books.google.com.tr/books?id=d-mQGdJn5vgC&dq=hyper+instruments&hl=tr&sitesec=reviews> IOS Press.

Gagné, Nicole. V. (2011). *Historical Dictionary of Modern and Contemporary Classical Music*. Scarecrow Press.

Koskoff, Ellen. (2005). *Music Cultures in the United States: An Introduction*. Routledge.

Mann, Steve. (2007). "Natural Interfaces for Musical Expression: Physiphones and a physics-based organology". Proceedings of the 2007 Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME07), June 6-10, New York, NY, USA.

Mann, Steve; R. Janzen and J. Meier. (2007) "The electric hydraulophone: A hyperacoustic instrument with acoustic feedback". Proceedings of the 2007 International Computer Music Conference (ICMC2007). August 27-31, pp. 260-267.

Mann, Steve; Ryan Janzen and Raymond Lo. (2010). *Hyperacoustic Instruments: Computer-Controlled Instruments That Are Not Electrophones*. University of Toronto. Department of Electrical and Computer Engineering.

Miranda, Eduardo Reck and Marcelo M. Wanderley. (2006). *New Digital Musical Instruments: Control And Interaction Beyond the Keyboard*. A-R Editions, Inc., Middleton, Wisconsin, USA.

Nabiyev, Vasif. (2010). "Parmak Hareketlerinin Bilgisayarlı Yorumlanmasıyla Tek Oktavlı Notaların Taklidi". 1. Mühendislik Ve Teknoloji Sempozyumu. Ankara: Cankaya University Journal of Science and Engineering. Vol.7 (2010), No.2.s.187-198.

Sudarikov, Stanislav. (2011) *Pravo İntellektualnoy sobstvennosti*. Prospekt org.

“BİLİMSEL VE SANATSAL ETKİNLİKLERİN KÜLTÜREL GELİŞİM VE DEĞİŞİME ETKİSİ (AFYONKARAHİSAR ÖRNEĞİ)”

Safiye YAĞCI

gundoner@aku.edu.tr

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ÖZET

Toplum kültürel bir varlıktır ve bu kültürel varlığını binlerce yıllık birikimine borçludur. Toplumdaki sanatçı kişilerin büyük özverilerle geliştirdikleri kültürün günümüzde çok daha etkin bir biçimde geliştirilmesi ve ilerleme kaydetmesi gerekmektedir. Bu gelişimde yerel unsurlara etki eden kurum ve kuruluşların da payı vardır. Bu kültürel değişim ve gelişmeler toplumun kültürel yapısı üzerinde giderek daha fazla söz sahibi olmaktadır. Yerel dinamiklerin topluma ne şekilde etki ettiği, gelişimini nasıl yönlendirdiği araştırılması gereken bir konudur. Bu araştırma, bu gerekler doğrultusunda Afyonkarahisar ili örneğinde sempozyum, festival ve şenliklerin toplumun kültürel gelişim ve değişimine etkilerini ortaya koymak üzere yapılmıştır. Bu faaliyetlerde görev alan uzmanlarla yapılan görüşmeler bu alandaki gelişim ve değişimlerin ne şekilde olduğuna cevap verecek niteliktedir. Yapılan görüşmeler yoluyla bu olumlu veya olumsuz değişiklikler saptanmış ve olumsuz yöndeki etkilerin olumlu yönde ilerlemesi için çözüm önerileri geliştirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Kültür, Gelişim, Değişim, Afyonkarahisar.

THE EFFECTS OF SCIENTIFIC AND ARTISTIC ACTIVITIES ON CULTURAL DEVELOPMENTS AND CHANGES (AFYONKARAHİSAR EXAMPLE)

SUMMARY

Community is a cultural existence and owes this existence to the accumulation of thousands of years. This culture, developed by those artists in our community with great dedication, needs to be effectively improved and progressed. The institutions and organizations that effect local factors have a part in this development. These cultural changes and developments have the right to comment on the cultural structure of the community day by day. How the local dynamics effect the community or how they conduct its development is a subject that has to be studied. This research has been done concordantly in Afyonkarahisar example in order to present the effects of scientific and artisric activities on the changes and cultural developments of the community. The interviews, which were made with the experts who took part in these activities, are able to answer how these developments and changes in this area exist. Via the interviews, these positive and negative effects have been determined and some solution offers have been worked up in order to convert the negative effects into positive ones.

Key words: Culture, Development, Change, Afyonkarahisar.

GİRİŞ

Bir toplumun tarihsel süreç içerisinde ürettiği ve kuşaktan kuşağa aktardığı her türlü maddi manevi değerler bütünü kültür olarak tanımlamak mümkündür. Topluma özgü bilgi, inanç ve davranışlar bütünü de denilebilir. Bir toplumun kültürü, çevresindeki çeşitli olaylardan etkilenip olumlu veya olumsuz gelişim ve değişime uğrayabilmektedir. Toplumun kültürel yapısı, değerleri ve sanatsal yaklaşımı yapılacak bilinçli çalışma ve sergilenecek

kültürel ürünlerle değiştirilebilir geliştirilebilir. Bu değişim ve gelişimde festival, konser vb. sanatsal ve bilimsel ortamların çok büyük payı vardır. Bununla birlikte her toplumda bu bilimsel ve sanatsal çalışmaların etkileri aynı düzeyde olmayabilir. Sanatsal ve bilimsel ortamların etkililiği, topluma olan katkılarının arttırılabilmesi için de çeşitli çalışmaların yapılması gereklidir. Yapılan bilimsel ve sanatsal faaliyetler de bir toplumun kültürünü olumlu veya olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Bu araştırma böyle bir kaygı ve yapılan çalışmaların daha etkili olma arzusu neticesinde ortaya çıkmıştır. Afyonkarahisar’da her yıl yaklaşık 150 bilimsel ve sanatsal etkinlik gerçekleştirilmektedir. Bu etkinlikler çok büyük maddi ve manevi emeğin sonucunda gerçekleştirilmektedir. Bu nedenle etkilerinin belirlenmesi ve daha etkili olmaları için çeşitli önlemlerin alınması gerekmektedir. Buradan yola çıkarak bu araştırmada; Afyonkarahisar’da gerçekleşen bilimsel ve sanatsal olayların Afyonkarahisar’ın kültürünü ne derece ve ne şekilde etkilediği merak edilmiş ve çeşitli gözlemler ve görüşmeler yoluyla bu etkilerin neler olduğu saptanmaya çalışılmıştır. Araştırma bu amaçlar doğrultusunda yapılmış olup, her yıl yapılan bu etkinliklerin daha yaygın ve toplumun kültürü üzerinde daha doğrudan etkili olabilmesine hizmet etme umudunu taşımasıyla önemli görülmektedir.

Afyonkarahisar’da yapılan bilimsel ve sanatsal aktiviteleri çalıştay, sempozyum, panel, konserler, festival ve şenlikler oluşturmaktadır. Çalıştay, uzman ya da uzmanların uygulamalı olarak, bilgi ve tecrübelerini paylaştıkları, katılımcı grubun uygulamalarda yer aldığı bir çalışma ortamıdır. Çalıştaylar düzenleyenlerce, katılımcıların ihtiyaç ve beklentilerine göre düzenlenirler ve amaçları katılımcıların bireysel ya da mesleki gelişimlerini sağlamaktır. Katılımcıların ihtiyaç ve beklentilerini dikkate alan bir yaklaşımı benimsediğinden düzenleniş biçimleri hedef odaklıdır. Sorunların tespiti, çözüm önerilerinin bulunması, önerilerin sunulması, katılımcıların gelişiminin sağlanması çalıştayların görevleri arasındadır. (Türkmen, 2012, s. 6). Toplumu yakından ilgilendiren herhangi bir olay ya da konu hakkında dinleyiciler karşısında farklı uzman kişilerin konu ya da olayla ilgili yaptığı seri konuşmalar bütününe sempozyum denilmektedir. (<http://sempozyum.nedir.com/>). Genellikle yerel bir topluluk tarafından belirlenmiş ve geleneksel olmuş gün ve tarihlerde kutlanan yapıldığı yörenin imgesi haline gelmiş etkinlikler bütünü de festival olarak tanımlamak mümkündür.

Araştırmada, Afyonkarahisar’da devlet konservatuvarının kurulduğu 1999 yılından beri süregelen konserler, Milli Eğitim Müdürlüğü ve Müzik Eğitimcileri Derneği işbirliği ile düzenlenen çalıştaylar, Marsyas Kültür ve Sanat Festivali, Sultan Divani Sempozyumu, 23 Nisan Korolar Şenliği, Amatör Çalgıcılar Konseri uzman kişiler ve katılımcı, izleyici-dinleyici kitlesiyle yapılan görüşmeler neticesinde irdelenmeye çalışılmış ve konuya yönelik bir sonuca varılmıştır. Afyonkarahisar kültürüne yönelik değişim ve gelişimlerin yetersiz kaldığı yönleri açıklanmaya ve konuya ilişkin çözüm önerileri sunulmaya çalışılmıştır. Yapılan araştırmada Klasik Müzik ve Jazz Müzik Festivallerinin genel sanat yönetmeniyle görüşülemediği ve araştırmaya katılmaya istekli olmadığı için sadece izleyici-dinleyici kitlesiyle yapılan görüşmelerin verileri dikkate alınarak sonuca ulaşılmıştır.

Problem

Araştırma, “Afyonkarahisar’da düzenlenen bilimsel ve sanatsal etkinliklerin Afyonkarahisar kültürünün gelişim ve değişimine etkileri nelerdir?” sorusu çerçevesinde ele alınmış ve aşağıda yer alan alt problemlere ilişkin bulgular saptanmaya çalışılmıştır.

Alt Problemler

1. Hangi faaliyetler hangi izleyici dinleyici kitlesini hedef almaktadır?
2. Faaliyetlerin amaçları nelerdir?
3. Bu amaçlara ne derece ulaşılmaktadır?

4. Faaliyetler kültürel değişime neden olmakta mıdır?

Araştırmanın Amacı

Araştırma Afyonkarahisar’da düzenlenen bilimsel ve sanatsal faaliyetlerin Afyonkarahisar kültürünün gelişim ve değişimine etkileri açısından değerlendirilip etkilerin olumlu yönde geliştirilebilmesi ve buna yönelik çözümler sunma amacı taşımaktadır.

Araştırmanın Önemi

Araştırma, daha önce konuya yönelik yetersiz araştırma yapılması ve alana yönelik çözüm önerileri sunması sebebiyle önem taşımaktadır.

Sınırlılıklar

Araştırma, Afyonkarahisar’da düzenlenen bilimsel ve sanatsal etkinliklerle, ulaşılabilen kaynaklarla, bilimsel ve sanatsal etkinliklere katılıp ulaşılabilen izleyici, dinleyici, katılımcılarla sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada yapılandırılmamış görüşme tekniği ile uzman kişilerin ve bilimsel ve sanatsal etkinliğe katılan izleyici ve dinleyicilerin görüşlerine başvurulmuştur. Yapılandırılmamış görüşme, görüşmeciye büyük hareket ve yargı serbestliği veren, esnek, kişisel görüş ve yargıların kökenine inmeyi sağlayan bir görüşme şeklidir. Sorulacak sorular her ne kadar önceden hazırlanmış olsa da, görüşmedeki gelişmelere göre yeni sorular düşünmek ve sormak gerekebilir (Karasar, 2007, s.168).

Verilerin Toplanması

Araştırma için görüşülen kişilere konuya ilişkin on soru yöneltilmiş ve alınan cevap, yapılan yorum ve eleştiriler değerlendirmeye alınmıştır.

BULGULAR VE YORUM

1. Afyonkarahisar’da düzenlenen bilimsel ve sanatsal faaliyetlerin hangi izleyici-dinleyici kitlesine hitap ettiğine yönelik bulgular aşağıda belirtilmiştir.

2010 yılından bu yana, Mayıs ayında 4 gün olmak üzere bu yıl dördüncüsü düzenlenen **Uluslararası Marsyas Kültür Sanat ve Müzik Festivalinde**, mümkün olduğunca her kitleye hitap edilmeye çalışılmaktadır. Festivallerdeki genel amacın kültür eksikliklerinin giderilmesi olduğu düşünülürse festival ne kadar geniş kitleye hitap ederse o kadar amacına yaklaşmaktadır. Bu festivalde özellikle Dinar halkı, çevre ilçeler ve iller hedef kitleyi oluşturmaktadır.

Bu yıl Ekim ayında üçüncüsü düzenlenecek olan Uluslararası Sultan Divani ve Mevlevilik Sempozyumunda hedef kitleyi özellikle konuyla ilgili bilgisi olmayanlar oluşturmaktadır.

Milli Eğitim Müdürlüğü işbirliği ile bu yıl altıncısı düzenlenmiş olan **Müzik Eğitimcileri Çalıştayı’nda** hedef kitleyi başta müzik öğretmenleri olmak üzere sınıf öğretmenleri okul öncesi öğretmenleri ve eğitim fakültesi öğrencileri oluşturmaktadır.

23 Nisan haftası içinde iki gün süreyle olmak üzere altı yıldır düzenlenen **23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği** özellikle çocuklar olmak üzere her izleyici-dinleyici kitlesine açık bir etkinliktir.

Her yıl Haziran ayında düzenlenen ve bu yıl yedincisi gerçekleşecek olan **Amatör Çalgıcılar Festivali’nde** ise hedef kitle çocuklar olarak belirlenmiştir.

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı kurulduğundan bu yana konser etkinlikleri sürdürülmektedir ve bu etkinlikler başta Afyonkarahisar halkı olmak üzere her kitleye hitap etmektedir.

Bu yıl onikincisi nisan ayında düzenlenmiş olan **Klasik Müzik Festivali** ve onüçüncüsü haziran ayında düzenlenecek olan **Jazz Müzik Festivallerindeki** hedef kitleye dair bilgi, genel sanat yönetmeni görüşmeyi kabul etmediğinden dolayı burada belirtilememektedir.

CAKA(Cihat Aşkın ve Küçük Arkadaşları) Projesi 2013 yılı Ocak ayından itibaren yeteneklerine bakılmaksızın her yaş grubuna hitap eden, çocuk-aile ve eğitimcinin bir arada ders sürdürdüğü, kur sistemi ile yürütülen sanatsal bir faaliyet olarak görülmektedir.

Afyonkarahisar'da sanatsal faaliyetlerini sürdürmekte olan amatör korolar ve müzik derneklerinin (Afyonkarahisar Belediyesi Musiki Cemiyeti, Gençlik Merkezi Korosu, AKSAM, Türk Müziği Topluluğu, AFKÜDER, TSM Topluluğu, Afyonkarahisar Kültür ve Sanat Gönüllüleri Derneği) hedef kitlesini genel olarak Afyonkarahisar yerel halkı oluşturmaktadır.

2. Afyonkarahisar'da düzenlenen bilimsel ve sanatsal faaliyetlerin amaçları uzman kişilerle yapılan görüşmeler doğrultusunda aşağıdaki şekilde belirlenmiştir.

Uluslararası Marsyas Kültür Sanat ve Müzik Festivali

Dinar'ın ve Afyon Kocatepe Üniversitesi'nin sadece ülkemizde değil tüm dünyada tanınmasını bir festival yoluyla sağlamayı amaçlamaktadır. Dinar'ın dünyanın "festival şehirleri"nden biri olarak akla gelmesini, Dinar'ın ve bölgenin sosyal, kültürel ve ekonomik gelişmesine katkı sağlamayı, somut olan ve somut olmayan kültürel miraslara sahip çıkmayı, yerel halk ile üniversite işbirliğini geliştirmeyi, üniversite öğrencilerinin ve eğitimcilerinin festivalde aktif katılımları ile akademik gelişmelerine destek olmayı, dünyadaki ilk müzik yarışmasının Dinar'da yapılmış olduğunun uluslar arası bir düzeyde tanıtımını sağlamayı ve kültür turizmüne katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Uluslararası Sultan Divanı ve Mevlevilik Sempozyumu

Hız. Mevlana'nın yedinci nesil torunu olan ve Afyonkarahisar'da yaşamış Afyonkarahisar Mevlevi kültürüne büyük hizmet vermiş olan Sultan Divanı'nın ulusal ve uluslar arası düzeyde tanıtılması ve Mevlevilikle ilgili konuların araştırılması ise Uluslararası Sultan Divanı ve Mevlevilik Sempozyumu'nun amaçları arasındadır.

Müzik Eğitimcileri Çalıştayı

Müzik öğretmenleri arasında mesleki dayanışma ve işbirliğini güçlendirme, sınıf öğretmenlerinin sanat dalları arasında eğitim açısından müzik eğitimcilerinin önemini fark etmelerini sağlamak, başta müzik öğretmenleri olmak üzere sınıf öğretmenlerinin ve okul öncesi öğretmenlerinin müzik eğitimini daha etkin bir biçimde kullanmasını sağlamak, müziğin genel eğitimde üstlendiği rolü pekiştirmek ve yaygınlaşmasını sağlamak, Afyonkarahisar müzik kültürünün eğitim ve eğitimciler boyutuyla dikkatle ele alınmasını, güçlenmesini ve pekiştirilmesini sağlamayı amaçlamaktadır.

23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği

23 Nisan Korolar Şenliği'ndeki amaçlar, kültürel ve bireysel gelişimde büyük payı olduğu bilinen çocuk korolarının sayısını artırmak, 23 Nisan'da çocuk bayramı geleneğini farklı bir boyuttan sürdürebilmek, Afyonkarahisar'daki kültürel değişime çocuklardan başlayarak katkı sağlamak şeklinde belirlenmiştir.

Amatör Çalgıcılar Festivali

Amatör/Özengen müzisyenlerin bir yıl boyunca yapmış oldukları çalışmaların sergilendiği bir konserdir. Öğrencilerin çalışmalarını sunmaları, öğrendiklerini sergilemeleri, kendilerini sınamaları, bireysel, kültürel eğitimsel ve toplumsal gelişimlerine katkı sağlanması umulmaktadır. Yaşam boyu eğitime destek olmak, özengen müzisyenlerin sahne tecrübesi edinmelerini sağlamak, profesyonel müzik eğitimine geçmelerine destek olmak gibi amaçları da olan amatör çalgıcılar konserlerine katılanların yaş sınırlaması yoktur.

AKÜ Devlet Konservatuvarı tarafından düzenlenen konserlerde ise amaç; Afyonkarahisar'ın kültürel faaliyetlerine katkıda bulunmak, müzik kurumlarının faaliyetlerini halkla buluşturmak ve icra edilen müziğin tanıtımını sağlamaktır.

Klasik Müzik ve Jazz Müzik Festivali'ndeki amaçlar genel sanat yönetmeni ile görüşme yapılamadığı ve izni olmadığı için burada belirtilememektedir.

CAKA Projesi'nin amaçları, topluma sanatla uğraşan bireyler kazandırmak, Afyonkarahisar halkının kültürel ve sanatsal gelişimine katkıda bulunmaktadır.

Afyonkarahisar'da ki amatör korolar ve müzik dernekleri genel olarak Afyonkarahisar'ın müzik kültürüne hizmet etmeyi ve yerel halkı değişik türde ki müzikler aracılığı ile sanatla buluşturmayı amaçlamaktadır.

3. Uzman kişilerle ve düzenlenen etkinliklere katılan izleyici-dinleyici kitlesiyle yapılan görüşmeler neticesinde yapılan bu etkinliklerin ne derece amacına ulaştığı saptanarak aşağıda belirtilmeye çalışılmıştır.

Uluslararası Marsyas Kültür Sanat ve Müzik Festivalinde konser etkinliklerinde katılımın her geçen sene daha da arttığı gözlemlenmiştir. Özellikle salon konserlerinde bilinçli bir seyirci kitlesine ulaşılmıştır ama açık hava konserlerinde durum aynı değildir. Ayrıca izleyici-dinleyicilerin sayısı müzik türüne, gelen sanatçı kimliğine göre de değişiklik göstermektedir. Diğer etkinliklerde (eğitim amaçlı okul konserleri, flüt, klarinet, keman yarışması, sempozyum, panel, belgesel çekim, resim sergisi, fotoğraf sergisi) izleyici-dinleyici sayısı konuya göre değişiklik göstermekte ve sayı beklenen düzeyin altında kalmaktadır. Bununla birlikte dinleyicilerin kültürel niteliğinin oldukça yüksek olması, konser vermek üzere gelen sanatçıların memnuniyet duymalarına ve verdikleri konserlerden haz almalarına neden olmaktadır. Dinleyici katılımcı sayısı açısından amacına çok ulaşamayan festival, adından söz ettirme konusunda her yıl kendini yenilemekte ve geliştirmektedir.

Uluslararası Sultan Divani ve Mevlevilik Sempozyumu ise yeni araştırmaların ortaya çıkması, yeni araştırmalar yapmaya yön vererek teşvik etmesi ve uluslararası anlamda da Sultan Divani ve Mevleviliği tanıtması açısından amacına ulaştığı söylenebilir.

Müzik Eğitimcileri Çalıştayı'nın bazı yönleriyle amacına ulaştığı söylenebilir. Mesela Milli Eğitim Müdürlüğü çocuk korosunun 23 Nisan Korolar Şenliği'ne katılması müzik öğretmenleri arasında mesleki dayanışma ve işbirliğinin oluştuğunu göstermektedir. Ama müzik eğitimcilerinin 23 Nisan Korolar Şenliğinde yer almaması yapılacak daha farklı çalışmaların gereğini ortaya koymaktadır. Müzik eğitimcilerinin çalışma şevkinin yeterince yüksek olmayışı ve Afyonkarahisar'daki müzik öğretmenlerinin konuyla ilgili isteksiz olmaları oldukça değerli bilim insanlarının katıldığı çalıştayların değerinin yeterince anlaşılmadığı düşüncesini ortaya koymaktadır.

Afyonkarahisar'da konservatuvara yönelik önyargının kırılması, her geçen yıl koro sayısının artması ve bireylerin çocuklarını enstrüman derslerine yönlendirmek istemeleri **23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği'nin** amacına ulaştığının göstergesi olarak görülebilir.

Amatör Çalgıcılar Konseri'nde de durum aynıdır ve her yıl çocuğunu enstrüman dersine göndermek isteyen veli sayısı ve konsere katılan çocuk sayısı artmaktadır. Öğrencilerin öğrendiklerini sergileyerek kendilerini sınamaları ve sahne tecrübesi edinmeleri açısından da bu konser tam olarak amacına ulaşmaktadır.

AKÜ Devlet Konservatuvarı tarafından düzenlenen konserlerde de amaca kısmen ulaşılmaktadır. Seyirci sayı ve nitelik olarak hala beklenen düzeyin altında kalmaktadır. Ama bunun Afyonkarahisar'ın yerel kültürüne çok az örnek teşkil ettiğinden ve sponsor ve organizasyon eksikliğinden kaynaklandığı düşünülebilir.

İzleyici ve dinleyici kitlesiyle yapılan görüşmeler neticesinde **Klasik Müzik ve Jazz Müzik Festivalleri**'nin Afyonkarahisar halkının müzik kültürüyle uyum sağlamadığı için yerel halka çok az hitap ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu festivallerin genel olarak izleyici ve dinleyici kitlesini üniversite öğrencileri, çocuğu özel müzik dersi alan veliler ve Afyonkarahisarlı olmayan orta yaş grubu oluşturmaktadır. Dinleyici kitlesi üzerinde yeterince çalışma yapılmadığı gözlemlenen festivallerin okullarda yapılan etkinliklerle tanıtımının yapılmasının ancak onbeş- yirmi yıl sonra bu çocuklar erişkin olduğunda görülebileceği düşünülmektedir.

CAKA Projesi henüz yeni bir proje olmasına rağmen projede eğitim alan çocukların aileleriyle ve proje dahilinde eğitim veren eğitimcilerle yapılan görüşmeler neticesinde amaçlarına ulaştığı kanısına varılmıştır. Hem katılımcı özengen müzisyenlerde hem de ailelerinde bilinçli bir sanat ve müzik sever şuuru olduğu konserlere olan katılımlarından anlaşılmaktadır.

Amatör koroların ve müzik derneklerinin gerçekleştirmiş olduğu konserlerde yerel halkın katılımının fazla olmasının amacına ulaştığının göstergesi olarak kabul edilebilir.

4. Afyonkarahisar'da düzenlenen bilimsel ve sanatsal faaliyetlerin kültürel değişime etkisinin olup olmadığı yine uzman kişilerle ve izleyici-dinleyici kitlesiyle yapılan görüşmeler neticesinde belirlenmiştir.

Uluslararası Marsyas Kültür Sanat ve Müzik Festivali için durum değerlendirmesi yapılacak olursa; festivalin yapıldığı yere dikkatler yöneldiği için oradaki toplumun da duruşu farklılaşmakta ve yapılan festival çevre illeri dahi etkilemektedir. Yapılan festival içeriği açısından (panel, sempozyum, konser, yarışma, sergi) geniş bir yelpazeye de sahip olduğu için kültüre olumlu katkıları daha fazla olmaktadır. Festivalin toplum üzerinde kültürel etkilerinin görülmesi için uzun bir süreye ihtiyaç duyulmaktadır. Festivalde halkın misafirperverliği, etkinlikte görev alanlara duyulan saygı bu işin ne kadar önemsendiğinin bir göstergesidir. Her yıl giderek konser dinleyicileri de bilinçli hale gelmektedir. Ayrıca Dinar halkının festivalde görev almayı talep etmesi festivalin etkilerinin olumlu olduğunun göstergesidir.

Uluslararası Sultan Divanı ve Mevlevilik Sempozyumu açısından bakıldığında; sivil toplum kuruluşlarının konuyla ilgili bilinçlendiği ve yayın organlarının görsel işitsel yönden yayın yapmaya başladığı görülmektedir. Basında sempozyumla ve sempozyumun konusuyla ilgili yazılar yayınlanmaya başlanması sempozyumun kültürel değişim ve gelişime olumlu etkilerinin olması olarak yorumlanabilir.

Müzik Eğitimcileri Çalıştayı'nda öğretmenlerin müziğe ve sanata olan bakış açısı değişmektedir. Onların bakış açısı değiştiğinde yetiştirecekleri öğrencilerin sanata bakışları değişecek ve gelişecektir. Kültürel değişim geniş bir zaman dilimini gerektirdiği için çalıştayların verilen emeğin karşılığını 15-20 yıl sonra alabileceği beklenmektedir.

23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği'nin kültürel gelişim ve değişime etkileri araştırıldığında ise velilerin bilinçlenmesi, yapılan işin ne kadar emek gerektirdiğini

anlamaları açısından olumlu etkilerinin olduğu söylenebilir. Her yıl 800den fazla çocuk birlikte şarkı söylemek üzere sahneye çıkmakta ve sanatsal ürünlerini paylaşmanın mutluluğunu yaşamaktadır. Beşinci yılında seslendirilen şarkıların daha sanatsal ölçütlere uygun seslendirildiği dikkate alındığında şenliğin amacına yaklaştığı söylenebilir.

Amatör Çalgıcılar Festivali'nde çocuklar ve dinleyiciler farklı kültürleri tanımakta; bir Alman liedi, bir İtalyan şarkısı, keman, piyano vs. sahneye çıkan bütün çalgıları dinleme fırsatı bulmaktadırlar. Konser öncesi, süresi ve sonrasında yaşananlar toplumsal birlik beraberliği ve kitle iletişimini desteklemekte ve insanlar bu süreçte sanat temelli bir yaşam sürmektedirler. Bu çerçeveden bakıldığında sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yenilik için yapılan her etkinlik çok önemlidir.

AKÜ Devlet Konservatuvarı tarafından düzenlenen konserler de kültürel gelişim ve değişimi olumlu yönde etkilemektedir. İzleyici-dinleyici kitlesinde ciddi anlamda izleme-dinleme adabının oluşması bunun bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Ama genel anlamda sanatsal faaliyetler görselliğe hitap ettiği için bilimsel faaliyetlere nazaran daha çok etki ettiği söylenebilir.

Klasik Müzik ve Jazz Müzik Festivalleri Afyonkarahisar'ın müzik kültürü yapısıyla uyumadığı için çoğunlukla üniversite öğrencilerine hitap eder şekilde kalmış ve Afyonkarahisar'ın müzik kültürünün değişimine çok fazla etki etmemiştir. Üniversite öğrencileri dünyaca ünlü müzisyenleri dinleme fırsatı elde etmiş ve müzik hayatlarında olumlu gelişmeler olduğunu belirtmişlerdir. Festivale katılan müzisyenlerin, yazarların ve sanatçıların gündüz çeşitli köy okullarında ve merkezdeki bazı okullarda öğrencilerle yaptıkları söyleşiler ve atölye çalışmaları öğrencilerin ufkunu genişletmesi, sanatı ve sanatçıları tanımaları açısından önem taşımaktadır.

CAKA Projesi'nde eğitim alan bireylerin konser dinleme adaptları kısa bir süre içinde oturduğu gözlemlenmiştir. Bununla birlikte bu proje kapsamında eğitim alan çocukların ailelerinin de müziğe olan ilgisinin arttığı ve konserlere daha çok katılmaya başladıkları görülmüştür.

Amatör koro ve müzik derneklerinin gerçekleştirmiş olduğu sanatsal faaliyetler Afyonkarahisar müzik kültürü ile çoğunlukla bağdaştığından dolayı kültürel gelişim ve değişime olumlu etkileri bulunmaktadır.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Afyonkarahisar'da düzenlenen bilimsel ve sanatsal faaliyetlere genel anlamda bakıldığında Afyonkarahisar'ın kültürel gelişim ve değişimine olumlu yönde katkı sağladıkları saptanmıştır. Dinleyici kitlenin düzenli olarak bilimsel ve sanatsal faaliyetleri takip eden bir grubun oluştuğunu söylemek de mümkündür. Bu gruba çocukların da dahil olduğu görülmektedir. Daha çok sanatsal faaliyetlerde dinleyici izleyici beklenen düzeyde olmaktadır. Yine de sayının çoğaltılması değerli sanatsal çalışmaların daha geniş kitlelerle paylaşılması sağlanmalıdır. Dinleyici kitlenin sayısının artırılması için çalışmaların yapılması ve faaliyetlerin tanıtımının daha geniş bir kitleyi hedef alıcı şekilde yapılması gerekmektedir. Bilimsel faaliyetlerde bu sayı daha da azalmaktadır. Sponsor ve finansal destekle uluslar arası boyutta yapılan etkinlikler güçlendirilebilir. Afyonkarahisar'da tanıtım eksikliği olduğu tanıtımın çoğu zaman yerel basınla sınırlı kaldığı gözlemlenmiştir. Uluslararası düzeyde sivil toplum örgütlerinin kendi değerlerine sahip çıkması gerekmektedir. Afyonkarahisar'da faaliyette bulunan amatör koro ve müzik derneklerine katılımın artırılması ve sanatseverlerin teşvik edilmesi amacıyla tanıtımın güçlendirilmesi gerekmektedir. Gerçekleştirilen konserlerde katılım azlığının tanıtım eksikliği ve ulaşım zorluğundan kaynaklandığı görülmüştür. Özellikle kış aylarındaki hava şartlarından dolayı konserlerin gerçekleştirildiği

mekânlara ulaşım zorluğundan dolayı katılım az sayıda gerçekleşmektedir. Bu doğrultuda ulaşımın sıkıntı olmayacağı düşünülerek Afyonkarahisar merkezde geniş kapasitede bilim, kültür ve sanat merkezi kurularak Afyonkarahisar'daki çoğu etkinliğin söz konusu yerde yapılacağı düşünülerek yerel halkın ilgisinin buraya çekilmesi yerinde bir düşünce olacaktır. Yerel halkın ilgisinin daha çok görsellik ve işitselliğe dayalı olarak sanatsal etkinliklere önem verdiği saptanmıştır. Halkın ilgisini bilimsel faaliyetlere de yönlendirmek adına, yapılan bilimsel faaliyetlerde halkın talepleri doğrultusunda doğacak olan konulara da yer verilmesi uygun olacaktır.

Görüşme Soruları

1. Etkinlik kaç yıldır ve hangi zaman aralığında düzenlenmektedir?
2. Etkinliğe katılan izleyici-dinleyici sayısı ne kadardır?
3. Etkinliğin amaçları nelerdir?
4. Etkinliğin amacına ulaşılabilirdiğini düşünüyor musunuz?
5. Etkinliğin toplum üzerindeki kültürel etkileri gözlenebiliyor mu?
6. Etkinliği toplum üzerindeki etkileri nelerdir?
7. Etkinlikte hangi izleyici-dinleyici-katılımcı kitlesine hitap etmektedir?
8. Etkinlik kültürel değişime neden olmaktadır?
9. Etkinliğin toplum üzerinde kültürel değişime etkileri nelerdir?
10. Genel olarak bilimsel ve sanatsal faaliyetler toplumun gelişim ve değişimini etkilemekte midir?

KAYNAKÇA

- KARASAR, N. (2008). Bilimsel Araştırma Yöntemi, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- TÜRKMEN, E.F. (2012). Müzik Yazıları. Afyonkarahisar: Kocatepe Akademik Yay.
- UÇAN, A. (2000). Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

“MÜZİK ANALİZİNDE MATEMATİKSEL YAKLAŞIMLAR: ALTIN ORAN”

Serkan ÖZÇİFCİ

Mehmet YÜKSEL

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü

ÖZET

Bilindiği üzere müzik ve matematik birlikteliği yüzyıllar öncesine dayanmaktadır. Söz konusu birlikteliğin çağımızdaki belli başlı temsilcilerinden biri de Béla Bartók’tur.

Macar teorisyen Ernő Lendvai, Bartók’un büyük eserlerinin sıklıkla, fiziksel dünyada birbirinden bağımsız bağlamlarda karşımıza çıkan bir matematiksel ilişkiyi, altın oran prensibini yansıttığını ileri sürmüştür.

Bu çalışmada, konuyla ilgili literatürde çokça değinilen ancak detaylı bir analizine rastlanmayan *Üçüncü Piyano Konçertosu* ele alınmakta, eserin ilk muvmanındaki altın oran ilişkisi gözler önüne serilmektedir.

Anahtar Kelimeler:Bartók, altın oran, piyano konçertosu

ABSTRACT

The relationship between music and mathematics is well known for centuries. One of the leading representatives of this relationship is Béla Bartók.

Hungarian theorist Ernő Lendvai suggests that Bartók’s major works frequently represents a mathematical relation, the golden mean principle, which appears in unrelated contexts in the physical world.

In this study, *Third Piano Concerto*, a work by Bartók which is frequently mentioned in the literature regarding the subject but not analysed in great detail, is discussed and the golden mean relation in its first movement is displayed.

Key Words:

Bartók, golden mean, piano concerto

1. GİRİŞ: MÜZİK VE MATEMATİK

Kökleri antik çağlara uzanan ancak adı Roma zamanında konulan *yedi özgür sanat* müfredatında, *trivium* olarak anılan sözel üç bilimin (yani gramer, mantık ve retorik) ardından *quadrivium* denilen sayısal dört bilime yönelik eğitim verilmektedir. Söz konusu matematiksel bilimler dâhilinde aritmetik, geometri ve astronominin yanı sıra başında müziği görmek ilgi çekicidir (Bora, 2002, s.54).

Görelî nicelikler arasındaki ilişkilere dayanmasından hareketle müzikte hüküm süren ilişkiler, daha ilk çalışmalarda bile matematik vasıtasıyla açıklanmaya çalışılmıştır.

Pythagoras’a göre evreni bir arada tutan yegane ilke, müziğin tabiatını da açıklayacaktır: oranlar. Yüzerce yıl boyunca müzik bilimi oran bilimidir (Nolan, 2007, s.273-276). İlerleyen zamanlarda da ritim, doğuşkanlar, ses sistemleri ve frekanslar gibi çalışma alanlarında yoğun bir biçimde matematik kullanımına şahit olmaktadır.

Bir kez daha bu birliktelik, yepyeni bir bağlamda, müziği anlamamızda bize yardımcı olabilir mi?

Yirminci yüzyılın ortalarında Macar müzikolog Ernő Lendvai, ünlü besteci Béla Bartók'un müziğinde *altın oran* ve *Fibonacci sayıları* vasıtasıyla açıklanabilen yapıların varlığını ortaya çıkartmış ve böylelikle müzikologların ilgisi, form analizinde matematiğin keşfine ve kullanımına yönelmiştir (Bachmann ve Bachmann, 1979, s.73). İlgili literatürde en çok incelenen isimlerin başında Bartók yer almaktadır zira Lendvai'yi izleyen birçok araştırmacı, besteciye ait eserlerin içerdiği form öğelerinin inşasının altın oran prensibine dayandığı görüşündedir.

2. ALTIN ORAN

Bilindiği üzere matematiksel bir kavram olarak altın orana ilk kez Öklid'in (Yunanca *Eukleides*), milattan önce 300 dolaylarında yayınladığı *Uysurlar* (Yunanca *Stoichia*) adlı, geometri ve sayı teorisini ele alan on üç ciltlik kitabında rastlanmaktadır (Livio, 2002, s.75-78).

Burada *ekstrem ve orta oran* adıyla anılan söz konusu oran (Livio, 2002, s.78), bir doğrunun özel bir noktadan bölünmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu noktadan bölünen bir doğruya, bütününe büyük parçaya oranı, büyük parçanın küçüğüne oranıyla eşit olmaktadır (Howat, 1983, s.69).

Söz konusu bağıntı çözüldüğü takdirde, büyük parçanın aldığı değer tıpkı pi (π) gibi irrasyonel bir sayıdır. Virgülden sonra sonsuza dek süren ondalıklar yuvarlandığında; büyük parça 0,618, küçük ise 0,382 olarak hesaplanmaktadır.

Peki matematikle izharı mümkün olan altın oranın müzik analizine tatbiki nasıl mümkün olacaktır? Gelin bu sorunun yanıtını Bartók'un bir eserinde arayalım.

3. BARTÓK, PİYANO KONÇERTOSU, NR. 3, I

Müzikte altın oran araştırmalarında sıklıkla değinilen örneklerden biri Bartók'un 1945 yılında bestelediği *Üçüncü Piyano Konçertosu*dur. Söz konusu eserin sonat allegro formundaki ilk muvmanına ait öğeler şemadaki gibidir (Bartók, 1945):

Tablo 1. Form Şeması

1 SERGİ				75 GELİŞME	117 YENİDEN SERGİ				180 CODA
1 T ₁	17 k	44 T ₂	54 T ₃		117 T ₁	132 k	154 T ₂	162 T ₃	

Bu noktada, formal yapısı açıklığa kavuşturulan eserdeki öğe uzunluklarının, altın oran tespitinde kullanılmak üzere, Lendvai'nin izlediği yöntemine uygun olarak, *birim* esasında hesaplanmasından bahsetmek yerinde olacaktır.

Eserlerin, değişken ölçü anahtarları nedeniyle ölçü bazında incelenememesi, birimin esas alınmasını gerekli kılmaktadır. Burada birim, muvman içinde kullanılan ölçü

anahtarlarını tek bir paydaya toplamak üzere seçilen, tüm tartımlar için ortak bölen olan bir ritmik değerdir.

Eserde kullanılan ölçü işaretleri $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ ve $\frac{4}{4}$ tür. Bu sebeple birim olarak *dörtlük* notanın kullanılması elverişlidir.

Ölçü işaretlerine bağlı olarak bir ölçünün içerdiği birim adedi, işaretin kullanıldığı ölçü sayısı ile çarpılarak her bir küçük form ögesindeki birim hesaplanmakta, bunların toplamı ise ilgili büyük form ögesinin içerdiği birim sayısını vermektedir. Buna göre form öğelerinin ihtiva ettiği birim adetleri şu şekildedir:

Tablo 2. Form Öğelerinin İçerdiği Birim Sayısı

SERGİ			
	Ölçü sayısı	Ölçüdeki birim sayısı	Toplam birim
T ₁	16	3	48
k	16	3	48
	1	2	2
	5	3	15
	1	4	4
	4	3	12
T ₂	10	3	30
T ₃	21	3	63
	74		222

GELİŞME		
Ölçü sayısı	Ölçüdeki birim sayısı	Toplam birim
14	3	42
4	2	8
1	3	3
2	2	4
22	3	66
43		123

YENİDEN SERGİ			
	Ölçü sayısı	Ölçüdeki birim sayısı	Toplam birim
T ₁	14	3	42
k	21	3	63
	1	2	2
T ₂	8	3	24
T ₃	18	3	54
	62		185

CODA		
Ölçü sayısı	Ölçüdeki birim sayısı	Toplam birim
8	3	24

Tablodan anlaşılabileceği üzere 187 ölçü uzunluğundaki muvmanda, toplam 554 birim (222+123+185+24) yer almaktadır.

Bu sayede sayısal bir değer kazanan muvmanın altın oranı 342. birime (554*0,618) denk gelmektedir. Söz konusu birim, eserin 116. ölçüsündeki son birimdir.

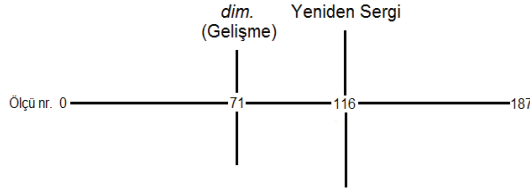
Tespit edilen noktadan itibaren, eserin girişinde orkestranın seslendirdiği altılamalara benzer bir pasaja burada tekrar rastlanmakta, müteakiben birinci temanın karakteristik ezgisi duyurulmaktadır. Görüleceği üzere, bahsedilen ölçünün bitiminde, Yeniden Sergi başlamaktadır.

Dolayısıyla, Sergi ve Gelişme altın orana kadarki büyük parçayı, Yeniden Sergi ve Coda ise küçük parçayı teşkil etmektedir.

Asimetrik olarak Yeniden Sergi'den bölünen muvman üzerinde oran hesabının daha da ileri taşınması yeni bulgular sağlamaktadır. Bölünmeyle elde edilen büyük parçanın altın oran noktası 212. dörtlüğe (342,4*0,618) denk gelmektedir. Bu dörtlük ise 71. ölçüde yer almaktadır.

Söz konusu ölçüde, Sergi'yi kapatan *diminuendo* dikkat çekmektedir. Besteci bu ikinci altın oran noktasına, bir gürlük değişimi ile işaret etmektedir.

Şekil 1. Muvmanın Altın Oran Noktaları



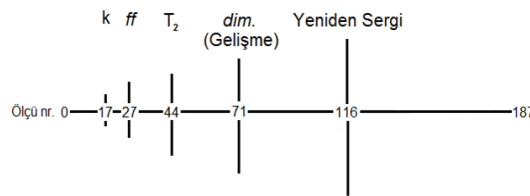
Açıkça görüldüğü üzere, muvmanın altın oran noktası Yeniden Sergi'ye denk gelirken, bu noktaya kadarki kesit aynı katsayıyla Sergi'nin sonunda yer alan ve Gelişme'ye çözülecek olan *diminuendo*'dan bölünmektedir.

Yukarıda yapıldığı surette, altın oran vasıtasıyla doğru parçasına eklenen her yeni nokta, yeni doğru parçaları yaratmakta, ortaya çıkan her yeni doğru parçasının da kendine has altın oran noktaları olmaktadır. Bu surette, eklenen noktalar, bütünde, *altın oran boğumları* yaratmaktadır.

İkinci noktanın tespitinde kullanılan yöntemeye devam edildiği, bir diğer deyişle altın oran boğumları oluşturulduğu takdirde, çok sayıda form ögesinin bu noktalarla örtüştüğü görülecektir.

17. ölçü, Sergi'de birinci temanın bitip köprünün başladığı ölçüdür. 27. ölçü köprüde işlenen ikinci fikrin, muvmanda ilk kez işitilen *fortissimo* nüans ile geldiği ölçüdür. 44. ölçüde ikinci tema başlamaktadır. 71. ölçüde, daha önce söz edildiği üzere, Sergi'yi kapatan *diminuendo* yer almaktadır. Devamında Yeniden Sergi'nin geldiği 116. ölçü, muvmanın altın oran noktasında olup form açısından büyük önem taşımaktadır.

Şekil 2. Muvmanın Altın Oran Boğumları



Açıkça görülmektedir ki, Üçüncü Piyano Konçertosu'nun ilk muvmanı, form teşekkülünde altın oran prensibini başarıyla yansıtmaktadır. Peki eserin bestecisi bu konuda ne demektedir? Hemen hiçbir şey! Ancak unutulmamalıdır ki bu durum, Bartók'un eserleriyle ilgili ketumiyetinin bir yansımasından ibarettir. Biyografına verdiği cevap meşhurdur: "Bırakın, müziğimi kendi anlatsın; eserlerime yönelik herhangi bir açıklama üzerinde hak sahibi değilim!" (Simons, 2000, s.95).

Buna karşın, bestecinin hayatına dair bazı detaylar, bizlere birtakım ipuçları sağlamaktadır. Bilindiği üzere Bartók, Müzik Akademisi'nden önce devam ettiği Katolik *Gymnasium*'da matematik ve fizik eğitimi almıştır(Roberts, 2012, s.2).

Bestecinin tabiat sevgisi meşhurdur, çok sayıda numune içeren bitki, böcek ve mineral koleksiyonları bulunmaktadır. Ayçiçeği ve çam kozalakları favorileri arasındadır. İlginçtir ki bu iki bitki, altın oranın tabiatta mücessem hali olan Fibonacci dizisinin en şöhretli örneklerindendir(Roberts, 2012, s.3).

Öte yandan eserleri hakkında açıklamadan kaçınan besteci, yazılarında müzik ve tabiat arasındaki bağdan söz etmektedir: “Bestelemede doğayı takip ederiz”. Veya beslendiği ana kaynaklardan biri olan ve tıpkı kozalaklar gibi koleksiyonlarını yaptığı halk müziği için “bir tabiat fenomenidir” türünden alıntılar (Roberts, 2012, s.3), bestecinin zihnine açılan küçük pencerelerdir.

Bartók, tabiatla fark ettiği matematiksel ilkelerin izini koleksiyonlarında sürmekle kalmamış, konçertosunun formal yapısına dek taşımıştır. Böylelikle, çağlar öncesinde ortaya konan matematiğin müzikle ilişkisine çarpıcı bir örnek kazandırmıştır.

KAYNAKÇA

Bachmann, T., Bachmann, P. J. (1979). An Analysis of Béla Bartók's Music through Fibonaccian Numbers and the Golden Mean. *The Musical Quarterly*, 65(1), 72-82.

Bartók, B.(1945). *Piano Concerto No. 3*. London: Boosey&Hawkes. (1994).

Bora, U. (2002). Bilim ve Sanatın Kesiştiği Temel Bir Nokta: Matematik ve Müzik İlişkisi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, XV(1), 53-68.

Howat, R. (1983). Review: Bartók, Lendvai and the Principles of Proportional Analysis. *Music Analysis*, 2(1), 69-95.

Lendvai, E. (1993). *Symmetries of Music*. Kecskemét: Kodály Institute.

Livio, M. (2002). *The Golden Ratio*. New York: Broadway Books.

Nolan, C. (2007). Music Theory and Mathematics. T. Christensen (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory* (s.272-304). United Kingdom: Cambridge University Press.

Roberts, G. E. (Mart-Nisan 2012). *BeláBartók and the Golden Section* [Bildiri].

Math/Music: Aesthetic Links, Montserrat. Erişim: 13 Haziran 2013, <http://mathcs.holycross.edu/~groberts/Courses/Mont2/Handouts/Lectures/Bartok-web.pdf>

Simons, H. A. (2000). *Béla Bartók's Sonata for Two Pianos and Percussion*.

Doktora Tezi, University of Alberta, Edmonton.

“İTERNET ORTAMINDA KEMAN EĞİTİMİ”

Yrd. Doç. Dr. Sevgi TAŞ

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı

sevgiatli@hotmail.com

ÖZET

Günümüzde hemen hemen her alanda bilgi paylaşımı, internet yoluyla en etkin biçimde gerçekleştirilmektedir. Bu bilgi paylaşımı birçok konuda olduğu gibi, müzik eğitiminde de son derece etkilidir. Günümüzde mesleki veya özengen her düzeyde, müzik eğitimi alan bireylerin ya da öğrencilerin büyük çoğunluğu konser kayıtları, eser yorumu, teknik çalışma, ders videoları gibi çeşitli kayıtlara internet aracılığıyla ulaşmakta ve bunlardan faydalanmaktadır. Keman eğitimi konusunda da ücretli veya ücretsiz çok sayıda ve amacı doğrultusunda çeşitli internet siteleri bulunmaktadır. Bu sitelerin önemli bir kısmının, teknik ve müzikal anlamda en düşükten en yüksek seviyeye kadar ilgili bireylere, keman çalmayı öğretmeyi amaçlar nitelikte, sistemli bir yapıya sahip olduğu ve alanında isim yapmış çalıcılar tarafından hazırlandığı gözlemlenmektedir. Bazılarının ise başlangıç düzeyinden ileri gitmediği hatta nitelik bakımından son derece yetersiz olduğu düşünülmektedir. Bu çalışma, Google arama motorunda “ücretsiz keman dersleri” ve “free violin lessons” anahtar kelimeleri ile gerçekleştirilen aramalar sonucunda ulaşılan ve en sık ziyaret edilmesi nedeniyle birinci sayfada yer alan siteler ile sınırlıdır. Ulaşılan siteler; site içeriği, hedef kitle ve amaçları doğrultusunda incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: müzik eğitimi, keman eğitimi, internet aracılığıyla eğitim.

VOLIN EDUCATION IN THE ENVIRONMENT OF INTERNET

Assist.Prof.Dr. Sevgi TAŞ

Afyon Kocatepe University State Conservatory

sevgiatli@hotmail.com

ABSTRACT

Information sharing is effectively occurred virtually in all areas via internet. This is critically influential in music education such as in many other fields. Today, most of the individuals who have music education or lecturers in the music field have access to concert videos, interpretation of works of art, technical works, video lessons by the way of internet and utilize from these materials in all levels including professionals and/or amateurs. There are lots of mercenary or cost free websites varying through to its educational purposes. Substantial of these website contents, prepared by famous performers in the related field, have systematic structure which aims to teach playing the violin to individuals in different levels. Whereas, some of them do not exceed the initial level and they can be extremely deficient in quality. This study is limited to the websites ranked top in the result of searches using the keywords “ücretsiz keman dersleri” and “free violin lessons”.

Keywords: music education, violin education, education via internet.

GİRİŞ

Günümüzde hemen hemen her alanda bilgi paylaşımı, internet yoluyla yaygın bir biçimde gerçekleştirilmektedir. Bu bilgi paylaşımı birçok konuda olduğu gibi, müzik eğitiminde de son derece etkilidir. Günümüzde mesleki veya özengen her düzeyde müzik eğitimi alan bireylerin ya da öğreticilerin büyük çoğunluğu konser kayıtları, eser yorumu, teknik çalışma, ders videoları gibi çeşitli kayıtlara internet aracılığıyla ulaşmakta ve bunlardan faydalanmaktadır. Diğer taraftan müzik eğitimi alanında internet aracılığıyla sunulan çok sayıda ve çeşitli eğitim sitesi mevcuttur. Bu siteler çevrimiçi veya video paylaşımı yöntemiyle eğitim sunmakta ve bireylere çeşitli yazılımlar aracılığıyla zengin uygulama fırsatları tanımaktadır. Levendoğlu (2004), interaktif müzik eğitimi programlarının müzik eğitimine önemli ölçüde katkı sağladığını, bu programların ezbercilikten uzak, araştırmacılık ruhuyla yetişmiş bir gençlik yaratılmasında önemli bir paya sahip olabileceğini vurgulamaktadır. Orhan (2012), müzik öğretmeni adaylarının, neredeyse tamamının dünyanın en büyük video paylaşım sitesi olan Youtube'u kullandığını, bu sitenin çalgı eğitimlerine katkı sağladığını ve motivasyonlarını artırdığını; çalgı dersi öğretmenlerinin ise büyük oranda bu siteyi kullandığını ve öğrencilerinin mesleki gelişimine katkı sağladığını düşündüklerini ortaya koymaktadır.

Müzik eğitiminde teknolojinin kullanımı çeşitli çalışmalarda öne çıkmaktadır. Jennigs (2005), yazılım kullanarak çocuğun beste yapmaya dikkatini çekmeyi ayrıntılı bir şekilde inceleyen çalışmasında, çocukların beste yaparken yaratıcılık sürecinin incelenmesinde dijital video teknolojisinin grafiksel bilgisayar arayüzleri ile beraber bir ortam olarak verimliliğine dikkat çekmektedir. Reynolds (2005), ileri müzik yazılımı kullanarak çocukların beste yapmaya yönelik yaklaşımlarını incelediği çalışmasında, yazılımın çocukların bestelerine farklı yollardan (görsel, müziksel ve işitsel), bakmalarına fırsat tanıdığına işaret etmektedir. İnternet ortamında öğrenmeye yönelik olarak ise, Seddon, yetişkin bireyleri ortak bilgisayar tabanlı besteleme ortamında, öğretmen olmadan, e-posta yoluyla bir araya getirdiği çalışmasında, belirlenen ortamda teknik olarak ortak besteleme çalışmasının yapılabileceğini, bireylerin bu deneyimi eğlenceli, ilginç ve heyecan verici bulduğunu, yapılan bestelerin bireylerin beklentilerinin üstünde olduğunu ve öğretmen olmadan çalışmayı tercih ettiklerini ortaya koymaktadır. (Akt: Seddon, Biasutti: 2009). Bu çalışmaların, beste yapma konusunda, belirlenen eğitim süreci içerisinde, bilgisayar temelli araçların kullanımı çerçevesinde gerçekleştirildiği görülmektedir.

Çalgı eğitimi kapsamında ise e-öğrenme veya çeşitli bilgisayar tabanlı programların kullanıldığı çalışmalar yok denilecek kadar azdır. Başlangıç düzeyinde klarinet öğrencilerinin performanslarını gerçekleştirmelerini kolaylaştırmada, audiokaset ve videokaset modellerinin faydalılığının karşılaştırmalı olarak araştırıldığı çalışmada, klarinet-eşlik çalgısı içerikli videokaset, klarinet-eşlik çalgısı içerikli audiokaset ve sadece eşlik çalgısı içerikli audiokaset ile öğrencilerin çalışmalarının desteklendiği üç eğitim grubu arasında, vido kaset ile çalışmaları desteklenen grubun başarısında olumlu yönde küçük bir farklılık saptanmıştır. (Linklater: 1997). Çevrimiçi video konferans yöntemiyle gerçekleştirilen trompet derslerinin gözlemlenmesi yoluyla gerçekleştirilen bir başka çalışmada ise, video konferans yönteminin yüz yüze derslerin eşdeğeri olamayacağı ancak işlevsel olduğu; bu formatın geleneksel anlayıştaki derslerin yerini alamayacağı fakat yeni fırsatlar sunacağı düşünceleri savunulmaktadır (Dammers: 2009). Linklater'ın çalışmasında çalgı eğitiminde görerek-dinleyerek yapılan destek çalışmaların önemine ilişkin ip uçları görülmektedir. Dammers ise çalgı eğitiminin uzaktan eğitim yöntemiyle, anında gerçekleştirilen geribildirim ile uygulanabileceğini vurgulamaktadır.

Keman Eğitimi ve İnternet

Keman eğitimi mesleki ve amatörce olmak üzere iki boyutta, dünyanın dört bir tarafında geniş kitlelerce gerçekleştirilmektedir. Bir klasik Batı müziği çalgısı olan kemanın, orkestralardaki gerekli sayısal üstünlüğü nedeniyle çok sayıda öğrenci keman eğitimi almaktadır. Bunun yanı sıra geleneksel müziklerde de kemanın etkin bir biçimde kullanılması, mesleki müzik eğitiminde yaygın bir şekilde yer almasına neden olmaktadır. Diğer taraftan keman, amatör müzik eğitimi kapsamında son derece ilgi gören bir çalgı olarak da karşımıza çıkmaktadır. Kemanın, klasik Batı müziği orkestralarındaki sayısal üstünlüğünün yanı sıra, geleneksel müziklerden popüler müziğin her çeşidinde kullanılması, amatör müzikle uğraşanlar tarafından tercih edilmesine neden olarak gösterilebilir.

Son on yıla kadar müzik dünyasında, okullarda veya çeşitli yollarla verilen dersler (kurslar-atölye çalışmaları) dışında bireyler, canlı performanslardan ve belli başlı kayıtlardan faydalanabilmekteydiler. Son on yılda internet dünyasının her eve girmesi ve gün geçtikçe gelişmesi nedeniyle diğer alanlarda olduğu gibi, müzikle uğraşanların da alanlarında çok çeşitli bilgiye kolaylıkla ulaşmaları mümkün olmuştur. Video paylaşım sitelerinin yaygınlaşması, bu sitelerde gizli kalmış arşivlerden günümüz konser performanslarına binlerce video, amatör ve profesyonel müzisyenlere zengin farkındalık fırsatları sunmaktadır. Günümüzde mesleki veya özengen her düzeyde, müzik eğitimi alan bireylerin ya da öğreticilerin büyük çoğunluğu konser kayıtları, eser yorumu, teknik çalışma, ders videoları gibi çeşitli kayıtlara internet aracılığıyla ulaşmakta ve bunlardan faydalanmaktadır. Keman eğitimi konusunda da ücretli veya ücretsiz çok sayıda ve amacı doğrultusunda çeşitli internet siteleri bulunmaktadır. Bu sitelerin bazılarının, teknik ve müzikal anlamda en düşükten en yüksek seviyeye kadar ilgili bireylere, keman çalmayı öğretmeyi amaçlar nitelikte, sistemli bir yapıya sahip olduğu ve alanında isim yapmış çalıcılar tarafından hazırlandığı gözlemlenmektedir. Bazılarının ise başlangıç düzeyinden ileri gitmediği hatta nitelik bakımından son derece yetersiz olduğu düşünülmektedir.

Ana Problem

Bu çalışmada, internet ortamında var olan ve bireyler tarafından araştırıldığı ve kullanıldığı düşünülen keman derslerinin yer aldığı siteleri incelemeye yönelik olarak ana problem, “İnternet ortamında keman eğitimi nasıl gerçekleştirilmektedir?” olarak belirlenmiş, buna göre alt problemler sorgulanmıştır.

Alt Problemler

1. İnternet ortamında keman eğitimi veren siteler hangileridir?
2. İnternet ortamında keman eğitimi veren sitelerin genel içeriği nasıldır?
3. İnternet ortamında keman eğitimi veren sitelerin hedef kitesini kimler oluşturmaktadır?
4. İnternet ortamında keman eğitimi veren sitelerin amaçları nelerdir?

Sınırlılıklar

Araştırmaya başlamadan önce yapılan ön çalışmada, internet ortamında gerçekleştirilen keman derslerinin, ağırlıklı olarak önceden belli bir müfredata göre hazırlanmış videoların sunumuyla gerçekleştirildiği gözlemlenmiştir. Bu nedenle bu çalışma, Google arama motorunda “keman dersi videoları” ve “videos of violin lessons” anahtar kelimeleri ile gerçekleştirilen aramalar sonucunda ulaşılan ve en sık ziyaret edilmesi nedeniyle birinci sayfada yer alan, keman eğitimi odaklı siteler ile sınırlıdır. Ulaşılan siteler; site içeriği, hedef kitle ve eğitim hedefleri doğrultusunda incelenmektedir.

BULGULAR

Ana Probleme İlişkin Bulgular

İnternet ortamında keman eğitimi, kendi içinde keman eğitimi bakımından belli bir sistematığı olan, amatör, profesyonel ya da her ikisine yönelik hedefler içeren videoların oluşturulması suretiyle veya canlı bağlantı yoluyla, yani “çevrimiçi” olarak adlandırılan yöntem ile gerçekleştirilmektedir.

Alt Problemlere İlişkin Bulgular

Sınırlılıklarda belirtildiği gibi, “keman dersi videoları” ve “videos of violin lessons” olmak üzere iki tip arama yapılmıştır. Buna göre alt problemler iki arama tipi çerçevesinde incelenmiştir.

Arama Tipi 1 “Keman Dersi Videoları”

1. Alt Problem: İnternet Ortamında Keman Eğitimi Veren Siteler Hangileridir?

“Keman dersi videoları” araması sonucunda 11 tane başlığa ulaşılmıştır. Bunlardan sadece bir tanesinin keman çalmayı öğretmeyi amaçlayan yapıda olduğu tespit edilmiştir (Tablo 1).

Tablo 1: “Keman Dersi Videoları” Araması İle Ulaşılan Siteler/Sayfalar

	İnternet Sitesi	Video Adeti	Hedef Kitle
1.	onlinekeman.blogspot.com	39	amatörler

2.

Alt Problem: İnternet Ortamında Keman Eğitimi Veren Sitelerin Genel İçeriği Nasıldır?

I. Site: <http://onlinekeman.blogspot.com/>

Bu sitede önceden hazırlanmış olan videolar aracılığıyla eğitim sunulmaktadır. Herhangi bir yolla (kayıt yollama, çevrimiçi-canlı ders ile) geri bildirimlerin alınması söz konusu değildir. Videolar, toplam olarak 39 tane dir. Bu videoların başlıkları incelendiğinde, keman eğitiminin başlangıç düzeyine ilişkin konuların işlendiği ve Türk müziği tarzında keman çalmayı öğretmeye yönelik oldukları anlaşılmaktadır.

3. Alt Problem: İnternet Ortamında Keman Eğitimi Veren Sitelerin Hedef Kitlelerini Kimler Oluşturmaktadır?

I. Site: <http://onlinekeman.blogspot.com/>

Sitenin kimlere yönelik olduğu konusunda hiçbir açıklama mevcut değildir. Video konuları incelendiğinde, sitenin Türk müziği ile amatörcüye ilgilenecek, başlangıç düzeyindeki bireylere yönelik olabileceği görülmektedir. Herhangi bir üyelik gerektirmemektedir.

4. Alt Problem: İnternet Ortamında Keman Eğitimi Veren Sitelerin Hedefleri Nelerdir?

Tablo 2. İnternet Ortamında Keman Eğitimi Veren Sitelerin Hedefleri

İnternet Sitesi	Hedefleri
1 http://onlinekeman.blogspot.com/	kemandan ses üretme, temel yay kullanma disiplini öğrenme, basit düzeyde ritimsel öğelerin nasıl çalınması gerektiğini öğrenme ve başlıca dizileri seslendirme

1. Site: <http://onlinekeman.blogspot.com/>

Giriş videosunda, her bir videonun diğer videoya hazırlık oluşturduğu, çok kısa bir şekilde açıklanmaktadır. Başka hiçbir açıklama mevcut değildir.

Bu sitede yer alan keman eğitimi videolarının genel hedefleri, Tablo 2’de belirtilmektedir. Sitedeki videoların konulara göre belirli bir aşamalılık çerçevesinde sıralandığı söylenebilir. Konular arasında ciddi çalışma önerileri ve uyarıları varsa videolar, bu sıralılıkta kabul edilebilir. Dizilere geçmeden önceki konuların sıralaması uygun olmakla beraber, gerekli durumlarda değişiklik de yapılabilir. Videolarda ayrıntılı, bilinçli ve uzun çalışma önerilerinin sunulması halinde bu program ile başarılı olunabileceği düşünülebilir. Ancak 5-6, en fazla 10 dakikalık videolardan oluşan dersler ile titizlikle yaklaşılması gereken başlangıç eğitiminin başarıyla gerçekleştirilmesi fazla mümkün görünmemektedir. Çünkü bu düzeyde, geri bildirimlerin alındığı çok sayıda bireysel uygulama gereklidir. Her ne kadar bazı şeyler görünüşte yeterli olabilecek gibi görünse de bu kadar az sayıda video dersinin keman çalmayı öğretebileceği tartışma konusudur. Videolar amatör eğitim sürecine ilişkin fikir edinmek bakımından faydalı olabilir.

Arama Tipi 2 “Videos of Violin Lessons”

1. Alt Problem: İnternet Ortamında Keman Eğitimi Veren Siteler Hangileridir?

“Videos of violin lessons” araması sonucunda beş tane keman çalmayı öğretmeyi amaçlayan site tespit edilmiştir (Tablo 2).

Tablo 3: “Videos of Violin Lessons” Araması İle Ulaşılan Siteler

	İnternet Sitesi	Video Adeti	Hedef Kitle
1	www.violinlab.com	499	amatörler/profesyoneller
2	http://fiddlerman.com/	61	amatörler
3	www.toddehle.com	69	amatörler/profesyoneller

itele rin her biri	S 4	www.stringsavvy.com	15	amatörler
	5	http://stringslessons.com/	56	amatörler/profesyoneller

tamamen keman eğitimi odaklıdır.

Belirlenen internet sitelerinden ilki (www.violinlab.com) diğerlerine göre oldukça fazla sayıda videoyu içeriğinde barındırmaktadır.

Üçüncü ve beşinci sitelerdeki videolar, en büyük video paylaşım alanı olan YouTube aracılığıyla ilgililere ulaştırılmaktadır.

2. Alt Problem: İnternet Ortamında Keman Eğitimi Veren Sitelerin Genel İçeriği Nasıldır?

I. Site: www.violinlab.com

Site içeriğinde 499 ayrı video vardır veklasik Batı müziği temelli eğitim vermektedir. Sitedeki video dersleri, belirli bir ücret karşılığında kullanıma sunulmaktadır. Videoların her biri iyi kalitede çekilmiş ve büyük bir çoğunluğu aynı kişi tarafından hazırlanmıştır. İlerleyen videolarda farklı öğreticiler yer almaktadır. Üyelerin kayıt göndermek suretiyle geri bildirim almaları mümkündür. Videolar kategoriler, konular ve anahtar kelimeler doğrultusunda sınıflandırılabilir. Sitedeki videolar, video paylaşım sitesi olan YouTube üzerinden izlenebilmektedir.

II. Site: <http://fiddlerman.com/>

Site keman çalmayı ücretsiz olarak öğretmeyi amaçlamaktadır. İçeriğinde 61 adet video vardır. Videoların hepsi aynı kişi tarafından hazırlanmıştır. Videolar seviye bakımından başlangıç ve ileri düzey olarak iki düzeyde sınıflandırılmıştır. Sitede videolar aracılığıyla eğitimin yanı sıra Skype üzerinden canlı ders imkanı sunulmaktadır. Bu uygulama ücret karşılığında gerçekleştirilmektedir.

III. Site: www.toddehle.com

Keman çalmayı ücretsiz olarak öğretmeyi amaçlamaktadır. Toplam 69 video vardır. Videoların hepsi aynı kişi tarafından hazırlanmıştır. Sitedeki videolar, video paylaşım sitesi olan YouTube üzerinden izlenebilmektedir.

IV. Site: www.stringsavvy.com

Keman çalmayı ücretsiz olarak öğretmeyi amaçlamaktadır. Toplam 10 video vardır.

V. Site: <http://stringslessons.com/>

En iyi yaylı çalgılar derslerini bir araya toplamayı amaç edinen bir sitedir. Keman ve çello çalmayı öğretmeyi hedeflemektedir. Sitede, keman ve çello dersleri yer almaktadır. Sitede 56 tane keman eğitimi videosu bulunmaktadır. Keman derslerini, 3. Site'deki (www.toddehle.com) videoların büyük bir çoğunluğunun olduğu görülmektedir.

3. Alt Problem: İnternet Ortamında Keman Eğitimi Veren Sitelerin Hedef Kitlelerini Kimler Oluşturmaktadır?

I. Site: www.violinlab.com

Keman çalmaya yeni başlayanlardan profesyonellere kadar geniş bir kitleye hitap etmektedir. Dersleri izleyebilmek için üyelik gerekmektedir. Üyelik ücret karşılığı gerçekleştirilmektedir.

II. Site: <http://fiddlerman.com/>

Site ve videolar incelendiğinde hedef kitlenin amatörler olduğu anlaşılmaktadır. Videolardan faydalanmak için üyelik gerekmemektedir.

III. Site: www.toddehle.com

Sitenin ana sayfasında, sitenin yaşlı veya genç keman öğrencilerine yönelik olduğu ve keman çalmayı öğrenen ve öğretenleri motive etmeyi amaçladığı açıklanmaktadır. Hedef kitlenin hem amatörler hem de profesyoneller olduğu söylenebilir. Tüm videolara ücretsiz olarak ulaşılmaktadır.

IV. Site: www.stringsavvy.com

Hedef kitle açıkça belirtilmemiştir. Ancak video konuları incelendiğinde amatörler için yönelik olduğu anlaşılmaktadır.

V. Site: <http://stringslessons.com/>

Herhangi bir hedef kitle belirtilmemiştir. Video başlıkları incelendiğinde, hem profesyonellerin hem de amatörlerin faydalanabileceği içeriklere sahip oldukları görülmektedir. Videolar ücretsizdir.

4.Alt Problem: İnternet Ortamında Keman Eğitimi Veren Sitelerin Hedefleri Nelerdir?

Tablo 4: İnternet Ortamında Keman Eğitimi Veren Sitelerin Hedefleri

	İnternet Sitesi	Hedefleri
1	www.violinlab.com	orta düzeyde yay ve sol el tekniği edinme, belli başlı dizileri seslendirme, çift sesleri temiz çalma, pozisyon geçişlerini doğru yapma, yorum çalışmaları yapma
2	fiddlerman.com	kemandan ses üretme, temel yay kullanma disiplini öğrenme, basit düzeyde ritimsel öğelerin nasıl çalınması gerektiğini öğrenme ve başlıca dizileri seslendirme
3	www.toddehle.com	yay tutma, birinci pozisyonda sesleri öğrenme, notları ve nota değerlerini öğrenme, temiz çalma çalışmaları yapma ve küçük parçalar seslendirme
4	www.stringsavvy.com	re ve la tellerinde notaları öğrenme, yay çalışmaları yapma
5	stringslessons.com	yay tutma, düz yay çekme, tel geçme çalışmaları yapma, doğru entonasyonla çalma, pozisyon geçme çeşitlerini öğrenme, çeşitli tekniklerde yay kullanma, vibrato çalışmaları yapma, çift ses çalışmalarına başlama

I. Site: www.violinlab.com

Sitenin video kütüphanesinde 499 ayrı video yer almaktadır. Videoların genel hedefleri Tablo 4'te belirtilmektedir.

Bu videoların başlıkları incelendiğinde; yay tutuşundan reçine sürülmesine, tel geçişlerinden entonasyon çalışmalarına, ritim duygusunun geliştirilmesinden yay artikülasyonu ve pozisyon çalışmalarına geniş bir yelpazede konuların işlendiği ve videolar arasında belirgin bir aşamalılığın olduğu görülmektedir. İçeriğin titizlikle oluşturulduğu düşünülmektedir. Videoların yayınlanan kısımları ve ücretsiz olarak yayınlan bazı derslerden oldukça ayrıntılı çalışma önerilerinin sunulduğu anlaşılmaktadır. Sitede geri bildirim verme sisteminin de olması, eğitim sürecinden başarılı sonuçlar alınmasını sağlayabilir. Ancak geri bildirimin anında olmaması önemli bir eksiklik olarak değerlendirilebilir. Çünkü çalgı eğitiminde anlık uyarılar, ciddi problemlerin hızlı çözümünü imkan sağlamaktadır. Videolar mesleki keman eğitimi çerçevesinde önemli fikirsel kaynak olarak değerlendirilebilir.

II. Site: <http://fiddlerman.com/>

Sitede toplam 61 tane video bulunmaktadır. Bu videolar başlangıç, ileri düzey, düetler ve blues öğretimi olmak üzere dört kategoride sunulmaktadır. Başlangıç düzeyinin genel hedefleri, Tablo 4'te belirtilmektedir. İleri düzeyin genel hedefleri, yorum çalışmaları yapma, vibrato çalışmaları yapma, çeşitli yay tekniklerini öğrenme ve pozisyon çalışmaları yapma olarak sıralanabilir.

Videolar arasında belli bir aşamalılık vardır ama bazı konulara ait videoların çok az sayıda olduğu ve çok erken verildiği düşünülmektedir. Blues ve düetler kategorisinde ise yeterli olduğu düşünülmeyen, stile ilişkin çalma önerileri sunan az sayıda videolar yer almaktadır.

III. Site: www.toddehle.com

Sitede 69 tane video vardır. Bunlar, video keman dersleri, Franz Wohlfahrt etüdler ve teknik çalışmalara ilişkin bağlantılar olarak üç başlık altında toplanmıştır. Teknik çalışmalara ilişkin bağlantıların sunulduğu linkteki videolar aynı zamanda video keman dersleri linki altında da yer almaktadır. Derslerin genel hedefleri, Tablo 4'te belirtilmektedir.

Videolar incelendiğinde ayrıntılı, anlamlı çalışma önerileri sunduğu görülmektedir. Videolar mesleki müzik eğitimi alanlar için kaynak olarak kullanılabilir.

IV. Site: www.stringsavvy.com

Sitedeki derslerin hedefleri, re ve la tellerinde notaları öğrenme, yay çalışmaları yapma olarak sayılabilir. Son derece sınırlı sayıda olan videoların konu bakımından belli bir aşamalılık izlediği ancak amatörler bile olsa yeterli sayıda ve içerikte olmadığı anlaşılmaktadır.

V. Site: <http://stringslessons.com/>

Video keman derslerinin genel hedefleri, yay tutma, düz yay çekme, tel geçme çalışmaları yapma, doğru entonasyonla çalma, pozisyon geçme çeşitlerini öğrenme, çeşitli tekniklerde yay kullanma, vibrato çalışmaları yapma, çift ses çalışmalarına başlama olarak sıralanabilir.

SONUÇLAR

Arama tipi 1 “Keman Dersi Videoları” sonuçları doğrultusunda keman eğitimi odaklı sadece bir site tespit edilmiştir. Bu site klasik Türk müziği çalmaya yönelik olarak hazırlanmıştır. Başlangıç düzeyindedir. Konular belli bir aşamalılık doğrultusunda belirlenmiştir. Site amatörler içindir.

Arama tipi 2 “Videos of Violin Lessons” sonuçları doğrultusunda beş tane internet sitesi belirlenmiştir. Bir tanesinin kayıt gönderme sureti ile geri bildirim verme imkanı tanıdığı, bir başkasının ise canlı eğitim imkanı sunduğu, görülmüştür. 2. ve 5. siteler hariç, hem profesyonellere hem amatörler için yönelik olduğu tespit edilmiştir. 1. 3. ve 4. Sitelerde yer alan derslerin içeriklerinin titiz bir şekilde aşamalılık çerçevesinde oluşturulduğu görülmektedir.

ÖNERİLER

Yurt dışında kurulmuş olan sitelerin daha anlamlı ve daha etkili bir içeriğe sahip olduğu görülmektedir. Bazılarının içeriklerindeki boşlukların giderilmesi gerekliliği göz ardı edilmemelidir. Türkiye’deki amatör ve profesyonel keman eğitimine önemli ölçüde katkı sağlayacağı ve kaynak oluşturacağı düşüncesiyle; klasik Batı müziği çalmaya yönelik keman eğitimi vermek üzere düzenlenmiş, Türkçe, stüdyo ortamında videoların hazırlandığı, içerik bakımında iyi programlanmış, ayrıntılı çalışma önerileri sunan, teknik çalışmalardan yorum çalışmalarına içeriğinde çağdaş Türk müziği repertuarına ilişkin çalışmalara da yer veren, nitelikli internet siteleri oluşturulması önerilmektedir. Bunun yanı sıra, benzer nitelikte klasik Türk müziği tarzında keman eğitimi vermek üzere sitelerin kurulması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Dammers, R.J. (2009). Utilizing Internet-Based Videoconferencing for Instrumental Music Lessons. *Applications of Research in Music Education* 2009 28, 17-28.

Jennings, K. (2005). Hyperscore: a Case Study in Computer Mediated Music Composition. *Education & Information Technologies*, 10(3), 225–238. (Abstract).

Levendoğlu, O. (2004). *Teknoloji Destekli Çağdaş Müzik Eğitimi*. 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi. SDÜ, 7-10 Nisan 2004, Isparta.

Linklater, F. (1997). Effects of Audio and Videotape Models on Performance Achievement of Beginning Clarinetists. *Journal of Research of Music Education*, 45(3), 402-414.

Orhan, Ş. Y. (2012). *Mesleki Çalgı Eğitimi Motivasyonunda Youtube*. III. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Bildirisi. 24-25-26 Mayıs 2012, Kütahya Türkiye.

Reynolds, N. (2005). The Computer As Scaffold, Tool and Data Collector: Children Composing With Computers. *Educational & Information Technologies*, 10(3), 239–248. (Abstract).

Seddon, F. Biasutti, M. (2009). Evaluating a Music E-Learning Resource: The Participants’ Perspective. *Computers & Education*, 53, 541-549.

TÜRK MÜZİK ENDÜSTRİSİNDE “POPÜLER” VE “ARABESK” KAVRAMLARI

Sezgi Sevi KIRAN

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

seviege@hotmail.com

ÖZET

Türkiye’de yaşanan modernleşme sürecinde toplumsal ve ekonomik birçok değişim meydana gelmiştir. Bu modernleşmenin müzik en dikkat çekici parçası “popüler” kavramıdır. Sanayileşmenin büyümesiyle birlikte, ihtiyaca yönelik üretim yerini alıcının beğenisine cevap verebilme kaygısıyla yapılan üretime bırakmış; bunun sonucunda “popüler” kavramı üreticilerin sahip ekonomik kaygıyla birlikte sanayileşmenin her alanında kendini göstermeye başlamıştır. Sanayileşme ve teknolojiadaki gelişmeler sanata da yansımış, müzik sanatı da endüstrinin bir dalı olarak kabul edilmiştir. Müziğin endüstrileşmesi ve teknolojiadaki gelişimle birlikte müzik daha kolay ulaşılabilir bir duruma gelmiştir. Bu durumun, farklı kültürlerin birbirleriyle olan etkileşimini arttırdığı ve bunun sonucunda toplumda var olan müzikal algının da değişime uğradığı anlaşılmaktadır. Bu değişimin en önemli örneği, Arap ve Mısır kültürleriyle Türk kültürünün Kaynaşması sonucunda ortaya çıkan “arabesk” kavramıdır. Tüm bu gelişimlerin, hem sanata yeni kavramlar ve türler eklediği hem de müzik sanatının eğlendirici, kolay tüketilen ve sanatsal önemi geri planda tutulup zamanın değişen şartlarına bağlı olarak şekil alan, alınıp satılabilir bir meta haline getirdiği düşünülmektedir.

Bu çalışmada; Türk müzik endüstrisinde önemli bir yeri olduğu düşünülen “popüler” ve “arabesk” kavramlarının toplumu hangi ölçüde etkilediği ve toplumsal yapıdan hangi ölçüde etkilendiği, ayrıca hangi dinamiklerden beslendiği incelenecek ve yorumlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Arabesk, müzik endüstrisi, popüler kültür

"POP" AND "ARABESQUE" TERMS IN TURKISH MUSIC INDUSTRY

Sezgi Sevi KIRAN

seviege@hotmail.com

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ABSTRACT

During the process of modernization in Turkey, there have been many changes in terms of society and economy. This modernization also includes music the most remarkable part of this process and the "pop" term. Through the industrial growth, the music production based on needs has been replaced with the production considering the expectations of a new consumer. As a result, "pop" term has become more and more common in every field of industry due to the general concern of the producers. All innovations and developments in industrialization and technology have been reflected in the art. Consequently, the art of music has been regarded as a branch of industry. Thanks to this industrialization and technological developments, music is available more easily. This leads to higher influence on the interaction between different cultures and then it indicates that current musical perception has been modified in society. The best example of this modification is considered as the term of

"arabesque" emerging as a result of acculturation between Arab, Egypt and Turkey. The whole process consisting of new terms and kinds contributes to the art. In addition to this, the art of music is regarded as a meta adapting new circumstances in this process and in general view, it has become like a commodity with the aspects of entertainment, consumability and ignored artistic value.

This study aims to examine and clarify "pop" and "arabesque" terms considered as important elements in Turkish music industry and to analyze how these terms affect the society and been affected by the social construction and finally what kind of dynamics feed these musical terms.

Key Words: Arabesque, the music industry, popular culture

Giriş

Müzik, insanların düşünce ve duygularını ifade edebilmek için başvurdukları sanatsal yöntemlerden biridir. Bu bağlamda, toplumu oluşturan bireylerin kendilerini ifade edebilme için tercih ettikleri müzik türlerinin toplumun müzik kültürünü yansıttığı söylenebilir. Bununla birlikte, toplumların geleneksel müzik kültürleri incelenirken, genel olarak ortak özelliklere sahip olmakla beraber, coğrafi özelliklere bağlı olarak ortaya çıkan yöresel farklılıklar, eğitim ve gelir düzeyine bağlı olarak ortaya çıkan tercih farklılıkları bulunduğu dikkat çekmektedir. Bu farklılıkların ortaya çıkışında sosyokültürel ve sosyoekonomik koşullarla birlikte müziğin yapısal özelliklerinden ziyade anlam dünyasında önemli bir yere sahip olan sözcüklerin etkili olduğu, ayrıca müziğin kullanılış amacının da rol oynadığı düşünülmektedir. 19. yüzyıldan itibaren hız kazanan teknolojik gelişmelerle birlikte dünya modernleşme sürecine girmiştir. Türkiye’de de yaşanan bu modernleşme sürecinde toplumsal ve ekonomik birçok değişim meydana gelmiştir. Sanayileşmede oluşan hareketlilik ile birlikte endüstride yeni ortaya çıkmış ya da var olan kavramlar zamana endüstrinin bir dalı haline gelmeye başlamıştır.

Müzik sanatı da, sanayileşme ve teknolojiye yaşanan gelişmelerin sanata yansıması sonucunda endüstrinin giderek bir büyüyen dalı haline gelmiştir. Bunun sonucunda müzikte yeni algı biçimleri doğmuş ve değişim süreci başlamıştır. Bu süreç içerisinde ortaya çıkan önemli kavramlar: “popüler” ve “arabesk”tir.

“Popüler” ve “Arabesk” Kavramlarının Türkiye’deki Gelişimi

1900’lerin başlarından ortalarına kadar Türkiye’deki kültürel ortamda müziğin yaşanan siyasi değişimler ve hız kazanan teknolojik gelişimlerden doğrudan etkilendiği anlaşılmaktadır. Cumhuriyetin ilk yıllarında kültür kavramının yeniden tanımlanması ve yapılandırılması ile gelenekselden moderne geçiş sürecinde bir tür bocalama yaşandığı gözlemlenmektedir. Yaşanan bu bocalama sanat alanında kendini göstermiş, yeni sanat politikaları dönemin sanatçıların yeni arayışlara yönlendirmiştir.

20. yüzyılda kitle iletişim araçlarının gelişimi ile birlikte toplumların kültür alışverişinin arttığı ve birbirlerinin kültürlerine daha yakından tanıyabilmesine olanak veren bir ortam oluşmuştur. Fonografin kullanılmaya başlanması müziğin bir sektör halini almaya başlamasında önemli bir çıkış noktası olmuştur. Bununla birlikte dönemin müzik endüstrisinin önemli bir parçası olan plak sektörünün hareketlenmesi ve önemli bir kitle iletişim aracı olan radyonun yaygınlaşması popüler kültürün ve müziğin gelişmesi için uygun zemini hazırlamıştır (Küçükkaplan, 2013).

Radyonun ve gramofonun sayesinde müziğin daha kolay ulaşılabilir olduğu, bunun sonucunda endüstrileşen müziğin ekonomik kaygıdan hareketle toplumdaki müzik algısına

etki ederek beklentileri karşılayabilmek için sanatsal yaklaşımdan ziyade müziğin eğlenceli yanını ön plana çıkartarak, müzik sanatını alınıp satılabilen bir meta haline getirdiği düşünülmektedir.

Aynı dönem içerisinde Türkiye’de Arap müziği ile kurulan ilişki göze çarpmaktadır. Dönemin kültür politikaları doğrultusunda uygulanan çeşitli yasakların dinleyicileri Mısır radyosuna yönlendirdiği düşünülmektedir. Konuyla ilgili kaynaklar incelendiğinde Arap müziği ile kurulan ilişkinin, yalnız Mısır radyosu ile sınırlı kalmadığı, o dönemde tüm Ortadoğu’yu etkileyen Mısır sinemasının da Arap müziği ile kurulan ilişkide önemli bir rol oynadığı anlaşılmaktadır. 2. Dünya Savaşı Avrupa sinemasını büyük bir sekteye uğratmış, buna karşın Amerika ve Mısır sinemaları hızla eser vermeye devam etmiştir. Mısır sinemasının Türkiye’de ne denli büyük bir ilgiyle karşılaştığını 1930-1950 yılları arasında 100-150 Mısır kaynaklı film gösterimi olması ile açıklamak mümkündür (Scognamillo, 1987).

İlerleyen yıllarda Türk sinemasının giderek Mısır sinemasından etkilendiği anlaşılmaktadır. Zamanla bu etki genişleyerek, Mısır filmlerinin müziklerinin Türkçeleştirilmesi ile film müzikleri adaptasyonunun sanayileşmesine yol açmıştır. Gösterime girdiği dönemde, büyük rağbet gören filmlerin müzikleri, Türkçe’ye çevrilmiş güfteleriyle plaklara okunmuşlardır (Örn. Aşkın Gözyaşları, 1938). Zamanla adaptasyon çalışmaları sona ermiş, müziğin üzerine Türkçe söz yazmak yerine, Arap müziğinden esintiler taşıyan yeni besteler yapılmaya başlanmış, bununla birlikte Türkiye’de oluşan film müziği sektörü gelişim sürecine girmiştir.

O yıllarda, Türkiye’nin müzik yaşantısında önemli bir yer tutan önemli bir olgu ise gazinolardır. Küçük Kaplan, araştırmasında, gazinoların Türkiye’nin müzik yaşantısında nasıl bir yere sahip olduğu ile ilgili olarak şu bilgilere yer vermiştir:

Yüzyılın başından itibaren gelişmeye başlayan müzik endüstrisinin önemli bir kolunu oluşturan ve serbest bir anlayışın benimsendiği piyasa icrasının yapıldığı gazinolar, yaklaşık 1930’lu yıllardan başlayarak Türkiye’nin müzik ortamında önemli bir yere sahip olmuştur. Dönemin resmi müzik politikalarının tümüyle dışında yer alan gazinolar, o yıllarda Türkiye’de yeni yeni oluşmaya başlayan popüler müzik algısından beslenen müzik ihtiyacını da önemli ölçüde karşılamıştır. Bunun yanında şarkıcılar ve onlara eşlik eden icracılar açısından maddi kazanç kaynağı olmuş, arayış içerisinde olan ve farklı müzik türleri ile kısıtlı da olsa bir etkileşim içerisine giren müzisyenler için rahat bir ortam sağlamıştır. (Küçük Kaplan, 2013)

Araştırmaların ışığında, gazinoların giderek yeni bir kültür oluşturma yolunda ilerlediği ve bunun sonucunda gazino kültürü, piyasa müziği, popüler müzik gibi kavramların ortaya çıkışında dolaylı ya da dolaysız bir rol oynadığı anlaşılmaktadır.

Devam eden yıllarda, 2. Dünya savaşı sonrasında Türkiye yeni bir sürece girmiştir. Güngör bu süreci şu sözlerle anlatmaktadır:

2. Dünya Savaşı sonrasında ekonomik açıdan dengelerin geliştiği görülür. Bu değişimde, aynı yıllarda Türkiye’de çok partili döneme geçilmesi ile birlikte yeni bir politik sürecin başlamasının ve Demokrat Parti döneminde yaşanan göç ile beraber, kırsal kesimden gelip İstanbul’a yerleşip, ekonomik açıdan güçlenen yeni bir sınıfın ortaya çıkmasının da önemli bir payı vardır. Göçün yoğun olarak görüldüğü, 1950-1960 yılları arasında dört büyük kentin nüfusu %75 oranında artmıştır. (Güngör, 1993)

Küçük Kaplan ise bu süreçle beraber, Türkiye’deki müzik ortamının da yaşananları aktarırken şu kelimelere yer vermiştir:

Klasik eserlerin farklı bir üslupla okunduğu gazinolarda, özellikle 1930-1960 yılları arasında çıkış noktası itibarıyla klasik Türk müziği geleneğinden doğmuş ona ait çeşitli müzikal özellikleri içinde barındıran fakat üslup olarak piyasa tarzının tercih edildiği, hem sözleri hem de müzikal yapısı itibarıyla daha serbest yapıllı şarkılar benimsenmiştir. Ekonomik anlamda yaşanan değişimin ardından kentin kırsal kökenli zenginlerinin rağbet göstermeye başladığı gazinoların programlarında yeni müşterilerin beğenilerine düzenlemeler yapıldığı görülür. Fasil müziğinin önemli bir yere sahip olduğu repertuarlarda yer aldığı Klasik Türk Müziği eserlerinin gerek ezgisel açıdan, gerek sözleri bakımından bu yeni kesimin ilgisini çekememesi, halk müziğinin şehir tarzına uyarlanmış bir şeklinin repertuara alınmasına neden olmuştur. Değişen beğenilere hitap etme kaygısı taşıyan gazinolar, repertuarlarında yaptıkları bu değişikliğin ardından farklı bir müzik ortamının oluşmasına neden olurken, müzikal üslup açısından karma bir yapının ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. (Küçükkaplan, 2013)

Yaşanan siyasi ve ekonomik değişimlerin, zamanla hem icracı hem de dinleyici kitlesi üzerinde etkili olduğu anlaşılmaktadır. Türkiye sanat politikalarında uygulanan çeşitli yasaklar, icracıları yeni anlayışlara sevk etmiş, bununla birlikte yaşanan gücün etkisi ile dinleyici kitlesi değişime uğramıştır. Üreticisi, alıcısı ve bu ikisi arasındaki arz-talep durumundan kar sağlamaya çalışan, gazinoları, radyoları, plak şirketleri ve film müzikleri ile oluşan müzik endüstrisinin yaşanan bu değişimlerle birlikte bocaladığı ve bir boşluğa düştüğü anlaşılmaktadır. Arabesk müziğin ilk izlerine bu zamanlarda rastlandığı düşünülecek olursa, bu müzik türünün yaşanan boşluğu doldurabilmek için arayışlar sonucunda ortaya çıktığını söylemek mümkündür.

Arabeski oluşturan öğelerin, 1960'lı yıllardan önce de var olmasına karşın, bu müziğin bilinen kimliğiyle daha önce ortaya çıkmayışının pek çok nedeni vardır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, Cumhuriyet'in ilk yıllarında hâkim politikanın müzik başta olmak üzere kültür sanat alanlarında oynadığı baskın rolün yarattığı kültürel ortamdır. 20. Yüzyılın başlarından itibaren gelişmeye başlayan piyasa müziği ile birlikte Türk müziği içerisinde kendine hızla yer edinen Batı müziğinin bazı alt türlerinin belli bir olgunluğa ulaşması, bir önceki yüzyıldan beri önemli bir değişim içerisinde olan klasik Türk müziğinden hareketle farklı bir yapının ortaya çıkması; elbette bir sürecin sonunda olmuştur. Buna, bir de 1940'lı yılların ortasından itibaren yeni bir politik sürece girilmesinin ardından göçle birlikte kentin toplumsal profilinin değişmesi eklendiğinde, arabesk onu oluşturan tüm kültürel ve müzikal öğelerin harmanlanmasıyla karma bir tür olarak ortaya çıkışı 1960'ları bulmuştur. Bu durum, arabeskin hem müzikal hem de kültürel açıdan onu doğuran faktörlerin ürünü olduğunu ve toplumda oluşan müzik ihtiyacını karşılamak üzere geliştiğini göstermektedir. (Küçükkaplan, 2013)

Modernleşme sürecine girilmesiyle ortaya çıkan “popüler” kavramı gelişerek, hayatın her alanında olduğu gibi sanat alanında da kendini göstermeye başlamıştır. Bunun sonucunda popüler kültürün bir ürünü olan arabesk, zamanla popülaritesini artırarak gelişimini sürdürmüştür.

Modernleşme, popüler ve arabesk kavramlarının birbirleriyle ilişkisini açıklarken Küçükkaplan şu sözlerle yer vermiştir:

Bugünkü şekliyle ilk örnekleri 1960'larda ortaya çıkan arabesk müziği doğuran müzikal ve toplumsal faktörlerin hemen hepsi doğrudan modernleşme pratiğine bağlıdır. Bu anlamda arabeskin, Türkiye'nin modernleşme sürecinde doğusu ile batısının karşılaşmasından doğmuş ilk popüler ürünü olduğu söylenebilir. Devletin resmi kültür politikalarına bağlı olarak yapılan müdahaleler, değişen müzik algısıyla beraber kültür endüstrisinin gelişmesi (ve onun önemli bir kolu olan piyasa müziği) ve modernleşmeyle

birlikte kentlerde ortaya çıkan farklı yaşam tarzları, arabeskin ortaya çıkışına zemin hazırladığı kadar ona yüklenen olumlu veya olumsuz anlamların da kaynağı olmuştur. (Küçükkaplan, 2013)

Popüler ve arabesk kavramlarının Türk kültür tarihi incelendiğinde, ortaya çıkış sürecinde dönem içerisinde gelişen ve yaşamı etkileyen olaylar örgüsünün ışığında birbirlerini besledikleri anlaşılmaktadır. Popüler kültürün bir ürünü olan arabeskin, 20. Yüzyıl Türk müzik tarihinde ortaya çıkan en önemli gelişmelerden biri olduğu söylenebilir.

Onu doğuran müzikal ve toplumsal faktörler de dâhil olmak üzere arabesk müzik, popüler müzik olgusunun beslediği piyasanın içerisinde gelişmiştir. Bu nedenle, modernleşme pratiği ile olduğu kadar popüler kültürle de yakın ilişki içerisinde. Fakat her ne kadar müzikal malzemesini popüler müziğin içerisinde alıp, daha sonra bunu işleyerek yine popüler kültürün bir ürünü olarak piyasaya sunsa da arabesk, toplumun müzik ihtiyacının karşılanmasında bir tür alternatif olarak ortaya çıktığı için farklı bir nitelik daha taşımaktadır. Başka bir deyişle bu özellik, arabesk müziğin sadece popüler bir müzik olmadığını, aynı zamanda köklü değişimler geçiren bir toplumun, tamamının olmasa da önemli bir kesiminin kültürel ve düşünsel dönüşümünü doğrudan yansıtan bir ürün olarak ortaya çıktığını göstermektedir. Dahası söz konusu müzik, her ne kadar yaklaşım açısından Arap müziğinden izler taşısa da kültürel anlamda bağlı bulunduğu toplumun iç dinamiklerinden hareketle ortaya çıkmış ve yüzyıllardır varlığını sürdüren geleneksel müzikleri temel alarak bunlar üzerinden gelişmiştir. Bu yönü ile arabesk müziğin, Türkiye’deki çoğu ithal edilmiş olan popüler müzik türlerinden net bir biçimde ayrıldığı söylenebilir. (Küçükkaplan, 2013)

Sonuç

Arabesk müziğin, Arap ezgileri taşımakla birlikte Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziğinin harmanlanması ile ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Her iki geleneksel müzik türünde de sözlerin büyük önem taşıdığı düşünüldüğünde, arabesk müzikte de aynı yapının korunduğu ve sözlerin büyük önem taşıdığı söylenebilir. Nitekim arabesk müziğin ortaya çıkış sürecinde gerçekleşen ekonomik, siyasi, sosyolojik değişimler ve göçün etkisi ile sözlerde acı, yalnızlık, dışlanmışlık gibi dramatik olgulara sıkça rastlanmaktadır. Arabesk müziğin önemli bir dinleyici kitlesini kendine bağlamasında, sözlerin oldukça önemli olduğu düşünülmektedir. Sanatın, en önemli işlevlerinden birinin alıcıya bir mesaj vermek olduğu göz önüne alındığında, arabesk müziğin dinleyiciye yalnız olmadığı, acılarının paylaşıldığı ve başka biri tarafından anlaşılabilirdiği mesajlarını ilettiği söylenebilir. Bu yönleriyle arabeskin sadece bir müzik türü olmadığı anlaşılmaktadır. Bu müzikal üslubun yaşanan politik, ekonomik ve toplumsal gelişmelerle beslendiği, bu nedenle belli bir kesim tarafından yaşam biçiminin bir parçası ve bir ifadesi haline geldiği düşünülmektedir. Bununla birlikte modernleşme süreci ile ortaya çıkan popüler kültürün müzik alanındaki yansıması olarak ele alınabilecek olan arabesk olgusunun beslendiği en önemli kaynağın, yine popüler kavramı olduğunu söylemek mümkündür. Sanayileşme ile birlikte müzik endüstrisinin ortaya çıkışının, müzik alanında arz-talep ilişkisi ile varlığını sürdüren bir piyasanın oluşumuna neden olduğu, bu piyasanın zamanla popüler ve arabesk kavramlarının can damarı haline geldiği anlaşılmaktadır. Müziğin, endüstrinin bir dalı haline almasıyla sanatsal kaygı yerini maddi kaygılara bırakmış, amacı sanat olan ürünler yerine maddi beklentileri karşılayacak olan ürünlerin üretilmesine ağırlık verilmiş olduğu söylenebilir. Sonuç olarak sanat tarihi incelendiğinde, popüler kavramının ortaya çıkışıyla sanatın, sanatsal değerini kaybederek metalaştırdığı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Güngör, Nazife, *Arabesk – Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993.

Küçükkaplan, Uğur, *Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013.

Scognamillo, Giovanni, *Türk Sineması Tarihi – I*, Metis Yayınları, İstanbul, 1987.

“PARİS KONSERVATUVARI VE MORCEAUX IMPOSE GELENİĞİNİN FLÜT SANATININ GELİŞİM VE REPERTUVARINA KATKISI”

Sezin ALICI

Uludağ Üniversitesi

sezinalici@yahoo.com

Çiler AKINCI

Dokuz Eylül Üniversitesi

cilerakinci@gmail.com

ÖZET

Flüt ve flüt eğitimi sözkonusu olduğunda pek çok kişinin aklına ilk gelen, Fransız Flüt Ekolü ve bununla bağlantılı Paris Konservatuarıdır. Bu ekolün önde gelenleri bu okuldan mezun olmuş ve bu flütçülerin teknik, ton ve virtüözüte alanında geliştirdikleri ortak anlayışın sonucu olarak Fransız flüt ekolü doğmuştur. Paris Konservatuarı bugün dünyanın en eski ve şöhretli müzik okullarından biridir ve kurulduğu günden bu yana Fransa ve Avrupa'nın çeşitli yerlerinden sayısız müzisyene eğitim vermiştir. Kurucularının izledikleri temel ilkeleri günümüze kadar başarıyla sürdürülmesi sayesinde, dünya çapında pek çok konservatuvar tarafından bir model olarak algılanmıştır.

Fransız flüt ekolünün kurucusu olarak bilinen Paul Taffanel, Paris Konservatuarında öğretmenlik yaptığı sırada, konservatuvarın gelenekleri doğrultusunda yazdığı eserlerle flüt repertuarını genişletmekle kalmayıp, etütleriyle, egzersizleriyle ve metodlarıyla flüt eğitimine önemli katkılar sağlamıştır. Flüt repertuarını hem kendi yazdığı eserlerle, hem diğer bestecilerin ona ithaf ederek yazdıkları eserlerle genişletmiştir.

Hem flüt repertuarını hem de teknik anlamda flüt sanatının virtüözlük olanaklarını zenginleştirmiş olan bu eserlerin pek çoğunu, aslında günümüzde Morceaux Imposé olarak bilinen bir geleneğe borçluyuz. Morceaux Imposé Fransızca bir terim olup, 'parça' anlamına gelen 'morceaux' sözcüğü ile 'zorunlu kılınan' anlamına gelen 'imposé' sözcüklerinden oluşmakta ve 'zorunlu parça' anlamına gelmektedir. Önceleri flüt eğitimi veren kişi tarafından yazılan bu eserler, daha sonra Paul Taffanel ile birlikte sipariş üzerine diğer bestecilere de yazdırılmaya başlanmıştır. Bugün bile konservatuvardan mezun olan öğrenciler bu sayede genişleyen Morceaux Imposé eserlerini çalarak eğitimlerini tamamlamak zorundadırlar.

Morceaux Imposé eserler, Taffanel'den önce ve sonra var olmakla birlikte, 19. yüzyılda onun kariyeri sırasında yazılan eserler ayrı bir önem taşır. Bu eserlerde flütün tınısı, rengi, tekniğindeki akıcılık, armoni, müzikal serbestlik, yeni bir ustalık ve ciddiyet kazanmıştır. Bu eserler daha sonra çağdaş besteciler tarafından yazıldıkça teknik olarak daha geliştirilmiş, müzikal açıdan zenginleştirilmiş ve 20. yüzyıl ile birlikte artık çok daha zengin, renkli ve teknik açıdan yepyeni bir flüt müziği olarak doruk noktasına ulaşmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fransız Flüt Ekolü, Paris Konservatuarı, Morceaux Imposé Geleneği, Flüt Repertuarı, Flüt Eğitimi

***“THE CONTRIBUTIONS OF PARIS CONSERVATORY AND THE MORCEAUX
IMPOSE TRADITION TO THE PROSPECT AND REPERTOIRE OF FLUTE”***

Sezin ALICI

Uludağ Üniversitesi

sezinalici@yahoo.com

Çiler AKINCI

Dokuz Eylül Üniversitesi

cilerakinci@gmail.com

ABSTRACT

One can not talk about the art of flute without mentioning the contributions of Paris Conservatory and the French School of Flute. The pioneers of French School of Flute all graduated from this conservatory. It is formed by their common understanding of the tonality and technicality. Paris Conservatory has been providing education to number of musicians from all over Europe since it's foundation, and still is one of the most important institutions in the world. Its persistence of loyalty to the principles of their founders is still an important model to many conservatories.

Paul Taffanel, known as the founder of French School of Flute, during his years in Paris Conservatory, not only wrote many pieces, which was expected of him by the tradition of the conservatory, but also improved flute training greatly by his unique etudes, exercises and his famous flute method. He enriched the repertoire of flute both by his own pieces and the pieces written by other composers and dedicated to him.

We owe, actually, many of these pieces which greatly improved both the repertoire and technical virtuosity of the instrument to the tradition known as Morceaux Imposé., which literally means in French “mandatory piece”. Before Taffanel these pieces had been written by the instructor himself, but he initiated the tradition of commissioning other composers to write them. Students still have to pass their examination by performing one these Morceaux Imposé pieces, the number of which has increased since then.

Although there has been pieces written for Morceaux Imposé both before and after Taffanel, the ones written and commissioned during his time have a special importance. The sound, color, technical smoothness and harmony, and musical freedom of flute reached a new level of dignity and virtuosity. As Morceaux Imposé pieces continued to be written by other composers later on, they have been improved even further. And finally in the last century they reached the highest point in their technical and musical quality.

Key Words: French School of Flute, Paris Conservatory , Morceaux Impose Tradition, Flute Repertoire , Flute Education

GİRİŞ

Flüt ve flüt eğitimi sözkonusu olduğunda pek çok flüt sanatçısının aklına ilk gelen, Fransız Flüt Ekolü ve bu ekolle yakından bağlantılı Paris Konservatuarı'dır. Bu ekolünün önde gelen flütçüleri bu okuldan mezun olmuş, bu flütçülerin teknik, ton ve virtüöziye konusunda geliştirdikleri ortak anlayışın bir ürünü olarak Taffanel'in öncülüğünde Fransız flüt ekolü doğmuştur ve temelleri Paris Konservatuarı'nın kuruluşuna dayanmaktadır.

Günümüz modern flüt eğitiminin pek çok aşamasında, sınavlarda baraj parçası olarak çalınan eserlerin büyük bir kısmı ve konser programlarının en önemli flüt eserleri Taffanel ve diğer Fransız bestecilerine ait yapıtlardan oluşmaktadır. Bu eserlerin partiyonlarında Paris Konservatuarı öğretmenlerine ithaf edildikleri ya da yılı belirtilerek Paris Konservatuarı konkursu için bestelendiği yazılıdır. Aradan bunca zaman geçmiş olmasına karşın bu eserler bugün bile ulusal ve uluslararası flüt yarışmalarında zorunlu eserler listesinde karşımıza çıkabilmektedir.

Flüt repertuarını dramatik ölçülerde zenginleştirmiş olan ve teknik anlamda flüt sanatının virtüözlük olanaklarını genişletmiş olan bu eserlerin pek çoğu, günümüzde Morceaux Imposé olarak bilinen bir geleneğin oluşum sürecini başlatmıştır. Morceaux Imposé Fransızca bir terim olup, ‘parça’ anlamına gelen ‘morceaux’ sözcüğü ile ‘zorunlu kılınan’ anlamına gelen ‘imposé’ sözcüklerinden oluşmakta ve ‘zorunlu parça’ anlamına gelmektedir. Morceaux Imposé kapsamına giren parçalar, Paris konservatuarından mezun olabilmek için öğrencilerin çalışması zorunlu olan eserlerdir. Bu eserler genellikle flüt eğitimi veren kişi tarafından sınavda kullanılmak üzere yazılmıştır. Ancak Paul Taffanel ile birlikte bu eserler aynı zamanda sipariş üzerine diğer bestecilere yazdırılmaya başlanmıştır. Bu uygulamayla birlikte eserlerin partiyonlarına ‘yarışma parçası’ anlamında ‘Morceaux de Concours’ ya da ‘yarışma solosu’ anlamında ‘Solo de Concours’ tanımlaması eklenmiştir. O dönemde konservatuardan mezun olacak öğrenciler, bu eserleri çalarak eğitimlerini tamamlamışlardır. Paul Taffanel ve onu izleyen öğrencileri Marcel Moyse ve Philippe Gaubert, bu geleneğin yaygınlaşmasını sağlayarak, bugün bile dünyanın her yerinde hiç eskimemiş olarak karşımıza çıkan Fransız flüt ekolüne dönüşmesinde öncü rol üstlenmişlerdir.

Morceaux Imposé eserler, Taffanel’den önce ve sonra var olmakla birlikte, onun müzik kariyeri süresince yazılan 19. yüzyıl repertuarındaki eserler ayrı bir önem taşımaktadır. Bunlar Türkiye ve dünyada flüt eğitimi süresince, sınav ve yarışmalarda mutlaka çalınan ve tanınan eserlerdir. Bunun nedeni bu eserlerin daha öncesinde olmayan teknik ve müzikal özelliklere sahip olmalarıdır. 19. yy Morceaux Imposé eserlerinde, flüt tınısı, rengi, flüt tekniğindeki acıcılık, armoni, müzikal serbestlik, yeni bir ustalık ve ciddiyetle yazılmıştır.

PARIS KONSERVATUVARI

Ülkemizde yakın zamanda yapılmış olan akademik bir çalışmada Paris Konservatuarı hakkında şunlar söylenmektedir: “Paris Konservatuarı dünya üzerinde bugün de eğitimi sürdüren en eski ve en şöhretli müzik okulu olup, geçmiş tarihi boyunca Fransa ve Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde profesyonel kariyerlerini sürdüren, önde gelen sayısız müzisyene devlet destekli eğitim vermiş bir kurumdur. Kurucularının temel prensiplerinin aynı kalması ve günümüze kadar başarıyla sürdürülmesi, dünya çapındaki tüm konservatuarlarca bir model olarak görülmesini sağlamıştır” (Hepýücel, 2009; 4).

Paris Konservatuarı’nın temelleri Ecole Royale de Chant’a dayanmaktadır ve bu okul Fransız ihtilalinin ardından 1793 yılında ordunun müzik akademisi olmuştur. Kurucusu olan Bernard Sarette, müziksever olmakla beraber amacı bando müzikseverlerini bir araya getirip bir Garde National bandosu kurmaktır. 1790’da ünlü bir flüt ve fagot solisti olan François Devienne, yeni cumhuriyetin askerlerine müzik öğretmek için bu akademinin Garde National Orkestrasının başına geçmiştir. 1792 yılında Garde National için bir müzik okulu kurulması çalışmalarına girişen Sarette, bu okulda müziğin her dalında öğretim yapılmasını sağlamıştır. Daha sonra bu kurum Institut National de Musique adını alarak resmi bir müzik okulu haline gelmiştir.

1794'de Saratte ve Gossec, bu iki kurumu birleştirmeye karar verir ve 1796'da 115 öğretmen ve 351 öğrenci ile Conservatoire Nationale de Musique et de Declamation adı altında bugünkü Paris Konservatuarı'nın temeli oluşmaya başlamıştır (Cook,1991;2)

Öğrencilerin mezun olabilmeleri için günümüzde bile hala özel bir sınav olma niteliğini koruyan yıl sonu sınavlarında başarılı olmaları gerekmiştir. Concours de Prix adı verilen bu sınav geleneği ve bu sınavda başarılı olup mezun olabilmek için çalınması gereken zorunlu eser, yani morceaux imposé geleneğinin kökü konservatuarın kuruluşuna dayanmakta ve günümüzde de geçerliliğini korumaktadır.

PARIS KONSERVATUVARINDA CONCOURS DE PRIX GELENEĞİ

Paris Konservatuarı'nda uzun zamandır sürdürülen ve Concours du Prix adı verilen geleneği, öğrencilerin yıl sonu ve mezuniyet sınavlarını halk ve jüri önünde icra etmeleri ve sonucunda başarı durumlarına uygun ödülü almaları anlamına gelmektedir. Jüri üyeleri tarafsız değerlendirme açısından kendi öğrencilerinin değerlendirmesine katılamazlar. Sınavın sonucu kapalı oylama sistemiyle, oy çokluğuna göre belirlenir ve öğrenciler tüm eğitim süreçleri boyunca her yıl sonunda bir ödül için yarışmaya hak kazanırlar. Birincilik ödülü,*Premier Prix* ya da *Mention tres bien*; ikincilik ödülü,*Dexieme Prix* ya da *Mention bien*, ayrıca *Premier Accesit* ve *Deuxieme Accesit* gibi daha düşük dereceler de bulunmaktadır, fakat bunlar daha çok başarısızlıkları tanımlamakta kullanılmaktadır. Sadece birincilik ve ikincilik derecesi mezun olmak için yeterli kabul edilmektedir; diğer derecelere konu olanlar bir sonraki dönemi bekleyerek tekrar sınava girmek durumundadırlar. Bu gelenek günümüzde Fransa'daki Paris Konservatuarı dahil tüm konservatuar ve müzik okullarında devam etmektedir. Paris (C.N.S.M.P) ve Lyon (C.N.S.M.L)'daki Yüksek Konservatuar dışında tüm Devlet Konservatuarları (C.N.R) ve Devlet Müzik Okullarında (E.N.M) birincilik derecesi (Premier Prix) ayrıca *Medaille d'Or* olarak da adlandırılmaktadır.

Paris Konservatuarının ilk yıllarında flüt sınavı için seçilen eserler genelde okulda çalışan flüt öğretmenleri tarafından yazılmış ve sınavdan dört hafta önce öğrencilere dağıtılmıştır. Bu şekilde öğrencinin aldığı eseri kısa sürede deşifre edip, çalabilme yetisi, müzikalite ve tekniğiyle birlikte değerlendirilebilmiştir. Bu eserler genellikle flüt öğretmenlerinin yazdığı eserler olup, Taffanel ile birlikte diğer bestecilere sipariş verilerek yazılmıştır. 1876 yılından sonra sınavda çalınacak eserlere, jürinin seçtiği eserlere ek olarak ayrı bir deşifre parçası eklenmiştir. Günümüzde ise öğrenciler farklı dönemlere ait bir resital programı çalmakla yükümlüdürler. Bu program genelde bir barok dönem, bir klasik dönem, bir çağdaş dönem eseri ve bir de deşifre parçasından oluşmaktadır.

Morceaux Impose

Günümüzde flüt eğitimi süresince sınavlarda baraj parçası olarak çalınan eserlerin büyük bir kısmı Fransız bestecilerine ait yapıtlardan oluşmaktadır. Bu eserlerin partiyonlarında, Paris Konservatuarı öğretmenlerine ithaf edildikleri, ya da yılı belirtilerek Paris Konservatuarı konkuru için bestelendiği yazılıdır. Hangi yılda bestelenmiş olursa olsun, bu eserler bugün bile flüt yarışmalarında zorunlu seçmeli eserler listesinde karşımıza çıkmaktadır. Flüt repertuarını zenginleştiren ve özellikle teknik anlamda ilerleten bu eserlerin ortak adı, Fransızca Morceaux Imposé'dir. Anlamı, zorunlu parça, ya da baraj parçası olarak dilimize çevrilebilir. Bu eserlerin sipariş üzerine yazılmasıyla birlikte partiyonlarına, yarışma parçası, yarışma solosu anlamına gelen Morceaux de Concours, ya da Solo de Concours tanımı eklenmiştir. Bu uygulamalar ülkemiz de dahil olmak üzere dünyanın her yerinde orijinal adıyla kullanılmaktadır. Fransız flüt ekolüne ait bu gelenek, Rus, Alman ve İtalyan

gibi diğer ekollerde görülmemektedir. Aynı zamanda bu gelenek, dünya üzerinde en eski ve diğer ülkelerin örnek aldığı Paris Konservatuarı ile 19.yüzyılda başlamış olan bir gelenektir.

Konservatuvar tarihindeki önemli değişimlerden biri Taffanel'in öğretmen olmasıyla birlikte, mezuniyet sınavları için yeni stil müziklerin yazılmaya başlanmış olmasıdır. Çünkü ondan önce sadece flüt öğretmenlerinin yazdığı eserler Morceaux Imposé olarak sunuluyordu. Bu eserler güçlü bir ton içermenin yanı sıra virtüözlük gerektiren ve birbirine çok benzeyen eserlerdir. Oysa Taffanel ile birlikte değişen gelenek çerçevesinde, çağdaş besteciler tarafından bestelenmiş olan yeni tarz eserlerde armoni daha zenginleşmiş, diğer enstrümanlarla birliktelik güçlenmiş ve flüt solist bir enstrüman olarak daha fazla ilgi görmeye başlamıştır.

Gabriel Faure 1898'de Fantezi'sini yazdığında, konservatuvar tarihinde flütçü olmayan ve sınav için flüt eseri yazan ilk besteci olmuştur. Aynı yıl bir deşifre parçası ve orkestra eseri olan Pelléas ve Mélisande'den flüt ve piyano için Sicilienne'i de yazmıştır. Faure Taffanel'e duyduğu saygı ve minnet duygusundan ötürü Fantezisini gerçekten önemseyerek ve Taffanel'e yakışır bir şekilde yazmıştır.

Duvernoy tarafından yazılmış olan Konçertino Op.45 (1899), Ganne tarafından yazılmış olan Andante ve Scherzo (1901), Chaminade tarafından yazılmış olan Konçertino Op.107 (1902), Périllhou'nun yazdığı Ballade (1903), Enesco'nun yazdığı Cantabile ve Presto (1904) ve Gaubert tarafından yazılmış olan Noktürn ve Allegro Scherzando (1906) gibi eserler, renkli armonisi ve güçlü ifadeleri nedeniyle hala flüt sanatının önemli eserleri arasında yerlerini korumaktadırlar.

Morceaux Imposé kapsamına giren parçalar, Paris konservatuarından mezun olabilmek için öğrencilerin çalması zorunlu olan eserlerdir. O dönemde sadece öğretmenlerin yazdığı ve öğrencilerin çalmak zorunda olduğu eserler Morceaux Imposé olarak tanımlanmıştır.

Morceaux Imposé eserlerin orijinal olarak en önemli belirleyici özelliği, eserin daha önce çalınmamış, tanınmayan, yeni bir eser olması ve icra edecek öğrenciye dört hafta önce verilmesi olmuştur. Bu şekilde öğrencilerin eşit zaman zarfında yapmış oldukları çalışma sonucu olarak ulaşabilecekleri düzeylerin tespit ve test edilmesi amaçlanmış, ve genellikle bir kurul tarafından oy çokluğu ile sonuca varılmıştır.

Günümüzde yalnızca Paris Konservatuarı değil birçok konservatuvarın hem giriş hem mezuniyet sınavlarında bu uygulamayla karşılaşmaktadır. Evrensel bir dil olan müzik dilinde, teknik birçok terimde olduğu gibi Morceaux Imposéde tüm dillerde Fransızca orijinal haliyle kullanılmaktadır. Sadece müzik okulları değil, ulusal ve uluslararası yarışmalarda Morceaux Imposé eserler yer almaktadır. Günümüz sınavlarında ve yarışmalarında öğrenci ya da yarışmacılardan hem belirlenen zorunlu bir eseri çalmaları beklenmekte, hem de seçmeli eserler listesinden kendi tercih ettikleri bir eseri çalmaları beklenmektedir. Bu şekilde öğrenciye kendi tarzını yansıtmaya olanağı sağlandığı düşünülmektedir. Morceaux Imposé kapsamında değerlendirilen eserler ise bazı durumlarda yine hiç tanınmayan eserler arasından seçilirken, bazı durumlarda repertuvarda halihazıra bulunan eserlerden biri olabilmektedir.

Her bir müzisyenin kendine özgü tarzını değerlendirmenin farklı ölçütlerinden söz etmek mümkün olmakla birlikte, adayları aynı eseri çalarken gösterdikleri performansları ortak ölçütlere göre değerlendirmek de ayrı bir öneme sahiptir. Herşeyden önce daha kesin ve dürüst sonuçlara ulaşmanın bir yolu olarak düşünülmelidir. Morceaux Imposé anlayışının uygulandığı yerlerde adaylar aynı eserleri çaldıklarında:

1. Entonasyon Ve Tını
2. Ritm
3. Dinamikler
4. Teknik Ve Artikülasyonlar
5. Müzikalite
6. Yorum

gibi ortak ölçütlere göre değerlendirilmektedir. Öte yandan kişilerin kendi seçimleri ile icra ettikleri eserler, sahip oldukları bazı kusurları örtmek ve iyi yönleri ortaya koymak için özellikle seçilmiş tercihler olabilmektedir. Yeni bestelenmiş de olsa, repertuvardan seçilmiş de olsa Morceaux Imposé eserlerinin belirgin özelliği, icracının teknik ve müzikal anlamda tüm becerilerini göstermelerine ve icracıların sınırlarını zorlamaya olanak sağlamalarıdır. Sipariş üzerine yazılan eserler bazen sadece bir teknik nokta üzerine bile yazılabilir. Örneğin sadece dil tekniği gerektiren bir eser ya da sadece armonik sesleri gösteren bir eser olabilir. Bununla birlikte Morceaux Imposé çoğunlukla tüm teknik zorlukları içeren ve icra eden kişinin genel anlamda teknik ve müzikal becerilerini ortaya koymalarına olanak sağlayan eserlerdir.

Morceaux de Concours – Solo de Concours

Barok dönemden başlayan flüt repertuarı, zaman ilerledikçe flütün teknik olanaklarıyla paralel olarak daha da gelişmiş ve genişlemiştir. 19. ve 20. yüzyıl repertuarının çoğu ise özellikle Paris konservatuvarı sınavı için yazılmış olan *Morceaux de Concours* ya da *Solo de Concours* olarak adlandırılan eserlerden oluşmaktadır.

1900'lü yıllarda flüt eserleri daha çeşitli, renkli biçimler ve daha teknik beceri gerektiren yeni müzikler haline gelmiştir. Diğer enstrümanlarda da geçerli olan bu gelenekte, öğretmen bir eser yazmalı ya da flüt repertuarındaki eserlerden birini seçmelidir. 1829 – 1856 yılları arasındaki Morceaux Imposé eserler çoğunlukla o dönemin flüt öğretmeni olan Jean Louis Tulou tarafından yazılmıştır. Daha sonraki yıllarda 1894'den başlayarak, flüt öğretmenlerinin yazdıklarına diğer bestecilerin eserleri de eklenmiştir.

Sipariş üzerine yazılan bu eserler için siparişi genellikle konservatuvarın müdürü besteciye vermiştir. Bestecinin sorumluluğu, cümleme, artikülasyon, teknik ve müzikal yorum açısından zor ve öğrencinin her yönüyle sınanabileceği bir eser yazmak olmuştur. Bu şekilde bestelenerek repertuvara kazanılmış eserlere *Morceaux de Concours* ya da *Solo de Concours* adı verilmektedir.

Blakeman Taffanel'in bu geleneğin oluşumundaki katkısını şu sözlerle değerlendirilmektedir. “Bu gelenekte Taffanel'in etkisi büyüktür çünkü flüt sınavları için bir bestecinin eser bestelemesi kuralını ilk olarak o uygulamaya koymuştur ve konservatuvar yönetimini diğer enstrümanlar için de aynı prosedürün uygulanması konusunda yönlendirmiştir. 1897'den itibaren tüm üflemeli ve bakır üflemeli çalgılar için bu şekilde bestelenen yeni eserler kazandırılmıştır. Hatta bir süre sonra, mezuniyet sınavları yeni müzikler için tanıtım gösterisi haline gelmiştir” (Blakemen, 2005; 187).

1803 yılından bu yana besteciler çoğunlukla yazdıkları bu eserlerle Paris'deki Académie des Beaux Arts (Güzel Sanatlar Akademisi) tarafından çok prestijli bir ödül olan Prix de Rome (Roma Ödülü) ödülüne laik görülmüştür. (Cook, 1991; 53)

Bu gelenek 1824 yılından itibaren flüt için uygulanmaya başlanmış, 1970 yılına kadar düzenli şekilde uygulanmış, 1970'den sonra sınav, içinde yine zorunlu bir parça bulunmak koşuluyla mini resital formatına dönüşmüştür. Burada zorunlu eserin yanında, öğrencinin

seçeneğine sunulan bir dizi eserler listesi de bulunmuştur. “1900 yılından 1955 yılına kadar Morceaux imposé eserlere bakıldığında 56 eser görülmekte ama bunların sekiz tanesi, en az bir kez zorunlu parça olarak tekrarlanmıştır. 1900 ile 1955 yılları arasındaki eserleri incelediğimizde stil, form, zorluk derecesi ve uzunluk açısından çok çeşitli ve zengin olduğu görülmektedir. 20. yüzyıl başlarındaki eserler form, uzunluk, armoni ve teknik açılarından birbirine benzemektedir. Bu eserler romantik, iki bölümlü formda yazılmış, birinci bölümü ağır, cantabile olan, ikinci bölümü de hızlı ve daha teknik akıcılığa ve hıza dayanan eserlerdir” (Cook,1991;54).

1930 yıllarla başlayan eserler biraz daha fazla çeşitlilik göstermekte ve her bestecinin kendi çizgisini yansıtmaktadır. Bu eserlerde gerginlik, kromatizm, seri teknik, özgür tonalite, disonans seslerin kullanıldığı görülmektedir. Bunlara ek olarak bu dönemdeki eserler teknik açıdan daha zor, çok kısımlı ama tek bölüm parçalarıdır (Cook,1991;54). Bu eserler, icracının nefes, müzikal cümlemeleme, ifade, parmak tekniği, dil tekniği gibi becerilerini zengin armoni ve müzikal içerikle ortaya koyabileceği niteliklerdedir.

Eserlerin, etüd ve egzersiz kitaplarının zorluk dereceleri, Avrupa genelinde dokuz farklı derece ile numaralandırılmıştır.

1, 2, 3 : Kolay

4, 5, 6 : Orta

7, 8, 9 : Zor

Bu sayıların arkasına eklenen L harfi, bu derecelendirmenin Leduc yayınevi tarafından verildiğini göstermektedir. Aksi takdirde bu derecelendirme bestecinin kendisi tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır (Cook,1991;55). Bu numaralandırma morceaux imposé eserlerin hepsinde görülmemekle birlikte, daha çok 1900- 1930 yılları arasında yazılan eserlerde kullanılmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Paris Konservatuvarındaki eğitim, performans ve besteleme geleneği yüzyıllardır devam etmektedir. Konservatuvarının mezuniyet sınavları için Morceaux Imposé eser yazma geleneği olmasaydı, belki de bugünkü flüt literatürüne sahip olamazdık. Bu gelenek flüt literatürüne artikülasyon, sonarite, teknik ve müzikal yorum açısından birbirinden güzel ve zengin çok sayıda eser kazandırmıştır. Flüt repertuarındaki gelişimin en önemli adımı Paul Taffanel’in konservatuvarın mezuniyet sınavlarında süregelen Morceaux Imposé eserlerin yalnızca flüt öğretmenleri tarafından değil, artık çağdaş besteciler tarafından da yazılması geleneğini başlatmış olmasıdır.

1824 yılından 2000’li yıllara kadar hem flüt için eser yazan bestecilerin sayısında artış gözlenmiş, hem de bu besteciler tarafından yazılan bu eserlerin teknik ve müzikal açılarından bir gelişim gösterdiği kaydedilmiştir. 2000’li yıllar ile birlikte yaygınlaşan modern müzik anlayışının tüm enstrümanlarda olduğu gibi flüt repertuarında da etkisini gösterdiği gözlenmektedir. Elektronik efektler de dahil, çok farklı teknikler kullanılarak yazılan modern eserlerin sayısı günden güne artmıştır.

Taffanel’in öğretmenliğe başlamasıyla ilk sipariş ile yazılan ilk eser Faure’nin op. 79 Fantezi’sidir. Bu eser daha sonraki bestecilere örnek teşkil etmiştir. Bu morceaux impose eserler, 19.yy’ın flüt calma stilini oluşturan, gerek müzikal anlamda Fransız müziğini yansıtan gerekse flüt çalmada Fransız Flüt Ekolü’nü belirleyen eserlerdir. Faure’nin ardından Duvernoy, Enesco, Hue, Perilhou, Ganne, Busser, Gaubert, Taffanel, Grovles gibi bestecilerin eserleri daha çok iki bölümlü formda yazılmış, ilk bölümü ağır sarkılı, ikinci bölümü hızlı ve akıcı teknige dayalı bicimdedir. 20.yy da yine Fransız müziği etkisi duyulurken artık yüzyılın

getirdiği modern müzik biçiminde, yeni teknikler ve yeni müzikal anlayış kendini gösterir. Dutilleux, Sancan, Messiaen, Jolivet, Boulez bu bestecilerden bazılarıdır. Bu bestecilerin eserleri 2 bölümlü yapıdan daha özgün daha cesitli formlara dönüşmüştür.

Bu gelenek ile zenginlesen ve özel bir yer edinen flüt repertuvarı 20. ve 21.yy da artık sadece Fransız değil, İtalyan, Alman, Japon bestecilerin de önemli eserler yazdığı bir repertuvar olmuştur. Hindemith, Martinu, Schubert, Takemitsu, Saariaho, Casella bu bestecilerden bazılarıdır.

Flütün bugün bu konuma gelebilmesi kuşkusuz Morceaux Imposé eserlerin, flüt tekniğini ve tınısını geliştirmek için sınırlarını zorlaması sayesinde gerçekleşmiştir. Bu zengin repertuvar ve güzel eserler flütü popüler bir enstrüman haline getirmiş, yaygınlaştırmış ve flüt, solist bir çalgı olarak müzik kulvarında ayrı bir yer edinmiştir. Günümüz flüt sanatçılarının büyük bir kısmı, bu gelişim arayışı ve repertuvar zenginliğini özellikle Paul Taffanel ve onun öncülüğünde gelişen Fransız flüt ekolüne borçlu olduklarını düşünmektedir.

KAYNAKLAR

Kitap Ve Makaleler

BLAKEMAN 2005; Edward, **Taffanel: Genius of the Flute**, Oxford University Press, New York.

BLAKEMAN 1988; Edward, **Flute Fantaisie**, Susan Milan Chandos CD.

DE LORENZO 1951; Leonardo, **My Complete Story of The Flute**, The Citadel Press, New York.

DORGEUILLE 1986; Claude, **The French Flute School 1860-1950**, Tony Bingham, London.

ROUGNON 1969; Paul, **La Musique et Son Histoire**, Librairie Garnier Frères, Paris.

TOFF 1996; Nancy, **The Flute Book**, Oxford University Press, New York.

Tezler

ALICI 2010; Sezin, **Paul Taffanel ve Morcaux Imposé Gelenegi**, Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

AHMAD 1980; Patricia, **The Flute Professors of the Paris Conservatoire 1795-1908**, Yüksek Lisans Tezi, North Texas State University, United States.

BOUCHER 1996; Philippe, **L'Ecole Française de Flute**, Mémoire de Pédagogie, Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Paris.

CHASSAIN 1995; Laetitia, **Le Conservatoire de Paris, 1795-1995, Deux cents ans de Pédagogie**, Mémoire de Pédagogie, Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Paris.

COOK 1991; Kathleen Roberta, **The Paris Conservatory and the “solo de concours” for flute 1900- 1955, Doktora tezi**, The University of Wisconsin, United States.

COLOSIMO 2001; Kelly Ann, **Andre Jolivet’s Chant de Linos and the Paris Conservatory Morceaux de Concours**, Yüksek Lisans Tezi, The University of Nevada, United States.

GABARON 2005; Nicolas, **L'Enseignement de la Flute Traversiere, Histoire de la Constitution d'une disipline d'excellence en France**, Mémoire de P  dagodie, CEFEDM Rhône-Alpes, Lyon.

HEPY  CEL 2009; Ceren, **19. Yüzyıldan Günümüze Fransız Ekol   ve Marcel Moyses'un Dünya Fl  t Sanatına Etkileri**, Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

LATTIMORE 1987; Lee, **Les Morceaux de Concours de Flute du Conservatoire de Paris: a structural comparison of selected works of Jean Louis Tulou and Joseph Henri Altes**, Doktora Tezi, North Texas State University, United States.

MC VINNEY 1994; Barry Denis, **Paul Taffanel and Reinvention of Flute Playing for the Twentieth Century**, Doktora Tezi, The University of Texas at Austin, United States.

“SOUNDPAINING VE MÜZİK EĞİTİMİNDE KULLANILABİLİRLİĞİ”

Yrd. Doç. Dr. Sonat COŞKUNER

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

sonatcoskuner@yahoo.com

ÖZET

Doğaçlama çok uzun zamandan bu yana farklı müzik türlerinde kullanılmış ve günümüzde neredeyse birçok müzik türünün vazgeçilmezi haline gelmiştir. Doğaçlama müziğinin gelişimi ile birlikte farklı çalışmalar da meydana gelmiştir. Bunlardan bir tanesi de 'Soundpainting'dir. Soundpainting müzisyenler, dansçılar ve görsel sanatçılar için geliştirmiş canlı besteleme işaret dilidir ve doğaçlamaya dayalı bir çalışmadır. Bugün Soundpainting dili performans için istenilen doğaçlama türünü belirtmek için besteci tarafından belirtilen 1250 den fazla hareketi kapsar. Bu çalışmanın özellikle müzik alanında yapıldığı ve etkili olduğu görülmektedir. Doğaçlama çalışmalarının, müzik eğitimi alan öğrencilerin gerek yaratıcılık gerekse motor davranışlarında olumlu yönde değişiklikler sağlayacağı, bu nedenle Soundpainting'in müzik eğitiminde de kullanılabileceği düşünülmektedir. Araştırma betimsel bir çalışmadır ve veriler kaynak tarama yöntemi ile elde edilmiştir. Alan yazın yönteminde yararlanılacak olan çalışmanın özgün olduğu, alana katkı sağlayacağı, ilgili araştırmalara kaynak teşkil edeceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Soundpainting, Doğaçlama, Müzik Eğitimi

SOUNDPAINING AND AVAILABILITY IN MUSIC EDUCATION

ABSTRACT

Improvisation used since for a very long time and today has become indispensable almost as many different types of music genre. With the evolution of improvised music in different studies were formed. One of them is Soundpainting. Soundpainting is the live composing sign language for musicians, dancers and visual artists. Today, the language comprises more than 1250 gestures that are signed by composer to indicate the type of material desired of the performers. This study is done and seen to be effective, especially in the field of music. Improvisation works provide creativity and as well as changes in motor behavior on music students, so it could be used in the teaching of music. The research is a descriptive study and the data were obtained by the method of literature. The study utilized the original method in the literature, which is to contribute to the field, is expected to be a source-related research.

Key words: Soundpainting, Improvisation, Music Education

GİRİŞ

Yaratıcılık

Yaratıcı ve üretken bireylere ihtiyaç duyulan günümüzde, yaratıcılığın ortaya çıkarılması ve geliştirilmesinde çeşitli bilimsel araştırmalar yapılmaktadır. Yaratıcı bireylerin yetiştirilmesi konusunda ortak bir çaba olsa da uygulanan program ve yöntemlerin eksiklikleri bu çabayı sonuçsuz bırakmaktadır. Bu sorunun nedeni, ezbere dayalı ve yeniliğe açık olmayan bir eğitimi sisteminin varlığıdır.

Ezbere dayalı bir eğitim sistemi bilgiyi depolamakta ve uygulamaya koyamamaktadır. Özden'e (2003) göre ezberci eğitim sadece gerçek öğrenmeyi engellemekle kalmamakta; öğrencinin bireyselliğini yok etmekte, özgün düşünceyi sınırlamakta ve yerleşik düşünme kalıbına uymayan yeni verilerin değerlendirilmesini engellemektedir (Gürgen, 2006: 82). Fakat yaratıcılık, farklı koşullar altında ortaya çıkabilen, aile ve eğitimcilerin yönlendirmesiyle geliştirilebilen bir beceridir. Bu becerilerin fark edilip geliştirilmesinde eğitimcilerin rolü ve sorumluluğu büyüktür.

Yaratıcı becerilerin davranışların ortaya çıkarılması birçok disiplinle sağlanabilir ve ortaya çıkarılabilir. Bu disiplinlerden birisi şüphesiz de müzik eğitimidir. Müzik yolu ile öğrenciler hangi yaş aralığında olursa olsun kendilerini daha iyi ifade edebilirler ve yaratıcı davranışlar ortaya koyabilirler.

Doğaçlama

Doğaçlama genel anlamı itibarıyla, oyuncunun, konuya bağlı fakat metne bağlı kalmadan, içinden geldiği gibi konuşması ve davranması olarak tanımlanmaktadır (wikipedia). Müzikte doğaçlamayı ise belli kalıplar içerisinde notaya bağlı kalmadan seslendirme veya davranma olarak ifade edebiliriz. Fakat “doğaçlamacılar arasında bu sözcüğün kullanılmasına karşı belirgin bir isteksizlik vardır. Bunu sebebi doğaçlamanın yaygın olarak kabul edilmiş çağrışımlardır; doğaçlamanın hazırlıksız ve düşüncesiz, tamamen ayaküstü, uçar ve önemsiz, tasarı ve yöntemden yoksun bir şey olduğuna dair çağrışımlardır bunlar. Doğaçlamacılar bu çağrışımlara karşı çıkarlar, çünkü kendi deneyimlerinden onun doğru olmadığını bilirler (Bailey, 2001: 13).

Müzikte Doğaçlama

Derek Bailey (1998)'e göre “doğaçlama, tüm müziksel etkinlikler içinde; etkinliklerin en çok yapıları olduğu halde en az anlaşılmış olanıdır. Bunun sebebi olarak müziğin her alanında yapılmasına rağmen hakkındaki bilginin yok denecek kadar az olmasını göstermektedir”. Doğaçlama yapısı gereği hiçbir zaman aynı olmayan ve sürekli değişen bir olgudur. Bu nedenle Bailey, doğaçlamanın kesin tanımının yapılamayacağını ve onun kuramsal olmadığını belirtmektedir.

“Birçok kültürde, ilk müzik-yapma aktivitesi ritimler ve melodilerle doğaçlamadır. Barok dönemde Batı Avrupa müzik geleneğinde doğaçlama, bir çalgıcının beklenen ve son derece değerli bir beceriydi. O dönemden bu yana, her ne kadar sanat müziğinin doğaçlama becerileri düşüşte olsa bile Mozart ve Beethoven gibi bazı ünlü müzisyenler yüksek doğaçlamacılar olarak kabul edildi. Bugün bu ülkelerde, doğaçlama becerileri çalgıcılardan deyim yerindeyse, folk, country, rock ve jazz müziklerinde beklenmektedir” (Schleuter, 1997: 135- 136).

Doğaçlama, müzisyenlerde belli bir birikimi gerektirir. “Teknik beceri ve yeterliliğin göstergelerinden birisi, bir çalgı ile doğaçlama yeteneğidir. Müzikal fikirleri bir çalgı ile önce duyurup sonra ifade etme üst-düzey bir süreçtir ve bilgi ve beceri kaynaşması gerektirir” (Schleuter, 1997: 135- 136).

Müzik eğitim sistemimizde doğaçlama eğitimi olmadığı gibi, müzisyenler doğaçlama yapmayı kendi kendilerine, duyarak, dinleyerek ve taklit ederek gerçekleştirmektedirler. Schleuter (1997: 135- 136)'e göre “doğaçlama yeteneği öğrenilebilir ve geliştirilebilir bir aktivitedir; deneyimlerimizden ve araştırmalarımızdan biliyoruz ki, okul çalgıcıları erken ve sürekli eğitimle doğaçlama beklentilerini kazanabilirler. Teknik beceri ve müzikal beceri bu eğitimle geliştirilir. Duyuş ve teknik beceriler ile tonal ve ritim kalıplarının oluşturduğu dağarcık doğaçlama temeli için kolaylık oluşturur”. Gordon (1993)' a göre “doğaçlama, öğrenme becerileri dizisinin çıkarsama-öğrenme bölümünün bir parçasını içerir”. Burada

doğaçlama eğitiminin, müzik eğitiminin bir parçası olduğu ve müzisyenlerin gelişiminde önemli bir yeri olduğunu görüyoruz.

Doğaçlama öğrenmenin gerekliliği hakkında Rabinof (1997), şu düşünceleri dile getirmektedir;

Görevi piyano başında oturmak ve yeteneğinin sınırları içinde müzik yapmak olan piyano öğrencisiyle doğaçlamanın ilgisi nedir? Yanıt, doğaçlayabilme becerisini kazanan bir öğrencinin daha iyi bir icracı olacağıdır. Doğaçlama, yalnızca eksik interlüdlerin (kadans olarak adlandırılan yerlerin) doldurulması ya da süslemeler eklenmesi sorunu değildir; bunlardan daha çok, hem teknik, hem de yorumlamaya ilişkin yeteneklerin geliştirilmesi sorunudur. Doğaçlama, klavyeyle üstün bir dokunuşsal ilişki, işitsel uyanıklık, her tonda rahatça gezinebilme duygusu, daha iyi bir bellek ve deşifre becerisi, kompozisyon çözümleme yetisi, güvenlik ve denge sağlar. Fakat bütün bunlardan daha çok olarak, kişinin müzisyenliğini kavrayışını, imgelemine ve yaratıcılığını elverdiği ölçüde artırır. Öğrencinin doğaçlamaya olan yakınlığı ne olursa olsun, doğaçlama yapmak onun sezgisini keskinleştirecektir (Rabinof, 1997: 64).

Doğaçlama eğitiminin olumlu yönde etki ettiği bir konu da deşifre becerisidir. McPherson (1993), bir lise öğrencisinin deşifre becerisinin güçlü belirleyicisinin doğaçlama olduğunu ifade etmektedir.

Günümüzde doğaçlama sadece belli başlı müziklerin içinde icra edilmemekte, yalnız başına da müzisyenlerin ve eğitimcilerin ilgisini çekmektedir. Bu anlayışla ortaya çıkmış ve kullanılmakta olan çalışmalardan birisi de Soundpainting'dir.

Soundpainting

Soundpainting, New York'lu eğitimci ve besteci Walter Thompson tarafından 70'li yılların sonlarına doğru, müzisyenler, dansçılar, aktörelere ve görsel sanatçılar için ortaya çıkarılan ve geliştirilen evrensel besteleme işaret dilidir. Bir başka deyişle Soundpainting, besteci- şef ve topluluk arasındaki bir iletişimdir. "Soundpainting bir işaret dilidir. Siz topluluğa işaret edersiniz ve onlar sesle yanıt verirler. Cevaba göre bir sonraki talimatı belirlersiniz. Soundpainting siz ve topluluk arasında bir diyalogdur" (Thompson, --: --).

Sound (ses) ve painting (resim, boyama) kelimelerinin birleşiminden oluşmuştur. Fakat biz bu birleşik kelimeyi Türkçeye çevirdiğimizde anlatılmak istenen şeyle hiçbir bağlantısı olmadığını görüyoruz. Bu nedenle bu kavramı orijinal dilindeki gibi kullanmayı tercih ediyorum.

Soundpainting her ne kadar belirli işaretleri ve talimatları içeriyor, sınırlama getiriyorsa da uygulayanlar açısından gerçek bir doğaçlamadır.

Soundpainting işaretleri hem hareket, hem kavramsal hem de fiziksel olarak kategorilere ayrılır; kim, ne, nasıl ve ne zaman gibi. İstenilen performans göstermek için kullanılan bugün 1250 den fazla hareket vardır. Bu hareketler icracılara ne zaman başlayıp bitirecekleri, hangi müzikal dinamikleri kullanacakları ve ne ile ilişki kuracakları gibi birçok konuda açıklık getirir. Bu sayede şef/soundpainter kendi kompozisyonunu da oluşturmuş olur. Bu açıdan bakıldığında Soundpanting için, şef/soundpainter'in anlık gelişen bestesi de diyebiliriz.

Soundpainting çalışmalarında başarılı olmak, yeni müzikal fikirler geliştirmek ve doğru cümleler yaratmak, şüphesiz düzenli çalışmayı gerektirir. Öğrencilerin ilk zamanlar çekingenlikleri ve isteksizlikleri olabilir; bu durum anlayışla karşılanmalı ve onların cesaretlendirilmesi gerekmektedir. Tıpkı doğaçlama gibi soundpainting çalışmaları da bir süreç işidir. Bu süreçte ilerleyiş basit ezgisel ve ritimsel kalıplarla başlayıp, daha karmaşık ve

uzun cümlelere bırakmalıdır yerini. Rabinof (1997)' ye göre başarılı bir doğaçlama daha ilk dersten doğru alışkanlıkların yerleştirilmesini gerektirir.

Soundpainting ve Müzik Eğitimi

Soundpainting, doğaçlamanın bir uzantısı olarak, tıpkı doğaçlama gibi çalgıda belli bir birikimi gerektirir. Bu birikim sayesinde icracılar işaret edilen hareketlere anlam yükleyip mümkün olduğunca iyi gerçekleştirebilirler. Fakat bu yöntem müzik eğitiminde, özellikle çalgı ve ses eğitiminde, herhangi bir oda müziği çalışmasında kullanılabilir. Çalgısına yeni başlayan bir öğrencinin veya aynı düzeylerde bulunan farklı çalgılara sahip bir topluluğun, birlikte soundpainting yapması mümkündür. Bunun için temel işitme ve teori derslerini almış olması veya almakta olması yeterlidir. Bu sayede öğrenci, öğrenmiş olduğu aralıkları, sesleri ve ritim kalıplarını kullanarak işaret edilen fonksiyonlarla ilişki kurabilir.

Öğrenciler için Soundpainting yapmak, onların özgürce çalgılarıyla iletişim kurmaları anlamına gelmektedir. Genellikle bir çalgı eğitiminde ilk zamanlarından başlayarak öğrencinin kendini ifade edebileceği bir seviyeye gelene kadar fazlasıyla uyulması gereken kurallar vardır ve bu kurallar öğrenciyi teknik anlamda geliştirmekle birlikte sınırlamakta, karşısında nota olmadığında bir şey yapamaz halde bırakmaktadır. Bu noktada soundpainting esnasında öğrenciler çalgılarını tanıma, korkularını yenme ve müzikal fikirlerini geliştirme konusunda özgürce hareket etme fırsatı bulurlar. Derek Bailey, doğaçlamayı engelleyici olanın eğitimi sistemi olduğunu şu konuşmasında anlatmıştır;

“Stevens’la doğaçlama yapmayan hakkında konuştuk ve doğaçlama yapmanın çoğunlukla eğitimi nedeniyle doğaçlama yapması engellenmiş bir müzisyen olduğuna değindik. Doğaçlamaya kalkışmayı yasaklayan bir tavrı getiren eğitimi nedeniyle. Eğer birisi bana “doğaçlama yapamam” derse –ki düşünebileceğiniz en büyük klasik eğitim yığını almış biri de olabilir o- bunu son derece ilham verici bulurum. Çünkü kısa zamanda onu yapmaya başlayacak ve “bu mıydı?” diyecektir. Ve sonra onu tekrar yapacaktır” (Bailey, 2001: 166).

Soundpainting çalışması sırasında önemli olan, grupla iyi bir iletişim kurmaktır. Bu iletişimle birlikte istenilen hareketler herkes tarafından anlaşılabilir ve uygulanabilir. Bunun gerçekleşmesi için soundpainter/şef’in son derece net ve gruba hangi cümle yapısını göstereceğini önceden belirlemiş olması gerekir. “Öğrettiğiniz şey, yöntem veya süreç, gruba kolaylıkla iletilecek ve grubun tümünün yapabileceği derecede basit olmalıdır. Fakat daha gelişmiş müzisyenleri tatmin edecek derecede konsantrasyon da istemelidir” (Bailey, 2001: 163). Bailey’in kitabında geçen, sınıf içi doğaçlama ile ilgili söylediği bu genel açıklama soundpainting için de geçerlidir.

Topluluk için de yer alan bir icracı, gösterilen işaretler doğrultusunda çalar ve grubun bir parçası olur. Fakat soundpainter/şef, bir icracıya serbest doğaçlama yapmasını da işaret edebilir ve bu durumda o icracı bütün kuralları unutup, kendi birikimini kullanarak bir doğaçlama yapar. İşte burada notada yazanların ve kuralların hükmü geçersiz olur. Bu soundpainting’in en verimli süreçlerinden birisidir.

Soundpainting çalışmalarıyla birlikte öğrencileri çalgılarında rahatlık, hâkimiyet ve özgüven kazanmaları, müzikal fikirlerinin geliştirilmesi, bellek kapasitelerinin artırılması, notaya bağlı kalmadan çalabilmeleri, deşifre becerilerinin geliştirilmesi sağlanır.

Bütün bu bilgi ve deneyimler ışığında Soundpainting’in müzik eğitiminde kullanılabileceği düşünülmektedir.

Problem

Bu araştırmanın problem cümlesi şu şekilde düşünülmüştür;

Soundpainting müzik eğitiminde kullanılabilir mi?

Alt Problemler

Yukarıdaki problem cümlesi doğrultusunda şu alt problemler geliştirilmiştir;

- 1- Soundpainting çalışmaları, öğrencilerin çalgıları üzerinde teknik gelişimlere yardımcı olmaktadır mı?
- 2- Soundpainting çalışmaları, öğrencilerin doğaçlama becerilerinin gelişmelerine yardımcı olmaktadır mı?
- 3- Soundpainting çalışmaları, öğrencilerin oda müziği veya orkestra derslerine katkı sağlamaktadır mı?

Yöntem

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Soundpainting yolu ile yapılan çalışmaların öğrencilerin gerek çalgılarındaki teknik becerilerine, gerek doğaçlama becerilerine, gerekse mevcut derslerine olan katkılarının vurgulanması ve müzik eğitiminde kullanılabilirliği amacını taşımaktadır.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma Soundpainting yolu ile yapılan bir doğaçlama çalışmasının, öğrencilerin teknik ve doğaçlama becerilerine olan katkılarının belirtilmesi ve diğer derslerle olan etkileşimlerine değinilmesi bakımından önemlidir.

Evren Ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında eğitim gören öğrenciler, örneklemi ise Soundpainting yapmak isteyen gönüllü öğrenciler oluşturmaktadır.

Örneklem Grubunun Özellikleri

Örneklem grubu, 2,3 ve 4. Sınıf öğrencilerinden oluşmuştur. Gruptaki öğrencilerin tamamı en az 2 yıllık çalgı eğitimine sahip öğrencilerdir. Örneklem grubunun özellikleri aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 1. Örneklem Grubunun sayısal dağılımı

Sınıf	Vokal	Piyano	Keman	Viyolonsel	Flüt	Saksafon	Viyola
2. sınıf			1			1	
3. sınıf				1	1		1
4. sınıf	3	1		1			

Veri Toplama Yöntemi

Araştırmada kullanılan nitel bilgiler kaynak tarama yöntemi, nicel bilgiler ise yapılanmış görüşme formu ile elde edilmiştir. “Yapılanmış görüşme, daha çok, önceden yapılan ve ne tür soruların ne şekilde sorulup, hangi verilerin toplanacağını en ayrıntılı biçimde saptayan ‘görüşme planı’nın aynen uygulandığı bir görüşmedir” (Karasar, 2004: 167).

Bu çalışmada yapılanmış görüşme 4 öğrenciye uygulanmış ve bu öğrencilerden gelen cevaplar yorumlanmıştır.

Bulgular Ve Yorumlar

Soundpainting müzik eğitiminde kullanılabilir mi? Problemine yönelik hazırlanan alt problemlerden,

1. Alt probleme ilişkin, Soundpainting yaptıktan sonra çalgınız üzerinde teknik değişim oldu mu? Oldu ise ne yönde? Sorusuna öğrencilerin verdiği cevaplar:

1. Öğrenci: Çalgımda sınırları zorlamayı denedim. Çalgımdan farklı tınlar elde edebilmek için arşe kullanımında değişiklikler yaptım, örneğin tersten sürtmek gibi.
2. Öğrenci: Batı müziği çalarken kullanmadığım ya da kullanmadığım bazı sesleri Soundpainting çalışmalarında keşfettim. Nefesli saz çaldığım için üfleme ve nefes anlamında daha rahat olmama yardımcı olduğunu söyleyebilirim.
3. Öğrenci: Teknik olarak herhangi bir değişiklik olmadı fakat çalgıda yapılabilecekler konusunda tabiri caizse at gözlüklerini bir tarafa bıraktım diyebilirim. Violada yay ve pizzicato kullanmadan ses çıkarmak eğlenceli ve bir o kadar ilginç.
4. Soundpainting yaptıktan sonra çalgım üzerinde teknik bir değişim olmadı.

Birinci alt probleme ilişkin verilen cevaplardan Soundpainting çalışmalarının öğrencilerin teknik gelişimini direk etkilemediği fakat farklı teknikler kullanarak yeni sesler, tınlar elde etme istekleri olduğunu söyleyebiliriz.

2. Alt probleme ilişkin, Soundpainting yapmaya başladıktan sonra zaman içinde doğaçlama becerisi kazandınız mı? Sorusuna öğrencilerin verdiği cevaplar:

1. Öğrenci: Evet kazandım. Önceki yaptığım doğaçlamalardan farklı oldu. Atonal Doğaçlamalar yapmaya başladım.
2. Öğrenci: Soundpainting öncesi doğaçlama çalarken acaba kötü olur mu? Yanlış nota basar mıyım vb. korkular oluşuyordu içten içe. Soundpainting sonrasında bu ortadan kalktı. Melodi üretirken çıkabilecek yanlış diye adlandırılan bir sesin veya tınının aslında ayrı bir renk kattığını fark ettim. Bu da doğaçlamama olumlu yönde etki etti.
3. Kesinlikle bu konuda yararı olduğunu söyleyebilirim. Daha önceleri doğaçlama adına bir şeyler yapmaya cesaret edemezken soundpainting sayesinde bu duvarı kırdığımı söyleyebilirim.
4. Evet, soundpainting yapmaya başladıktan sonra zaman içinde doğaçlama becerisi kazandım ve bu becerimi daha da geliştirdim.

İkinci alt probleme ilişkin öğrencilerin verdiği cevaplarda Soundpainting çalışmalarının, öğrencilerin doğaçlama yapabilme becerilerine olumlu yönde etki ettiğini söyleyebiliriz.

3. Alt probleme ilişkin, Soundpainting çalışmalarını grup ile yapmanın orkestra veya oda müziği derslerinize katkısı oldu mu? Sorusuna öğrencilerin verdiği cevaplar:

1. Öğrenci: Tabii kide olur.Gözümüz sürekli şefte olduğu için girişleri çıkışları nüansları daha belirgin yapmaya özen gösteriyoruz.Buda şef ve orkestrayla olan bütünlüğün göstergesidir.Böyle bir bütünlükten de güzel şeyler meydana gelir.
2. Öğrenci: Bir katkısı olduğunu düşünmüyorum.Soundpainting de tamamen özgürüz diyebiliriz oysa orkestra veya oda müziği derslerimizde belli kalıplar ve notaya bağlıyız.Katkısı olduğunu düşünmüyorum.
3. Grup müziği şeklinde çalışıldığı için belli bir uyum becerisi sağladı. Bu uyum orkestra ve oda müziğinde de gerekli olduğu için katkı sağlamıştır.
4. Evet, soundpainting çalışmalarını grup ile yapmanın benim için orkestra dersleri için katkısı oldu.

Üçüncü alt probleme ilişkin verilen cevaplarda, öğrencilerin birisi hariç tamamı Soundpainting çalışmalarının grup çalışmalarını olumlu yönde etkilediği cevabını vermişlerdir. Buradan Soundpainting yapmanın birlikte müzik yapma konusunda olumlu etkileri olduğunu söyleyebiliriz.

Alt problemlere ilişkin bu soruların yan sıra, öğrencilere Soundpainting hakkında 2 soru daha yöneltilmiştir. Bu sorular şu şekildedir:

Soundpainting hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

1. Öğrenci: Soundpainting keyifli bir müzik türü.Alışla gelmişin dışında farklı tekniklerle yapılması bende farklı tepkiler yaratıyor.Popülerliğinin artmasını temenni ediyorum.
2. Yaratıcılık anlamında çok yararlı olduğunu düşündüğüm bir sistem. Kalıplaşmış metot ve tekniklerden arınarak yeni şeyler denemeyi amaçladığını düşünüyorum.
3. Öğrenci: Daha önceden hiç duymadığım ve müzikte özgür düşünce adına gerçekten çok yararlı bulduğum bir etkinlikti. Gerçekten müzikte yeniçağ gibi bir şey olmuş adeta.Uygulamave etkinlik içerisinde hem çalanlar hem de dinleyiciler açısından çok keyifli ve de eğlenceliydi.
4. Soundpainting, müzisyen olsun ya da olmasın bütün insanların ufkunu açabilecek, duygularını istedikleri gibi müzik aracılığı ile dışa vurabilecekleri bir oluşum. Aslında belli kuralları olan ama insanları kısıtlamayan bu oluşum; kesinlikle müziğin özgür bir biçimde ifade edilmesinin en güzel yollarından biri.

Verilen cevaplar neticesinde öğrencilerin Soundpainting yapmaktan keyif aldıkları ve bu çalışmayı yararlı gördüklerini ifade etmişlerdir.

Soundpainting çalışmaları sizce müzik eğitimi içerisinde olmalı mıdır?

1. Öğrenci: Eğitim fakültelerinde ve konservatuvarlarda olması öğrenciler açısından da farklılık yaratacağı düşüncesinde olduğum için olmasında fayda vardır.Bir müzik eğitimi alan bireyin farklı türleri de bilmesi açısından keyifli ve güzel bir tarz. Ben müzikle uğraşanların Saundpainting den hoşlanacağını ve keyif alacağını düşünüyorum.
2. Bazı kalıplara bağlı çalıp üretkenliğin kısıtlandığı şuanki sistemde soundpainting'in bambaşka bir pencere olduğunu,yaratıcılık anlamında da kesinlikle müzik eğitimi içerisinde olması gerektiğini düşünüyorum.
3. Öğrenci: Evet olmalıdır. Notalar ve programların dışında müziği hem eğlenceli hemde öğretici halde başka boyutlarda kullanmak ve bunlardan haberdar olmak

müzik eğitimi açısından faydalı olacaktır. Bana göre Soundpainting müzikte özgürlüğün anahtarlarıdır.

4. Soundpainting çalışmaları müzik eğitimi içinde ‘kesinlikle’ olmalıdır. Çünkü bu çalışmalar öğrencinin müzik içindeki ifade özgürlüğünü arttırmak için en güzel yöntemlerden biridir.

Öğrencilerin tamamı verdikleri cevaplarda Soundpaintin’in müzik eğitiminde olmasının önemini vurgulamışlardır. Özellikle yaratıcılık konusunda büyük yarar sağlayacağı ve kalıplara bağlı kalmadan yapılan müziğin önemini belirtmişlerdir.

Sonuçlar

Araştırmada elde edilen bulgular ışığında şu sonuçlara varılmıştır:

Birinci alt probleme ilişkin elde edilen bulgulara göre, Soundpainting çalışmaları öğrencilerin teknik gelişimlerine direkt olarak etki etmemektedir. Burada hiç birinci sınıf öğrenci, yani çalgısına yeni başlayan bir öğrenci olmaması da önemlidir. Çalışmaya katılan öğrenciler en az 2 yıllık çalgı bilen öğrenciler olduğu için belli bir hâkimiyeti kazanmış olduklarını düşünebiliriz. Bunun yanı sıra Soundpainting yaparken öğrenciler farklı teknikleri deneyerek yeni ses ve tınılar keşfetmeye başlamışlardır. Bu durumun her ne kadar teknik gelişimi etkilemesi de bazı kolaylıkları kazanmalarına yardımcı olacağıni söyleyebiliriz.

İkinci alt probleme ilişkin elde edilen bulgulara göre; öğrenciler Soundpainting yapmaya başladıklarında önceleri çekingen davrandıklarını, daha sonraları rahatça doğaçlama yapmaya başladıklarını ifade etmişlerdir. Bu durumdan Soundpainting çalışmalarının öğrencilerin doğaçlama becerilerini geliştirdiğini ve bu becerilere katkı sağladığını söyleyebiliriz.

Üçüncü alt probleme ilişkin elde edilen bulgulara göre; öğrencilerin büyük bir kısmı Soundpainting çalışmalarının oda müziği ve orkestra gibi toplu derslere olumlu yönde katkı sağladığını ifade etmişlerdir. Bunun yanı sıra doğaçlama ve orkestra-oda müziği derslerinin birbirlerinden bağımsız olduğunun düşünen bir öğrenci de bulunmaktadır ve etkisinin olmadığını düşünmektedir. Burada Soundpainting çalışmalarının genel orkestra-oda müziği davranışlarının aksine nûasların daha fazla belirgin olması ve bunu yapabilecek teknik becerilerin gelişmesi anlamında öğrenciye yardımcı olduğu düşünölmektedir.

Üç alt probleme ilişkin sorulan soruların yanı sıra, öğrencilere iki soru daha sorulmuştur.

Soundpainting hakkındaki düşünceleriniz nelerdir? Sorusunda öğrenciler, soundpainting’in sıra dışı ve yeniliğe açık bir disiplin olduğunu belirtmişlerdir. Kişinin kendisini daha rahat ifade edebilmesi açısından ve insanları kısıtlamadığı için farklı bulduklarını dile getirmiş ve Soundpainting’i gerek yorumcu gerekse dinleyen açısından ilgi çekici olarak görmekteirler.

Öğrencilere sorulan diğer soru ise; Soundpainting çalışmaları sizce müzik eğitimi içerisinde olmalı mıdır?

Bu soruya öğrencilerin tamamı olumlu yanıt vermiş ve Soundpainting’in müzik eğitimi içerisinde olması gerektiğini belirtmişlerdir. Alınan cevaplar neticesinde Soundpainting’in yaratıcı bireyler yetişmesinde önemli bir rolü olduğunu, insanları kısıtlamadan daha özgürce hareket etmelerini sağladığını söyleyebiliriz. Ayrıca Soundpainting öğrencilerin yeni çalışmaların farkında olmaları ve kendilerini daha farklı alanlara yönlendirebilmeleri için da müzik eğitimi içerisinde olmalıdır.

Soundpainting'in yaratıcısı Walter Thopson da yapılan görüşmede (4.7.2013 /Bellaterra- İspanya) aynı sorulara içtenlikler cevap vermiştir. Bu cevaplar şu şekildedir:

Soundpainting çalışmalarından sonra öğrencilerin çalgıları üzerinde teknik gelişim gözlemlediniz mi?

W.T: Soundpainting icracı (öğrenci) ve Soundpainter (besteci) için birçok teknik sorunlarını ele alan multidisipliner bir canlı besteleme işaret dilidir. Bunun olmasının yollarından birisi de icracıların çaldıkları her ne ses veya nota olursa olsun soundpainter'in işaretleriyle ilişkili olması ve bunu kompozisyonunda kullanıyor olmasıdır. Tüm sesler bir veya birden fazla harekete tabidir. Bu Soundpainting kavramı icracılara/öğrencilere neler yapabileceklerini keşfetmek için izin verir ve neler yapamayacaklarını. Sonuç kulak gelişiminin yanı sıra çalgıdaki teknik gelişimdir.

Soundpainting çalışmalarından sonra öğrencilerin doğaçlama becerileri üzerinde gelişim gözlemlediniz mi?

W.T: Soundpainting dili doğaçlamanın birçok görüşünü içerdiği işaret dili olarak tarif edilebilir- doğaçlama ve daha fazlasındaki her olanağı analiz etmek. Demek istediğim şu ki; öğrenci tarafından gerçekleştirildiğinde, doğaçlamanın özündeki küçük unsurlardan birisi olan Long Tone gibi temel jest ve Scanning, Point to Point gibi diğer jestler, öğrenciye/icracıya yavaşça geliştirebileceği kısa motif sunar. Soundpaintingdeki birçok jest doğaçlama malzemesinin değişik yönlerini kullanır- bir öğrencinin/ icracının Soundpainting grubunda çalmadan önce doğaçlama geçmişine ihtiyacı yoktur. Bu benim için şöyle bir deneyim oldu; doğaçlama deneyimi az veya hiç olmayan icracıların provadan/sınıftan çıktıktan sonra Soundpainter tarafından jestler işaret edilmeksizin doğaçlama yetenekleri arttı.

Sounpainting çalışmalarının öğrencilerin orkestra ve oda müziği derslerine katkısı olduğunu düşünüyor musunuz?

W.T: Evet, düşünüyorum iyi bir nedenim var. Soundpainting her zaman müzisyenlerin Soundpainter'in ne işaret ettiğinin farkında olması gerektirir- onların rolü sadece jestleri çalmak değil aynı zamanda kişisel bütünlük içerisinde olmaktır. Ne çaldıklarının önemi yok. Bütünlük içerisinde olmalıdırlar. Bu kavram oda müziği, orkestra trio veya solo ne olursa olsun müziğin temeline dayanır.

Soundpainting çalışmalarının müzik eğitimindeki ne boyutta olmalıdır?

W.T: Soundpainting müzik eğitiminde önemli bir role sahiptir çünkü kimse dışında değildir- herhangi birisi Soundpainting grubunun bir parçası olabilir. Çalgısı üzerinde çok az deneyime sahip olan öğrenciler daha fazla deneyim sahibi olanlarla aynı grupta çalışabilirler. Soundpainting bu yönüyle müzikle ilgilenen herkese becerilerini ilerletmek için izin verir. Soundpainting özel bir dil değildir fakat kapsayıcı bir bütündür. Şunu eklemek isterim ki Soundpainting grubu her müzik türünden müzisyenlerden oluşabilir jazz, klasik, rock, halk, rap müzisyeni vs. Soundpainting grubunun bir parçası olabilirler.

Eklemek istediğiniz başka bir şey var mı?

W.T: Soundpainting'in çok önemli durumlarından birisi de, öğrencilerin/icracıların Soundpainting grubu içerisinde kendi kişisel yaratıcılıklarını ortaya çıkarmalarını istemesidir. Hata diye bir şey yoktur. Eğer yanlış bir materyal çalarsanız çalmaya devam edin. Durmayın. Soundpainter bu yanlış kendi kompozisyonunda kullanır. Bu "hata yok" anlayışı öğrencilere yaratıcılıklarını geliştirme konusunda güvenli ve şüphesiz bir çevre sunar.

Öneriler

- 1- Soundpainting kavramı ilk önce müzik eğitimi veren kurumlarda tanıtılmalı ve zaman içerisinde Soundpainting grupları kurularak öğrencilerin bu çalışmalarda bulunmaları gerekmektedir.
- 2- Soundpainting'in öğrencilerin yaratıcılıklarını olumlu yönde etkilediğini düşünürsek zaman içerisinde çalgı dersleriyle ilgili olarak bu çalışmaları yapmaları gerekmektedir.
- 3- Soundpainting yolu ile yapılan çalışmalarda öğrenciler farklı müzik türlerine de ilgi duymaya başlayabilirler. Bu nedenle Soundpainting'in diğer müzik türleriyle olan ilişkileri öğrencilere anlatılmalıdır.
- 4- Soundpainting eğitimi özellikle ilköğretim düzeyindeki çocuklara da öğretilmelidir. Bu sayede çalgı eğitimine başlanması daha kolay ve çocuklar için ilgi çekici olacaktır.

KAYNAKÇA

Gürgen, E. T. (2006). *Müzik Eğitiminde Yaratıcılığı Geliştiren Yöntem Ve Yaklaşımlar*. İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. Cilt:7 Sayı:12 Sayfa: 81-93

Bailey, D. (2001). *Doğaçlama*. Pan Yayıncılık. İstanbul.

Dordon, Edwin, E. (1993). *Learning Sequences In Music: Sill, Content And Patterns*. Gia Publications. Chicago.

McPherson, Gary, E. (1993). *Factors And Abilities influencing the development of visual, aural an creative performance skills in music and their educational implications*. Sidney Üniversitesi Yayınlanmış doktora tezi. Australia.

Rabinof, Sylvia (1997). *Doğaçlama. ...Ve Müzik*. Araştırma Ve Yorum Dergisi Sayı:1

Saçlıoğlu, E. (2007) *7-11 Grubu Çocuklarında Keman Eğitimi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Thompson, W. (----). *Soundpainting Workbook I: Basic 43 Soundpainting Gestures*.

www.soundpainting.com

www.inovasyonel.com

**“MÜZİKTE KİTLE EĞİTİMİNE ELEŞTİREL BAKIŞ;
ŞEDD-İ ARABÂN (ŞEDARABÂN) MAKAMI”**

Sühan İRDEN⁷²

ÖZET

Türk Mûsikî sanatı diğer sanatlar gibi kendisini meydana getiren, işleyen ve kendisinden istifade edenlerin hayatlarında ve kültürlerindeki değişikliklere uyarak sürekli bir değişim içindedir. Bu değişimin içeriğini anlamaya çalışmak için önce mûsikînin varolduğu, sonrasında o mûsikînin ilminin doğduğu gerçeğini unutmamak önemlidir.

Mûsikîde bazen var olanı bütün yönleriyle sınıflandırıp anlatmaya çalışmakta aciz kalınıp bazen de gerçeğe ulaşma çabaları içerisinde gerçek istemeden de olsa saptırılmış olabilir mi?

Nâsır Dede'nin Tedkîk ü Tahkîk isimli edvârında Şedd-i Arabân makamıyla ilgili olarak yer alan tarifinde “(Önce) Hûzzâm makam seyri ile başlayıp sonra Nihâvend makamını gösterip rast perdesinden yegâh perdesine dek hicâz ile inip orada karar verir” denilmekte iken Arel tarafından buna benzeyen bir makam târifıyla Lâle-Gül makamını özgün bir makam tarifi içerisinde yer vermesi Türk mûsikisi nazariyatı açısından ne gibi etkiler bırakmış olabilir?

Bu bildiride, Şedd-i Arabân makamının tarihi gelişimine genel bir bakışın yanı sıra, bestelenmiş örnek eserler ve nazarî tanımlar birbirleriyle paralel olarak değerlendirilip, nazarî tanımların doğruluk veya yanlışlıklarının, bugün içerisinde, geçmişte yapılan eserleri en doğru şekilde algılayabilmenin önemi ifade edilecektir.

Anahtar kelimeler: Şedd-i Arabân, Lâle-Gül, Arabân, Makam, Çeşnî, Nazariyat, Edvâr

ABSTRACT

Turkish musical art, like others, is in a state of constant flux by complying with changes in lives and cultures of those who take benefits, and compose themselves and process. Trying to understand the content of this change primarily requires reminding the fact that music was present and then born with a science.

Could the fact have been deflected unintentionally in struggles for reaching it by being incapable of classifying and telling the already available in music with all aspects?

In mode description taking place in circles of Tedkik ü Tahkîk of Nâsır Dede, it is quoted “After Hûzzâm, it opts for Hicâz on yegâh fret” referencing Şedd-I Arabân mode, with a similar mode description by Arel given in an original mode description in Lâlegül mode these emerge the question what effects could it have left over Turkish music theories?

In this bulletin, as well as a general view for historical development of Şedd-i Arabân mode, sample works and theoretical definitions are evaluated in parallel with each other and importance of correct perception for works made in the past in line with correct and incorrect theoretical definitions today will be dwelled on.

Key words: Şedd-i Arabân, Lâle-Gül, Arabân, Mode, Medley, Theoretic, Circles

⁷² Yrd. Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı, irdensuhan@hotmail.com

1. GİRİŞ

Devr-i Revan

Mustafa Nakşî Dede

EY RE SU Lİ HAZ RE Tİ HAK VEY HA Bİ Bİ KİB Rİ YA
 EY Zİ YA Yİ AY Nİ A LEM VEY İ MA MI EN Bİ YA
 YAR YAR DOST DOST YARİHEY SULTA NI MEN
 YEK Pİ YA LE MEY Bİ DİH EY SA Kİ İ BEZ Mİ E LEST
 YAR YAR DOST DOST YA RİHEY SULTA NI MEN
 BER ME Nİ MİS KİN NA ZAR KÜN EY Sİ RA CI PÜR Zİ YA
 YAR YAR DOST DOST YARİHEY SULTA NI MEN

Beste

Zencir

Zenci

NE — DEM — DEM — KI — SÎ SÎ —

20 NESÎ — O — OL — GÛ — GÛ —

24 RÛ — HU — HUNKU ȘĂ — ȘĂ — DE — OLUR —

28 AHEHELELE — LEL — LELE LE — LEL — LI TIRHE — LEL — L.H.H.H.H.H.H.ELE —

32 YAR YAR — RÛ HU — HUN KÛ ȘĂ — DE — OLUR —

“Mustafa Nakşî Dede’nin, Âyîn-i’nin, 1. selâminin ve Hacı Sâdullah Ağa’nın Beste’sinin, yukarıda yazılı olan bölümlerini makamsal açıdan inceleyip anlatınız?” şeklinde bir soru karşımıza gelse; çok çeşitli cevaplar verileceği düşünülmektedir.

Beste ile ilgili olarak “*Lâle-Gül*” makamı tanımlaması yapılması oldukça yüksek bir oranda muhtemel olup; hâtât “âîne, âyinlerin incelendiği bir çalışma da “*Tarz-ı Cihân*” makamı yorumu yapılmıştır bile (Hatipoğlu, 2011).

Oysa ki; her iki eser, Şedd-i Arabân makamında bestelenmiştir ve “Arabân makamı; nevâ perdesi üzerinde Zirgüleli Hicâz makamı dizisi olup, Şedd- Arabân makamı da Arabân makamının bir sekizli pest tarafta kullanılan şeddidir” şeklinde ki tanıma ters düşen eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Peki bu iki eser neden Şedd-i Arabân makamıdır? Buna cevap verebilmek için nasıl bir bakış açısı geliştirilmelidir ki tereddüt etmeden bu iki eser veya türevlerine doğru makam tanımlaması yapılabilsin?

Kantemiroğlu (1673-1723) Kitâbu ‘İlmî’l-Mûsikî ‘alâ vechi’l- Hurufât (Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı) adlı eserinin ikinci kısmının “Mûsikî İlmine Giriş” bölümünde “(...) makam açıklamalarını, mûsikî edvârını (devirlerini) icâd edip ortaya koyanlar, sadece tatbikatı görmüşler, ilmin kaidelerine ve kanunların şartlarına göre bir şey yazmamışlar; bir makamın nelerden meydana geldiğini göstermişlerse de, niçin öyle olduğunu ya bilmediklerinden ya da bildikleri halde sâdece tatbikatla yetinip ilmi inkâr ettiklerinden, söylememiş, anlatmamışlardır. (...) İmdi, mûsikî ilmini, adıyla, sanıyla, cinsiyile ortaya koyup, ondan sonra, perdenin, âgâzenin, nağmenin, terkbîn ve makamın tariflerini göstermemiz, ondan sonra da makamların açıklanışlarını, terkbîlerin ayrılışlarını, fasıllarını tanıtmamız gerekir. Öyle ki, bütün bunları, ilmin kaideleri ve kanunların şartları hükmünce, güzel bir düzen içinde yeniden kurup ortaya koyalım; ayrıca, eski kılığıyla ve tanınan kıyafetiyle de sunalım ki, heveslilerin kolayca hatırlayabileceği, isteklilerin kolayca anlayıp anlatabileceği gibi olsun.” demiştir (Tura, 2001.)

Bugün Şedd-i Arabân makamıyla ilgili olarak; eğitim kurumlarıyla beraber gerek amatör gerekse profesyonel kurumlarca yaygın olarak kullanılan tarif, Tanbûrî Cemil Bey ve Hüseyin Sadettin Arel’in ifade etmiş oldukları “Yegâh perdesi üzerindeki Zirgüleli Hicâz makam dizisinin Şedd-i Arabân makamı” olduğudur. Şedd-i Arabân makamı tanımlarıyla ilgili edvârların incelenmesine yönelik bir çalışma yapıldığında farklı tanımlara da rastlamanın mümkün olduğu görülmektedir.

Nâsır Dede’nin Tedkîk ü Tahkîk isimli edvârında yer alan Şedd-i Arabân makam tarifinde “(önce) Hüzzâm’la başlayıp (sonra) Nihâvend gösterip Rast perdesinden, Yegâh perdesine dek Hicâz’la iner ve orada karar verir.” denilmektedir (Tura, 2006) ki; bu tanıma uygun olarak, yukarıda ki beste formundaki eseri örnek göstermek mümkündür. Hâtta bu tanıma göre; âyîn hakkında da “başta Hüzzâm makamı kullanılmadan Nihâvend makamı kullanılıp yegâh perdesinde hicâz yapıldığı için Şedd-i Arabân makamıdır” hükmüne varılabilir.

Sadettin Arel tarafından terkip (edildiği iddia) edilen Lâle-Gül makamı “Hüzzâm makamı ile yegâh perdesindeki zirgüle (yani Şedd-i Arabân) makamından mürekkeptir. İnci olarak kullanılır.”denilmektedir (Akdoğan, 1991). Bu tarif, Nâsır Dede’nin vermiş olduğu Şedd-i Arabân makamı tarifine çok benzemekte ve nazârî anlatım açısından bir tek Nihâvend makamına değinilmediği görülmektedir.

Nâsır Dede’nin Şedd-i Arabân tarifinin, bugün Arel sisteminde uygulanan Şedd-i Arabân tarifi içinde yer almayışı, ayrıca, Arel’in terkip ettiği iddia edilen Lâle-Gül makamı tarifinin, Nâsır Dede’nin Şedd-i Arabân makamına çok benzemesi sebepleriyle Şedd-i Arabân makamının tartışılır makamlardan biri haline geldiği düşünülmektedir.

“Nazârî sistemlerin kuruluşlarında ve sonuçların alınmasında uygulamanın esas alınıp, göz önünde tutularak sistemin kurulması, bu formülasyon içinde tahakkuk ettirilir ve tespit olunabilir ve bu değişmez bir kuraldır” (Kutluğ, 2000) temel ilkelerinden yola çıkarak araştırmanın problem cümlesini, amacını, yöntemini şu şekilde oluşturmak mümkündür.

Araştırmanın Problem Cümlesi

Türk müziği tarihinde Türk mûsikî nazariyatçıları ve bestekârlarının ortaya koymuş oldukları Şedd-i Arabân makamı tanım ve uygulamalarının, sadece Arel sisteminde yer alan Şedd-i Arabân makamı tanım ve işlenişindekitârifi ile algılanması mümkün müdür?

Araştırmanın Alt Problemleri

1. Türk mûsikînazariyatçılarının ortaya koymuş oldukları Şedd-i Arabân makamı tanımları nelerdir?
2. Türk mûsikînazariyatçılarının ortaya koymuş oldukları Şedd-i Arabân makamı tanımlarıyla örtüşen, Türk mûsikî bestekârlarının ortaya koymuş oldukları Şedd-i Arabân makamı uygulamalarınınörneklerini tespit etmek mümkün müdür?
3. Arel'in Lâle-Gül, Nâsır Dede'nin Şedd-i Arabân makamları tanım ve uygulamalarında benzer ve farklılıkları nelerdir?

Araştırmanın Amacı

Bu çalışma ile Şedd-i Arabân makamının tarihteki kullanımı hakkında; eldeki bilgilerin ışığında nesnel bir değerlendirme yapılarak, daha ayrıntılı tanınip, bu sayede Türk müziği tarihi için yeni bir kaynak teminin sağlanması amaçlanmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Bu anlayışla yapılmış olan çalışmaların sayısı arttıkça, Türk müziği tarihi içinde yer alan makamların heveslilerce algılamasındaki zorlukların önüne geçilip, kolayca anlaşılabilinerek, hatırlanabilinip anlatılabilinenbir sonuç elde edilebileceği ümit edilmektedir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma; Şedd-i Arabânve Lâle-Gül makamlarında Hüseyin Sadettin Arel'e kadar olan nazari tanımlar ve o tanımlara uygun örnek eserlerin analizleriyle sınırlı tutulmuştur.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırma da Türk mûsikînazariyatçılarının ortaya koymuş oldukları Şedd-i Arabân makamı tanımları (eğer yer verilip açıklanmış ise) Arabân makamları tanımlarıyla iç içe verilmiştir. Araştırma için Şedd-i Arabânve Lâle-Gül makamlarında eserlerin makamları asıl ortaya çıkaran (1.hane, mülâzime, teslim, zemin, nakarat, âyîn formu örneklerinde makama adını veren 1. selâmların ilgili...) bölümleri göz önüne alınıp analiz edilmiştir.

1. TARİHSEL SÜREÇTE ŞEDD-İ ARABÂN MAKAMI İLE İLGİLİ NAZARÎ TANIMLAR

Arabân; “Arab” kelimesine Farsça “-ân” çoğul ekinin eklenmesi ile meydana gelmiş olup “Araplar” anlamına geldiği zannını uyandırmaktadır. Şedd-i Arabân “Arabân’ın şeddi” demektir (Keskiner, 2010).

Yakup Fikret Kutluğ, sistemci okul kurucuları olan Safiyüddin ve Merâgî’ de Arabân makamı tanımlarının bulunmadığından söz ederek, Hızır Bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd’ta da bu makamdan bahsedilmediğini, makamın Hızır Ağa da karşımıza çıktığını, bu duruma göre Arabân makamının 15. ve 16. yüzyıllarda bulunmuş olacağını anlaşılabileceğini ifade etmiş, Bayâti-Arabân makamının terkîpçisi olan Gazi Giray Han’ın 16. yüzyılın son döneminde yaşadığına göre Arabân makamının daha evvelce bulunmasının bir vakia (var olan bir hâdise) olduğunu belirtmiştir (Kutluğ, 2000).

1.1. Nâyî Osman Dede'de (1642/52?-1729/30) Arabân Makamı Tanımı

Nâyî Osman Dede'nin Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsikî adlı eserinde asıl on iki makam, yirmidört şûbe⁷³ ve kırkdört terkib⁷⁴ mevcuttur. Arabân makamı bu terkiblerin sekizincisinde yer alıp, tarifine yer verilmemektedir (Akdoğan, 1992). Tanburî Küçük Artin'e (1710-1793) kadar anlaşılır bir Arabân makamı tanıımıyla karşılaşılammaktadır (Hatipoğlu, 2011).

1.2. Hızır Ağa'da (-1760?)Arabân Makamı Tanımı

Nevâ perdesi üzerinde hicâz dörtlüsü gösterilerek nevâ perdesinde karar verdiği ifade edilmiştir (Hatipoğlu, 2011).



1.3. Tanbûrî Küçük Artin'de (1710-1793) Arabân Makamı Tanımı

Artin'de Arabân makamı tarifi aşağıdaki şekilde verilmektedir;



“*Bir mızrab nevâ, hicâz, nevâ, beyâtî, mahur, gerdâniye, muhayyer, sünbûle, muhayyer, gerdâniye, mahur, beyâtî, nevâ, hicâz, nihavend, dügâh, rast, geveşt, şorizen, rast, geveşt, şorizen, yegâh*” (Judetz, 2002).

Bu tanımın, bugün de kullanılan Arel sistemindeki Şedd-i Arabân makamı tanımına uygun olduğu söylenebilir.

1.4. XVIII. Asırda Yazılmış Müellifi Belli Olmayan Bir Mûsikî Risâlesinde Arabân Makamı Tanımı

“ve buna kıyâs herm hisâr perdesinde (karar) iden makâm-ı ‘Arabân dahî nevâ ile hareket ve muhayyer’den, sünbüle perdesinden tîz nevâ ve gerü ‘avdet nevâ ile çargâh perdesinden kürdî tulû’ iden nîm ile düğâh ve râst, ‘ırâk perdesinden perde’-i merkûmda yegâh taviyle karâr iderse makâm-ı ‘Arabân zâhir olur” (Daloğlu, 1993).



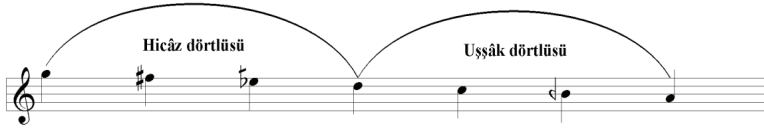
Bu tanıma göre Artin'den farklı olarak yegâh perdesi üzerinde bugünkü Hümâyûn makamı dizisi kullanıldığı düşünülmektedir.

1.5. Nâsir Dede'de (1765-1821) Arabân ve Şedd-i Arabân Makamı Tanımları

⁷³ Şu'be: XIX. yüzyıldan beri tümüne "makam" denilen kuralların belli bir takımına XV. -XVI. yüzyıllarda verilen ad. Sayıları kimi edvâr'da (mesela, Kırşehirli Yusuf'ta) dört, kiminde ise (mesela Sultan II. Mehmed için yazılan edvâr'da) yirmidört olarak gösterilirdi. Bkz. Kâzım Uz, *Mûsikî İslahatı*, s.68.

⁷⁴ Terkîb, birkaç makamdan mürekkeb olan makama denir. Fakat, bugün terkîb olsun, makam olsun, her ikisine birden makam tabir edilmektedir. Bkz. Uz, a.g.e., s.70.

Arabân makamı: “Gerdâniye perdesinden başlayıp (nevâ perdesinde hicâz dörtlüsü ile) Hicâz ile gezinip Uşşâk ile karar verir.” denilmektedir (Tura, 2006).



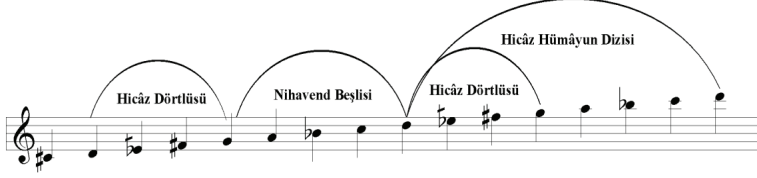
Bugün kullanılan Karcığâr makamı dizisinin inici seyir anlayışıyla ifade edildiği düşünülmektedir.

Şedd-i Arabân makam tanımını ilk Nâsır Dede’de buluyoruz (Levendoğlu, 2002). Makamın “Hüzzâm makam seyri ile başlayıp sonra Nihâvend makamını gösterip rast perdesinden yegâh perdesine dek hicâz ile inip orada karar verir” denilmektedir (Tura, 2006).



1.8. Rauf Yekta Bey’de Şedd-i Arabân Makamı Tanımı

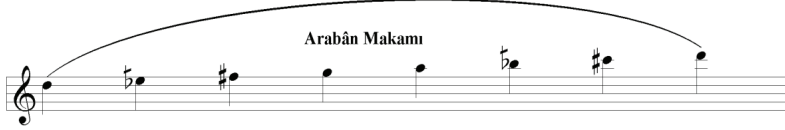
Rauf Yekta Bey, Albert Lavignac’ın mûsikî ansiklopedisine yazdığı Türk mûsikîsi nazariyatına ilişkin metinde, Şedd-i Arabân makam dizisini; yegâh perdesi üzerinde hicâz dördlüsüne, rast perdesinden itibaren Nihâvend beşlisi ve nevâ perdesinden tiz nevâ perdesine Hümâyûn makamı dizisi şeklinde yer vermiştir (Kutluğ, 2000).



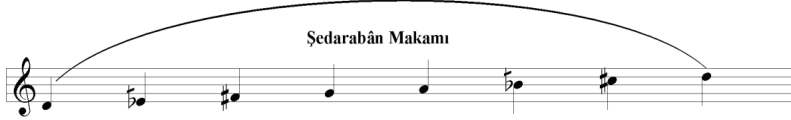
Rauf Yekta Bey’de verilen bu tanımın, XVIII. asırda yazılmış müellifi belli olmayan bir mûsikî risâlesinde verilen Arabân makamı tanımına benzediği söylenebilir.

1.9. Hüseyin Sadettin Arel’de (1880-1955) Arabân, Şedd-i Arabân ve Lâle-Gül Makamı Tanımları

Arabân makamı: Hicâz-Zirgüle makamının nevâ perdesindeki şeddinden ibarettir (Akdoğan, 1991). Cemil Bey’in Arabân makamı anlatımıyla aynı olduğu görülmektedir.



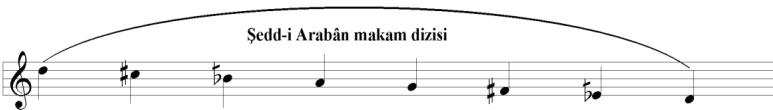
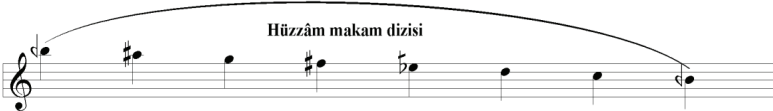
Şedd-i Arabân makamı: “Arabân makamı Hicâz- Zirgüle makamının nevâ perdesindeki şeddinden ibarettir ki Şedd-i Arabân bunun bir sekizli pestidir” şeklinde verilmiştir (Akdoğan, 1991).



Arel’in yaptığı Şedd-i Arabân makam tanımının, Tanbûrî Küçük Artın’ın yaptığı Arabân ve Tanbûri Cemil Bey’in yaptığı Şedd-i Arabân makamı tanımlarıyla aynı olduğu görülmektedir.

Lâle-Gül makamı: “Hüzzâm makamı ile yegâh perdesindeki zirgüle (yani Şedd-i Arabân) makamından mürekkeptir. İnici olarak kullanılır.

Lâle-Gül makamını terkîp eden diziyi karşılaştıralım:



Lâle-Gül makamının seyri: Hüzzâm makamının dizisinden başlanır; o makamda gezinildikten sonra ortak seslerin (nevâ, rast, ırak, kaba hisâr) yardımıyla Şedd-i Arabân makamının dizisine geçilerek yegâh'ta karar verilir. Bu esas muhafaza edilmek şartıyla başka geçici geçkiler yapılmasına mâni yoktur.” denilmektedir(Akdoğan, 1991).

2. TARİHSEL SÜREÇTE BESTECİLERE GÖRE ŞEDD-İ ARABÂN MAKAMI KULLANIMLARI

2.1. Gazi Giray Han'ın Peşrev'inde Şedd-i Arabân makamı kullanımı

Gazi Giray'ın Şedd-i Arabân Peşrevi

Usûl: Devr-i Kebir

1. Hâne

nevâ perdesinde hicâz çeşni kullanılmış

rast perdesinde Nihâvend makamı duyurulmuş

nevâ perdesinde hicâz çeşni kullanılmış

segâh çeşni

nevâ perdesinde hicâz çeşni

Nevâ perdesinde Hümâyûn makam dizisi duyurulmuş

nevâ perdesinde hicâz beşlisi kullanılıp
nim hicâz perdesi yeden olarak kullanılmış

segâh perdesinde segâh çeşni
kullanılıp nevâ perdesinde asma kalış yapılmış

Mûlâzime

nevâ perdesinde hicâz çeşni kullanılmış

Nihâvend makamı duyurulmuş

yegâh perdesinde inîci Zîrgüleli Hicâz makam dizisi sesleri kullanılmış

Kaba segâh perdesinde segâh çeşni
kullanılıp yegâh perdesinde tam karar yapılmış

Gazi Giray Han'ın Şedd-i Arabân makamı, peşrev formundaki eserinde; nevâ perdesi üzerinde Hümâyûn makam dizi perdelerini, segâh perdesinde segâh çeşnîlerini, rast perdesinde Nihâvend makam seyrini, yegâh perdesi üzerinde Zîrgüleli Hicâz makam dizi perdelerini, kaba segâh perdesinde segâh çeşnîlerini kullandığı görülmektedir.

2.2. Tanburî İsak'ın Şedd-i Arabân makamı kullanımı

Tanburî İsak'ın Şedd-i Arabân Bestesi'ndeki Melodik Kullanım

nevâ perdesinde Hümâyun makamı dizisi kullanılıp nevâ perdesinde asma kalış yapılmış

Nihâvend makamı seyir kullanımı

nevâ perdesinde hicâz beşlisi kullanılıp asma kalış yapılmış

segâh ve müsevir çeşni kullanımı

Nihâvend-ı Rûmî makamı dizisi kullanımı

yegâh perdesinde Hümâyun makamı dizisi kullanılıp kesin karar verilmiş

Tanburî İsak'ın Şedd-i Arabân makamı beste formundaki eserinde; nevâ perdesi üzerinde Hümâyun makam dizi perdeleri, rast perdesinde Nihâvend ve Nihâvend-i Rûmî (rast perdesinde bûselik beşlisine nevâ perdesinde hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşan dizi ki bu dizi bugün Nihâvend Makamı dizisi olarak kullanılmakta) makam kullanımları yanında yegâh perdesi üzerinde hicâz çeşni ile tam karar verdiği görülmektedir.

2.3. Hacı Sadullah Ağa'nın Beste'sinde Şedd-i Arabân makamı kullanımı

Hacı Sadullah Ağa'nın Şedd-i Arabân Bestesi'ndeki Melodik Kullanım

Hüzzâm makamı seyrine girilmiş

rast perdesine inilerek Basit Süznâk makamı perdeleri duyurulmuş, nevâ perdesinde asma kalış yapılmış

nevâ perdesinde Hümâyun makam dizi seslerinde gezinilip çok küçük segâh çeşni duyurulup hemen Nihâvend makamı seyrine dönülmüş

Nihâvend makamı seyrine devam edilip yegâh perdesinde hicâzlı tam kalışla seyir sonlandırılmış

Hacı Sadullah Ağa'nın Şedd-i Arabân makamı beste formundaki eserinde; segâh perdesi üzerinde Hüzzâm makam seyri, rast perdesinde Süznâk makam seyri, rast perdesinde

Nihâvend makam seyri, yegâh perdesi üzerinde hicâz çeşni ile tam karar verip eserini tamamladığı görülmektedir. Nâsır Dede Şedd-i Arabân tanımına uyan bir uygulama yapıldığı söylenebilir.

2.4. Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Hüzââm Mevlevî Âyîn'i Şerîf'inde Şedd-i Arabân makamı kullanımı

1H ^{1H1} *Hüzââm makamı seyri kullanılıp nevâ perdesinde asma kalış yapılmış* ^{1H2}
TÜ MA Hİ A Cİ Bİ Kİ MİS Lİ NE DA Rİ

1H3=1H1 *Hüzââm makamı seyri kullanımı devam ettirilmiş* ^{1H4}
BE HER CİL VE CAN RA DE RA TEŞ Sİ PA Rİ (Saz)

1I ^{1I1} *nevâ perdesinde hicâz çeşni yedenli olarak kullanılıp rast perdesinde büselik çeşnisi yapılmış* ^{1I2}
BE ZÜL FEY Nİ EB RU BE ÇEŞ MA Nİ A HU (Saz)

1I3 *rast perdesinde Nihâvend makamı seyri kullanılıp yegâh perdesinde hicâz çeşni ile tam kalış yapılmış* ^{1I4}
PE Yİ DİL RÜ BA Yİ ÇÜ Şİ Rİ Şİ KÂ Rİ (Saz)

Hüzââm âyînin başından beri Dede Efendi'nin *Hüzââm* makamı kullanımını sürdürülürken 1I bölümünde *Şedd-i Arabân* makamına geçki yapılmıştır (İrden,2012). Bu geçkiyi yaparken Nihâvend makamı seyrini kullanıp yegâh perdesinde hicâz çeşni ile karar ettiği görülmektedir. Dolayısıyla Dede Efendi'nin bu uygulamayla Nâsır Dede'nin *Şedd-i Arabân* tanımına uyan bir uygulama yaptığı söylenebilir.

2.5. Tanburî Cemil Bey'in Peşrev'inde Şedd-i Arabân makamı kullanımı

Tanburî Cemil Bey'in Şedd-i Arabân Peşrevi

Neveser makamı seyri kullanımı

nevâ perdesinde Hümâyûn makamı dizi kullanımı

Nihâvend makamı seyri kullanımı

yegâh perdesinde hicâz beşlisi ile tam karar

Tanburî Cemil Bey'in Şedd-i Arabân makamı peşrev formundaki eserinde; Neveser makam seyri, nevâ perdesinde Hümâyûn makamı dizi kullanımı, Nihâvend makam seyri kullanımı, yegâh perdesinde hicâz beşlisiyle tam karar eserini tamamladığı görülmektedir.

2.6. Hüseyin Sadettin Arel'in Âyîn'i Şerîfî'nde Lâle-Gül makamı kullanımı

Arel'in Lâle-Gül Âyîn'inin makamı anlatan bölümü

Hüzzâm makam sesleri kullanımı

Neveser makam dizi sesleri kullanımı

yegâh perdesinde Hümâyûn dizi sesleri kullanımıyla tam kalış

Sadettin Arel'in Lâle-Gül makamı âyîn formundaki eserinde; Hüzzâm makamı seslerikullanımı sonrasında Neveser makam dizi sesleri, yegâh perdesinde Hümâyûn makamı dizi kullanımı ve yegâh perdesinde hicâz çeşnîsiyle tam kalış yapıldığı görülmektedir.

3. SONUÇ ve ÖNERİLER

3.1. Sonuç

Kâzım Uz, Tanburî Cemil Bey ve Hüseyin Sadettin Arel'de “nevâ perdesi üzerinde Zîrgüleli Hicâz makamıdır” tanımlı Arabân makamının, bestekârlarca “nevâ perdesi üzerinde Hümâyûn makam dizisi” olarak kullanıldığı görülmüştür.

Nazarîyatçıların anlatımları ve eserlerde görülen şekilleriyle Şedd-i Arabân makamının çeşitli kullanımlarının olduğu tespit edilmiştir.

Bu kapsamda makamın Türk mûsikî tarihinde genel olarak dört şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan;

Birinci şekil: Artin'de Arabân makam dizisi olarak görülen kullanımın Kâzım Uz, Tanburî Cemil Bey ve Hüseyin Sadettin Arel'de Şedd-i Arabân;

İkinci şekil: XVIII. asırda yazılmış müellifi belli olmayan bir mûsikî risâlesinde Arabân makamı tanımının, Rauf Yekta Bey'de Şedd-i Arabân;

Üçüncü şekil; Nâsır Dede⁷⁵ tarifindeki Şedd-i Arabân;

Dördüncü şekil; Tanburî Cemil Bey'in Şedd-i Arabân makamındaki peşrev formu eser örneğindeki gibi Neveser makam seyir (bazı eserler Nihâvend makam dizi kullanımlarına dönüşerek) ve yegâh perdesinde hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşan Şedd-i Arabân.



3.2. Öneriler

Şedd-i Arabân makamının kullanımının doğru algılanabilip, anlatılabilmesi için Gelenekte yer alan nazarî tanım ve eserlerdeki kullanımlarından da bahsetmek gerektiği düşünülmektedir.

Kâzım Uz, Tanburî Cemil Bey ve Hüseyin Sadettin Arel'de yer alan Şedd-i Arabân makam tariflerinin aksine Rauf Yekta Bey'in yapmış olduğu tarif ve dizinin açıklanmasının daha uygun olacağı düşünülmektedir.



Arel'in terkîp ettiği (iddia edilen) Lâle-Gül makam tarifi ile Nâsır Dede'nin Şedd-i Arabân makam tarifleri arasında çok benzerlik görülmekle birlikte; uygulama da birbirinden özgün farklı seyir anlayışları kullandığı söylenebilir. Fakat her Hüzâm makam seyri kullanımı ardından yegâh perdesinde hicâz çeşni ile karar eden eserlere de; melodik kullanımlarına dikkat etmeden Lâle-Gül makamı olarak tanımlama yapılmasının da hatalı olacağı düşünülmektedir.

⁷⁵ İncelenen Hacı Sadullah Ağa'nın Beste formu ve Şakir Ağa'nın (bu çalışmada yer veremediğimiz) Şarkı formundaki eserlerinde Hüzâm makamından daha çok Basit Sûznâk makam seyri anlayışında kullanıldığı düşünüldüğünün önemle ifade edilmesi gerektiğine inanılmaktadır.

4. KAYNAKLAR

- Akdoğru, O. (1991), “Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri”, Kùltür Bakanlığı
- Akdoğru, O. (1992), “Türk Müziği’nde Perdeler”
- Cevher, M. H. (1992), “Tanbûrî Cemil Bey ve Rehberi Mûsikî”, Yüksek Lisans Tezi
- Daloğlu, Y. (1993), Yazarı Bilinmeyen Bir Mûsikî Risâlesinde Anılan Perdeler ve Makamlar, Basılmamış Doktora Tezi
- Hatipoğlu, E. (2011), “Mevlevî Âyînleri Makâmlar ve Geçkiler”, Konya Valiliği İl Kùltür ve Turizm Mùdùrlùđü Yayınları
- İrden, S. (2012), “Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi’nin Mevlevî Âyînlerindeki Makam ve Form Anlayışlarının Türk Din Mûsikîne Etkileri”, Basılmamış Doktora Tezi
- Judet, E. P. (2002), “Tanburî Kùçük Artın”, Pan Yayıncılık,
- Keskiner, P. B. (2010), “Klasik Türk Müziğinde makam ve Usûl İsimlerinin Yan-Anlamları ve Etimolojik Kökenleri”, Musikişinas, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü
- Kutluğ, Y. K. (2000), “Türk Musikisinde Makamlar”, Yapı Kredi Yayınları
- Levendoğlu, O. (2002), “XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sùrdüren Makam ve Değişim Çizgileri”, Doktora Tez
- Tura, Y. (2001), “Kantemiroğlu Kitâbu ‘İlmi’l-Mûsikî ‘alâ vechi’l-Hurûfat”, Yapı Kredi Yayınları
- Tura, Y. (2006), “Tedkîk ü Tahkîk İnceleme ve Araştırma Nâsır Abdûlbâkî Dede”, Pan Yayınları
- Uz, K. (1964), Musiki Istılâhatı”, Kùđ Yayını

“KLARNETİN TÜRK MÜZİĞİ’NDE KULLANIMININ DEĞERLENDİRİLMESİ”

Öğr.Grv. Şehrinaz GÜNDÜZ

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

sehnaz_onder@hotmail.com

ÖZET

Türk müziğibinlerce yıllık bir birikimle günümüze ulaşmış bir müziktir. Bu birikim sadece ezgisel yapısıyla değil kullandığı çalma ve seslendirme biçimleriyle kendine özgü bir üsluba sahiptir. Bu üslup ve gelenekler, kullanılan çalgılarda da kendini göstermektedir ve her çalgı kullanıldığı müziğin özelliklerini taşır. Bununla birlikte öyle çalgılar vardır ki pek çok farklı kültürün içerisine girip kolayca yerleşme imkânı bulmuş, sevilip benimsenmiş ve yaygınlaşmıştır.

Tahta üfleme çalgı ailesinin genç üyesi olan klarnet, Ortaçağ’dan günümüze kadar teknolojik ve bilimsel gelişmelerle yaşamda çok hızlı değişime uğramıştır. Kendini ifade etmede, müzik yoluyla ortaya koymada ve onu tüm insanlara sunmada, anlatım gücünün yüksek olması klarneti daha öncelikli ve özel bir çalgı yapmaktadır. Bir ülkenin müziğine giren ya da kabul gören bir çalgının öncelikle o ülkenin müziğinin genel yapısına ve ses sistemine uygun olması gerekir. Uygun düşen bir çalgının kabul görmesi ve yaygınlaşması ise zamanla mümkün olmaktadır. Günümüzde nefesli çalgılar ailesinden olan klarnet, Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği ve eğlence müziğinde etkin bir kullanım alanına sahip olmasına karşın, Türk Müziği’nde icraya yönelik birçok fikir ayrılıkları bulunmaktadır.

Çalışmada betimsel bir yöntem izlenecektir; örneklem olarak seçilen Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ile Ege Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı’nda görev yapan öğretim elemanlarına “Klarnetin Türk Müziği’nde Kullanımı”na ilişkin yarı yapılandırılmış bir görüşme formu uygulanacak, elde edilen veriler nitel çözümleme tekniklerine göre yorumlanacaktır.

Çalışma, klarnet eğitiminin nereye gidilebileceği yönünde bir tartışmaya zemin hazırlamasını yanında batı kökenli bir çalgı olan klarnetin Türk Müziği’nde kullanımına yönelik akademiysen görüşlerinin değerlendirilmesi ve alana özgü bir araştırma olması nedeniyle önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler:Klarnet, Türk Müziği

“AN EVALUATION OF THE USE OF THE CLARINET IN TURKISH MUSIC”

Instr. Şehrinaz GÜNDÜZ

Afyon Kocatepe University State Conservatory

sehnaz_onder@hotmail.com

ABSTRACT

Turkish music has come to the present day through thousands of years of accumulation. This accumulation has a unique style not only in its melodious structure but also in its playing and singing characteristics. These styles and traditions also show themselves in the use of instruments and each instrument possesses the features of type of the

music which it is used in. However, there are some instruments which have been welcomed, loved and become widespread in many different cultures.

As the youngest member of the family of woodwind instruments, the clarinet has rapidly changed due to technological and scientific developments since the Middle Ages to the present day. Being a powerful medium in expressing, revealing and presenting oneself to all people by means of music makes the clarinet a privileged and special instrument. An instrument which enters into the music of a country or which is accepted there must first of all be appropriate for the general structure and vocal system of that country. It is possible over time for an appropriate instrument to find acceptance and become widespread. As a member of the family of woodwind instruments, the clarinet is extensively used in Turkish Folk Music, Classical Turkish Music and entertainment area today but there are many differences of opinion in Turkish music with respect to performance.

The study will follow a descriptive method. The faculty members of Afyon Kocatepe University State Conservatory and Ege University Turkish Music State Conservatory will be administered a semi-structured interview form about “the Use of the Clarinet in Turkish Music”.

In addition to preparing the ground for a discussion of the possible directions of clarinet education, this study is significant as it evaluates faculty members’ opinions on the use of the clarinet, which is an instrument of Western origin, in Turkish music and it is a field-specific study.

Keywords:the Clarinet, Turkish Music

GİRİŞ

Klarinet Tarihi

Tahta üfleme çalgıların kökeni 20.000 yıl öncesine dayanmaktadır. Bu çağlarda insanlar, içi boş kemiğe, boynuza, bir bambu kamışına ya da bir deniz kabuğuna üflendiğinde sesin oluştuğunu keşfetmişlerdir. Bu keşif sonucunda insanoğlu tahta borular yaparak, üfleme çalgıların ilk örneklerini icat etmiştir. (Çelebioğlu, 1986: 280)

Ortaçağdan günümüze kadar teknolojik ve bilimsel gelişmelerle yaşam çok hızlı değişime uğramıştır. Bu değişim sürecinde, halen kullandığımız müzik çalgıları müzik repertuarlarındaki değişime cevap verecek şekilde değiştirilmiş ve geliştirilmiştir.(www.matches.dug.edu.tr)

Adını parlak, duru, aydınlık anlamına gelen Latince Clarus kelimesinden aldığı bilinen ortaçağda halk çalgısı olarak kullanılan chalumeau sözcüğünün kökeni fransızca olup, kamışlı üfleme çalgıların genel adıdır.

İlk chalumeau tek kamışlı, hayvan kemiğinden silindirik boru şeklinde yapılmış,eski Mısır, İran ve Hindistan’da Kelt’ler tarafından kullanılmıştır. İlk kullanımında yediparmak delikli olan chalumeau, 16’ncı yüzyıl (yy)’da sekiz parmak delikli, iki perdelihale getirilmiş 16’ncı yy’ın sonlarına doğru JohnChristoph Denner chalumeau’ya özel bir perde ekleyerek geliştirmiş ve bu haliyleclarion çalgısına benzediğinden “ clarionet” olarak isimlendirilmiştir.(www.matches.dug.edu.tr)

Johann Christoph Denner tarafından yapılan sekiz perdeliilk klarinetin sesleri arasındaki eşitsizliğin ve aşağı register’deki entenasyon bozukluklarının giderilmesi için perde sayısı Ivan Müller tarafından onüç’e çıkartılmıştır. (www.matches.dug.edu.tr)

Klarinet tarihinde en az Müller kadar önemli bir kişi de Hycinthe Klose'dir. 19.yüzyılın ilk çeyreğinde Münihli bir çalgı yapımcısı ve flütçü olan Theobald Boehm'in çalışmalarından esinlenerek yaptığı yenilikleri klarinete uyarlamış ve günümüzde de "Boehm sistem" olarak bilinen klarineti yaratmıştır. (Çelebioğlu, 1986: 281)

Solo ve orkestra çalgısı olarak yüzyıllardır, müzikte çok önemli bir yere sahip olan klarinet değişik kültürlerle ait çeşitli müziklerin temel çalgılarından olup dolgun ses tonu, çeşitli çalma yollarını kolaylıkla ortaya koyabilmesi ve gürlük yelpazesinin geniş oluşu, sürat bakımından çok hızlı oluşu birçok müzik türünü yansıtabilmesine olanak sağlamaktadır.

Bu nedenle dünyanın pek çok yerinde yaygın bir çalgı olarak kullanılan klarinet, ülkemiz müziğinde de yaklaşık yüz yıldır icra edilmekte olup müzik kültürümüzün vazgeçilmez enstrümanları'ndan biri haline gelmiştir. (Çağrı, 2006)

Türk Müziğinde Klarinet

Türkiye'de çok sesli Batı müziğinin ilk örnekleri Osmanlı Sarayı'na dışarıdan gelen konuk orkestra ve opera dinletileriyle başlar. Bunlar, müzikli oyunlar, orkestrakonserleri, opera temsilleri, bale ve koro topluluklarıdır. 1543'te imzalanan Osmanlı-Fransız antlaşmasından sonra Fransa Kralı I. François tarafından Kanuni Sultan Süleyman'a bir orkestra gönderilmesi bu durumun en güzel örneğidir. (İlyasoğlu, 2003: 277)

Bu orkestra sayesinde Osmanlı imparatorluğu Avrupa müziği ile ilişki kurmuş ve özellikle II. Mahmut döneminde mehterhane'lerin yerini 1831'de Osmanlı saray bandosu ve müzik okulu almıştır. Ayrıca aynı yıl içinde Muzika-i Hümayun adı verilen müzik örgütü kurularak başına ünlü İtalyan opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin kardeşi Giuseppe Donizetti (1788-1856) getirilmiş ve batılılaşma çabasının simgesi sayılan Muzika-i Hümayun'da verilen klarinet eğitimi, okulun en önemli başarılarından biri olmuştur. (SÖZER, 1996: 488)

Klarinet, Türk Müziği seslendirmesinde etkin ve renkli bir çalgı olarak 1900'lü yıllardan günümüze değin icra edilmektedir. Türk sanat müziği icrasında özellikle; Köçekler, Sirtolar, Oyun Havaları ve Fasıllarda önemli bir yere sahip olduğu gibi farklı bir yorum sağladığı gerçektir. Aynı zamanda halk müziği seslendirmesinde de yer almış olup, Anadolu'nun bazı kesimlerinin vazgeçilmez bir çalgı olarak kullanılmaktadır.(Gülsün, 2009:11)

Türk Müziği çalgıları olarak nitelendirdiğimiz ud, ney, kanun, tambur ve kemençe seslerinin, saray bahçelerinde geçilen fasıllarda yetersiz ve verimsiz kaldıkları görülerek yeni bir çalgı ihtiyacı doğmuştur. O devirlerde sarayda bulunan Mızıkai Hümayunda kullanılan Klarinet, Flüt ve Obua gibi üfleme çalgılar, Fasil müziğine katılmak istenmiştir. Uygulamada yalnız Klarinet'in istenilen performansla sahip olduğu görülmüş ve böylece özellikle fasil müziğinin değişmez çalgısı haline gelmiştir. Fasil müziği ile günümüze kadar gelen çalgıyı, bu günkü haline getiren ve müziğimize kazandıran doğum tarihi bilinmemekle beraber 1925 yılında Bağdat'ta yaşamını yitirmiş olan " Klarinetçi İbrahim Bey " olmuştur. İlk kez " Klarinetçi İbrahim Bey tarafından Türk Müziğinde icra edilen Klarinetin Türk Müziğinde yerini alması pek kolay olmamıştır. Bunda Türk Müziğinin tonal sistemi önemli bir etkidir. İbrahim Bey Türk Müziğinin tonal sistemini klarinette başarıyla uygulamıştır.(Erol,1988)

Klarinette Türk Müziği icra edilmesi, diğer Türk Müziği geleneksel çalgılarına göre daha güçtür. Çünkü klarinetin perde yapısı, Türk Müziği icrasında kullanılan geleneksel çalgılardan farklıdır. Örneğin; tambur ya da kanun çalgıları, Türk Müziğini rahatlıkla seslendirebilecek perde yapısına sahiptir. Yani, tonal sistem içinde yer alan seslerin bu çalgılarda sabit perdeleri mevcuttur. Bu perde sisteminden farklı bir yapıya sahip olan

klarnette ise, Türk Müziği seslendirirken en önemli etken icracının duyumudur. Klarnet icracıları genellikle, dudak faktörünü (gevşetip-sıkma) kullanarak komaları seslendirmektedir.

Türk Müziğinde klarnet üslubunun oluşumu İbrahim Efendi ile başlamış olup, Şükrü Tunar'ın icrası ile tamamen oturmuştur. Günümüze değin pek çok değerli klarnet icracıları yetişmiştir ki, bu icracılar sayesinde klarnet Türk Müziğinde hak ettiği yeri almıştır. (Çağrı, 2006:32)

Klarinet, halk müziğimizde de yer almış olup, Anadolu'nun bazı kesimlerinde halen vazgeçilmez bir çalgı olarak kullanılmaktadır. Özellikle Doğu, Güneydoğu, Trakya ve Teke yöremizde klarnet kullanımı yaygındır.

Folklordaki kullanımı zamanla halk arasında da sevilmiş ve ülkemizin pek çok yöresinde halen yaygın kullanılan bir çalgı olma özelliğine sahiptir. Bazı yörelerin Türkü ve Oyunlarının seslendirilmesinde klarnet kullanımı önemlidir. Özellikle; Doğu, Güneydoğu, Trakya, Ege ve Teke yöremizde klarnet kullanımı yaygındır. (Gülsün, 2009:11).

Problem Durumu

Bu araştırmada “Klarinetin Türk Müziğinde Kullanım Durumu” ele alınmış ve değerlendirilmiştir.

Alt Problemler

Uzmanlara Göre;

- 1) Klarinet ile Türk Halk Müziği eserlerinin seslendirilmesi uygun mudur?
- 2) Klarinet ile Türk Sanat Müziği eserlerinin seslendirilmesi uygun mudur?
- 3) Klarinet Türk toplumunun genel eğlence müziğinde niçin sıkça kullanılmaktadır?
- 4) Türk Müziğine en uyumlu klarinet hangisidir?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; Anadolu'da klarinetin kullanımını incelemek ve Türk müziğinde sol klarinetin kullanımını değerlendirmek amacıyla yapılmıştır. Bir Batı müziği çalgısı olarak Türk Müziğinde yaygın kullanımının araştırılmaya değer olduğu düşünülmektedir. Bu düşüncelerden yola çıkılarak medyada sol klarineti ustalıkla çalan ve beğeni toplayan sanatçılar ve Türk Müziği alanına hizmet etmekte olan uzmanlarla yapılan görüşmelerle veri toplanmıştır

Araştırmanın Önemi

Bu araştırmanın amacı; Anadolu'da klarinetin kullanımını incelemek ve Türk müziğinde sol klarinetin kullanımını değerlendirmek amacıyla yapılmıştır. Bir Batı müziği çalgısı olarak Türk Müziğinde yaygın kullanımının araştırılmaya değer olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın Sayıtları

Yarı yapılandırılmış görüşmenin çalışma için uygun veri toplama yöntemi olduğu, yarı yapılandırılmış görüşme formunda yer alan soruların nitel anlamda araştırmanın konu ve içeriğine uygun olduğu sayıtlarından hareket edilmiştir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Afyon Kocatepe Üniversitesinde Türk Müziği, Türk Halk Müziği bölümü, Ege Ünivesitesi ve İzmir TRT radyosunda görev yapan klarinet sanatçıları ile,

Araştırmacının sağlayabileceği maddi olanaklarla sınırlıdır.

YÖNTEM

Araştırmanın yöntemi

Araştırmanın ana konusunu oluşturan Klarinetin Türk Müziğinde Kullanımının Değerlendirilmesi betimsel araştırma yöntemleriyle yürütülen çalışmada görüşme yoluyla veriler elde edilmeye çalışılmıştır.

Görüşme Soruları;

- 1) Klarinet ile Türk Halk Müziği Seslendirilmesi sizce uygun mudur?
- 2) Klarinet ile Türk Sanat Müziği eserlerinin seslendirilmesi sizce uygun mudur? Eğer uygun ise klarinet ile seslendirilebilecek bir tür var mıdır? (Beste, Kar, Ağır semai)
- 3) Batı müziği eğitimi alan bir klarinetçi Türk Müziği eserlerini (Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği) usullerine uygun bir şekilde seslendirebilir mi?
- 4) Klarinet çalgısı Türk Halk Müziğinin geleneksel çalgılarına sizce uyum sağlayabiliyor mu?
- 5) Klarinet çalgısı Türk Sanat Müziğinin geleneksel çalgılarına sizce uyum sağlayabiliyor mu?
- 6) Türk Halk Müziği'nde klarinetin yer alması toplumumuzu nasıl etkilemektedir?
- 7) Türk Sanat Müziği'nde klarinetin yer alması toplumumuzu nasıl etkilemektedir?
- 8) Sizce medyada ustalıkla çalan kişiler toplumumuzu klarinete olan ilgisini ne ölçüde etkilemektedir?
- 9) Türk Müziği Eserlerini seslendirmeye en uygun klarinet hangisidir? (Do, Re, La, Si Bemol, Sol)
- 10) Türk Müziği eserlerini seslendirmek için bek'in ve kamışın bir etkisi var mıdır?

Veri Toplama Araçları

Araştırmada yapılandırılmış görüşme uygulanmıştır. Görüşme nitel araştırmalarda en çok kullanılan yöntemlerdendir. Görüşmeyi, önceden hazırlanmış soruların belli bir sistematik dâhilinde Türk Müziğinin değerli sanatçıları arasında gösterilen İsmail BERGAMALI ve Tolga AKŞİT ile Afyon Kocatepe Üniversitesinde Türk Müziği, Türk Halk Müziğinde görev yapan değerli öğretim görevlileriyle yapılan görüşmeler araştırmaya ışık tutmuştur. Bu alanda saygın bir yeri olduğu bilinen uzmanların değerlendirmelerinin önemli veri sağladığı düşünülmektedir.

Bulgular ve Yorumlar

Araştırma; Klarinetin Türk Müziğinde Kullanımının Değerlendirilmesi amacıyla hazırlanmış olup, Türk Müziğinde yer edinmiş klarinetçilerle ve Türk Müziğinde görev yapan uzmanlarla yapılandırılmış görüşme formu yoluyla veriler toplanmış, işlenen verilerden şu bulgular elde edilmiştir.

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Klarinet ile Türk Halk Müziği Seslendirilmesi sizce uygun mudur?

Uzmanların on beşi klarinetin Türk Halk Müziğinde kullanımının uygun olduğu görüşünde birleşmişlerdir. Özellikle Elazığ, Urfa, Çanakkale ve Edirne'de sıklıkla kullanıldığı ancak her yörede çalınmasının uygun olmadığı şeklinde görüşlerini ifade etmişlerdir. Bazı

uzmanlar Türk Halk Müziğinde klarinet icrasında tavrın son derece önemli olduğunu belirtmişlerdir. Bir uzman meyın olduğu yerde klarinetin olmaması gerektiğini, bir diğer uzman ise kesinlikle kullanılmaması gerektiğini dile getirmiştir.

Buradan, uzmanların büyük çoğunluğunun klarinetin Türk Halk Müziğinde kullanımının uygun olduğu görüşünün ağırlıklı olduğu söylenebilir. Bu görüşlerden yola çıkarak klarinetin Türk Halk Müziğinde kullanımının uygun olduğu sonucuna varılmaktadır.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Klarinet ile Türk Sanat Müziği eserlerinin seslendirilmesi sizce uygun mudur?

Eğer uygun ise klarinet ile seslendirilebilecek bir tür varmıdır? (Beste, Kar, Ağır semai)

Uzmanların sekizi Türk Sanat Müziği eserlerinde beste, ağır semai gibi formlar geleneksel yapıda olduğundan klarinetin Türk Sanat Müziğinde kullanımının uygun olmadığı görüşünü belirtmişlerdir. Diğer on uzman uygun olduğu görüşlerini ifade etmişler şarkı formunda ve fasıllarda ve günümüz sanat müziklerine klarinetin sıkça kullanıldığı görüşünde birleşmişlerdir. Bir uzman Klarinetin alt oktav ton aralığından dolayı orkestrada çello görevi yaptığını dile getirmiştir.

Bu görüşlerden yola çıkarak klarinetin Türk Sanat Müziğinde kar, beste, ağır semai, gibi geleneksel yapıdaki formlarda kullanımının uygun olmadığı fakat günümüz sanat müziklerinde, şarkı formu ve fasıllarda kullanımının uygun olduğu sonucuna varılmaktadır.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Batı müziği eğitimi alan bir klarinetçi Türk Müziği eserlerini (Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği) usullerine uygun bir şekilde seslendirebilirimi?

Uzmanlar, batı müziği eğitimi alan bir klarinetçinin tampere sistem ile eğitim alması yeterli Türk Müziği usul, makam bilgisine sahip olmaması ve bu müzik kültürü içinde bir eğitim almadığından dolayı Türk Müziği eserlerini usullerine göre seslendiremeyeceği düşünülmektedir.

Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Klarnet çalgısı Türk Halk Müziğinin ve Türk Sanat Müziğinin geleneksel çalgılarına sizce uyum sağlayabiliyor mu?

Uzmanların on ikisi klarinetin Türk Halk Müziğinin geleneksel çalgılarına uyum sağladığı görüşünde birleşmişlerdir. Üç uzman uyum sağlamadığı, bir uzman ise kısmen uygun olduğunu belirtmiştir.

Buradan, uzmanların büyük çoğunluğunun klarinetin Türk Halk Müziğinin geleneksel çalgılarına uyum sağladığı görüşünde birleşmişlerdir. Bu görüşlerden yola çıkarak klarinetin Türk Halk Müziğinin geleneksel çalgılarına uyum sağladığı görüşü sonucuna varılmaktadır.

Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Klarinet çalgısı çalgılarına sizce uyum sağlayabiliyor mu?

Uzmanların on ikisi klarinetin Türk Sanat Müziğinin geleneksel çalgılarına uyum sağladığı görüşünde birleşmişlerdir. Bununla birlikte Üç uzman uygun olmadığını, 2 uzman kısmen uygun sağladığı, bir uzman ise her formda kullanılmasının uyum sağlamadığı görüşündedir.

Buradan, uzmanların büyük çoğunluğunun klarinetin Türk Sanat Müziğinin geleneksel çalgılarına uyum sağladığı olduğunu görüşünde olup TRT korolarında ve diğer korolarda klarinetin kullanıldığı fikrinde birleşmişlerdir.

Bu görüşlerden yola çıkarak klarinetin Türk Sanat Müziğinin geleneksel çalgılarına uyumlu sağladığı görüşü sonucuna varılmaktadır.

Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular

Türk Halk Müziği'nde ve Türk Sanat Müziği'nde klarinetin yer alması toplumumuzu nasıl etkilemektedir?

Uzmanların on üçü Türk Halk Müziği'nde klarinetin yer alması toplumumuzu olumlu yönde etkilediği görüşünde birleşmişlerdir. Bununla birlikte bir uzman olumlu bir etki etmediğini, bir uzman klarinetin Türk Halk Müziği çalgısı olmadığını, bir uzman ise bu müziğe olan ilginin artmasını sağladığı görüşündedir.

Buradan yola çıkarak, uzmanların büyük çoğunluğunun Türk Halk Müziğinde klarinetin toplumumuzu olumlu yönde etkilediği ve hatta bazı yörelerin bir parçası haline geldiği fikrinde birleşmişler ve sonucuna varmışlardır.

Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Türk Sanat Müziği'nde klarinetin yer alması toplumumuzu nasıl etkilemektedir?

Uzmanların on dört uzman Türk Sanat Müziğinde klarinetin yer alması toplumumuzu olumlu yönde etkilediği görüşünde birleşmişlerdir. Bununla birlikte iki uzman olumlu bir etki yapmadığını, bir uzman klarinetin Türk Sanat Müziğine sonradan girdiği, bir uzman ise zevklerin kişilere göre değiştiği görüşündedir.

Buradan yola çıkarak, uzmanların büyük çoğunluğunun Türk Sanat Müziğinde klarinetin toplumumuzu olumlu yönde etkilediği sonucuna varmışlardır.

Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Sizce medyada ustalıkla çalan kişiler toplumumuzu klarinete olan ilgisini ne

Uzmanların on yedisi medyada klarineti ustalıkla çalan kişiler, toplumumuzun bu çalgıya olan ilgisini arttırdığı ve klarinetin yeniden popüler bir çalgı olmasında büyük bir etken oldukları görüşündedirler. Bununla birlikte bir uzman olumlu bir etki yapmadığını görüşündedir.

Buradan yola çıkarak, uzmanların büyük çoğunluğunun medyada klarineti ustalıkla çalan kişilerin toplumumuzun bu çalgıya olan ilgisini arttırdığı, klarinetin yeniden popüler bir çalgı olarak genç kuşakların çalgıyı çalma isteğini arttırdığı sonucuna varılmıştır.

Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular

Türk Müziği Eserlerini seslendirmeye en uygun klarinet hangisidir? (Do, Re, La, Si Bemol, Sol)

Uzmanların on yedisi Türk müziğinde en çok sol klarinetin çalındığını görüşünde birleşmişlerdir. Fakat uzmanlardan birisi Türk Halk Müziğinin karar sesinin do olmasından dolayı Si Bemol klarinetin daha uygun olduğu görüşünü savunmuştur.

Buradan yola çıkarak, uzmanların büyük çoğunluğunu Türk müziğinde en çok sol klarinetin çalındığını sonucuna varıldığı anlaşılmaktadır.

.Onuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular

Türk Müziği eserlerini seslendirmek için bek'in ve kamışın bir etkisi var mıdır?

Uzmanların çoğu, bek ve kamışın Türk Müziği eserlerini seslendirmek için çok önemli olduğunu, başka bir uzmanın söylediği ise batı müziği beklerin kapalı bu nedenle üç, üç buçuk numara kamış kullandıklarını söylemiş, bir diğer uzman ise Türk Müziğinde koma sesleri verebilmek için klarinetçilerin beklerini kendi ağız yapılarına göre açıp bir, bir buçuk numara kamış kullandıklarını belirtmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmada elde edilen bulgulara dayalı olarak Avrupa çalgılarıyla birlikte 19'uncu yüzyılda ülkemize giren klarinetin hem Türk Sanat Müziğinin geleneksel çalgılarına uyum sağladığı Köçekler, Sirtolar, Oyun Havaları ve Fasıllarda önemli bir yere sahip olduğu gibi farklı bir yorum sağladığını her müzik formunda kullanılmasının uygun olmadığını, Türk Halk Müziği icrasında zurna ve meyın yerine kullanılması fakat her yörede kullanılmasının doğru olmadığı sonucu ortaya çıkmıştır.

Klarinet, müzik dünyasının genel ortamında büyük değişikliklere yol açmış ve bu özelliği ile öbür çalgılara kıyasla biraz daha fazla ilgi görmüştür. Klarinetin, yumuşak ve sevgi dolu tınısıyla insan kalbini öbür çalgılara kıyasla daha fazla etkileyebilmesi bestecilere son derece doğru anlaşılmış ve çalgı, müzik türlerinin tümünde kullanılmıştır.

Klarinetin, hem Türk Sanat Müziği hem de Türk Halk Müziği icrasında kullanılmasına rağmen, yapılan araştırma ve incelemelerde Türk Müziği'nde klarinetin kullanımı hakkında yazılmış yeterli görsel, yazımsal kaynakların bu alanda daha fazla çalışmaların olması düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

ÇAĞRI, Serkan. (2006). **Avrupa'da ve Türkiye'de Klarinetin Tarihsel Gelişimi, Türk Müziği İcrasında Klarinet Çeşitlerinin Ses Sahaları ve Parmak Pozisyonları Bakımından Uygunluğunun İncelenmesi**. Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Yüksek Lisans Tezi)

ŞEN, N. (2008). **TÜRKİYE' DE YÖRESEL MÜZİKLERDE KLARNET KULLANIMININ İNCELENMESİ**. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

ERDEM, Ö. (2008). **Klarinetin Geçmişten Günümüze Anadolu'da Gelişimi ve İcra Edilişi**. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. (Yüksek Lisans Tezi.)

ÇELEBİOĞLU, E. (1986). **Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş**, Akademik Kitaplar Serisi, İstanbul,

İLYASOĞLU, E. (2003), **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

GÜLSÜN, M.(2009). **Alman Sistem Klarinetlerin Türk Müziğine Uygulanması**. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yüksek Lisans Tezi.)

SÖZER, V.(1996).**Müzik Ansiklopedik Sözlük**, Remzi Kitapevi, İstanbul,

LAWSON, C.(2000). **The Early Clarinet A Practical Guide**, Cambridge University Pres, United Kingdom.

EROL, T. (1988). **Klarinet'in Türk Musikisindeki Yeri ve Kullanımındaki Aksaklıklar**. (Yüksek Lisans Tezi.)

www.matches.dug.edu.tr

“STÜDYO MÜZİK ENDÜSTRİSİNİN, HALK OYUNLARI MÜZİK KÜLTÜRÜNE KATKILARI”

Öğr. Gör. Tarkan ERKAN

Ege Üniversitesi DTM Konservatuvarı

tarkanerkan69@gmail.com

ÖZET

Günümüzde Türk Halk Oyunları yarışmalar nedeniyle oyuncu, eğitmen, hakem, müzisyen ve veli olarak toplamda 18 milyon kişinin dolaylı ya da doğrudan uğraştığı bir Halk sanatıdır. Bu halk sanatı, birçok insanın da meslek olarak para kazandığı bir iş alanı ve büyük bir endüstridir. Bu işi meslek edinen kişilerin hepsinin uzman olmaması sebebiyle halk oyunları yarışmaları büyük bir getirim (rant) kapısı olmuştur. Eğitmen ücretleri, Kostüm ücretleri, Müzik yapım ücretleri, il grup ve final yarışmalarında ki oyuncuların yol, yemek konaklama masrafları, katılan okullara veya kulüplere ortalama 50.000 ila 80.000 TL arasında mali yük getirmektedir.

Bilindiği üzere Halk oyunları yarışmalarında canlı müzik icrası dışında Stilize dal yarışmalarda stüdyoda kayıt edilen müzikler kullanılmaktadır. Stüdyo kaydı müzikler canlı icra edilenlere göre sanatsal anlamda daha fazla imkanlar sunmaktadır. Günümüzde yapılan bu stüdyo kayıtlarının halk oyunlarına çağdaş katkıları olduğu da bilinen bir gerçektir. Ancak diğer taraftan bilinçli bir yaklaşımla yapılmayan çalışmalar, halk oyunlarına yöresellik açısından zarar vermektedir. Çalışmamızda Türk Halk Oyunları Yarışmaları için stüdyoda yapılan müziklerin, alana kazandırdıkları ve yöresellikten eksilttikleri üzerine tespitler yapmak hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler:Türk Halk Oyunları, Müzik, Stüdyo Kayıt

“THE AFFECT OF STUDIO MUSIC INDUSTRY ON FOLK DANCE MUSIC CULTURE”

Tarkan ERKAN(Lecturer),

State Turkish Music Conservatory,

Department of Turkish Folk Dance,

Tarkanerkan69@gmail.com

ABSTRACT

Folk Dance training as well as competition sector directly or indirectly provides incredible amount of job to the Professional dancers, trainers, musicians as well as the parents whose children are involved in these competitions. This huge amount includes about 18 million people. With the cost of the costumes made for the dance groups, the expense of the music that is prepared to accompany to the groups to perform or, most likely, to compete; the travel expense of the group as well as the musicians or the music directors and the expense of room and board brings the burden of about 50.000 to 80.000 thousand Turkish lira on the institutions participates in these national competitions usually prepared by the Folk Dance Federation of Turkey.

As it is known to the crowded population of the competition sector that the music accompanying the folk dance groups that participate in the competition of “Stylizing

Category” is required to be prepared technologically in the music studios. Due to this requirement, the music also is expected to be stylized. Although this requirement might be considered as succession in music and dance correlation, it has both positive as well as negative impact. On one hand, while the folk dance music technologically prepared in the studios gain artistic contemporary affect, on the other hand, it loses its traditional quality and the taste.

This study focuses on the positive and negative reflection of Folk dance music prepared in the studios for folk dance competitions particularly in the “Stylizing Category”.

Key words: Turkish Folk Dances, Music, Studio Recording

TÜRKİYE’DEKİ FARKLI KURUMLARIN DÜZENLEDİĞİ YARIŞMALAR

Günümüzde Türkiye Halk Oyunları Federasyonu⁷⁶, minikler, yıldızlar, gençler ve büyükler olmak üzere 4 kategoride, bu kategorileri de kendi içerisinde *Geleneksel Dal* ve *Düzenlemeli Dal* olarak 2’ye ayırarak toplamda 8 kategoride yarışma düzenlemektedir. Bu 8 kategoride illerinde birinci olanlar ‘Halk Oyunları Türleri’ dikkate alınarak yapılan gurup yarışmalarına katılmaktadırlar. Gurup yarışmasında 1. olanlar ise final yarışmasına katılmaya hak kazanmaktadırlar. Final yarışmaları 4 ilde yapılmaktadır.

Milli Eğitim Bakanlığı da aynı şekilde ilkököl, Ortaokul, Lise ve Halk Eğitimler olarak 4 ayrı kategoride yarışma düzenlemektedir. *Geleneksel Dal* ve *Düzenlemeli Dal* olarak 2’ye ayırarak toplamda 8 kategoride yarışma yapılmaktadır. İl 1. leri iklimsel bölge dikkate alınarak oluşturulan Bölge yarışmasına katılmaktadır. Bölge 1.leri bazen de katılımın çoğunluğuna göre 2.leri finalde yarışmaya hak kazanmaktadır. Final yarışmaları ise 8 farklı ilde yapılmaktadır.

Kültür ve Turizm Bakanlığı, *Stilize Halk Dansları* adında dernek ve kurum-kuruluşlar arası büyükler kategorisinde bölge yarışması yapmakta idi. Yarışma sıralamasına göre ilk 10 ekip Türkiye finaline katılmaya hak kazanıyordu. 2012 yılında bu yarışma sonlandırılmış ve şu anda yapılmamaktadır.

Gençlik ve Spor Bakanlığı ise Gençlik Merkezleri yarışması düzenlemektedir. 13-17 ve 18-24yaş gruplarında, *Geleneksel Dal* ve *Düzenlemeli Dal* olarak 4 kategoride yarışma yapmaktadır. Gençlik merkezleri yarışması da aynen kültür bakanlığının yaptığı gibi bölge yarışması ile başlamakta ve 4 kategorinin de final yarışmasını 1 ilde festival niteliğinde yapmaktadır.

Üniversite Sporları Federasyonu da Üniversite Sağlık Kültür ve Spor (SKS) Daire Başkanlıklarının halk oyunları toplulukları arasında *Geleneksel Dal* ve *Düzenlemeli Dal* olarak 2 kategori de yarışma düzenlemektedir. Türlelere göre yaptığı bölge yarışmasının 1. ve 2. leri arasında aynı hafta içinde final yarışmasını da yaparak sonuçlandırmaktadır.

Saydığımız bütün kurumların şartnamesinde müzisyenlerin, *Geleneksel Dal* yarışmasında canlı performans, *Düzenlemeli Dal* yarışmasında ise stüdyo kaydı ile eşlik etmeleri şartı belirtilmiştir.

Buradan da anlaşıldığı üzere farklı kurumların gerçekleştirdiği bu Halk Oyunları yarışmalarına katılımın büyüklüğü inkâr edilemeyecek boyutlardadır.

⁷⁶Halk oyunları kulüplerinin bağlı olduğu federasyondur.

TÜRK HALK OYUNLARI İLE DOĞRUDAN İLGİLİ OLAN KİŞİLER

Bu büyük endüstride doğru ve yanlış olarak halk oyunlarının tümü çoğu zaman, ikilem içinde kalmaktadır. Ülkemizin birçok insanı maalesef kendi kültürü üzerine bilemediği, bilmediği, eğitilmediği, öğretilmediği eğitim sistemi içindedir. Dolayısıyla iyi ve güzeli, doğru veya yanlış bilemediği bir ortamda seyrettiği, içinde bulunduğu, desteklediği halk oyunlarını:

Kurum yetkilileri olarak; bilinçsiz öğretmenleri kurumlarında barındırarak, kültürel yozlaşmayı hızlandırarak, sanata bakış açısının kısır bir çerçevede kalmasını sağlamaktadırlar. Öte yandan bilinçli ellere teslim edilen kurumlar yozlaşmaya ve sanata bakış açısını pozitif anlamda değiştirmektedirler.

Veli olarak; duygusal bir biçimde destekleyerek, oğlum veya kızım burada oynuyor ve bu beni çok mutlu ediyor söylemiyle, halk oyunlarının parasal kaynağı olmaktadır.

Hakem olarak; kendi içlerinde bildikleri veya bilmedikleri ile tezat oluşturmaktadır. Bu çok doğal çünkü bu coğrafyadaki kültürleri bilme imkânı ve zamanı yoktur. Bilgili hakemlerin ikilemi ise halk oyunlarını sahne sanatı veya kültürel açıdan değerlendirmesi konuyu tam olarak süzememesi sorunların en büyüğüdür. Hâlbuki *kültür* ile *sahne sanatlarının* birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir.

Eğitmen olarak; Herhangi bir ekip içinde oyuncu olarak yer almış, herhangi bir yöreyi sadece üç-beş oyundan ibaret olduğunu sanabilen kişiler, kolay para kazanmak amacıyla eğitmenlik serüvenine başlamaktadırlar. Kültüre zarar verir miyim diye düşünmeden öğretim yapması, dolayısıyla onu öğrenen öğrencilerin oyunu yanlış bir şekilde algılaması, yanlış öğrenerek kültürün yozlaşmasına katkıda bulunmasını sağlamaktadır. Sanatsal duruşun ancak eğitimle olabileceği gerçeğini unutmamamız doğru olacaktır. Diğer yandan bilinçli eğitmenlerin katkısı bu tip olumsuzlukları az da olsa gidermektedir.

Müzik direktörü olarak; Halk Oyunları müziklerinin, diğer müzik türlerini de içine alacak şekilde harmanlaması, geleneksel müziğin uğradığı yozlaşmayı hızlandırmaktadır. Diğer taraftan bilinçli ellerin elinde yapılan müziklerin, kültürün ülke içindeki yaygınlığı ve benimsenmesi ve dünyaya örnek olması bakımından önemlidir.

Kostüm Yapımcısı olarak;Geleneksel kostümlerin sandıktan çıkarılıp, örneğinin alınarak tekrardan yapımı, ülkemizin yurtdışı tanıtımında görkemli bir nitelik kazanmasını sağlamaktadır. Kostüm yapımı, güzel iş, güzel para sloganı ile doğru orantılıdır. Kostümlerin bilinçsiz bir şekilde tasarlanıp, hizmete sunulması ise kendi kültürümüze zarar vermekte, gençlerin algılamasını olumsuz etkilemekte, hem de dünyada ki tanıtımımız anlamında, kültürel zenginliğimizin yanlış temsil edilmesine neden olmaktadır.

Yarışmaya Katılan Bir Kurumun Ortalama Harcadığı Ücret

Bir topluluğun yarışmaya katılım maliyeti ortalama 40.000 TL-80.000 TL arasındadır. Türkiye genelinde düşünülürse bu ücretin ne kadar büyük rakamlara ulaştığını anlayabiliriz.

Örneğin; Antalya yöresini 10 dk. oynayan bir halkoyunları ekibinin yıllık maliyeti aşağıdaki gibidir.

Kostüm Maliyeti

Ortalama bir takım erkek kostümü maliyeti 500 TL, bir takım kız kostümü maliyeti 650 TL olarak belirtilmiştir.Düzenlemeli bir yarışma ekibi için alınması gereken kostüm takım sayısı en az 16 erkek, 16 kız olarak belirtilmiştir.

Erkek Kostümü: 16 x 500 = 8.000 TL. Kız Kostümü: 16 x 650 = 10.400 TL.

Toplam Kostüm Maliyeti = 18.400 TL. dir.

Müzik Maliyeti

Düzenlemeli dalda yarışacak olan bir halkoyunları ekibi yarışmalara CD ile katılmak zorundadır. Yapılacak müzik CD si, profesyonel bir stüdyoda, halkoyunları eğitmeninin istekleri doğrultusunda, ekibin ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde, müzik direktörünün katkıları ve yönetiminde, profesyonel müzisyenlerle yapılması öngörülmüştür. Bir ekibin müzik maliyeti istenilen çalgıların, solistlerin sayısına ve yapılacak olan projenin uzunluğuna göre değişim göstermektedir. 7-11 dakika arası yapılacak olan bir müzik CD sinin maliyeti 10.000 TL - 20.000 TL arasında değişmektedir. Müzik Maliyeti Ortalama = 15.000 TL olarak belirtilmiştir.

Eğitmen Maliyeti

Düzenlemeli dalda yarışacak olan bir halkoyunları ekibi, ortalama 3 eğitime sahip olmaktadır. Kız oyunları öğretimi ve devam çalışmaları için bir bayan, erkek oyunları öğretimi ve devam çalışmaları için bir erkek eğitmen. Kurgu, oyun akışı ve sahneleme için en az bir eğitime daha ihtiyaç duyulmaktadır. Ancak oyun öğretimini yapan eğitmenler ayrıca kurgu, oyun akışı ve sahneleme yapabilme becerisine sahip olma durumunda, 2 eğitmen yeterli olmaktadır. En az 2 eğitmenle yapılan bu çalışmalar, yarışma programlarına göre ortalama 8 ay sürmektedir. Bir eğitime ödenecek ortalama aylık ücret 1.000 TL olarak öngörülmüştür.

Aylık Eğitmen Ücreti = 2.000 TL. Yıllık Eğitmen Ücreti = 16.000 TL. dir.

Ulaşım Maliyeti

Yarışmalar il, grup, final yarışmaları olmak üzere üç basamakta yapılmaktadır. İl yarışmalarında şehir içi ulaşım 2 günlük prova ve yarışma için, grup ve final yarışmaları içinse şehir dışı ulaşım en az 3 er günden 6 gün otobüs kiralananmaktadır. Yıl içinde birçok kez servis hizmeti de gerekmektedir. Ortalama yıllık ulaşım (yarışılacak yerin uzaklığı 12 saatten fazla değilse) ortalama 10.000 TL olarak belirlenmiştir.

Konaklama ve Yemek Maliyeti

Gidilen grup ve final yarışmalarında ortalama 40 kişilik kafilenin konaklama ve yeme içme masrafları, öğretmen evleri gibi yerlerde konaklanması halinde maliyeti aşağıdaki gibidir.

1 gece kişi başı konaklama ve kahvaltı maliyeti = 50 TL.

Kafile konaklama ve kahvaltı maliyeti = 50 x 40 = 2.000 TL.

Öğle ve akşam yemeği maliyeti = 20 x 40 = 800 TL.

Sabah, öğle ve akşam yemeği maliyeti = 25 x 40 = 1000 TL.

Gurup maliyeti = 3.800 TL. Final maliyeti = 3.800 TL. olarak belirtilmiştir. Toplam Konaklama ve Yemek Maliyeti = 7.200 TL. dir.

Ortak (Tek Tip) Kıyafet Maliyeti

Yıl içindeki çalışmalar ve yarışmalar öncesi provalarda giyilmek üzere genellikle eşofman ve t-shirt kullanılmaktadır. Ortalama bir takım eşofman maliyeti 70 TL, 2 tişört 20 TL olarak belirtilmiştir.

Eşofman maliyeti = 70 x 32 = 2.240 TL T-shirt maliyeti = 20 x 32 = 640 TL

Toplam Kıyafet Maliyeti = 2.880 TL

Ekstra Giderler

Çatal iğne, iplik, lastik, ayakkabı boyası vs... gurup ve final yarışmasına giderken yolda yapılan su ve yemek molalarındaki harcamalar, ekipte kullanılan oyun araçları ve aksesuarların kaşık, delbek, testi, sipsi, sepet vs. aksesuar giderleritoplamı 1.000-3.000 TL arasında değişmektedir.

Ekstra Gider Maliyeti (ortalama) = 2.000 TL olarak belirtilmiştir.

Toplam Maliyet

Kostüm = 18.400 TL, Müzik = 15.000 TL, Eğitimciler =16.000 TL, Ulaşım = 10.000 TL, Konaklama ve Yemek = 7.200 TL, Eşofman - T-shirt = 2.880TL, Ekstra Giderler = 2.000 TL.

TOPLAM MALİYET = 71.480 TL. dir.

Yukarıda belirtilen maliyetler; en az ödemeyle, zaruri ihtiyaçlar karşılanacak şekilde düzenlendiği belirtilmiştir. Buna karşılık zeybek yöresinin kostüm maliyeti farkı ile toplam maliyet 82.200 TL olarak karşımıza çıkmaktadır.

TÜRK HALK OYUNLARINDA MÜZİĞİN YERİ ve ÖNEMİ

Kuşkusuz ki dansın olduğu yerde müzik vardır. Müziksiz bir oyun düşünemeyeceği gibi, sıradan bir müziğin ise dansı yüceltemeyeceğini de söyleyebiliriz. Maalesef ki ülkemizde müziğe, özellikle halkın yaptığı müziğe pek itibar edilmemekte, önem verilmemektedir. Son yıllardaki popüler kültürün içinde yer alan Türk Halk Müziği, gerekli itibarı belli ölçülerde yavaş yavaş görmeye başlamıştır. Ancak ülke tanıtımı için, dünyadaki bulunduğu konum için yeterli bir durum değildir. Hâlbuki ülkeler kendini kültürleri ile tanıtır ve yaşatır. Kültürün en dinamik kolu ise kuşkusuz dilden sonra gelen müziktir. Herkes farklı bir müziği sevebilir, benimseyebilir ancak kendi kültürünü bilmemesi, tam anlamıyla bir yozlaşmanın başlangıcı olur. Bu yozlaşma, ileride masum bir kartopunun kocaman bir çığa dönüşmesi ile sonuçlanabilir. Elbette kişilere zorla halk müziği dinlettirmek mantıksız bir durumdur. Ancak kültürü eğitim ile anlatmak, güzel örneklerle karşısına çıkarmak, bu işle uğraşan tüm eğitimcilerin görevidir, görevidir. Bunun sonucunda, kişi hangi müzik türüne ilgili olursa olsun, kendi kültürüne ait müziği hakkında öğrendiklerini bir sonraki kuşağa sağlıklı bir şekilde aktarmalıdır.

Son yıllarda müzik kültürümüz, yerel sanatçıların çabalarıyla sevmeye ve dinlenmeye başlamıştır. Bu anlamda görsel ve işitsel medyanın da önemi vardır. Popüler insanların çocukluktan gelen halk müziği sevdası birçok gencimizi etkilemiş, ışık tutmuş, sevmesini sağlamıştır. Zaten bu bizim kültürümüz olduğundan, gençler yabancılık çekmemiştir. Çünkü halk müziğimizin herhangi bir motifi veya sözü veya çalgısı, kişileri etkilemesinin doğal bir tepkimesidir. Çünkü bu müzik bu topraklarda yaşayan insanların yaşamlarından, geleneğinden, göreneğinden, aşklarından, acılarından, düğünlerinden vs. kesitler sunar.

Halk Müziğinin en büyük temsilcilerinden biri olan oyun müzikleri de keza bu durumları yansıtır. Daha çok eğlenceye yönelik olması sebebiyle, diğer türlerinden biraz daha avantajlıdır. Kırsal kesimlerde, oynananın bile bir adabı olmalıdır. Eğlence vardır, seyirlik gülünç oyunlar vardır. Sonuçta içinde barınan gizli bir ritüel vardır.

Bu kadar öneme sahip olan, halk oyunları müziklerinin de buna yakışır şekilde yapılması, işlenmesi ve duyarlı davranılması gerektiğini düşünmekteyim. Günümüz yaşam şartları ile sadece duyarlılık maalesef ki yetmemektedir. Çağımızın ekonomi üzerine kurulu bir çağ olduğunu düşünürsek ki, tasvip etmememe karşın, müzisyenlerin yavaş yavaş azaldığı

bir durum da, hem müzisyenleri korumak anlamında hem de iyi bir çalışma yapmak anlamında, kültürün bu yönde de devam etmesi gerektiğini düşünmekteyim ve savunmaktayım.

Yukarıda saydığım birçok bakanlığın veya federasyonların düzenlediği yarışmalar binlerce kurum, kuruluş, okul, dernekler için hem kendini ispat etmek için büyük bir fırsat, hem de kültürün yaşaması için bir gerekliliktir.

Peki, bu bağlamda, Türk Halk Oyunları Müziklerini yaparken nelere dikkat etmek gerekir?

Kültürün devamlılığına, gelişmesine, dansa hizmetine, müzisyenlerin yaşayabilmesi için ekonomisine, dünyadaki hak ettiği yere ulaşmasına, yani her yönüyle düşünülerek yapılması gerekmektedir.

Bu saydıklarımızdan yola çıkarak, stüdyo öncesi örnek bir çalışma nasıl yapılır nelere dikkat edilmelidir?

1-Yapılacak ekibin yöresi hakkında, güvenilir bilgiler toplamak. Hangi türün ve tavrın içinde olduğunun tespitini yapmak. Yöresel kişilerden elde edilmiş bant kayıtlarını toplanmak (ortalama 3-4 gün)

2- O yörede kullanılan, açık ve kapalı mekân çalgılarının saptanması ve örnekleri dinlemek (1 gün)

3-En ince ayrıntısına dikkat edilerek müzikleri notaya almak. (2 gün)

4-Yöresel sanatçı seçeneklerini değerlendirmek.

5-Masa başı çalışmasını yapmak. Türk Halk Oyunları yarışma ekibi müziği olduğundan, müziğin dansa göre şekillendirilmesini sağlamak. Ritimlerin, partilerin ve yaylı gurubunun kontrşanlarını dansa uyarlayarak yazmak.(2 gün)

Yeni bir müzik çalışması başlangıcı 7-10 gün arasında değişen bir saptama sonucunda ortaya çıkmaktadır. Yapılacak müziğin süresi aranjörün uzmanlık alanıysa, 3-4 güne kadar düşebilmektedir.

Stüdyo Çalışmasının Başlaması

-Ekibin oynadığı oyunların sıralı hızlarını tespit ederek, tempo track oluşturmak. (2 saatlik süreye ihtiyaç duyulmaktadır.)

-Ritimlerin oyuncunun ayağına göre çalmasını sağlamak. Bendir, Bas bendir, tiz darbuka, bas darbuka, def, zilli maşa, parmak zili, asma davul gibi çalgıların çift kayıtlarıyla birlikte 16 kanal kaydına-5 saatlik süreye ihtiyaç duyulmaktadır.

-Oynanan oyunlara göre seçilecek çalgıların çaldırılması, sahne düzenlerinin değişimlerinde, müzik partiler ininde değişimini sağlayıcı çalışmayı yapmak. Gurup bağlama, cura, divan, gurup kısa sap, kopuz, zurna, klarnet, kanun, kabak kemane, kavalgibi çalgıların çift kanal kayıtlarıyla birlikte 60 kanal kaydına- 30 saatlik süreye ihtiyaç duyulmaktadır.

-Yaylı guruplarının geleneksel müziği süslemek amacıyla kullanılmasını sağlayıcı çalışma yapmak. Oyuncuya ve/veya kontrşan ile destek yapmasını sağlayıcı çalışma yapmak. 20 kanal kaydına- 4 saatlik süreye ihtiyaç duyulmaktadır.

-Alt yapı sazlarını çaldırmak. Klavye, Bas Gitar, Gitar gibi çalgıların kayıtlarıyla birlikte 6 kanal kaydına- 4 saatlik süreye ihtiyaç duyulmaktadır.

-Solistlere söyletmek. 2 kanal kaydına-2 saatlik süreye ihtiyaç duyulmaktadır.

-Çalgı lama işinin sona ermesiyle, çalgıları tonlayabilmek için miks evresini yapmak için 8 saatlik süreye ihtiyaç duyulmaktadır.

-Dinlenebilir hale gelebilmesi için ehil kişilere mastering yaptırmak. 4 saatlik süreye ihtiyaç duyulmaktadır.

Sonuç olarak; toplamda 90-110 kanal kaydı ve 55-60 saatlik bir çalışma ile 10 dk.lık ekibin müziği elde edilmektedir. Bir tonmaisterin günde 8-10 saat çalışabildiğini düşünürsek, basit gibi görünen 10 dk. lık bir ekip müziğinin, 1 haftada bittiğini anlayabilmemiz için bu saptama önemlidir. Toplamda 10 dk. lık ekibin stüdyo çalışması, uzmanlık olması halinde 1 hafta, olmaması halinde 2 haftayı bulmaktadır.

Burada yapılan iş 10 dk gibi görünse de, ücretin fazla olduğu düşünülse de ne kadar zor olduğunun, özveri istenildiğinin bir ispatıdır.

Tabi ki, yapılan güzel ve doğru müzik, amacına ulaşmakta, başarıyı yakalamada önemli bir rol oynamaktadır. Diğer yarışmacı guruplara da örnek olması bakımından ve endüstrinin yayılması bakımından önemli bir yere sahiptir.

Ayrıca kaliteli bir müzik yapımından sonra, dansın sergileneceği yerlerin önemi gözü ardı edilmemelidir. Maalesef spor salonlarında yapılan yarışmalarda kullanılan ses düzenlerinin yetersiz kalması, yarışma yerinin önemsenmemesi, daha çok, yapılan müziğin kalitesinin net bir biçimde duyulmamasına neden olmaktadır. Bu durum sanki yapılan müziğin kalitesizliği gibi düşünülmekte, endüstrinin zarar görmesine bile sebep olmaktadır. Diğer olumsuzluk ise, yapılan müziklerin el altından başka kişilerin eline ulaşması, hiçbir ücret ödmeden kaçak olarak kullanmaları ise, eser sahiplerini zor durumda bırakmakta ve müzisyenin maddi kazancını engellemektedir. Hatta el altından elde edilen müzikler, müzik direktörünün adı kullanılarak, kurum yetkililerine satılıp, haksız kazançlar bile elde edilmektedir.

Stüdyo ortamında yapılan müzikler birçok müzisyenin görev almasına ve maddi destek sağlamasına yarar getirmektedir. Yapılan işin kalitesi ve doğruluğu, güvenilirliği diğer yarışmacı veya gösteri yapacak guruplara örnek olmakta ve bu sayede başka bir yarışmacıya müzik yapabilme fırsatını sunmakta ve maddi desteğin artmasına neden olmaktadır.

Doğru ve yaratıcı bir şekilde yapılan müzikler sayesinde müzisyenler, aranjör, stüdyo, ses yönetmeni, miks ve mastering işlerini yapanlar bu işten maddi gelir elde etmektedirler.

Doğru ve güzel yapılan her iş, öncelikle kendi yöre kültürüne, sonrasında da ülkesine ve dünyaya örnek olacak ve kültürel anlamda yerini alacaktır.

Ayrıca bu önemli çalışmalardan bazıları, yurtiçinde ve yurtdışında kullanılmakta ve bizleri fazlasıyla gururlandırmaktadır. Kültürümüzün başka ülkeler tarafından bilinmesine katkı sağlamaktadır. Folklorun amaçlarından ve en önemli kuralı olan *evrenselleşmek* adına kültürümüz, yavaş yavaş dünyadaki yerini ciddi bir biçimde almaktadır.

**“SINIF ÖĞRETMENLİĞİ A.B.D. ÖĞRENCİLERİNİN MÜZİKSEL BEĞENİLERİ:
KONYA NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ ÖRNEĞİ”**

Yrd. Doç. Dr. Timur VURAL

Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi
trvural@yahoo.com

Doç. Dr. Feyzan Göher VURAL

Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi
feyzan_goher@yahoo.com

ÖZET

Müziksel beğeni, zaman, mekân, eğitim, sosyal statü gibi çeşitli değişkenlere bağlı olarak kişiden kişiye farklılık gösterebilen bir olgudur. İnsanların yaşam biçimleri, ilgi alanları, bulundukları ortamdaki değişiklikler, dini itikatları, diğer beğeni alanlarıyla birlikte, müziksel beğenilerine de etkili olabilmektedir.

4+4 eğitim sisteminin uygulamaya geçmesi ile sınıf öğretmenleri, ilköğretim düzeyindeki öğrencilerin yegane müzik eğitimcileri konumuna gelmiştir. Bu kadar önemli bir göreve sahip olan sınıf öğretmeni adaylarının müziksel beğenileri, geleceğimiz olan ilköğretim öğrencilerinin müziksel anlayışlarının şekillenmesinde etkin olacaktır. Necmettin Erbakan Üniversitesi sınıf öğretmenliği anabilim dalında öğrenim gören öğrencilerin örnekleme oluşturduğu bu çalışma sayesinde elde edilen ilk el bilgilerle, gelecekteki ilköğretim okulu öğretmenlerinin müzikal görüntüleri de sergilenmeye çalışılacaktır.

Betimsel bir araştırma niteliği taşıyan bu çalışmada geliştirilen anket formu ile genel müzik eğitiminin temel taşlarından olan sınıf öğretmeni adaylarının müziksel beğenileri ve müziksel alışkanlıklarının tespit edilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Beğeni, Sınıf Öğretmeni, Sınıf Öğretmeni Adayı, Müziksel Beğeni, Müziksel Alışkanlıklar

**MUSICAL INCLINATION OF THE STUDENTS OF PRIMARY SCHOOL
EDUCATION DEPARTMENT: SAMPLE OF KONYA NECMETTİN ERBAKAN
UNIVERSITY**

Assist.Prof.Dr. Timur VURAL

University of Konya Necmettin Erbakan
trvural@yahoo.com

Assoc Prof. Feyzan Göher VURAL Phd.

University of Konya Necmettin Erbakan
feyzan_goher@yahoo.com

ABSTRACT

Musical inclination is a case that can differential from person to person depending on time, place, education and social status. People's life styles, concerns, religious beliefs, changes in his/her location may revise the musical inclinations with other inclination field.

After 4+4 education system, primary school teachers become the only music teachers for elementary level students. Candidates of primary school teacher have very important tasks. Their musical inclination is effective on elementary level students who are our future. The sample of this study is students who educated in department of primary school education in Konya Necmettin Erbakan University. It is exhibited musical images of the future primary school teachers from results of this study.

With this study that has the characteristic of descriptive research; it is intended for determining musical inclinations and musical habits of candidates of primary school teachers with a questionnaire is developed for this study.

Key words: Music, Inclination, Primary School Teacher, Candidate of Primary School Teacher, Musical Inclination, Musical Habits.

GİRİŞ

Müzik eğitimi, bireyin müzik yeteneğini geliştirmeyi, müzik kültürü kazanmasını, müzikten yararlanabilmeyi öğrenmesini gerçekleştirmeyi amaçlar. Toplumsal açıdan ise toplumda, ortak müzik kültürünün korunmasını, pekiştirilmesini, geliştirilmesini, çağdaş müzik kültürünün kazandırılmasını, ortak değerlerin müzik yoluyla güçlendirilmesini, demokrasi anlayışının müzik yoluyla geliştirilmesini hedefler (Küçüköncü, 2007:60). İlköğretim eğitiminin en önemli kollarından birisi olan müzik eğitimi, bireylerin içinde bulundukları dönemin özelliğine göre belirlenmiş temel ilke ve amaçları doğrultusunda işlerlik kazanmaktadır (Çiçek, 2000:8-10) ya da kazanmalıdır.

İlköğretim çağı çocuğunun yaşamında müziğin çok önemli yeri ve işlevleri vardır. Bu işlevler; bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel olmak üzere çok yönlü ve çok boyutludur. Müziksel işlevler çocuğun gerek kendi yaşamında, gerek kendisini çevreleyen insanları ve diğer varlıklarla ilişkilerinde ve gerekse onlara katkılarında çok etkin ve belirleyici rol oynar. (Uçan, 1999:3).

Genel müzik eğitimi, tüm bireylerin eğitim hakkı içerisinde yer alan ve bireyin ruhsal ve kültürel gelişimine büyük katkısı olan bir süreçtir. Bu süreç içerisinde 2012 yılına kadar, ilköğretimin ilk üç yılında sınıf öğretmenleri tarafından verilen genel müzik eğitimi, 2012 yılından itibaren geçerli olan yeni eğitim sistemiyle kimi değişikliklere uğramıştır.

Yapılan bu değişikliklerle, üniversite öncesi eğitim üç kademeye ayrılmış ve 4. sınıf ilkökul kademesi içerisinde yer almıştır. Böylece sınıf öğretmenleri, 4. sınıf öğrencilerine de müzik dersi vermeye başlamışlardır. Bu değişiklik özel yetenek gerektiren Müzik, Görsel Sanatlar ve Oyun ve Fiziksel Etkinlikler Dersi için uygulanmakta iken, Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi ile İngilizce Dersleri, eskiden olduğu gibi branş öğretmenlerince sürdürülmektedir.

Söz konusu durumda, ilköğretim düzeyindeki öğrencilerin yegâne müzik eğitimcileri konumuna gelen sınıf öğretmenlerinin müziksel beğenileri ve müzik eğitime yönelik görüşleri daha da büyük bir önem kazanmıştır. Geleceğimiz olan ilköğretim öğrencilerinin müziksel anlayışlarının şekillenmesinde etkin olacak olan sınıf öğretmenleri adaylarının, konuyla ilgili görüşleri, bu çalışmaya temel olmuştur.

Betimsel bir araştırma niteliği taşıyan bu çalışmada, geliştirilen anket formu ile, Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi'nde 3. ve 4. sınıflarda eğitim-öğretim görmekte olan 108 sınıf öğretmeni adayının müziksel beğenileri, müziksel alışkanlıkları ve müzik eğitime yönelik görüşleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Öğrencilerin bulundukları bölüm ve diğer çevre şartlarının etkisiyle konuya ilişkin görüşlerinin daha net olması ve müzik eğitimi dersinin 2. sınıfta verilmesi nedeniyle, örneklem 3 ve 4. sınıf öğrencileri dâhil edilmiştir.

Buna yönelik elde edilen bulgular aşağıda yer almaktadır.

BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 1’de sınıf öğretmenliği programında öğrenim gören 3. ve 4. sınıf öğrencilerinin “Günlük hayatınızda müzik dinlemeye zaman ayırır mısınız?” sorusuna verdikleri yanıtlar görülmektedir.

Tablo 1. Müzik dinlemeye ayrılan zaman	Frekans (f)
Zaman ayırmam	16
Her gün az da olsa dinlerim	72
Günümün önemli bir bölümünü ayırıyorum	20
Toplam	108

Müzik dinlemek, herkesin çeşitli amaçlar doğrultusunda ve farklı derecelerde katılım gösterdiği bir günlük yaşam etkinliği olarak tanımlanmaktadır (Boal-Palheirosve Hargreaves, 2001:104). Bu anlamda normal bir yaşantı süren herkesin müzik dinlemeye zaman ayırması beklenir. Ancak söz konusu olan müzik eğitimi verecek bireyler olduğunda bu önem daha artmaktadır.

Tablo 1. incelendiğinde örnekleme dâhil olan öğrencilerin %66.6’sının her gün az da olsa müzik dinlediğini belirttiği görülmektedir. %18,5’lik bir kısmın günün önemli bölümünde müzik dinlediklerini; %14,8’inin ise müzik dinlemeye zaman ayırmadıklarını belirttikleri saptanmıştır. Müzik eğitimi verecek bir kişinin, en azından “müziği sevmesi” gerektiği göz önüne alındığında, müzik dinlemeye hiç zaman ayırmadığını belirten 16 öğrenci bile, yüksek bir sayı olarak değerlendirilebilir.

Tablo 2.’de öğrencilerin günlük hayatlarında konser vb. müziksel etkinliklere katılmak için zaman ayırıp ayırmadıklarına yönelik verilen cevaplar yer almaktadır.

Tablo 2. Müziksel etkinliklere zaman ayırma	Frekans (f)
Hayır, zaman ayırmıyorum	28
İstiyorum fakat zaman ayıramıyorum	34
Elimden geldiğince zaman ayırıyorum	40
Neredeyse ilgi alanıma gire bütün etkinliklere katılıyorum	6
Toplam	108

ayırmadığını belirten öğrencilerin toplam oranı ise %57.4’tür ki, bu oldukça yüksek bir orandır.

Sınıf öğretmeni adaylarına yöneltilen bir sonraki soru, dinledikleri müzik türlerine yöneliktir. Bu soruda, öğrencilerden dinledikleri müzik türlerini, beğeni sırasına göre 1,2,3... şeklinde sıralama yapmaları istenmiştir. Soruda 10 müzik türü verilmiş; 1. sırada tercih edilene 10 puan, 2. sıradakine 9 puan, 3. sıradakine 8 puan şeklinde tüm tercihlere puanlama yapılmış ve sonuçta her müzik türü için “dinleme sıklığı puanı” tespit edilmiştir. Buna göre, sınıf öğretmeni adaylarının dinledikleri müzik türleri sırasıyla aşağıda yer almaktadır.

Tablo 3. Müzik Türü	Dinlenme Sıklığı Puanı
Pop Müzik	934
Türk Halk Müziği	606
Türk Sanat Müziği	472
Dini Müzik	334
Arabesk	214
Rock	170
Rap / Hip-Hop / R&B	90
Klasik Batı Müziği	76
Caz	59
Metal	6
Diğer	4

Tablo 3. incelendiğinde, sınıf öğretmenliği anabilim dalı 3. ve 4. sınıf öğrencilerinin en fazla pop müzik dinledikleri görülmektedir. Bu durum, gençlerin genel beğenisine uygun bir durumdur. Sevgi Taş tarafından 2011 yılında, Afyon Kocatepe Üniversitesi’nde öğrenim görmekte olan sınıf öğretmeni adaylarını konu alan ve “Sınıf Öğretmeni Adaylarının Klasik Batı Müziğine İlişkin Tutumları” başlıklı doktora tezinde de pop müziğin en sık dinlenen müzik türü olduğu görülmüştür (Taş, 2011:90).

Tabloya bakıldığında pop müzikten sonra, THM ve TSM türlerinin sıklıkla dinlendiği görülmektedir. Öz müziklerimizin sınıf öğretmeni adaylarıınca yoğun şekilde dinlenmesi, müzik kültürü açısından olumlu bir durum olarak değerlendirilebilir. 4. sıklıkta dinlenen müzik türü ise dini müziktir. Dini konuları işleyen ve ilahiden özgün müziğe çeşitli alt türlere ayrılabilir olan bu türde müzik yapan kişilerin pek çoğu, özgün müzik yaptıklarını iddia etseler de, toplum içinde bu türe “yeşil pop”, “yeşil arabesk” gibi adlandırmalar yapılmıştır. Tablo incelendiğinde dini müziklerin sınıf öğretmeni adaylarıınca sıklıkla dinlendiği görülmektedir. Araştırmanın örnekleme dâhil olan öğrencilerin, Konya gibi oldukça muhafazakâr bir ilde öğrenim görmeleri, bu durumda etken olabilir. Nitekim Afyon Kocatepe Üniversitesi’nde öğrenim gören öğrencileri örneklem olarak alan bir çalışmada, dini müzik yer almamıştır.

Dini müzikleri takiben, Osmanlı’nın son dönemlerinde tohumları atılan, köyden kente ve başka ülkelere göç sorunu ile alevlenen ve günümüzde dâhi tanımlaması ve yapısı üzerine tartışmalar bulunan arabesk müzik yer almaktadır. Gerçi TSM olarak belirtilen müzikler içinde yer alması muhtemel olan ve fantezi müzik olarak adlandırılan türün ve öğrencilerin THM içinde belirtmiş olabilecekleri kimi şarkıların da yoğun arabesk etkilere sahip olabileceği düşünülse de, bu ayrı bir araştırma konusudur. Burada sadece öğrencilerin belirttiklerinden hareketle, bir durum saptaması yapılmıştır. Arabesk müzik bu durumda 5. sıklıkta dinlenen müzik olarak saptanmıştır.

Arabesk müziği Rock müzik takip etmektedir. Daha sonra ise, önceki araştırmalarımızda daha küçük yaş grubu öğrencilerinde (lise ve ilköğretim) yoğun

dinlendiğini saptadığımız Rap türü şarkıların yer aldığı görülmektedir. Sonrasında daha az dinlenme sıklığı puanları ile Klasik Batı Müziği, Caz ve Metal gelmektedir. Diğer seçeneğini işaretleyen öğrenciler, buraya etnik müzik ve Güneydoğu müzikleri dinlendiklerini belirtmişlerdir ki, bunlarda özgün ya da THM türüne dâhil edilebilecek parçalar olmalıdır.

Tablo 4.'te ise öğrencilere yöneltilen “Kitle iletişim araçlarının (radyo-TV- İnternet vb.) müziksel beğeninizi etkilediğine inanıyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplar yer almaktadır.

Tablo 4. Kitle iletişim araçları	Frekans (f)
Hiç etkilemiyor	2
Çok az etkiliyor	46
Büyük ölçüde etkiliyor	50
Tamamen etkiliyor	10
Toplam	108

Medyanın büyük gücü sosyolojik araştırmaların önemli bir konusu durumuna gelmiştir. Diğer tüm beğeni şekilleri ile birlikte müziksel beğenin de medyadan yoğun şekilde etkilendiği tartışmasız bir gerçektir. Tablo 3.'te dinledikleri müzik türlerini belirten sınıf öğretmenleri adaylarının, bu beğenilerinin oluşmasında, kitle iletişim araçlarının kuvvetli etkisini belirttikleri, Tablo 4'te görülmektedir.

Tablo 5'te ise öğrencilere “Müziğin dinen caiz olduğuna inancınız ne düzeydedir?” sorusu verilen cevaplar yer almaktadır.

Tablo 5. Müzik caiz midir?	Frekans (f)
Tamamen caiz olduğunu düşünüyorum	16
Caiz olabileceğini düşünüyorum	24
Bazı türlerin caiz olduğunu düşünüyorum	44
Hiçbir türün caiz olmadığını düşünüyorum	14
Herhangi bir fikrim yoktur	10
Toplam	108

Tablo incelendiğinde, araştırmaya katılan öğrencilerin %40.7'sinin sadece bazı müzik türlerinin caiz olabileceğini belirttikleri görülmektedir. Bu durum, araştırmanın yapıldığı Konya ilinin, muhafazakâr yapısı ile ilişkilendirilebilir. Ancak müzik eğitimi verecek olan öğretmen adaylarının, bu görüşte olmaları düşündürücüdür. Öğrencilerin bu konuda aydınlatılması, müziğin psikolojik ve sosyolojik değerinin örneklerle vurgulanması, müzik ve din ilişkisi konusunda aydınlatılması önemlidir. Neticede mevcut sistemde, kişilik gelişiminin çok önemli bir döneminde sınıf öğretmenleri müzik dersi vermektedir. Ve müziğin caiz olup olmadığına yönelik çelişkileri bulunan (%40.7) hatta müziğin hiç bir

türünün caiz olmayacağını düşünen (%12.9) öğretmenlerin, müzik eğitimi vermesi, büyük bir sorundur.

Sınıf öğretmenliği anabilim dalında okuyan öğrenciler, 2. sınıfın ilk döneminde “Müzik”, yine ikinci sınıfın 2. döneminde ise “Müzik Eğitimi” derslerini almaktadırlar. Bu süreç içinde, çeşitli müziksel bilgilerin yanında blok flüt eğitimi alan öğrencilere, son yıllarda pek çok bölümde melodika eğitimi verilmektedir. 3 ve 4. sınıf öğrencilerinin bu çalgıyı ne kadar benimsedikleri ve başka bir çalgı çalıp çalmadıkları tespit edilmek istenmiştir. Soruya verilen cevaplar aşağıda yer almaktadır.

Tablo 6. Çaldığınız çalgı var mıdır?	Frekans (f)
Var	47
Yok	61
Toplam	108

Soruya “çaldığım bir çalgı var” cevabını veren öğrencilerden, bu çalgının ismini yazmaları istenmiştir. Tablo 7’de ise buna yönelik cevaplar görülmektedir.

Tablo 7. Çalgı adı	Frekans (f)
Melodika	18
Ney	10
Flüt (Blok)	6
Bağlama	4
Gitar	4
Bateri	2
Org	2
Piyano	1
Toplam	47

Örnekleme dâhil olan 108 öğrencinin tamamı, melodika eğitimi almış olsalar da, bunların sadece 18’i melodika çaldığını ifade etmiştir. Bu durum, melodikayı gerektiği gibi çalamadıklarından ya da melodikayı bir çalgı olarak nitelemediklerinden kaynaklanıyor olabilir. Ancak her iki durumda da, müzik eğitimi verirken bir çalgı kullanılmasının önemi göz önünde bulundurulduğunda, bu durum sorun arz etmektedir.

Tabloda melodikayı takiben ney çalgısının yer aldığı görülmektedir. Bu durum, araştırmanın örneklem grubunun Konya ilinde yer alması ile ilişkilidir. Nitekim Konya ilinde özengen eğitim veren ney kursları oldukça çok sayıdadır ve dini müziğe olan ilgi, ney çalgısına da rağbet edilmesine yol açmıştır.

Sınıf öğretmenliği programı 3. ve 4. sınıflarda okumakta olan öğrencilere, “Müzik dersinin ilköğretim öğrencileri için gerekli olduğu görüşüne ne düzeyde katılıyorsunuz?” sorusu yöneltilmiştir. Tablo 8’de bu soruya verilen cevaplar yer almaktadır.

Tablo 8. Müzik dersi gerekli midir?	Frekans (f)
Kesinlikle katılıyorum	76
Kısmen katılıyorum	28
Katılmıyorum	4
Toplam	108

Tablo incelendiğinde öğrencilerinin önemli bir kısmının ilköğretimde verilen müzik dersinin gerekliliğine inandığı görülmektedir. Öğrencilerin %70.3’ünün müzik dersinin eğitim sisteminde kesinlikle yer alması gerektiğini belirttikleri ; %25.9’unun bu görüşe kısmen katıldığı ; %3.7’sinin ise müzik dersine gerek görmedikleri saptanmıştır. Eğitimin en önemli aşamalarından olan ilköğretimde verilen bilgiler ve kazandırılan deneyimler, bir hayatı şekillendirebilecek özelliklere ve etkiye sahiptir. Bu anlamda müzik derslerinin nitelikli işlenmesi, istenilen müziksel davranışların kazandırılmasında çok önemlidir. Dolayısıyla bu dersi verecek olan öğretmenlerin, dersin önemine inanması gereklidir. Her ne kadar ankete katılan öğrencilerin büyük çoğunluğu bu dersin gerekliliğine inansa da bu oranın daha yüksek olması beklenir.

İlköğretim süresince, müzik dersini vermekle yükümlü olan sınıf öğretmenlerinin, iki yarıyıl da müzik eğitimi aldıklarını daha önce de belirtmiştik. Araştırmanın devamında, sınıf öğretmeni adaylarının kendilerini müzik öğretimi verme konusunda ne kadar yeterli gördüklerine yönelik sorular sorulmuştur. Buna göre “İlköğretim kademesindeki öğrencilere yeterli düzeyde müzik eğitimi verebileceğinize inanıyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplar Tablo 9’da yer almaktadır.

Tablo 9. Müzik eğitimi için yeterli misiniz?	Frekans (f)
Kesinlikle inanıyorum	20
Kısmen inanıyorum	74
İnanmıyorum	14
Toplam	108

Örnekleme dâhil olan 108 öğrencinin %68.5’inin müzik eğitimi verebileceklerine kısmen inandıkları görülmektedir. %18.5’inin müzik eğitimi verebileceğine kesinlikle inandığı, %12.9’unun ise kendilerini bu dersi verebilecek nitelikte bulmadıkları saptanmıştır. Genel müzik eğitiminin ilk dört yılında yer alan nota ve ritim bilgisi, tonal ve diğer nazari bilgiler, şarkı dağarı kazandırma, toplu ve bireysel müzikâl etkinlikler oluşturma gibi kazanımların hepsinin, mesleği müzik öğretmenliği olmayan birisi tarafından verilebilmesi, tarafımızca mümkün görülmemektedir.

Muğla ilinde görev yapmakta olan müzik öğretmenlerinin örnekleme oluşturduğu bir başka araştırmada ise, müzik öğretmenlerine, sınıf öğretmenlerinin müzik bilgisini yeterli bulma durumları sorulmuş ; müzik öğretmenlerinin %82.5’inin sınıf öğretmenlerini müzik

eğitimi açısından yeterli görmediği; %11.8'inin ise kısmen yeterli bulduğu saptanmıştır (Uçar,2013:19). Bu sonuç, ilköğretim sonrasında müzik derslerini vermeye başlayan müzik  ğretmenlerinin, ilköğretim sürecinde müzik eğitimi veren sınıf öğretmenlerini değerlendirmesi bakımından önemlidir.

Sınıf  ğretmeni adaylarına son olarak, ilköğretim müzik derslerinin, müzik öğretmenlerince mi yoksa sınıf öğretmenlerince mi verilmesi gerektiği sorulmuştur. Verilen cevaplar Tablo 10.'da yer almaktadır.

Tablo 10. Müzik dersini kimler vermeli?	Frekans (f)
Sınıf �ğretmenleri	62
Müzik �ğretmenleri	46
Toplam	108

Sınıf  ğretmeni adaylarının %57.4' , ilköğretim müzik dersinin sınıf öğretmenlerince verilmesi gerektiğini ; %42.5'i ise bu dersin müzik öğretmenlerince verilmesinin doğru olacağını belirtmiştir. Öğrencilerin yarısından çoğunun kendisini bu dersi verebilecek nitelikte görmelerine rağmen, ilköğretim müzik dersinin tüm kazanımları ve büyük önemi göz önünde tutulduğunda, müzik dersinin müzik öğretmenlerince verilmesi gerekliliği açıktır. Sınıf  ğretmeni adaylarının, bu dersin gereklerini bilerek mi yoksa, müzik ve resim gibi yetenek derslerinin hafife alınması sonucu mu böyle bir karar verdikleri tartışma konusudur. Yine de öğrencilerin %42.5'inin müzik dersinin müzik öğretmenlerince verilmesi gerektiğini düşünmesi, bu dersin öneminin kısmen de olsa fark edildiğini göstermektedir.

ÖNERİLER

Bu alışma sonucunda, sınıf  ğretmenliği anabilim dalı ders programında müzik derslerinin sadece 1 yıl değil, en az 3 yıl verilmesi, müziğin sosyolojik ve psikolojik etkileri ve önemi üzerine bu öğrencilere yönelik seminerler düzenlenmesi, sınıf  ğretmenliği anabilim dallarında müzik derslerinin daha sağlıklı işlenebilmesi için müzik dersliklerinin düzenlenmesi, öğrencilerin müziksel etkinliklere katılmaları konusunda teşvik edilmeleri gibi önerilerin sunulmasının yanı sıra, temel öneri, ilköğretim programında yer alan müzik dersinin, müzik öğretmenlerince verilmesi yönündedir.

KAYNAKÇA

Boal-Palheiros, G. M., Hargreaves, D. J. "Listening To Music At Home and At School", *British Journal of Music Education* 18(2), İngiltere 2001, 103-118.

iek, Sebahattin. *İlköğretimde Müzik  ğretimi*. Ezgi Kitabevi. Bursa 2000

Taş Sevgi, *Sınıf  ğretmeni Adaylarının Klasik Batı Müziğine İlişkin Tutumları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Danişman: Salih Aydoğan, Ankara 2011.

Küçüköncü, H. Yılmaz, *Müzik Eğitimi ve  ğretimi*, İlke Yayınevi, Ankara 2007.

Uçan, Ali ve diğerleri, *İlköğretimde Müzik  ğretimi*, T.C Milli Eğitim Bakanlığı. Ankara 1999

Uçar, Dilek, "4+4+4 Eğitim Sisteminde Müzik Dersine Bakış Aısının Değerlendirilmesi: Muğla  rneği", Basılmamış Yüksek Lisans Seminer alışması, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Danişman: Feyzan Göher Vural, Konya 2013

**“SON BEŞ YIL İÇİNDE TAMAMLANAN
MÜZİK KONULU DOKTORA VE SANATTA YETERLİLİK TEZLERİ”**

Yrd. Doç. Dr. Timur VURAL

Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi

trvural@yahoo.com

Doç.Dr. Feyzan Göher VURAL

Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi

feyzan_goher@yahoo.com

ÖZET

Doktora seviyesi, akademik yaşantı açısından son derece önemli bir konuma sahiptir. Bu programların sonunda yapılmış olan tezler, çalışmanın ait olduğu bilim / sanat dalının sorunlarının çözümüne ve gelecekteki müzikal yaşamın şekillenmesine etkili olmaktadır. Türkiye çapında tamamlanan tezlerin genel yönünün sergilenmesi, “Ülkemizde müzik nereye gidiyor?” sorusunun cevaplarından biridir. Akademisyenlerin doktora tezlerindeki çalışma alanlarının tespit edilmesi, gelecekteki müzikal yaşamın yönüne dair bir referans olacaktır.

Literatür taramasına dayalı bu araştırmada, Türkiye’de doktora ve sanatta yeterlilik derecesi veren kuruluşlarda tamamlanan müzik konulu doktora tezleri, konuları açısından sınıflandırılacaktır. Hangi konularda daha çok tez yapıldığı, hangi konularda az çalışıldığı saptanacak; değişik nitelikteki kurumlarda tamamlanan tezler arasındaki farklılıklar vurgulanacaktır.

Çalışma mevcut durum saptaması olmanın yanı sıra, üzerinde az çalışma yapılmış olan konuları, sayısal bir ifade ile ortaya koyacağı için önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler:Müzik konulu doktora tezleri, lisansüstü eğitim, müzikoloji

**“PHD AND PROFICIENCY IN ART THESES WHICH IS COMPLETED IN THE
LAST FIVE YEARS ON THE MUSIC SUBJECT”**

Assist.Prof.Dr. Timur VURAL

University of Konya Necmettin Erbakan

trvural@yahoo.com

Associate Professor Feyzan Göher VURAL (PhD)

University of Konya Necmettin Erbakan

feyzan_goher@yahoo.com

ABSTRACT

PhD or proficiency in art level, in terms of academic life is an extremely important position. Theses have been made at the end of these programs. These

thesis that science /art branch are effective to solve the problems and to shape the future of musical life. Exhibiting the general direction of completed theses in Turkey is important subject. At the same time this subject is one of the answers to the question "Where the music is going our country?". Academics, doctoral dissertation study areas to be identified in the future will be a reference to the direction of musical life.

This study is based on literature survey. PhD and proficiency of art degree-granting institutions in Turkey, completed doctoral dissertations on music are classified in terms of issues. Thesis, is made what matters more, what matters less is determined. Completed Theses in the various institutions are questioned the differences between qualities.

In addition to the observation of the present study, less studied issues will reveal a numeric expression is important.

Key Words: The PhD theses on Music, Graduate Education, Musicology

GİRİŞ

Müzik alanında verilmekte olan lisansüstü eğitim, ülkemiz genelindeki müzik anlayışının gelişimi için oldukça önemlidir. Bu eğitim programları geleceğin akademisyenlerini yetiştirirken aynı zamanda geleceğin lisans öğrencilerinin öğretmenlerini de hazırlamaktadır. Bu kadar geniş etkileri olan lisansüstü eğitimin, yani yüksek lisans, sanatta yeterlilik ve doktora programlarının sonlarında hazırlanan tezlerin de ayrı bir önemi vardır. Araştırmacılar aldıkları dersler ve danışmanlıklar sayesinde, araştırma tekniklerine dair hünerlerini, alanları doğrultusunda tespit ettikleri, ülkemizin veya sanat dalının sorunlarını kaleme aldıkları tezlerinde sergilemektedirler. Bu programların sonunda yapılmış olan tezler özellikle de doktora ve sanatta yeterlilik tezleri, çalışmanın ait olduğu bilim / sanat dalının problemlerinin çözümünde ve gelecekteki müzikal yaşamın şekillenmesinde etkili olmaktadır. Bu aşamaya gelmiş olan bir araştırmacı veya sanatçı, yüksek lisans düzeyinde aldığı teknik ve mesleki bilgilerin üzerine, doktora ve sanatta yeterlilik eğitimi sırasında aldığı bilgileri de ekleyerek daha kapsamlı çalışmalar sunabilmektedir.

Buraya kadar anlatılanların ışığında, Türkiye çapında tamamlanan müzik konulu doktora ve sanatta yeterlilik tezlerinin genel görünümünün sergilenmesi, "Ülkemizde müzik nereye gidiyor?" sorusunun cevaplarından birisi olacaktır. Ülkemizde yıllara göre doktora ve sanatta yeterlilik tezlerinin sayısal devinimi ve akademisyenlerin doktora tezlerindeki çalışma alanlarının tespit edilmesi, gelecekteki müzikal yaşamın yönüne dair bir referans olacaktır. Aynı zamanda müzik konulu doktora ve sanatta yeterlilik tezlerinin ülkemiz üniversitelerindeki dağılımının sergilenmesi, bu yüksek öğretim kurumlarının ülkemiz akademik yaşamına katkılarının betimlenmesi açısından önem taşımaktadır.

Yüksek Öğretim Kurumu veri tabanından elde edilen bilgilere göre, bu güne kadar ülkemiz genelinde müzik konulu, 344 doktora tezi ve 197 adet ise sanatta yeterlilik tezi tespit edilmiştir. Yani toplamda, 541 adet tez ve lisansüstü eğitimi tamamlamış akademisyen, ülkemiz müzik yaşantısına katılmıştır. Bu çalışmada son beş yılda Türkiye genelindeki görünümünün vurgulanabilmesi için, 2008 ile 2013 yılları arasında tamamlanmış olan müzik konulu 181 adet doktora tezi ve 78 adet sanatta yeterlilik tezi taranmıştır. Araştırmacının evreni ile örneklemi örtüşmekte olup, toplam 259 adet tezden ibarettir.

Yine bu çalışma Yök veri tabanından ulaşılabilen tezlerle sınırlıdır ve araştırma örnekleme dâhil edilmiş olan 2013 yılına ait sadece bir adet teze ulaşılabilmektedir. Yök'ün yeni oluşturduğu veritabanı ve tamamlanmış tezleri bu sisteme gecikmeli olarak girmesi bunun sebebidir.

BULGULAR VE YORUMLAR

Üniversitelere göre doktora ve sanatta yeterlilik tezlerinin yıllara göre dağılımı tabloda görülmektedir.

Tablo1. Yıllara Göre Doktora ve Sanatta Yeterlilik Tezleri

Yıllar	Doktora Tezi	Sanatta Yeterlilik Tezi
2008	24	13
2009	32	15
2010	54	19
2011	46	21
2012	25	9
2013	0	1
Toplam	181	78

Görüldüğü üzere doktora tezleri 2008 yılından 2010 yılına kadar artan bir ivme gösterirken, 2011 yılından itibaren sayı olarak azalmış ve 2012’de ise %50 düşüşle 2008 değerine dönmüştür. Benzer bir durum sanatta yeterlilik tezleri içinde söz konusudur. Tez sayılarındaki bu dikkat çekici azalışın, ileriki yıllarda ülkemiz akademik müzik hayatında olumsuz sonuçlara neden olabileceği değerlendirilmektedir.

Cinsiyetlere göre Doktora ve sanatta yeterlilik tezlerinin sınıflandırması şu şekildedir.

Tablo 2. Cinsiyetlere Göre Doktora ve Sanatta Yeterlilik Tezleri

Cinsiyet	Doktora Tezi	Sanatta Yeterlilik Tezi	Toplam
Kadın	71	47	118
Erkek	110	31	141

Ülkemizde yapılan müzik konulu doktora tezlerinde erkekler 110 tez ile genel görünümün %60,8 ni teşkil etmişlerdir. Doktora tezlerinde %39,2 ile azınlıkta kalan kadınlar, sanatta yeterlilik tezlerinde 47 tez ile genel görünümün %60,2’sini oluşturmuşlardır. Sanatta yeterlilik derecesinin sadece konservatuarlar tarafından verildiği bilinmektedir. Bu bulgular ışığında konservatuarlarda lisansüstü öğrenim alan öğrencilerden çoğunu bayanların teşkil ettiği anlaşılmaktadır. Doktora derecesi veren kurumlardaki çeşitlilikten ötürü, kurumlara yönelik cinsiyet tabanlı bir mantık kurmak yerinde olmayacaktır.

Üniversitelere Göre Tamamlanmış Doktora ve sanatta yeterlilik tezleri tablo 3.’de görülmektedir.

Tablo 3. Üniversitelere Göre Tamamlanmış Doktora ve Sanatta Yeterlilik Tezleri

Üniversite Adı	Doktora Tezi	Sanatta Yeterlilik
Abant İzzet Baysal Üniversitesi	8	-
Afyon Kocatepe Üniversitesi	-	5

Anadolu Üniversitesi	-	15
Ankara Üniversitesi	10	-
Boğaziçi Üniversitesi	1	-
Dokuz Eylül Üniversitesi	20	9
Ege Üniversitesi	12	-
Gazi Üniversitesi	46	-
Hacettepe Üniversitesi	1	1
Haliç Üniversitesi	-	3
İnönü Üniversitesi	10	-
İstanbul Teknik Üniversitesi	22	3
İstanbul Üniversitesi	1	21
Marmara Üniversitesi	21	-
Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi	1	-
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	1	13
Orta Doğu Teknik Üniversitesi	1	-
Sakarya Üniversitesi	1	-
Selçuk Üniversitesi - Necmettin Erbakan Üniversitesi	19	-
Trakya Üniversitesi	-	6
Yeditepe Üniversitesi	1	-
Yıldız Teknik Üniversitesi	2	2

Tablodan anlaşıldığı üzere doktora tezleri sayısına göre ilk beş dereceyi paylaşan üniversiteler şöyledir; 46 tez ve %25,4 ile Gazi Üniversitesi, 22 tez ve %12,15 ile İstanbul Teknik Üniversitesi, 21 tez ve %11,6 ile Marmara Üniversitesi, 20 tez ve %11,04 ile Dokuz Eylül Üniversitesi ve son olarak 19 tez ve %10,5 ile Necmettin Erbakan Üniversitesi sıralanmıştır. Gazi Üniversitesi'nin açık ara üstünlüğü görülmektedir. Bu üstünlüğünün bir sebebinin 35.madde diye adlandırılan öğretim üyesi yetiştirmek amaçlı program dâhilinde araştırma görevlilerinin sıklıkla bu üniversiteye görevlendirilmeleridir.

Araştırmalar sırasında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde tamamlanan doktora tezleri Yök veri tabanında bulunmadığından ötürü örneklemimize dâhil edilememiştir. Bu fakülteden mezun olmuş kişilerle yapılan görüşmeler sonucunda eğitimleri sırasında bir sanat eseri raporu sundukları lakin bir tez niteliği taşımadığı için Yök'ün veri tabanında yer almadığı belirlenmiştir. Buda üniversitelerimiz arasındaki lisansüstü eğitim sistemindeki dengesizliklerin bir örneği niteliğindedir. Konservatuarlarımız sanatta yeterlilik

derecesi vermekteyken, bu fakülte konservatuar özelliklerini kullanarak hem doktora derecesi veriyor hem de konservatuar mezunlarının hazırlamak zorunda oldukları sanatta yeterlilik tezinden de bir nevi muaf olmaktadır.

Sanatta yeterlilik tezlerinde durum oldukça farklılık göstermektedir. Araştırma kapsamında tespit edilen sanatta yeterlilik tezlerinin hepsi konservatuarlarda tamamlanmıştır. Buna göre ilk sırada 21 tez ve %27 ile İstanbul Üniversitesi yer alırken, 15 tez ve %19,2 ile Anadolu Üniversitesi, 9 tez ve %11,5 ile Dokuz Eylül Üniversitesi ve son olarak 6 tez ve %7,7 ile Trakya Üniversitesi karşımıza çıkmaktadır.

Ayrıca ülkemizin güzide eğitim kurumlarından biri olan Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı'nın bu araştırmada sadece bir sanatta yeterlilik tezi ile temsil edilmesi dikkat çekicidir. Sosyal bilimler ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'ne bağlı birçok alanda sanatta yeterlilik ve doktora eğitimi verebilen bu kurumun önceki dönemlerdeki yüksek yabancı dil notunu nedeniyle bu olumsuz durumla karşılaştığı düşünülmektedir. 2013 yılı sanatta yeterlilik lisansüstü eğitimi için gerekli olan yabancı dil notunu ÜDS, KPDS ve YDS'den 55, doktora için ise 60'a indirmesi olumlu bir gelişme olarak değerlendirilmektedir.

Tamamlanmış olan doktora ve sanatta yeterlilik tezlerinin konu sınıflandırılmaları yansıda görülmektedir. Bu konu sınıflandırmasını yaparken Üniversiteler Arası Kurul tarafından belirlenmiş olan *Güzel Sanatlar Temel Alanı* altında yer alan müzik başlığındaki konu ve anahtar kelimelerden faydalanılmıştır. Müzik ve sağlık, müzik ve fen bilimleri ile müzik psikolojisi konuları çift alana ait olduklarından müzikoloji alanının alt başlığı olarak zikr edilmiştir.

Tablo 4. Doktora Ve Sanatta Yeterlilik Tezlerinin Konuları

Alanlar	Doktora	Sanatta Yeterlilik
Kompozisyon	8	12
Müzikoloji	36	8
Müzik ve Sağlık	3	0
Müzik ve Fen Bilimleri	3	0
Müzik psikolojisi	4	0
	<i>Toplam:46</i>	
Müzik teorileri:	3	2
Müzik teknolojileri:	1	2
Yorumculuk	3	27
Türk sanat müziği /Türk halk müziği	3	1
Opera sarkıcılığı	0	3
Şeflik	2	0
Müzik Eğitimi	83	5
Türk Din Musikisi	17	0
Çalgı Tarihi, Tekniği, Üretimi, Tamiri	15	18

ve Özellikleri		

Doktora tezlerine ait konular incelendiğinde, müzik eğitimi konu başlığındaki tezlerin 83 adet ve %45,8 ile ilk sırada olduğu, sonrasında 46 tez ve %25,4 ile müzikoloji konulu tezlerin geldiği ve üçüncü olarak ise 17 tez ve %9,4 ile Türk Din Musikisi konulu tezler görülmektedir. Müzik eğitimi konulu tezlerin fazla olması bölüm sayısının fazlalığından ötürü beklenen bir durum olmasına rağmen, Türk Din Musikisi konulu tezlerin üçüncü sırada yer alması oldukça dikkat çekicidir. İlahiyat fakültelerinin bünyelerinde açılan Türk din musikisi bilim dalları ve yine ilahiyat fakülteleri içerisinde yer alan İslam sanat tarihi gibi bölümler bunun sebebi olmuştur.

Sanatta yeterlilik tezlerinde ise durum, konservatuarlarda ağırlıkla verilmekte olan performansa yönelik çalgı eğitimi ile orantılı olarak, ilk sırada 27 tez ve % 34,5 ile yorumculuk konusu karşımıza çıkmıştır. İkinci sırada karşımıza çıkan konu yine konservatuvarın ağırlıktaki çalgı eğitimi ile orantılı olan 18 tez ve %23 ile çalgı tarihi, tekniği, üretimi, tamiri ve özellikleri konusundaki tezlerdir. Sonrasında ise 12 tez ve %15,4 ile kompozisyon konusu sıralamaya girmiştir.

Müzik eğitimi, konservatuar ve müzik bölümlerinin dışında tamamlanmış olan doktora tezleri ve bölümleri tabloda görülmektedir.

Tablo 5. Müzik Bölümleri Haricinde Tamamlanmış Doktora Tezleri

Doktora Tezinin Tamamlandığı Üni., Ens. ve Dalı	Tez Adeti
Ankara Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı / Türk Din Musikisi Bilim Dalı	7
Marmara Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı / İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı	6
Ege Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü	4
Dokuz Eylül Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı / İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı	1
Ankara Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı	1
Hacettepe Üniversitesi / Sağlık Bilimleri Enstitüsü Fizyoterapi ve Rehabilitasyon Anabilim Dalı	1
Sakarya Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı / Halk Bilim (Folklor) Bilim Dalı	1
Ankara Üniversitesi / Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitimin Kültürel Temelleri Anabilim Dalı / Güzel Sanatlar Eğitimi	1

Bilim Dalı	
Yeditepe Üniversitesi /Sosyal Bilimler Enstitüsü Antropoloji Anabilim Dalı	1
Marmara Üniversitesi / Eğitim Bilimleri Enstitüsü İlköğretim Anabilim Dalı / Sınıf Öğretmenliği Bilim Dalı	1
Orta Doğu Teknik Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü Fizik Bölümü	1
İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Mühendislik ve Fen Bilimleri Enstitüsü	1
Dokuz Eylül Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü Elektrik-Elektronik Mühendisliği Anabilim Dalı	1
Boğaziçi Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Bölümü / Tarih Anabilim Dalı Osmanlı Müesseseleri ve Medeniyeti Bilim Dalı	1
Ege Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü Tanıtım ve Halkla İlişkiler Anabilim Dalı	1
Ankara Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım	1
Toplam 16 daldır.	Toplam: 30

Tabloda görüldüğü üzere 16 farklı dalda 30 adet doktora tezi tamamlandığı tespit edilmiştir. Toplam doktora tezi sayısının %16,6 sını teşkil eden bu kapsamdaki çalışmaların büyük kısmı İlahiyat fakültelerine bağlı olarak yapılan Türk Din Musikisi bölümlerinde gerçekleşmiştir. Ankara üniversitesi, Marmara Üniversitesi ve Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakülteleri'nin bünyesinde 14 tez kaleme alınmıştır. Bu çalışmaları 4 adet tez ile Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü takip etmektedir. Bu çalışmaların dışında kalanlar ise, tabloda görüldüğü üzere oldukça farklı dallarda ve çift alanlı olarak kabul edilebilecek doktora tezleridir.

SONUÇ

Bu araştırmanın sonucunda, ülkemiz genelinde tamamlanmış olan doktora ve sanatta yeterlilik tezlerinin son beş yılın ilk yarısında ciddi bir artış göstermesine karşın 2010 yılından itibaren gösterdiği düşüşün oldukça fazla olduğu bu durumun kısa vadeden bir üst kurul tarafından analiz edilip çözümlenmesi gerektiği değerlendirilmiştir. Yine bu çalışmaları yapan kadın akademisyenlerin sayısının genele göre %4,5 oranında az olduğu tespit edilmiştir. Bazı üniversitelerin Lisansüstü eğitim programları olmasına rağmen çeşitli sebeplerden dolayı çok az sayıda doktora ve sanatta yeterlilik derecesi verdikleri saptanmıştır. Bu üniversitelerdeki ilgili enstitü ve bölüm başkanlıklarının yapacakları ortak çalışmalarla ülkemiz ihtiyaç ve gereklerini karşılayacak nicelik ve nitelikteki akademisyenlerin yetişmesinin önü açılmalıdır. Ayrıca lisansüstü eğitimler arasındaki statü ayrımlarının gözden geçirilmesi önem arz

etmektedir. Bir üniversite müzik fakültesi ismi altında doktora derecesini tezsiz bir şekilde vermekteyken, diğer üniversitelerde farklı uygulamalar olması kafa karıştırıcıdır. Önemli bir akademik derece olan doktora ve sanatta yeterlilik derecesinin sonunda alınan eğitimin yapılmış olan tez ile taçlandırılması hem akademisyenlerin yetişmesi hem de alana katkı sağlanması açısından önemlidir.

Tez konularına bakıldığında ağırlığın müzik eğitimi başlığı altında toplanması dikkat çekicidir. Bu kadar çok sayıda akademisyenin mezun olduğu müzik eğitimi alanı, 2011 yılından itibaren Güzel Sanatlar Temel Alanı içinde doçentlik başvuru alanında yer almaya başlamıştır. 2013 yılına gelindiğinde Güzel Sanatlar Temel Alanı içinden çıkartılan Müzik eğitimi, Eğitim Bilimleri ve Öğretmen Yetiştirme Temel Alanı'na alınmıştır. Bu yeni alanın doçentlik şartları, diğer müzik alanlarına göre oldukça ileri düzeydedir. Bu tür bir gelişme kişilerin gelecek kaygılarından ötürü müzik eğitimi alanında yapılan çalışmaların sayısında azalmalara sebep olabilecektir. Bu sebeple Eğitim Bilimleri ve Öğretmen Yetiştirme Temel Alanı içinde müzik eğitimi alanının tesis edilmesi ve ülkemiz gereklerine göre bu alanın içeriğinin belirlenmesi gereklidir.

Bunların dışında ülkemizde Türk sanat ve halk müziği alanında yapılan çalışmaların azlığı geleceğe yönelik kaygı verecek düzeydedir. Bu durum Türk Musikisi Konservatuarlarında yaygın bir şekilde lisansüstü programlarının teşkil edilememesinden ötürüdür. Gerekli program ve öğretim üyesi ihtiyaçlarının karşılanmasıyla bu kurumların acilen bir hareketliliğe kavuşturulması şarttır. Müzik teorileri, müzik teknolojileri, opera şarkıcılığı ve şeflik gibi alanlarda da oldukça az sayıda çalışmanın sergilendiği görülmektedir. Tespit edilen bu eksiklik gelecek yıllarda bu alanlarla ilgili eğitimlerde yine yurt dışına bağlı kalacağımızı işaret etmektedir.

İlahiyat fakültelerinin musikiye olan ilgilerinin artarak devam etmesi, güzel çalışmalarında çıkmasına vesile olmaktadır. Bu fakültelerde yapılan çalışmalar yalnızca dini musiki ile sınırlı kalmayıp Osmanlı dönemine ait tüm müzik türlerini kapsamıştır. Burada müzisyenler olarak eleştiriye kendimize yöneltmenin doğru olacağı inancındayız. Müzik eğitiminden yoksun ve sadece Osmanlı yazısına ve tarihi araştırma metodolojisine hâkim olan bu İlahiyatçı araştırmacıların, tarihi müzikoloji alanındaki eksikliklerinin tamamlayacak müzikologlara ihtiyaç olduğu açıkça görülmektedir.

“DEĞİŞİMİ ÖĞRENMEK, ÖĞRENMEYİ DEĞİŞTİRMEK”

Tolga TEM

SEBİT Eğitim ve Bilgi Teknolojileri

tolga.tem@sebit.com.tr

ÖZET

Uluslararası eğitim konferanslarında sıkça, öğrencilerin öğrenme biçimlerinin, öğrenme motivasyonlarının değiştiğinden, eğitim sistemlerinin bu değişimi nasıl yakalayabileceğinden ve hatta “eğitimde devrimleşme”den bahsedilmektedir. (Robinson, TED Conference, 2010). Bu bildiride de, uluslararası akademisyenlerle birlikte yürütülmekte olan ortak çalışmaların bir ürünü olarak, dünyada müzik eğitimi konusunda atılması gereken adımlardan bahsedilmiş ve örnek çözüm arayışlarına yer verilmiştir. Türkiye’de de önce, yeni nesillerdeki bu hızlı değişimin kavranması, MEB’na bağlı okullardaki ve lisans düzeyinde müzik eğitimi yapan fakültelerin müzik müfredatları tüm dünyayla aynı anda bu değişime uygun hale getirilmelidir. Yeni nesili tembel veya anlaşılmaz olarak tanımlamak yerine, bu doğal değişimi kabullenip, çözüm yolunda hızlı adımlar atılması gerekmektedir. Halihazırda bu genç nesil, öğrenme merakını eski nesillerle kıyaslanmayacak hızda giderebilmektedir. Bilgiye anında ulaşabildikleri internet ortamıyla, işbirliği veya yarışma halinde problem çözme becerilerini geliştirebildikleri sanal ortamlarla, istek ve motivasyonu sürekli kılabilen bilgisayar oyunları, hızlı öğrenmeyi sağlayabilen görsel videolarla çevrelenmiş durumdadır. Bu imkanlar birer eğitim aracı olarak kullanıldığında, aynı öğrenme şevkini yaratabilmekte; içeriklerin eğitimciler tarafından hazırlanmış olduğunda da bilinçli ve kalıcı öğrenme gerçekleşebilmektedir. Yaratıcı fikirlerin müfredatla birleştirilmesi, çoğaltılması ve teknolojinin de yardımıyla çağa uygun öğrenim sistemlerinin tasarlanması gerekmektedir. Bildiride bu alanda yapılan çalışmalara yer verilmiştir.

Bu çalışmalar yapılırken , eğitim psikolojisi alanındaki diğer gelişmeler de, müzik eğitimcileri tarafından dikkate alınmalıdır. Kişiyi özgü eğitim kavramı benimsenmeli, çoklu zeka türlerine göre modeller geliştirilmelidir. İşitsel algısı güçlü müzik öğrencilerinin, sadece bu zeka türüne sahip olmadığından hareketle, müzikal yeteneklerin bir başka zeka türü de gerektiren çalışmalar olduğu düşünülmelidir. İşitsel algıyı, görselleştirme egzersizi sayılabilecek dikte çalışmasının, görsel zekayla da ilgili olması gibi örnekler incelenmiştir.

Bu bilinçle hazırlanmış ve teknolojinin olanaklarıyla desteklenmiş modeller gerçekten devrim yaratabilir. “Böylesi bir dönüşümde en büyük güce sahip olanlar eğitimciler ve bu gücün kendisiyse öğrencilerdir. Öğrenciler de bu sürece dahil edildiğinde, çağın aynı özellikleri sayesinde tek bir sınıfın değişmesi bile, tüm dünyayı değiştirebilir.” (Pearson Foundation, Belgesel, 2011)

Anahtar Kelimeler: 21.yy’ın Müzik Eğitimine Şart Koştukları, Müzik ve E-Öğrenme

“LEARNING TO CHANGE, CHANGING TO LEARN”

Tolga TEM

SEBIT Education and Information Technologies

tolga.tem@sebit.com.tr

ABSTRACT

Nowadays, educators are mostly talking about how learning needs and learning styles are rapidly changing. It is obvious that, old educational systems do not work for new generations. Instead of using the words “to reform” or “to evaluate” in the current system, they begin to talk about “Revaluation” which will effect a whole change. (Robinson, TED Conference, 2010). Also this paper supports this idea, as a result of international research and related common studies that will serve to build a better system for the future. In Turkey, It is also very important to realize this rapid change in the new generation and rebuild the music curriculums either at MEB Schools or in conservatories with the rest of the world. Before labeling the new generation as incomprehensible, educators should understand the changes in their social lives and begin to criticize the system. Yet already, this young generation learns in tremendous speed. They are surrounded with technology as they can reach any information instantly over the internet. They are very motivated while they compete or cooperate with each other during problem solving in games. They learn very quickly with rich videos or animations. Whenever these possibilities are used in teaching, they bring desire to learn and when they are combined with the content which is prepared by selected educators, they give an opportunity for permanent learning. The amount of similar ideas should be increased and they should be combined with the curriculum of the future.

New approaches in educational psychology should also be taken into consideration by music educators. “Individual learning” methods and theories like “multiple intelligences” should also be adapted to current music learning systems. In example to this, music students whom normally known with their auditory perception, should also need to become very well in using their “visual perception” while transforming a melody into a written notation and also while they are sight reading a score or even memorizing the finger/key combinations in a piece on piano.

Only the models that are built with these awareness’s can revolutionize the music education with usage of the educational technologies. *“The teachers have the most powerful force ever for transforming the schools and that’s the students. If the students are engaged with the process, your little island of classroom can become an example of a model for the rest of the school. You change a single classroom, you change the world.”* (Pearson Foundation, Documentary, 2011)

Keywords: The needs of music education in 21th Century, Music and E-Learning.

GİRİŞ

Uluslararası eğitim konferanslarında sıkça, öğrencilerin öğrenme biçimlerinin, öğrenme motivasyonlarının değiştiğinden, eğitim sistemlerinin bu değişimi nasıl yakalayabileceğinden ve hatta “eğitimde devrimleşme”den bahsedilmektedir. (Robinson, TED Conference, 2010). Bugün okullarda uygulanan müfredatın büyük bir bölümünün, kâğıt kalem çağı için tasarlandığının altı çizilmekte; öğrenme biçimlerinin değişerek, endüstriyel çağdan, 2000’lerin başında bilgi toplumuna, son yıllarda da, “yaratıcı toplum çağı”na geçiş yapılıyor olduğu vurgulanmaktadır. (Resnick, Sowing the Seeds for a More Creative Society, 2007.) Çağ değişimlerinin bir kaç yıla indiği bir dönemde, beş sene sonrasının bize neler getireceğini hayal etmekte güçlük çektiğimiz ve bu değişim hızına yetişemediğimiz bir dünyada, sıkça duyulan kavramlara devamlı yenileri eklenmekte, kavramların bir kısmı ya demode olmakta ya da bir başka kavram ortaya çıkması yolunda adeta evrimleşmektedir. Böylesine etkili bir değişim dünyasına uygun eğitsel çalışmaların hazırlanıp uygulanması ise yıllar almakta, doğrulukları bile yeterince tartışılmadan hemen uygulamaya konulmakta ve bu durumun

olumsuzlukları özellikle ülkemizde eğitime zarar vermektedir. Öyleyse değişimi yakalamaya çalışmak yerine, değişimin bir parçası olmak, sistemin mimarisini değişim üzerine kurmak gerekmektedir. Değişim derken, sadece insanların değişmesi anlamında değil, değişime uygun olarak kendi kendini yenileyebilecek esnek eğitim sistemleri anlamında düşünmek daha uygun olacaktır. Bir başka deyişle, günlük hayattaki doğal öğrenme ortamlarına en hızlı adapte olabilen genç neslin, kendi öğrenim modellerine karar verebilecekleri, nasıl öğrenmek istediklerine yön verebilecekleri, bir anlamda kişiye özgü öğrenme modellerinin oluşturulabildiği bir eğitim sistemini tasarlamak, en akılcı yol olarak düşünülebilir.

Sistemin doğal ortamda nasıl çalıştığı, yani yeni neslin nasıl öğrendiği araştırılarak, buna uygun modeller geliştirilmesi gündemdedir. Günlük hayatlarında doğal öğrenme türlerinde yaşanan hızlı değişime son derece kolay adapte olan çocukların davranış ve yöntemleri izlendiğinde, kalıplaşmış hiç bir modele bağlı kalkmaksızın, tamamen o anki yaratıcılıklarıyla ortaya çıkan anlık yöntemlerle öğrenmeyi, hem de kalıcı öğrenmeyi nasıl sağladıkları, Hintli professor Sugata Mitra'nın araştırma konusu olmuştur. Mitra, yaptığı çalışmalar sonucunda eğitimi şöyle tanımlıyor: *“Eğitim, öğrenimin ortaya çıkan bir fenomen olduğu, kendi kendini örgütleyen bir sistem. Kendi kendini örgütleyen sistem ise, dışarıdan açık bir müdahale olmadan yapının kendi kendine olduğu bir sistemdir. Kendi kendini örgütleyen sistemler her zaman birdenbire ortaya çıkarlar. Sistem tasarlanma amaçlarının dışında şeyler yapmaya başlar, çünkü böyle durumlarda zaten sistemin başka türlü çalışması imkansız görünüyor.”* (Mitra, 2010 TED Konferansı, Oxford, İngiltere) Bu şekilde kalıpcılıktan, tek tip eğitimden uzak, öğrencilerin her birine ayrı ayrı uygun kişiye özgü öğrenme modelleri, her öğrencinin kendisiyle birlikte tasarlanabilen esnek eğitim modelleri karşısında, öğrenme motivasyonu son derece yüksek görünüyor. İşte böyle bir sistemin pedagojik ve eğitsel alt yapılarının kurulabilmesi için teknolojinin katkısı son derece önemli hale gelmektedir. Yapılmakta olan araştırmalar ve geliştirmeler sonucunda, bilgisayar sistemleri öğrenciye en uygun ve kendini yenileyebilen modelleri sunar ve öğretmene bu konuda yardımcı olur. Herşeyden önemlisi de, bu sürece dahil olan, fikri her daim alınan öğrenci, bu değişimin bir parçası olacak ve eğitimi kendisine verilen bir görev değil, kendi arzu ettiği ve söz sahibi olduğu eğlenceli bir süreç olarak görebilecektir.

Müzik Eğitiminde Kişiyne Özgü Eğitim Modeli:

Eğitimde fenomenden bahsetmişken, aslında müziğin de duylara hitap eden, insan yaratıcılığının en üst düzeylere ulaştığı bir fenomen olduğu üzerinde düşünmek gerekir. Bu yönden bakıldığında zaten soyut bir kavramın, yüzyıllarca değişmeden kalıplaşmış tanım ve öğretme modelleriyle gerektiği gibi anlaşılabilinip, bu sanatı her öğrencinin eşit düzeyde kavrayabileceğini düşünmek pek doğru olmayacaktır. İdeal bir müzik eğitiminde usta çırak ilişkisi anlayışı ile, hoca ve öğrenci arasında geçen her ders, aslında zaten kişiye özgü sorun veya sorulara karşı, eğitmenin her öğrenciye göre anlık ve farklı çözümler veya yaklaşımlar sergilemeye alışık olduğu, bir anlamda iki kişinin bulunduğu bir ortamda kendi kendini örgütleyen, kişiye özgü öğrenme modellerinin ön plana çıkabildiği bir eğitim türüdür. Bu, belki de eğitmenin daha çok tecrübeleriyle ve içgüdüsel olarak gerçekleştirdiği, gerçekten de müzik eğitimin doğasında olan bir öğrenme/öğretme modelidir. Bu noktada önemli olan, eğitmenin tecrübesi, yaratıcı çözümler üretebilmesi, öğrencisini iyi tanıyan, düşünce yapısını çözmeye gelişmiş, kişiler arası zekaya sahip bir eğitmen olması, ama bütün bunların en başında öğretmekten haz alan, başarısını aktardığı bilgilerin öğrencide bir faydaya dönüşmesiyle ölçülebilen, “işimi daha iyi nasıl yapabilirim?” sorusunu sürekli düşünen “eğitmen sanatçılar” olması herşeyin başında gelen bir unsurdur. Öğrenmenin gerçekleşebilmesi açısından öğretmenlerin motivasyonlarından bahsetmişken, mesleği öğrencilik olan gençlerin öğrenme şevkleri ve motivasyonlarının da aynı oranda önemli olduğuna dikkat çekmek gerekir.

21.yüzyılın eğitim anlayışına uygun olarak, sınıf içi müzik eğitimlerinde e-öğrenmenin bir çok alt başlığından biri olan “teknoloji tabanlı müzik eğitimi”ne ve öğrenci motivasyonlarına odaklanılmalı, kişiye özgü eğitim anlayışıyla, kalıcı ve eğlenceli bir eğitim ortamının oluşturulması konuları üzerinde durulmalıdır.Şu ana kadar yapılmış “yaratıcı eğitim”e dayalı müfredata kazandırılmış etkinliklere okullarda gerektiği gibi yer verilmemekte, önerilmiş çalışmalar ve aktiviteler öğretmenin istek ve motivasyonu ile başbaşa bırakılmış durumdadır. Teknoloji bu denli ilerlemiş ve sınıflara girmeye başlamışken, yaratıcı şekilde hazırlanmış yazılımlarla hem dersler daha renkli işlenebilir, kazanımlara kolayca ulaşılabilir; hem öğretmenin hizmetine yaratıcı uygulamalar malzeme olarak sunulup, kullanılması teşvik edilebilir, ne kadar kullanıldığı uzaktan takip edilebilir, öğrencilerin tek tek motivasyonu ve katkısı, performansları verilerle ölçülebilir, bu sayede etkin bir öğrenme ortamı sağlanabilir. Çağın sorunu olan öğrenci motivasyonlarındaki düşüklük de ortadan kalkacak ve öğrencilerin öğrenme arzusu geri kazanılabilecektir. Unutulmamalıdır ki, “ancak ilgi varsa öğrenme gerçekleşecektir”. Sınıflara sadece teknolojiyi getirmek, içinde uygun içerik ve doğru ve yaratıcı etkinlikler, uygulama ve yazılımlar olmadığı takdirde yeterli olmayacaktır. Tebeşirli tahtalar yerini, “board marker”lara yakın zamanda bırakmışken, bilgi aktarımı pek yakında akıllı tahtalarla, hatta tabletler aracılığı ile, her an ve her yerde gerçekleşmek üzeredir. Şüphesiz müzik derslerinde de teknolojinin nimetlerinden mutlaka faydalanılacak, bu da zaten hem öğretmen, hem de öğrencide belli bir ilgi yaratacaktır. Notaları ekrana dokunarak yazmak, ya da bir bestecinin hayatını sınıfta izlemek akla ilk gelebilecek en basit kullanım senaryoları olacaktır ancak bununla sınırlı kalmamalıdır. Tüm müfredat üzerinde çalışılarak, kazanımların 21.yy’a uygun anlatım senaryolarıyla işlenmesi de gerekmektedir. Yukarıda belirtilen köklü değişimlerin yansımaları, öğrencilerin öğrenme modellerinin çıkartılması ve kişiye özgün hale gelmesi yolunda teknolojiden alınacak yardım, kendini ilk ve orta öğretimden başlayarak, profesyonel müzik eğitiminde de gösterecektir.

Özellikle kitle eğitiminden bahsedildiğinde, farklı düşünce ve zeka türlerine sahip öğrencilerden oluşan bir sınıf ortamı söz konusu olduğunda, her öğrenciye hitap edebilecek tek tip bir öğrenme modelinden bahsetmek pek doğru olmayacaktır. Birebir derslerde olduğu gibi, sınıf eğitiminde de sistemin kendine has modeli ortaya çıkarması biraz daha zor ama yakın gelecek için imkansız değildir. Benimsenecek en doğru yol, bir sınıf dolusu öğrenci ve öğretmenin, kolektif ama güne göre değişebilen bir ruh ve anlayışta birleşmesi, dersi anlatan ve dinleyen modunu terk ederek, dersi yine sınıfın nasıl öğrenmek istediğine müsaade edecek esneklikte bir yapı kurabilmek derse olan ilgili ve öğrenme kalitesini oldukça artıracaktır. Çağın getirdiği hız da hesaba katıldığında, varolan sistemler bu hıza zaten yetişemezken, öğrenmenin gerçekleşmesi için şart olan ilginin yoksunluğu, tam olarak bugünkü yoğunluğun durumunu anlatmaktadır. İşte bu noktada teknolojinin eğitime getireceği katkı, ancak doğru içerikler ve kullanım senaryolarıyla mümkün olabilecektir.

21.yüzyılda öğrenmenin doğal şekli:

Hali hazırda bu genç nesil, öğrenmeye karşı olmayıp, bu merak ve ihtiyaçlarını eski nesillerle kıyaslanmayacak hızda giderebilmektedir. Bilgiye anında ulaşabildikleri internet ortamıyla, işbirliği veya yarışma halinde problem çözme becerilerini geliştirebildikleri sanal ortamlarla, istek ve motivasyonu sürekli kılabilen bilgisayar oyunlarıyla, hızlı öğrenmeyi sağlayabilen görsel videolar ve etkileşimli görsel medya ile çevrelenmiş durumdadır. Aradıklarına anında ulaşabiliyor, şevkle izliyor ve öğreniyor, anında geri bildirim alabiliyorlar. Bu imkanlar birer eğitim aracı olarak kullanıldığında, eğitimde de aynı öğrenme şevkini yaratabilmekte, içeriklerin eğitimciler tarafından hazırlanmış olduğunda da bilinçli ve kalıcı öğrenme gerçekleşebilmektedir. Herhangi bir konuda öğrenmeyi bu derece hızlı ve zevkle öğrenmeye alışmış gençlerin, tahtaya dönük oturarak geçen 50 dk. lık konferansları dinlemeleri onlar için hiç de adil görünmüyor. Bunun farkına varmış olan eğitimciler,

derslerini kendi çabalarıyla görsel ya da işitsel malzemelerin sayısını artırarak, ya da dersi farklı ortamlarda ya da alışılmışın dışında vermeye çalışarak aşılabildiğini kanıtlıyorlar. Teknolojinin akademisyenlere sağladığı hız ve etkileşime de bakıldığında, konferansların tüm dünyadan izlenebildiğini, bildiri ve makalelere anında ulaşılabilirdiğini, hatta TED konferansları örnek alınacak olursa, akademisyenlerin bile formal yapıdan uzaklaştığını, akademik değerleri yüksek sunumların, son derece eğlenceli bir ortamda ve renkli sunuşlarla gerçekleştiğini görmek mümkün. Bu değişime karşı farkındalık önce akademisyenlerden gelmeli, eğitimci sistemi sorgulamalı ve bunu yaparken de mutlaka gençlerin katkılarını ve görüşleri bu araştırmaya dahil edilmeli, gençleri sistemin bir parçası olarak kabul etmelidir. *“Bu bilinçle hazırlanmış ve teknolojinin olanaklarıyla desteklenmiş modeller gerçekten devrim yaratabilir. Böylesi bir dönüşümde en büyük güce sahip olanlar eğitimciler ve bu gücün kendisiyse öğrencilerdir. Öğrenciler de bu sürece dahil edildiğinde, çağın aynı özellikleri sayesinde tek bir sınıfın değişmesi bile, tüm dünyayı değiştirebilir.”* (Pearson Foundation, Belgesel, 2011)

Eğitim Psikolojisindeki Yeni Yaklaşımlar:

Bu çalışmalar yapılırken , sadece teknolojik katkıdan bahsetmek eksik bir yaklaşım olacaktır. Eğitim psikolojisi alanındaki yeni gelişmeler de, müzik eğitimcileri tarafından dikkate alınmalı, geliştirilecek yazılımlara bilimsel kaynak olmalıdır. Kişiyi özgü eğitim kavramı benimsenmeli, çoklu zeka türlerine göre de eğitim modelleri geliştirilmelidir. Eğitsel yazılımlar hazırlanırken, profesyonel müzik eğitimi almak üzere seçilmiş işitsel algısı güçlü müzik öğrencilerinin bile, sadece işitsel/müzikal zeka türüne sahip olmadığından hareketle, müzikal yeteneklerin bir başka zeka türü de gerektiren çalışmalarla desteklenmesi gerektiği unutulmamalıdır. Örneğin, işitmesi son derece iyi olan bir öğrencinin müzik dikte dersinde başarısız olmasının sebebi, duyabildiği ses aralıklarını ve ritmik kalıpları kağıt üzerinde görselleştirememesi olabilir. Kişiyi özgü saptamalarla, böyle bir durumdaki öğrenciye, seslerin veya nota değerlerin durumlarının bir görsel animasyonla canlandırılması, etkinliğin kağıttan önce bir bilgisayar uygulamasında gerçekleştirilmesi eğitimde bir devrim yaratabilir. Bunun gibi el göz koordinasyonunda problem yaşayan öğrenciler için geliştirilecek yazılımlarla, enstrüman çalıştaki el becerileri, el, kol ve göz koordinasyonları oyun oynar gibi bir modelle geliştirilebilir. Bir başka örnek olarak; eser çalışıp ezbere alırken, parmak ve göz ezberi denilen olayın aslında görsel ve kinestetik hafızayla ilgili olduğunun bilinciyle, bilimsel destekli ve oyun görünümü yazılımlarla, “hızlı okuma tekniği”nde olduğu gibi bir uygulamayla, var olan öğrenmedeki eksiklikler hem kolayca tespit edilebilir, hem de bunların geliştirilmesi için teknoloji destekli yaratıcı yazılımlar geliştirilebilir. Bu bildirinin yazım amacı ve bir farkındalık yaratmaya çalıştığı konulardan biri de budur.

Müfredatı Uyun Modellerin ve Yazılımların Geliştirilmesi

Müziğin evrensel bir dil olduğu ve bir çok kültürde müzik eğitiminin insan hayatında çok önemli bir yeri olduğu aşikardır. Bunun yanında düşünebilen, insanca hissedebilen nesiller yetiştirmeyi hedefleyen her ülke ve toplum için, müzik eğitiminde de reform şarttır. Müzik eğitimin, diğer eğitimlerle bütünlük bir eğitim olduğu, insan beyni ve öğrenme kapasitesine olan olumlu etkileri bilimsel çalışmalarla ispatlanmakta,dünyanın bir çok ülkesinde düz liselerde bile bandolar ve küçük orkestralar kurulmakta, veliler çocuklarına mutlaka özel ders aldırılmaktadır. Böyle bakıldığında, gelişmiş toplumlarda hem okulların hem ailelerin müzik eğitime verdiği önem diğer derslerden az değildir. Öğrenci hangi branşta yetişiyor olursa olsun, her öğrencinin hayatında değişmeyen ve evrensel bir eğitsel içeriğe sahip, yaratıcı, yenilikçi ve tüm müfredatı kapsayan bir model, tüm dünya okullarının ve ailelerin ilgisini çekecek ve global anlamda müzik eğitime büyük katkı sağlayacaktır. Müzik eğitime ve diğer sanat dallarına verilecek her türlü yenilikçi destek, hızla etkileşilebilen bir çağda, hızlı ve köklü olumlu değişimleri beraberinde getirecektir. Tarih boyunca değişmeyen bir bilinç

düzeyi olarak ve bu bilinçte olan aileler ve öğretmenlerin, çocuklarının geleceğe hazırlanmalarında müzik eğitime verdiği değer ve hassasiyet göz önüne alınmalı, çeşitli araştırma kurumları, üniversiteler ve kuruluşlarca bu alanda yapılacak her türlü araştırma ve geliştirme desteklenmelidir. Ülkemizde, bireysel olarak yaratıcı olmaya çalışan öğretmenlerimizin örnek çabaları gözardı edilmemeli, bu yenilikçi düşünceler bireysel çabalarda kalmamalı, bu anlayışı benimseyen içeriklerin geliştirilebilmesi yolunda büyük bir yeniliğin temelleri atılmalıdır. Bugün Türkiye’de bazı okullardaki müzik eğitiminin ağırlıklı olarak blok flüt eğitimine indirgenmiş olması, öğrencilerin pek de fazla sevmediği bir ders olarak algılanma yolunda olan orta öğretim müzik eğitiminin durumu, sempozyum ve panellerde tartışılmaktadır. Tüm diğer branşlarda ve genel anlamda tüm eğitim sisteminde yapılacak reformlar dahilinde, müzik dersi için geliştirilmesi gereken her türlü içerik, bu bildirinin de konusu olan olgulardan yoksun olmamalıdır. Yapılacak her türlü çalışma bu görüşlerin ışığında geliştirilmeli, yaratıcı eğitsel model ve anlatım senaryoları, öğretmenlerimize malzeme olarak verildiğinde, ders tüm sınıfa şevk vermelidir. Kalıcı öğrenmenin ve herşeyden önce bireylerin hayatlarında müziğin ve sanatın eksik olmadığı bir ortamın, iyiyi, doğruyu ve güzeli ayırebilme yeteneğini sanatla kazanmış, düşünen ve sorgulayan bir gençliğin varlığı için 21 yy. ın getirdiklerinden, müzik eğitimi de nasibini almalıdır.

Sonuç:

Dünyayla aynı anda, Türkiye’de de müzik eğitimi de dahil olmak üzere tüm eğitim sisteminde önce yeni nesillerdeki bu hızlı değişimin kavranması, bu konudaki araştırmaların müzik eğitimcileri tarafından da ciddiyle takip edilmesi gerekmektedir. MEB’na bağlı okullardaki ve lisans düzeyinde müzik eğitimi yapan fakültelerin müzik müfredatları tüm dünyayla aynı anda bu değişime uygun hale getirilebilir. Yeni nesli tembel veya anlaşılmasız olarak tanımlamak yerine, bu doğal değişimi kabullenip, çözüm yolunda hızlı adımlar atılması gerekmektedir. Yaratıcı fikirlerin müfredatla birleştirilmesi, çoğaltılması ve teknolojinin de yardımıyla çağa uygun müzik öğrenim sistemlerinin tasarlanması gerekmektedir. Dünyada henüz gelişmekte olan e-öğrenme alanında Türkiye, başarılı ve öncü çalışmalarla kendini tüm dünyaya göstermekte, bu konuda ileri olan ülkelere bilgi birikimi ve hizmet götürmektedir. Müziğin ve müzik müfredatlarının da evrensel olması sebebiyle, bu alanda da yapılacak her araştırma ve geliştirme, dünyanın her yerinde örnek birer ürün olarak kullanılabilir olacaktır. Türkiye’de bu değişim, ilk-orta eğitimle, üniversite düzeyi olmak üzere iki ayrı koldan ama birbirine paralel yapılmalıdır. Öncelikle ilk ve orta eğitimde kullanılmaya başlanacak olan teknolojik donanımların yaygınlaşması son derece iyi bir fırsat olmakla birlikte, doğru ve hedefe uygun içerikler geliştirilmedikçe salt teknolojinin fazla bir işe yaramayacağı aşikardır. Bugün gerek araştırma, gerek teknoloji alanında eğitimde önde gelen ülkelere A.B.D. okullarında teknolojiyi sınıflara getirme çalışmaları devam etmekte, ancak müzik eğitimi konusunda kapsamlı bir içerik çalışması arayışları ve müfredatı teknolojiye uygun hale getirme çalışmaları belli alanlarda ARGE projeleri olarak fakat birbirinden bağımsız devam etmektedir. Bu açıdan bakıldığında müzik eğitiminin modernleştirilmesi ve müzikte e-öğrenme konulu bir çok ARGE çalışması, uygulamaya yönelik olarak en çok kulak eğitimi için yazılımların geliştirildiği, uzaktan eğitim modellerinin hemen her yerde hayata geçmekte olduğu, bunun yanında beyin ve müzik arasındaki ilişkiyi inceleyen bilim çalışmaları ağırlıktadır. Bu çalışmaları rehber alan, toplu müzik eğitimleri için, 21.yy eğitim anlayışına uygun yukarıda adı geçen kriterlerde teknoloji destekli evrensel müfredatı içine alan bütünsel bir araştırma ve geliştirmeye henüz rastlanmamıştır.

Bu anlamda Türkiye’de de yapılması gerekenler şu şekilde özetlenmiştir:

- Diğer alanlarda olduğu gibi, branş öğretmenlerine de özel eğitimlerle, 21.yy eğitim anlayışı konusunda eğitimler verilmeli, bu konu tartışmaya açılmalı, sorgulanmalı ve

akademik çevrelerce üzerinde çalışılmalıdır. Bu konuda yapılacak olan başka bildiri ve paneller de, yeni bir eğitim sistemi konusunda hassasiyet ve farkındalık getirecektir.

- Mevcut müzik müfredatı geliştirilip, çağa uygun bir anlayışla yeniden düzenlenmeli, 21.yy.ın evrensel müzik müfredatlarıyla aynı anda değişmelidir. Bu değişiklikler yapılırken aynı zamanda, kazanımların edinilmesi yolunda teknolojinin önemli rolü ve katkısı da hesap edilerek çalışılmalı ve uygulamaları tasarlayacak ve üretecek ekiplere eğitsel destek sağlanmalıdır.

- Değişik algı ve zeka türlerine göre, bir konunun farklı anlatım senaryolarında, çeşitliliğe gidilmesi gerekir.

- Akıllı tahta ve tabletlerin müzik dersinde nasıl kullanılabileceği konusunda oldukça büyük bir araştırma alanı oluşacağından, bu alanı destekleyen proje ve araştırmalar desteklenmeli, bunların verimli kullanılmaları için içerik geliştirilmelidir.

- Elde edilmiş eğitsel kültürün devam ettirilebilmesi için, profesyonel müzik eğitim (lisans ve lisansüstü eğitim) sürecinde de aynı yönde reformlar yapılması gerekmektedir. Böylesi yenilikçi bir eğitimden geçmiş lise öğrencisinin, konservatuvar ve dengi müzik okullarında eski sisteme dönmeleri verimli olmayacaktır.

- Müzik ve E-Öğrenme konusunda yurt dışından ,ya da yurt dışına bilgi transferi akışının sağlanması için, gerekli akademik desteğin sağlanması, bir çok ülkeden akademisyenin ortak çalışmaları önemlidir.

Eğitimde değişim söz konusu olduğunda en çok ihtiyaç duyulacak şey, yaratıcı fikirlerdir. Ancak uygulamaya geçildiğinde hem yaratıcı olabilmek, hem hedeften uzaklaşmamak oldukça zordur. Fikirlerin modellenabilir ve kullanılabilir olması, bunun yanında ekonomik şartlar dahilinde ölçeklenebilir olması da bir değişim için şarttır. Eğitimde böyle bir inovasyon gerçekleştiğinde de , yaratıcı fikirlerin tüm bu süreçlerden başarıyla geçip, pozitif bir değişim yaratması, başka alanlarda olduğu gibi tüm dünya müzik eğitiminde de bir çığır açacaktır. İnsanın doğayı ve yaratılışı kavramasında; insanın, insan ve doğa sevgisinin, barışın hakim olacağı bir gelecek için, tüm diğer sanatların kendisine öykündüğü müzik sanatı, gelecek nesillere ve insanlığa rehber olabilecek bir güce sahiptir. Dünyada ve insanlıkta pozitif bir değişim yaratmak için, pozitif anlayışta yenilikçi bir eğitimi tasarlayacak sistemler, müzik eğitimini önemsemeli, büyük düşünür Mevlana'nın "Herşey müziktir ve tüm kainat onunla ahenkle raks etmektedir" sözlerinin anlamını bir kez de bu açıdan düşünmelidir. Müzik öğretmenleri ve müzik akademisyenlerinin başlanıç noktası da, çağımızdaki değişimleri izleyerek değişimin yönünü kavramak, değişimin bir parçası olarak öğrenmenin pozitif değişimine katkıda bulunmak olmalıdır. Düşünebilen ve sorgulayan bir dünya, çağdaş bir Türkiye için, sanatçı gibi düşünebilmeyi öğretmek, sanatın eğitime önem vermek işte bu yüzden önemlidir. Müziği anlayabilen bir neslin tüm dünyayı anlayabileceğine ve pozitif değişimin öncüsü bir gençlik olacağını unutmamak gerekir.

KAYNAKÇA

Gardner, Howard: **Çoklu Zeka Kuramı**, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi,2010

Mitra, Sugata: The Child Driven Education, TED Conference, 2010

http://www.ted.com/talks/sugata_mitra_the_child_driven_education.html

Resnic, Mitchel: **Sowing the Seeds for a More Creative Society**, Paper, MIT,2007

<http://web.media.mit.edu/~mres/papers/Learning-Leading-final.pdf>

Robinson, Kenn: **Bring on the Revolution**, TED Conference,2010

http://www.ted.com/talks/sir_ken_robinson_bring_on_the_revolution.html

**“HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜTEZ BİBLİYOGRAFYASI (Müzik) 1996-2012”**

Türev BERKİ

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü

Eylem Önder BAŞARIR

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü

ÖZET

Türkiye’de *müzik akademisyenliğinin* bugününü değerlendirme ve yarınını planlamanın temelinde, özellikle lisansüstü düzeyde eğitim-öğretime ilişkin istatistiksel veri paylaşımına gereksinim olduğu açıktır.

Bu çerçevede, planlanan bir dizi araştırmanın ilk ürünü olan bu çalışmada; müzik alanında Hacettepe Üniversitesi’nde tamamlanmış tüm lisansüstü tezler ve sanat çalışması raporları bibliyografik olarak sergilenmekte ve konu başlıkları yönünden irdelenmektedir.

**“HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE THESIS BIBLIOGRAPHY
(Music) 1996-2012”**

ABSTRACT

For a better evaluation of the present and planning of the future of academic career in music requires sharing the statistical data, particularly, in graduate studies.

Within this perspective, in this study, graduate theses and project reports completed at Hacettepe University have been presented bibliographically and examined according to their topics.

1. GİRİŞ

Müzik temel alanında Hacettepe Üniversitesi’nde yürütülen *lisansüstü* programlara bakıldığında,- Fen Bilimleri Enstitüsü (1982-1995) ve Sosyal Bilimler Enstitüsü (1995-2012) olmak üzere -iki farklı enstitünün ev sahipliğinde, yaklaşık 30 yıllık bir birikimden söz etmek mümkündür.

Üniversite bünyesinde 1992’de kurulan ve yaklaşık 20 yıllık bir süre boyunca *araştırma enstitüsü* olarak faaliyet gösteren Güzel Sanatlar Enstitüsü ise Haziran 2012’de bağımsız bir *eğitim-öğretim enstitüsü* kimliği kazanmıştır. Bu çerçevede, Müzikoloji Yüksek Lisans Programı dışında kalan ve Tablo 1’de sergilenen tüm lisansüstü programlar, Aralık 2012 itibarıyla Sosyal Bilimler Enstitüsü’nden Güzel Sanatlar Enstitüsü’ne aktarılmıştır.

Tablo 1. Hacettepe Üniversitesi’nde, müzik temel alanında yürütülmekte olan programlar

Programın			
Adı ⁷⁷	Düzeyi	Yürütüldüğü	
		Akademik Birim	Enstitü
<i>Etnomüzikoloji ve Folklor</i> ⁷⁸	YL ⁷⁹	Etnomüzikoloji ve Folklor ² AbD ³ Müzikoloji ² AbD	SBE ³
Gitar	YL	Piyano AsD ³	GSE ³
Kompozisyon	YL, SY ³	Kompozisyon ve Orkestra Şefliği AsD	
Korrepetisyon ve Bale Piyanistliği	YL, SY	Piyano AsD	
Müzikoloji ²	YL	Müzikoloji AbD	SBE
Opera	YL, SY	Opera AsD	GSE
Orkestra Şefliği	YL	Kompozisyon ve Orkestra Şefliği AsD	
Piyano ve Arp	YL, SY	Piyano AsD	
Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar	YL, SY	Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD	
Yaylı Çalgılar	YL, SY	Yaylı Çalgılar AsD	

Tablo 1’de ve 2 numaralı dipnotta sergilenen bulgular, halen 9’u yüksek lisans ve 6’sı sanatta yeterlik düzeyinde olmak üzere, toplam 15 lisansüstü programın varlığına işaret etmektedir.

Lisansüstü eğitim-öğretimin, *akademisyenlik*nosyonunun kazanılmasında birincil derecede rol oynayan ortam olduğu bilinen bir gerçektir. Şu halde, Türkiye üniversitelerinin müzik temel alanında lisansüstü düzeyde sahip olduğu birikimi objektif biçimde ortaya koyan “veri paylaşımı” temelli çalışmalar gerçekleştirilmeden, ülkemizde müzik akademisyenliğinin bugününü değerlendirmek ve yarınını planlamak mümkün olmayacaktır.

Bu çerçevede, gelecekte yürütülecek bilimsel çalışmalara bir zemin oluşturmak amacıyla, müzik temel alanında Hacettepe Üniversitesi çatısı altında bugüne dek tamamlanmış lisansüstü tezlere

⁷⁷ Program adları, alfabetik sıra izlenerek sergilenmektedir.

⁷⁸*Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı* adı,Yükseköğretim Kurulu’nun 29.06.2007 tarihli onayıyla *Müzikoloji Anabilim Dalı*; *Etnomüzikoloji ve Folklor Yüksek Lisans Programı*adı ise aynı kurumun 09.08.2012 tarihli onayıyla *Müzikoloji Yüksek Lisans Programı* olarak değişmiştir.

⁷⁹YL: Yüksek Lisans, SY: Sanatta Yeterlik, AsD: Anasanat Dalı, AbD: Anabilim Dalı, SBE: Sosyal Bilimler Enstitüsü, GSE: Güzel Sanatlar Enstitüsü

ilişkin bir *bibliyografya* oluşturmak; kanımızca bir gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır.

2. YÖNTEM

Bibliyografya, aşağıdaki işlem basamakları izlenerek oluşturulmuştur:

- a) Tezlerin, iki enstitünün müdürleri tarafından imzalanan bir protokol çerçevesinde ve düzenlenen bir tutanakla Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Arşivi'nden Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Arşivi'ne devredilmesi
- b) Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Arşivi'nde yer almayan tezlerin saptanması amacıyla, çeşitli tez kataloglarının incelenmesi (Bkz. *Kaynaklar*)
- c) Söz konusu kataloglarda saptanan çalışmaların yazarlarıyla temasa geçilerek, eksik tezlerin bir bölümünün Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Arşivi'nde kayıt altına alınması
- d) Bibliyografyaya özgü, aşağıdaki *künye düzeninin* oluşturulması

Soyad, Ad. (Yıl). *TezBaşlığı*. Öğrenim Düzeyi Çalışmanın Niteliği, Enstitü, Anasanat/Anabilim Dalı.

Örnek:

Bozkurt, İrem. (2004). *Schubert'in "Schwanengesang" Lied Dizisi Üzerine Bir Çalışma*. SY SYEÇR⁸⁰, HÜ⁸¹ SBE, Piyano AsD.

3. BİBLİYOGRAFYA

Açıksöz, Fulya. (2002). *Yozgat İli Boğazlıyan İlçesinin Yerel Müzik Kültürü*. YL Tezi, HÜ SBE, Etnomüzikoloji ve Folklor AbD.

Akbar (Mustafaoğlu), Angelika. (1999). *Skryabin'in Seçme Prelüdlerinin (Op. 11 NO: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 10) Armonik, Melodik, Ritmik, Biçimsel ve Felsefi Analizi*. YL SER⁸², HÜSBE, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği AsD.

Akkılıç, Demet. (1996). *Sanatta "İzm"ler (Müzikte ve Resimde Romantizm Örneği)*. YL SER, HÜ SBE, Piyano AsD.

Akkılıç, Demet. (2006). *Dèodat De Séverac'ın Yaşamı ve "Les Naïades Et Le Faune Indiscret" Adlı Eserinin İncelenmesi*. SY SYEÇR, HÜ SBE, Piyano AsD.

Albekoğlu, Didem. (2004). *Karadeniz Yerel Müziğinin Kullanıldığı Popüler Müzik Çalışmaları*. YL Tezi, HÜ SBE, Etnomüzikoloji ve Folklor AbD.

Alpagut, Elvan. (1996). *Müzik ve Değerlendirme Sorunları Üzerine Bazı Düşünceler*. YL SER, HÜ SBE, Piyano AsD.

Alpagut, Elvan. (2000). *Scarlatti, Mozart, Schumann ve Skriabin Üzerine Bir Yorum Denemesi*. SY SYEÇR, HÜ SBE, Piyano AsD.

Alpaslan, Mustafa. (1998). *Klarinetin Tarihsel Gelişimi Üzerine Bir İnceleme*. YL SER, HÜ SBE, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD.

Araman, Murat. (1997). *Korno'nun Tarihsel Gelişimi Üzerine Bir İnceleme*. YL SER, HÜ SBE, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD.

⁸⁰ SYEÇR: Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu

⁸¹ HÜ: Hacettepe Üniversitesi

⁸² SER: Sanat Eseri Raporu

- Arıca, Eylem. (2001). *Chaconne Formu ve J. S. Bach'ın Re-Minör Partita'sındanChaconne*. SY SYEÇR, HÜ SBE, Yaylı Çalgılar AsD.
- Atakır, Şafak. (2002). *Viyolonselde Vibrato ve Arşe Teknikleri*. YL SER, HÜ SBE, YaylıÇalgılar AsD.
- Aydın, Beste. (2003). *Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma Sürecinde Piyanonun Konumu*. YL SER, HÜ SBE, Pişano AsD.
- Aydın, Yiğit. (2000). *Ahmed Adnan Saygun'un Birinci, Üçüncü ve Beşinci SenfonilerindeBirinci Bölümlerin Bestecilik ve Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi*. YLSER, HÜ SBE, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği AsD.
- Aydınlı, Erbil. (1999). *Vurmalı Çalgılar ve Orkestradaki Görevleri*. YL SER, HÜ SBE,Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD.
- Aydoğan, Duygu. (2007). *Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Sahne Müziği EserlerindeArp Kullanımları*. YL SER, HÜ SBE, Pişano AsD.
- Aykent, Canan. (2002). *Asma Davulun Trakya Bölgesi'ne Özgü Ritmik Yapısı*. YL Tezi, HÜ SBE, Etnomüzikoloji ve Folklor Abd.
- Aytepe, Çiğdem. (2009). *A. Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'nun Koro ŞefliğiTeknikleri Açısından İncelenmesi*. YL SER, HÜ SBE, Kompozisyon ve Orkestra ŞefliğiAsD.
- Balkarlı, Serla. (1996). *Sanatta Yaratma Kavramı Üzerine Bir İnceleme*. YL SER, HÜ SBE, Pişano AsD.
- Başgöze, E. Pınar. (1997). *Tampere Ses Sistemi ve Çok Sesli Müzik*. YL SER, HÜ SBE,Pişano AsD.
- Baykara, Seda. (2009). *Kreutzer Etütleri Üzerine Teknik İnceleme ve Öneriler*. YL SER, HÜ SBE, Yaylı Çalgılar AsD.
- Baysal, Mustafa. (1999). *Türkiye'de Orkestra Şefliği*. YL SER, HÜ SBE, Kompozisyon veOrkestra Şefliği AsD.
- Berkalp, Kerem. (2000). *Müziğin Tüm Canlılar Üzerindeki Etkisi*. YL SER, HÜ SBE, YaylıÇalgılar AsD.
- Berkalp, Sanem. (2002). *Beethoven'ın Hayatı, Eserleri ve Müzik Tarihindeki ÖnemiBağlamında Op. 58 Sol Majör Pişano Konçertosunun İncelenmesi*. SY SYEÇR, HÜSBE, Pişano AsD.
- Beşevli, Pınar. (2002). *1995-2000 Yılları Arasında Yapılan Türk Filmlerinin Müziklerinin Biçim ve İçerikleri Üzerine Bir İnceleme*. YL Tezi, HÜ SBE, Etnomüzikoloji ve FolklorAbd.
- Bilgenoğlu, Evren. (2000). *Türk Bestecilerinde Viyola Repertuarı (Konçertolar)*. YL SER, HÜ SBE, Yaylı Çalgılar AsD.
- Bozkurt, İrem. (2004). *Schubert'in "Schwanengesang" Lied Dizisi Üzerine Bir Çalışma*.SY SYEÇR, HÜ SBE, Pişano AsD.
- Cangal, Murat. (1999). *Hindemith ve Bartok'un Müzik Yaşamı ve Viyola Konçertoları*.YL SER, HÜ SBE, Yaylı Çalgılar AsD.

- Cingi, Selçuk Sami. (2004). *Muammer Sun'un "İzmir Rapsodisi" Adlı Eserinin Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Açısından İncelenmesi*. YL SER, HÜ SBE, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği AsD.
- Çelak, İvan. (2000). *İlhan Baran'ın Piyano Yapıtlarının Taşıdığı Müzikal Değerler*. YL SER, HÜ SBE, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği AsD.
- Demir, Taner. (1997). *Obua'nın Tarihsel Gelişimi ve Repertuar Tarihçesi Üzerine Bir İnceleme*. YL SER, HÜ SBE, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD.
- Doğaner, Ebru. (2001). *Kemanın Tarihçesi, Yapım Sanatı ve Keman Yapımcıları*. YL SER, HÜ SBE, Yaylı Çalgılar AsD.
- Durham, A. Bedii. (1998). *Trombonun Tarihsel Gelişimi ve Trombonu Oluşturan Parçaların Özellikleri Üzerine Bir İnceleme*. YL SER, HÜ SBE, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD.
- Düzenli, Emre. (2012). *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinde Ezgisel Organizasyonların Analizi*. YL Tezi, HÜ SBE, Müzikoloji Abd.
- Ekber, Arda. (2009). *Aynı Keman Konçertoları İçin Yazılmış Farklı Kadansların Karşılaştırmalı Analizi*. YL SER, HÜ SBE, Yaylı Çalgılar AsD.
- Elivar, Emre. (1996). *Ulvi Cemal Erkin'in Piyano Yapıtlarında Geleneksel Türk Müziği Etkileri*. YL SER, HÜ SBE, Piyano AsD.
- Erçakır, Mehmet Serkan. (2005). *Ludwig van Beethoven'in Op. 21 Birinci Senfonisinin Üçüncü ve Dördüncü Bölümlerinin Şeflik Tekniği Açısından İncelenmesi*. YL SER, HÜ SBE, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği AsD.
- Erdem, Arda. (2010). *Ahmed Adnan Saygun'un Dört Piyano Yapıtına İlişkin Bir Aksak Tarta Analizi: Opus 38, 45, 47, 58*. YL Tezi, HÜ SBE, Müzikoloji Abd.
- Erdem, Seda. (1998). *Barok, Klasik ve Romantik Dönemlerde Keman*. YL SER, HÜ SBE, Yaylı Çalgılar AsD.
- Erdoğan, Gülce Çelik. (1998). *Wolfgang Amadeus Mozart'ın "Sihirli Flüt" Operasının İncelenmesi ve Reji Çalışması*. YL SER, HÜ SBE, Opera AsD.
- Erşahin, Sefa. (1997). *Fagotta Çeyrek Ton Tekniği*. YL SER, HÜ SBE, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD.
- Esen, Özlem. (1996). *Bir Müzik Enstrmanı Olarak Arp'in Gelişimi*. YL SER, HÜ SBE, Piyano AsD.
- Göksel, Ferhat Ali. (1998). *Başlangıç Düzeyi Klarinet Öğretimi Üzerine Bir Çalışma*. YL SER, HÜ SBE, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD.
- Görür, Hepşen. (2000). *Klavyenin Tarihsel Gelişimi*. YL SER, HÜ SBE, Piyano AsD.
- Günaydın, Günay. (1997). *Geçmişten Günümüze Karaşar Folkloru*. YL SER, HÜ SBE, Etnomüzikoloji ve Folklor Abd.
- Güner, Ebru. (2000). *Cemal Reşit Rey'in Yaşamı ve Piyano Yapıtlarına Derin Yaklaşımlar*. YL SER, HÜ SBE, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği AsD.
- Güngördü, Engin. (1998). *Fagotun Yapısı ve Çalışma Teknikleri Üzerine Bir İnceleme*. YL SER, HÜ SBE, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD.
- Gürdal, İrfan. (2003). *Ordu, Giresun ve Trabzon Bölgelerindeki Yerel Müzik Kültürü*. YL Tezi, HÜ SBE, Etnomüzikoloji ve Folklor Abd.

- Helvacıoğlu, Sertaç. (2010). *Maftirim Şarkılarında Cümle Yapısı*. YL Tezi, HÜ SBE, Müzikoloji Abd.
- Hüseynova, Günay. (2009). *D. D. Şostakoviç'in Hayatı ve Yaratıcılığı, Do Majör PrelüdFüg'ün İncelenmesi*. YL SER, HÜ SBE, Piyano AsD.
- İşcan, Nilgün. (2010). *Geleneksel Osmanlı-Türk Gazellerinde Terennümlerin Yapısı*. YL Tezi, HÜ SBE, Müzikoloji Abd.
- Kabakcı, Ceylan. (2003). *Eugène Ysaÿe'nin Yaşamı, Eserleri, "4" Numaralı Solo kemanSonatının keman Çalma Tekniği Açısından İncelenmesi ve Çalışma ÖnerileriVerilmesi*. SY SYEÇR, HÜ SBE, Yaylı Çalgılar AsD.
- Kalmukoğlu, Altan Renda. (1998). *Flütün Tarihsel Gelişimi, Repertuvarı ve Flütle İlgiliYayınlar Üzerine Bir İnceleme*. YL SER, HÜ, SBE, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD.
- Karaağaç, Ebru. (2005). *Ludwig Van Beethoven'in Hayatı, Eserleri ve Op. 47 No: 9Piyano-Keman "Kreutzer" Sonatının Müzikal Açısından İncelenmesi*. SY SYEÇR, HÜ SBE, Yaylı Çalgılar AsD.
- Kardaş, Levent. (1998). *Barok, Klasik, Romantik Dönemlere Ait Besteciler ve Eserleri*. YL SER, HÜ SBE, Yaylı Çalgılar AsD.
- Kırtıl, Arzu. (1996). *Farklı Piyano Tekniklerinin Birleşen ve Ayrılan Yönleri*. YL SER, HÜ SBE, Piyano AsD.
- Kip Akyol, Ayça Nur. (2005). *Müzik Eserlerinin Türk Hukukunda Korunması*. YL Tezi, HÜ SBE, Etnomüzikoloji ve Folklor Abd.
- Koçak, Bige Bediz. (2003). *William Walton Viyola Konçerto'sundan Seçilmiş PasajlaraÇalışma Önerileri*. SY SYEÇR, HÜ SBE, Yaylı Çalgılar AsD.
- Kolat, Yiğit. (2009). *Henri Dutilleux'nün "Tout Un Monde Lointain..." (Bütün Bir UzakDünya...) Adlı Müziğinin Bestecilik Teknikleri Açısından İncelenmesi*. YL SER, HÜSBE, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği AsD.
- Kozak, Çamay. (1999). *Bir Şancı'da Bir Role Hazırlanırken Olması Gereken En ÖnemliUnsurlar ve Bunların Geliştirilmesi*. YL SER, HÜ SBE, Opera AsD.
- Köker, Nurullah. (1998). *Obuanın Yapısı ve Çalma Teknikleri Üzerine Bir İnceleme*. YL SER, HÜ SBE, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD.
- Köksal, Ahu. (2004). *Cumhuriyet'in İlk Otuz Yılında Türk Tango Müzikleri (Analitik Birİnceleme)*. YL Tezi, HÜ SBE, Etnomüzikoloji ve Folklor Abd.
- Kurt, Gülnur. (1998). *Fagot Kamışı Yapımı Üzerine Bir İnceleme*. YL SER, HÜ SBE, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD.
- Kurt, Semra. (2001). *İki Farklı Ülke İnsanın - Türk ve Amerikalı - Simetrik ve Asimetrik Metruamları Algılaması*. YL Tezi, HÜ SBE, Etnomüzikoloji ve Folklor Abd.
- Küçük, Gökçen. (2003). *Goethe Edebiyatının Schubert Liedler Üzerine Etkisi*. YL SER, HÜ SBE, Piyano AsD.
- Küçük, Gökçen. (2010). *20. Yüzyıl Başlarında Piyano Müziğinde Viyana ve Paris*. YL SER, HÜ SBE, Piyano AsD.
- Küçükçelebi Evin, Aylin. (2001). *Uzun Havaalar*. YL Tezi, HÜ SBE, Etnomüzikoloji veFolklor Abd.

- Mest, Burcu. (2010). *Franz Liszt'in La Majör (S. 125) İkinci Piyano Konçertosununİncelenmesi*. YL SER, HÜ SBE, Piyano AsD.
- Mumcuoğlu Sel, Burçin. (2010). *Liszt Si Minör Sonat: Tematik Dönüşümünİncelenmesi*. SY SYEÇR, HÜ SBE, Piyano AsD.
- Nazlıaka, Şahin İzzet. (1998). *Örnek Eserlerle Viyolonsel Edebiyat ve Tarihi*. SY SYEÇR, HÜ SBE, Yaylı Çalgılar AsD.
- Onatça, Neşe. (2004). *'Kırklar Semahları'nın İnançsal ve Yerel Müzik Karakteristiği*. YLTezi, HÜ SBE, Etnomüzikoloji ve Folklor AbD.
- Orhan, Ayşe Hande. (2002). *Anadolu Pop/Anadolu Rock Müziğinin Ortaya Çıkış Koşulları ve Sürecinin Bu Müziğin Halk Müziği Pop/Rock Müziği İle İlişkininİncelenmesi*. YL Tezi, HÜ SBE, Etnomüzikoloji ve Folklor AbD.
- Önder, Ayşe. (2000). *Ahmet Adnan Saygun'un "Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüdü"(Ritm, armoni, kontrpuan, makamsal yapı ve form açılarından incelenmesi)*. YL SER, HÜ SBE, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği AsD.
- Önder, F. Eylem. (2000). *18. Yüzyılın Unutulmuş Besteci-Kemancı Ustaları*. YL SER, HÜ SBE, Yaylı Çalgılar AsD.
- Özel, Çetin Mutlu. (1998). *Trompetin Yapısı ve Tarihi Süreç İçerisindeki GelişimiÜzerine Bir İnceleme*. YL SER, HÜ SBE, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD.
- Özgün, Sibel. (2004). *Klavye Konçertolarının Tarihsel Gelişimi*. SY SYEÇR, HÜ SBE, Piyano AsD.
- Özkazanç, Ergin. (1999). *Operanın Tarih İçindeki Yeri ve Önemi, Yurdumuzdaki OperaDevinimleri*. YL SER, HÜ SBE, Opera AsD.
- Özkoç, Önder. (2012). *Hüseyin Sadettin Arel'in Çokseslilik Üzerine Olan Düşünceleri vePrelüde İsimli Eserinin İncelenmesi*. YL SER, HÜ SBE, Kompozisyon ve OrkestraŞefliği AsD.
- Özmen, Onur. (2009). *Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı'ndaUygulanan Solfej Eğitiminde Majör-Minör Modlara Şartlanma Sorunu Ve Çözüm Önerisi*. YL SER, HÜ SBE, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği AsD.
- Öztürk, Cenk. (2002). *Nevit Kodallı ve Viyolonsel Konçertosu*. SY SYEÇR, HÜ SBE, YaylıÇalgılar AsD.
- Öztürk, Okan Murat. (2003). *Anadolu Zeybekleri ve Müzik Kültürleri*. YL Tezi, HÜ SBE, Etnomüzikoloji ve Folklor AbD.
- Pehlivanlı, Fatma. (1997). *Kırıkkale İlinin Keskin İlçesine Bağlı Olan Mehmetbeyobası'nın Düğün Gelenekleri, Kına Adetleri, Gelin Övme ve Gelin Güldürme Havaları*. YL Tezi, HÜ SBE, Etnomüzikoloji ve Folklor AbD.
- Sak Brody, Zehra. (2000). *Temel Yay Tekniklerinin "Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması"Kapsamındaki Keman Eserleri Üzerinde Çözümlemesi*. SY SYEÇR, HÜ SBE, YaylıÇalgılar AsD.
- Sel, Burçin. (2003). *L. van Beethoven'in Geç Dönem Piyano Sonatları, Op. 101, 106, 109, 110 ve Özellikle 111'in İncelenmesi*. YL SER, HÜ SBE, Piyano AsD.

- Soylu, Emre. (2009). *Cazim Efendi-Raif Dede Nüshasındaki Nayi Osman Dede Ayinlerinin Konservatuvar ve Saadettin Heper Nüshaları ile Karşılaştırılması*. YL Tezi, HÜ SBE, Etnomüzikoloji ve Folklor Abd.
- Soysal, Semih İbrahim. (1998). *Trombon 'da Ağız Pozisyonu (Embouchure) Tekniği Üzerine Bir İnceleme*. YL SER, HÜ SBE, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD.
- Sönmez, Suna. (2006). *Chopin Mazurkalarında Aksan Kategorizasyonu*. YL Tezi, HÜ SBE, Etnomüzikoloji ve Folklor Abd.
- Sözgen, Berna. (2002). *Kornonun Gelişimi ve Müzikteki Yeri*. YL SER, HÜ SBE, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD.
- Sümer, Füze. (1997). *Fagot'un Tarihsel Gelişimi Üzerine Bir İnceleme*. YL SER, HÜ SBE, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD.
- Şatana, Gülsen. (1997). *Flüt Eğitiminde Majör ve Minör Gamların Çalıştırılmasındaki Teknik Sorunların Çözümü ve Geliştirilmesi*. YL SER, HÜ SBE, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD.
- Şensoy, Aysun. (1997). *Yan Flüt'ün Tarihsel Gelişimi Üzerine Bir İnceleme*. YL SER, HÜ SBE, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD.
- Tamer, E. Ebru. (1998). *Barok, Klasik, Romantik Dönemlere Ait Besteciler ve Eserleri*. YL SER, HÜ SBE, Yaylı Çalgılar AsD.
- Tamer, Faruk. (2002). *Kemanda Yay Teknikleri*. YL SER, HÜ SBE, Yaylı Çalgılar AsD.
- Tamer, Faruk. (2012). *Béla Bartók'un Keman Eserleri, 1. Keman Konçertosunun Müzik ve Çalma Tekniği Yönünden İncelenmesi*. SY SYEÇR, HÜ SBE, Yaylı Çalgılar AsD.
- Tamer, H. H. Zeynep. (2005). *Opera Sanatçılarının Karşılaştıkları Ses Sorunları- Tedavi Yöntemleri*. YL SER, HÜ SBE, Opera AsD.
- Tamer, Tuğba. (2000). *Müziğin İnsan Yaşamı Üzerine Etkileri*. YL SER, HÜ SBE, Yaylı Çalgılar AsD.
- Tanır, Gülen Ada. (2001). *Kemal İlerici Hayatı, Eserleri ve Müzikolojiye Katkıları*. YL Tezi, HÜ SBE, Etnomüzikoloji ve Folklor Abd.
- Taviş, Tolga. (2005). *Hector Berlioz'un Fantastik Senfoni'sinin Bestecilik Tarihindeki Yeri ve Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi*. YL SER, HÜ SBE, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği AsD.
- Tunakan, Burcu. (1997). *Ayaş İlçesi Oltan Köyü Düğün Gelenekleri, Kına Adetleri ve Kına Türküleri*. YL Tezi, HÜ SBE, Etnomüzikoloji ve Folklor Abd.
- Tura, Hasan Niyazi. (2010). *Opera Şefliği ve Senfonik Orkestra Şefliği Arasındaki Teknik Farklılıklar ve Güçlüklerin Karşılaştırmalı Analizi*. YL SER, HÜ SBE, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği AsD.
- Turan, Evrim. (2009). *Piyanoda Pedal Kullanma Teknikleri*. YL SER, HÜ SBE, Piyano AsD.
- Turnagöl, A. N. Nihan. (1998). *Platon'un Sanat Görüşü Üzerine Bir İnceleme*. YL SER, HÜ SBE, Piyano AsD.
- Tüfekçioğlu, Işıl. (2007). *Pikolo ve Tarihçesi*. YL SER, HÜ SBE, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD.

Ulucan, Özcan. (1998). *Barok, Klasik, Romantik ve Çağdaş Dönemlerde Keman*. YL SER, HÜ SBE, Yaylı Çalgılar AsD.

Uluçınar, Barış. (2003). *Alfred Schnittke ve Necil Kazım Akses'in Hayatı, Eserleri ve Viyola Konçertoları'nın İncelenmesi*. YL SER, HÜ SBE, Yaylı Çalgılar AsD.

Ulusoy, Duygu. (2002). *Çamlıhemşin Yöresi Hemşin Halkının Toplumsal Yaşamında Tulum ve Horon'un Yeri ve İşlevleri*. YL Tezi, HÜ SBE, Etnomüzikoloji ve FolklorAbD.

Ulutaş, Gültekin. (1998). *Klarinet Çalma Teknikleri Üzerine Bir İnceleme*. YL SER, HÜ SBE, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD.

Urman, Sine Sezer. (1998). *Barok, Klasik, Romantik ve Çağdaş Dönemlerde Viyola*. YL SER, HÜ SBE, Yaylı Çalgılar AsD.

Ünal, Sibel Leyla. (2012). *Sevda Cenap And Müzik Vakfı'nın Düzenlediği "Uluslararası Ankara Müzik Festivali"nde Çağdaş Türk Bestecilerinin ve Yorumcularının Yeri(1985-2011)*. YL Tezi, HÜ SBE, Müzikoloji AbD.

Ünler, Oya. (2004). *Debussy'nin Piyano Müziğine Getirdiği Yenilikler*. SY SYEÇR, HÜ SBE, Piyano AsD.

Ünsal, Gökhan. (2000). *Başlangıç Düzeyi Flüt Öğretimi Üzerine Bir Çalışma*. YL SER, HÜ SBE, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar AsD.

Ünver, Gürel. (1997). *Bakır Saz Ağzılıklarının Fiziksel Yapısı, Dudaktaki Konumu ve Problemleri Üzerine Bir İnceleme*. YL SER, HÜ SBE, Üflemeli ve Vurmalı ÇalgılarAsD.

Vural, Timur. (2005). *Ludwig van Beethoven'in Op. 21 Birinci Senfonisinin Birinci veİkinci Bölümlerinin Şeflik Tekniği Açısından İncelenmesi*. YL SER, HÜ SBE,

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği AsD.

Yazıcı, İbrahim. (1999). *Orkestra Şefliği Açısından Türk Müziğindeki Aksak Ölçüler*. YL SER, HÜ SBE, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği AsD.

Yener Demirkol, Nazlı. (2002). *Amasya'da Yaşayan 15 Yaş Üzeri Nüfusun Dinlediği Müzik Türlerinin Sosyokültürel Faktörlere Göre Dağılımı*. YL Tezi, HÜ SBE,Etnomüzikoloji ve Folklor AbD.

Yöre, Seyit. (2005). *Alnar'ın Piyano Yapıtlarında Melodik Çizgiye İlişkin MakamKategorizasyonu*. YL Tezi, HÜ SBE, Etnomüzikoloji ve Folklor AbD.

Yüksel, Kaan. (2003). *W. A. Mozart'ın "Sihirli Flüt" Operası'nın Orkestra Şefliği TekniğiAçısından İncelenmesi*. YL SER, HÜ SBE, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği AsD.

KAYNAKLAR

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (t.y.). *Tez Özetleri-2000*. Ankara: Bizim Büro Basımevi.

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (2000). *Tez Özetleri-1999*. Ankara: Meteksan A.Ş.

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (t.y.). *Tez Özetleri-1998*. Ankara: Meteksan A.Ş.

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (1998). *Tez Özetleri-1997*. Ankara: Meteksan A.Ş.

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (1998). *Tez Özetleri-1996*. Ankara: Meteksan A.Ş.

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (1996). *Tez Özetleri-1995*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basımevi.

Yükseköğretim Kurulu Dokümantasyon Merkezi. (1997). *Türkiye Tez Kataloğu-1993*. Ankara: Yükseköğretim Kurulu Matbaası.

Yükseköğretim Kurulu Dokümantasyon Merkezi. (1997). *Türkiye Tez Kataloğu-1992*. Ankara: Yükseköğretim Kurulu Matbaası.

Yükseköğretim Kurulu Dokümantasyon Merkezi. (1995). *Türkiye Tez Kataloğu-1991*. Ankara: Yükseköğretim Kurulu Matbaası.

Yükseköğretim Kurulu Dokümantasyon Merkezi. (1992). *Türkiye Te Kataloğu-1990*. Ankara: Yükseköğretim Kurulu Matbaası.

Hacettepe Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. (2011). *Yüksek Lisans-Doktora Tez Özetleri Kitabı: 1969-1995*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basımevi.

“MAKAMSAL DİZİLERDE YAZILMIŞ EZGİLERİN KURAMSAL-UYGULAMALI ANALİZİ”

Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN

Afyon Kocatepe Üniversitesi

uturkmen@aku.edu.tr

Filiz YILDIZ

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ASD

filizyldz88@hotmail.com

ÖZET

Ülkemizde müzik eğitimi genel, amatör ve profesyonel olarak yapılmıştır. Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri lisans düzeyindeki profesyonel müzik eğitimi veren kurumlara kaynak teşkil etmesi, müziğe yetenekli gençleri eğitmesi bakımlarından önemlidir. Okulda edinilen bilgi ve beceriler lisans düzeyinde öğrenci hazırbulunuşluğunu doğrudan etkilemekte ve bu program süresince öğrenilen bilgi ve becerilerinin önemini artırmaktadır. Bu çalışmada Güzel Sanatlar ve Spor Liselerinde yürütülmekte olan ‘Müziğe giriş’ ve ‘Müziksel İşitme ve Okuma’ dersleri içeriğinde yer alan ton/mod/makam konularına yer verilecek ve sonrasında bu konuların öğretilmesinde faydalı olacağı düşünülen teoriler üzerinde durulacaktır. Betimsel araştırmanın Güzel Sanatlar Ve Spor Lisesinde Görev Yapan Müziğe Giriş ve Müziksel İşitme ve Okuma Derslerini yürüten eğitimcilerin hazır bulunuşluklarının belirlenmesi bakımından önemli olduğu düşünülmektedir

Anahtar Sözcükler: Makam, kuram, analiz

THEORETICAL-PRACTICAL ANALYSIS OF MELODIESWRITTEN ON MAQAMSCALES

ABSTRACT

In our country the education of music was structured as general, amateur and professional. Fine Arts and Sport High Schools are important in terms of constitute a source to institutions given Professional music training at graduate level and educate young people talented to music. The knowledge and skills acquired in school affect directly basic knowledge of students at the undergraduate level and increase the importance of the knowledge and skills learned during this program. In this study, it will be given place the subjects of tunes/mod/maqam included in “Introducing Music” and “Musical Hearing and Reading”

lessons which are on going at Fine Arts and Sports High Schools and then will focus on theories thought to be useful in the teaching of these subjects. individuals who work in Fine Arts and Sport high schools were found ready in terms of descriptive research

KeyWords: Maqam, Theoretical, Analysis

Giriş

Ülkemizde müzik eğitimi genel, amatör ve profesyonel olarak yapılmıştır. Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri lisans düzeyindeki profesyonel müzik eğitimi veren kurumlara kaynak teşkil etmesi, müziğe yetenekli gençleri eğitmesi bakımlarından önemlidir. Okulda edinilen bilgi ve beceriler lisans düzeyinde öğrenci hazırbulunuşluğunu doğrudan etkilemekte ve bu program süresince öğrenilen bilgi ve becerilerinin önemini artırmaktadır.

Yaklaşık 20 yıllık bir süreç içerisinde ders programlarında pek çok değişiklik ve çalışmalar yapılmıştır. Okulların eğitim ve öğretim programları güncellenmiştir. “Eğitim programının temel öğeleri hedef, içerik, öğretme-öğrenme süreci ve değerlendirmedir. Eğitim programları hazırlanırken bu öğeler temel alınmalıdır” (Demirel, Seferoğlu, Yağcı, 2004:4). Program geliştirme çalışmalarının bu düşünceler temelinde devam ettiği bilinmektedir. Bununla birlikte çalgı dersleri dışındaki derslerin eğitimcileri o alana yönelik uzmanlaşmamıştır, öğrenme ve öğretme süreçlerinde, ölçme ve değerlendirme işlemlerinde genel olarak birçok eksiklik görülmektedir. Bir başka ifade ile Eğitim Fakülteleri, formasyon eğitimi almış konservatuvar ve Güzel Sanatlar Fakültesi mezunlarının görev aldığı okullardaki en önemli problemlerin başında alanında uzmanlaşmamış eğitimcilerin dersleri yürütmesi gelmektedir. Teori (kuram) ile pratik (uygulama) birçok zaman ve yerde birbirini desteklememektedir.

Enstrüman derslerinde biraz olsun bu problem çözümlense de, özellikle müziğe giriş, müziksel işitme ve okuma, müzik tarihi, orkestra, koro vb dersler, çoğunlukla halk diliyle “sen ben bizim oğlan” mantığı veya “bu dersi ben veririm” düşüncesi ya da “bu dersi bu yıl sen veriver” mantığı ile yürütülmektedir. Oysa bu derslerin eğitimcilerinin uzmanlaşmış olmaları, derse yönelik öğretim yöntem ve tekniklerin bilmeleri gerekmektedir.

Özellikle Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında alana yönelik uzmanlaşmamış eğitmen adayları tipinden vazgeçilmeli, sadece Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri değil, okul öncesi eğitim, ilköğretim, amatör müzik eğitimi vb programlar/alanları da kapsayan müzik öğretmenliği eğitimi yeniden yapılandırılmalıdır.

Bu çalışmada Güzel Sanatlar ve Spor Liselerinde yürütülmekte olan Müziğe Giriş ve Müziksel İşitme ve Okuma dersleri içeriğinde yer alan ton, mod, makam konularının birbirleriyle olan bağlantılarına ilişkin ders içeriğine yer verilecek ve sonrasında bu konuların öğretilmesinde faydalı olacağı düşünülen kuramlar üzerinde durulacaktır.

Müziksel İşitme Okuma ve Müziğe Giriş Dersleri ve Makam-Tonalite Öğretimi

‘Do majör dizisi TTYTTTT aralıklarından oluşur, ilgili minör dizisi la minördür. Tek bemol alan dizi fa majör veya onun ilgili minörü re minördür, İki diyez alan majör dizi re majör veya onun ilgili minörü si minördür vb’

Öğretilen ve ezberletilen bu kuramları öğrenen/ezberleyen GSSL öğrencileri, diyez ya da bemol almamış ama “re” sesiyle bitmiş bir ezginin analizinde sorunlar yaşamaktadır. Hatta bu durumun birçok müzik eğitmeni içinde geçerli olduğu bilinmektedir. Örneğin; Ilgaz adlı çocuk şarkısının tonalitesini/modalitesini bulmaya yönelik yapılan bir çalışmada pek çok müzik eğitmeni ezginin bu anlamdaki yapısını çözümleyememiştir.

Bunun başlıca nedenlerinden biri tek yönlü eğitimin verilmesidir. Lavignac'a başlayan ve biten, yürütülmeye çalışılan müziksel işitme ve okuma dersleri çoğunluktadır.

Güzel Sanatlar ve Spor liseleri Müziğe Giriş dersi genel amaçlarında öğrencilerin; Türk müziğinin dünya müziği içindeki yerini analiz etmeleri, müziğin uluslar arası ortak bir dil olduğu bilincini kazanmaları, Türk müziği ve evrensel müzik yayınlarından bir kitaplık oluşturmaları amaçlanmaktadır. Aynı programda müziği inceleme, çözümleme, değerlendirme ve yorumlamaya dayalı olarak konular dokuzuncu sınıfta öğretilecek nitelikte ünitelere bölünmüştür. Özellikle yedinci üniteye dizilere gönderme yapılmış “Müzikte Kullanılan Ses Sistemleri” başlığı altında Batı müziği ve Türk müziği ses sistemleri ile ilgili bilgiler verilerek majör-minör ses dizileri, yerli ses dizileri ve makamlar üzerinde durulacağı, pentatonik müzik, modal müzik ve atonal müzik kavramlarının açıklanacağı. ülkemiz ve dünyadaki müzik türlerine yer verileceği belirtilmiştir.

Bu üniteye 10 kazanım belirlenmiş ve bu kazanımlar için 7 saat ayrılmıştır. Üniteler içindeki oranı ise %19'dur. Aynı üniteye öğrencilerden beklenen davranışlar ise şunlardır. Öğrenciler; ses dizisi, Batı müziğinde kullanılan ses sistemi ve tampere sistemi tanır. Majör-minör tonları birbirinden ayırt eder. Batı müziği ses sisteminde yazılan eserleri tanır. Türk müziğinde kullanılan ses sistemini tanır. Makam-ayak kavramlarını açıklayarak örneklendirir. Türk müziği ses sisteminde yazılan eserleri tanır. Pentatonik, modal ve tonal müzikte kullanılan ses dizilerini tanır. Uzakdoğu müziği, Yunan müziği vb. farklı ülkelerin yerel müziklerini birbiriyle karşılaştırır. Tonal ve atonal müzikleri birbirinden ayırt eder. Dinlediği pentatonik, modal ve tonal müzik ses sisteminde yazılan eserleri tanır” (MEB,2006,25-26).

Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Müziksel İşitme, Okuma ve Yazma Dersi Öğretim Programı, genel amaçlar, temel beceriler, değerler ve tutumlar, öğrenme alanları, kazanımlar, etkinlik örnekleri ve açıklamalardan oluşmaktadır.

Bu program öğrencilerin;

- Müziksel işitme, tonalite ve modalite tanıma, müziksel okuma, deşifre, müziksel yazma ve çok sesli duyma becerisi kazanmalarını,
- Tek sesli ve çok sesli duyma becerilerini geliştirmelerini,
- Müzik yapmada müzik yazısını, terim ve işaretlerini kullanmalarını,
- Tonal ve makamsal duyarlılıklarını geliştirmelerini,
- Müziksel yazma (dikte yapma) becerisi geliştirmelerini,
- Müziksel okuma becerisi kazanmalarını,
- Ezgisel ve ritmik hafızalarını geliştirmelerini,
- Müzik yoluyla anlama, anlatma ve dinleme becerisi geliştirmelerini,
- Türk müziği ile Batı müziğini klasik ve folklorik yönleriyle karşılaştırmalarını,
- Türk müziğinin dünya müziği içindeki yerini analiz etmelerini,
- Müzik eğitimi yoluyla Türk toplumunun sosyokültürel gelişimine katkıda bulunmalarını,
- Çalışmalarında zamanı verimli kullanma alışkanlığı kazanmalarını,
- Bireysel ve grup çalışmalarında sorumluluk bilinci geliştirmelerini,
- Ülkemizi ulusal ve uluslararası müzik etkinliklerinde temsil etmelerini,

- Müzik yoluyla millî birlik ve beraberlik bilinci geliştirmelerini,
- Atatürk'ün çağdaş Türk müziğine ilişkin görüş ve düşüncelerini yorumlamalarını amaçlamaktadır.

Müziksel İşitme, Okuma ve Yazma Dersi Öğretim Programı 4 (dört) öğrenme alanı çerçevesinde yapılandırılmıştır. Bu öğrenme alanları şunlardır:

1. Müzik İşaret ve Terimleri
2. Tonal ve Makamsal Müzik
3. Müziksel Okuma
4. Müziksel Yazma

“Tonal ve Makamsal Müzik Öğrenme” alanı programda şu şekilde açıklanmıştır.

“Tonal müzik denince, tonal sistem içerisinde olan, tonal ilkelere göre bestelenen müzik anlaşılmalıdır. Tonalite, bir ses dizisinin tonal ilke ve kurallara göre kuruluşudur. Bu kapsamdaki dizilerin ne şekilde yapıldığını açıklayan sistem ve onun dayandığı kurallar bütünü olarak tanımlanabilir (Say, 2005: 485. III. cilt).Makam, geleneksel sanat müziğimizde seslerin durak ve ikinci duraklar çerçevesindeki seyri ve örgüsü olarak tanımlanmaktadır. Makamsal müzik denince de makamsal sistem içerisinde olan, makamsal ilkelere göre bestelenen müzikler anlaşılmalıdır. Tonal ve makamsal müzik öğrenme alanı ile amaçlanan öğrencilere tonal ve makamsal müziğin kurallarını aktararak Batı müziği ile Türk müziğini klasik ve folklorik özellikleri ile tanımalarını, Atatürk'ün Türk ve Batı müziğine ilişkin görüş ve düşüncelerini kavrayabilmelerini sağlamaktır”(MEB,2006;8).

Müziksel Yazma Öğrenme Alanı'na yönelik açıklamalar ise şöyledir.

“Müziksel yazma (dikte yapma) ezgisel nitelikte yazılan parçaları, ölçü rakamına, ses sürelerine ve ses yüksekliklerine uygun olarak tonal-modal (makamsal) durumlar göz önünde bulundurularak yazma” olarak tanımlanmaktadır. Müziksel yazma öğrenme alanı, tonal ve makamsal dikte yapmanın yanı sıra tartım yazma çalışmalarını da kapsayacak şekilde düşünülmüştür. Burada hedeflenen öğrencilerin tonal ve makamsal yapıda duydukları müzikleri algılayıp dizek (porte) üzerine aktarması, tartım yazma çalışmalarıyla da nota değerleri, tartım bilgisi, ölçü kavramı gibi konuları pekiştirerek ritm duygusunu geliştirmeleridir”(MEB,2006;9).

Yine aynı programda öğrencilerden tonalite ve modaliteye yönelik, tonalite ve modalite (makam) tanıma becerileri, öğrencilerin okudukları solfej vedikte parçalarındaki tonal ve modal (makamsal) yapıyı bulmaya ve kavramaya yönelik becerileri kazanmaları, müzikal gelişimlerine katkıda bulunarak müziği bilinçli yapmaları ve yine buna bağlı olarak; Hüseyini, Kürdi, Nikriz, Hicaz, Hüzam, Segâh, Saba, Nihavent, Karcıgar, Rast makamlarının öğretilmesi hedeflenmiştir.

Programda tonal ve makamsal müzik öğrenme alanına yönelik 20 kazanımın 8 saatte verilmesi önerilmiştir. Bu öğrenme alanı yüzdesi ise %22'dir.

Hedefler “öğrencilerin planlanmış yaşantılar sonucu kazanması düşünülen, davranış değişikliği yaratması beklenen ve davranış olarak ifade edilmeye elverişli olan özellikleridir” (Tarkan,2006;55).“Kişide gözlenmesi kararlaştırılan istendik özellikler” (Sönmez,2005;19) olan bu hedeflerin gerçekleşmesinde, kapsamlı ve geniş bir bilgi birikimine sahip olması

beklenen ders eğitimcisinin aynı zamanda öğretim yöntem ve stratejiler geliştirmesi gerekmektedir.

Bununla birlikte birçok eğitimcinin özellikle makam ve tonalite arasında bir ilişki kurmadığı, geleneksel Türk Müziği makam dizilerini usulen öğrettiği, tonalite konularında ise detaylı bilgi vermeden derslerini yürüttüğü yönünde yaygın düşünceler vardır.

Bu alanda Muammer Sun'un Piyano İçin Türk Müziği Makam Dizileri adlı çalışmasına ve ileride bahsi geçecek olan teorilere benzer çalışmaları incelemek önemlidir.

Geleneksel Türk müziği dizilerini tampere bir çalgı olan piyano ile çalınmasını amaçlayan çalışma Muammer Sun'un alana yönelik önemli başvuru kaynaklarından biri olarak görülür. Sun çalışmasında geleneksel müzikler ile çağdaş Türk müziği üzerine şunları söyler. “Geleneksel Türk sanat müziği ve Türk halk müziği, ulusumuzun tarih içinde yarattığı müzik varlığını içinde barındırır, çok değerli bir hazinedir; ulusal müzik kültürümüzün temelidir; aslı bozulmadan korunmalı, yaşatılmalıdır. Geleneksel Türk müzikleriyle ilgili bilimsel araştırmalar-yayınlar yapılmalı, müzik değerlerimiz, yurt içinde ve dışında her yönüyle tanıtılmalıdır. Bununla birlikte, geleneksel müzik değerlerimizden kaynaklanan, ülkemizde ve dünya müzik yaşamında geçerli olan, yeni bir müzik kültürünün yaratılmasına gereksinme vardır. Bu gereksinme aynı zamanda, Cumhuriyet Türkiye'sinin ve çağdaş bestecilerimizin Türkiye ve dünya müzik yaşamında “var” olma, “var” sayılma sorunudur. Bu ise, bir yandan Türk müziği değerlerini, bir yandan evrensel müzik değerlerini öğrenerek-yaşayarak-özümseyerek, bir yandan da yeni ve nitelikli müzikler yaratarak gerçekleşecektir. Cumhuriyet döneminde, bu alanda önemli adımlar atılmış, çok sayıda yapıt yaratılmıştır”(1998:4).

Sun Geleneksel Türk müziği eseri ile çağdaş Türk müziği eserleri arasındaki ayrımı ise şu sözleri ile açıklar. “Türk müziği makam dizileri kullanılarak bestelenen çok sesli müzikler, elbette “Geleneksel Türk Müziği Eseri” olmayacaktır. Bu tür yapıtlar, çağdaş Türk müziği ürünleri olarak değerlendirilmelidir” (1998:4). Sun ayrıca çağdaş Türk müziği eserlerinde komalı seslerin kullanılmayışının bu eserleri Türk müziği değil diye eleştirmenin doğru olmayacağını savunur. Sun, “Piyano için Türk Müziği Makam Dizileri” adlı çalışmasında çalışmanın tarihsel sürecini anlattıktan sonra, çalışmanın amacına ve uygulanan yöntemlere değinir. Geleneksel Türk müziği makam dizilerini piyano ile çalınabilmesi için sesleri birbirine benzeyen bazı makamları ortak diziye indirgediğini, bu makam dizilerinin komalı seslerini en yakın yedirimli seslerle birleştirerek piyano İçin yazdığını, her diziye 12 perdeye aktardığını ve sonuçta 156 makam dizisi elde ettiğini söyler.

“Türk müziği makam dizilerinden sadece birkaç tanesi batı müziği dizilerindeki aralıklar ile eşdeğer sayılabilir” (1995:11) diyen Levent; dizileri, 12 Eşit Aralık Yöntemi” ile yazmayı ve bunların aktarımlarında aynı makam adıyla vermeyi uygun bulduk der. Sun, Levent, vb alana yönelik düşünce üreten bestecilerin ortak noktası bu çalışmaların “geleneksel Türk müziği sayılamayacağıdır. Böyle bir iddiaları da yoktur.

Onur Akdoğan'ın “Türk Müziğinde Perdeler”, Ülkü Özgür ve Salih Aydoğan'ın “Müziksel İhtime Okuma”, Ali Sevgi ve Erdal Tuğcular'ın “Halk Ezgileriyle Solfej” vb çalışmalar konu üzerinde incelenmesi salık verilen çalışmalardır.

Sefai ACAY ve Açık Değişimli Tonal ve Makamsal Solfejler Kitabı

Kitabın diğer solfej kitaplarından en belirgin farkı yeni ve uygulanabilir bir teoriye sahip olmasıdır. Kitabın yedinci ve on ikinci sayfaları arasında “Geleneksel Türk Sanat Müziğindeki Bazı Makam Dizilerinin Modlar ve Tonal Dizilerle Bağlantısı” başlıklı bir

çalışma yer almaktadır. Acay; Teorisini şöyle açıklar. “Bütün majör diziler, **aktarılmış rast makamı dizisi**, majör dizilerin ilgili minör (doğal-armonik-melodik) dizileri, **aktarılmış nihavent makamı dizisi**, majör dizinin ikinci derecesindeki ses üzerinde oluşturulan diziler**aktarılmış hüseyini makamı dizisi**, majör dizinin üçüncü derecesindeki ses üzerine oluşturulan dizilerde **aktarılmış kürdi makamı dizisi** olarak düşünülebilir” (2006:8).

Acay aynı çalışmasında bu teoriden yola çıkarak yeni diziler de oluşturulabileceğini savunmuş ve şu açıklamalarda bulunmuştur.

“Hüseyini makamı dizisinin karar (durak) sesine göre 5. Derecedeki sesin k2 pestleştirilmesi ile **aktarılmış karıcığar makamı dizisi** oluşturulur. Hüseyini makamı dizisinin karar (durak) sesine göre 4. derecedeki sesin k2 tizleştirilmesi ile **aktarılmış nikriz makamı dizisi** oluşturulur. Kürdi makamı dizisinin karar (durak) sesinin yeden (sansible) alması; diğer bir açıklama ile durak sese göre 7. Derecedeki sesin k2 tizleştirilmesi ile **aktarılmış segâh makamı dizisi** oluşturulur. Armonik minör dizilerin 5. Derecesindeki sestten başlayan dizilerle **aktarılmış hicaz makamı dizisi** oluşturulur. Hicaz makamı temel dörtlüsünün (tetrakort) iki kez yinelenmesi ile **hicazkâr ya da hicaz hümayun makam dizileri** oluşturulur” (2006:9-10-11-12).

Tablo1: Acay’a göre mod-makam-diziler arasındaki ilişki

MOD ADI	TON ADI	MAKAMSAL DİZİ	DİZİ
İYONYEN	DO MAJÖR	RAST MAKAMI DİZİSİ	DO-RE-Mİ-FA-SOL-LA-Sİ-DO
DORYEN	-	HÜSEYİNİ MAKAMI DİZİSİ	RE-Mİ-FA-SOL-LA-Sİ-DO-RE
FRİJYEN	-	KÜRDİ MAKAMI DİZİSİ	Mİ-FA-SOL-LA-Sİ-DO-RE-Mİ
LİDYEN	-	PENÇGAH MAKAMI DİZİSİ	FA-SOL-LA-Sİ-DO-RE-Mİ-FA
MİKSOLİDYEN	-	-	SOL-LA-Sİ-DO-RE-Mİ-FA-SOL
EOLYEN	LA MİNÖR	NİHAVENT MAKAMI DİZİSİ	LA-Sİ-DO-RE-Mİ-FA-SOL-LA
LOKRİYEN	-	-	Sİ-DO-RE-Mİ-FA-SOL-LA-Sİ

Araştırmanın Amacı

Tüm bu bilgiler değerlendirildiğinde makamsal dizilerde yazılmış ezgilerin kuramsal öğretimine yönelik şu sorunlar ortaya çıkmaktadır.

- 1- Ülkemizde müzik teorisi/müziksel işitime ve okuma derslerine yönelik uzman eğitimci sayısı yeterli değildir.
- 2- Makamsal dizilerde yazılmış ezgilerin kuramsal öğretimine yönelik öğretim yöntem ve stratejiler yeterince bilinmemektedir.

- 3- Makamsal dizilerde yazılmış ezgilerin kuramsal öğretimine yönelik çalışmalar daha etkin tanıtılır, yeni ve etkili öğretim yöntem ve stratejiler geliştirilebilir alana yönelik derslerin hedeflerine ulaşılabilir.

Bu ve benzeri açılardan araştırmanın amacı; makamsal dizilerde yazılmış ezgilerin kuramsal öğretimine yönelik iki çalışmanın alanyazın içinde araştırılması, özetlenmesi ve yorumlanmasıdır.

Araştırmanın Önemi

Araştırmada; makamsal dizilerde yazılmış ezgilerin kuramsal öğretimine yönelik çalışmalara örnek olarak bir öğretim stratejisi üzerinde durulmuştur. Öğretim stratejisi örnek ezgilerle desteklenmiştir. Çalışmanın eğitimciler ve öğrencilere kaynak teşkil edecek araştırmalardan biri olması beklenmektedir.

Araştırmanın Problem Cümlesi

Makamsal dizilerde yazılmış ezgilerin kuramsal öğretimine yönelik Müziksel İşitime Derslerini Yürüten Eğitimcilerin Hazır bulunuşlukları Nedir?

Araştırmanın Modeli

Verilerin alanyazın ve örnek olay tarama yöntemi ile toplanmıştır. Araştırma nitel bir araştırmadır. Doğrudan gözlem ya da görüşmenin olanağı olmadığı durumlarda doküman incelemesi ve analizinde araştırma yöntemi olabileceği bilinmektedir. Örnek olay tarama yönteminde seçilen örnek olay derinlemesine incelenebilir.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmaya yönelik tezler, makaleler, araştırmalar, kitaplar incelenmiştir.

Araştırmada ayrıca durum tespiti yapabilmek amacı ile Güzel Sanatlar ve spor liselerinde görev yapan 11 öğretmen ile örnek ezgilerin çözümlemelerine yönelik yapılandırılmış görüşmeler ve uygulamalar yapılmıştır.

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde araştırmanın amacına ve problemine yönelik SefaiAcay'ın çalışması üzerinde durulmuş ve konu örneklerle desteklenerek açıklanmaya çalışılmıştır.

Katılımcılardan; “Kış Geliyor” adlı şarkının tonal modal çözümlemesini yapmaları istenmiştir. Katılımcılar verdikleri cevaplarda şarkının “majör ve minör” tonlarda yazıldığı, bir katılımcı makamsal olduğunu ama hangi makama ait olduğunu bilemediği belirtmiştir.

Aşağıda verilen ezginin dizi-tonalite veya makamı bulunmak isteniyorsa Acay'ın teorisi ile yola çıkıldığında öğrenci için büyük kolaylık sağlamaktadır. Son durak sesi “re” olan bir ezginin hiçbir değiştirici işaret almaması durumunda ezgi; “Do majör” ya da ilgili minör’ü “La minör” olarak adlandırılmaz. Bununla birlikte Acay'ın “majör dizinin ikinci derecesindeki ses üzerinde oluşturulan bütün diziler aktarılmış hüseyini makamı dizisi” teorisinden yola çıkarsak bu ezginin rahatlıkla “Re Hüseyini makamı dizisi” olduğu söylenebilir. Geleneksel Hüseyini makamı dizisinin “Re” sesi üzerine göçürülmesi/aktarılması sonucunda dizideki olması gereken “mi” sesinin, “yedirimli ses” olduğu düşünülmeli-algılanmalı ve duyulmalıdır.

Nota1: Kış geliyor

KIŞ GELİYOR

11

Yavaşca-Duygulu (♩ = 80)

Söz-Ezgi: Sefai ACAY

SOBALARYANIYOR BACALARTÜTÜYYORKUŞLARGÖÇÜYOR

(SON)

KIŞ GE LİYOR SARA RİP DÜŞÜYOR YAP RAK, LAR

KURUMUŞ SU/SA MIŞ TOP RAK LAR SİCAK GÜN LER

Bİ Tİ YOR KEN GÖZ KIR PAR Bİ ZE YAĞ MUR, KAR. B.D.

Katılımcılara iki diyez alan bir çocuk şarkısı örneği gösterilmiş, ezginin tonalite veya modalitesi sorulmuş ve büyük bir çoğunluğu “re majör” dür cevabını alınmıştır.

Oysa Re majör olarak adlandırılabilmesi için; ezginin “re-fa diyez-la ve re2” seslerinden biri ile bitmesi gerekiyordu. Yine ilgili minörü si minör olarak adlandırılabilmesi içinde “si-re-fa diyez ve ince si” seslerinden biri ile bitmesi gerekiyordu. Oysa ezgi “mi” sesi ile başlamış ve bitmiştir. Öğretmenlerin birçoğu bu kuralları bilmesine rağmen, Acay’ın teorisini bilmedikleri için doğru cevabı verememişlerdir. Aynı sorun öğrenciler içinde söz konusudur. Acay’ın Teorisine göre İki diyez alan tonalitenin re majör olduğu, oysa re majör’ün ikinci derecesinden başlayan dizinin “aktarılmış Mı Hüseyini makamı dizisi” olduğu düşüncesinden yola çıkılıyorsa bu ezgi çok rahatlıkla analiz edilebilirdi.

Nota2:Makbule Beşer. (Türkmen,2007;44)

1. 2.

Katılımcılara; hiç arıza almayan bir başka ezgi gösterilmiş ve ezgiye ait dizinin ne olabileceği sorulmuştur. Bu ezginin analizi edilmesinde ezgi bilgisinin de önemi üzerinde durulması amaçlanmıştır. Öğretmenlerin büyük bir çoğunluğu ezginin “Do majör” dizisinde yazıldığını ” bir kısmı ise “mi minör” dizisinde yazıldığını belirtmişlerdir.

Oysa ezgi **aktarılmış Mı kürdi makamı** dizisinde yazılmıştır. Do majör dizisi yanlışsında olanlar haklı görülebilir, çünkü do majör bir ezgi“mi” sesinde başlayabilir ve bitebilir. Bununla birlikte ezgi piyano veya eşlik yapılabilecek tampere bir çalgı ile çalındığında (gitar, org vb) ezginin modal-makamsal bir yapıda olduğu hissedilecektir. Burada duyuşsal bilginin önemi ortaya çıkmaktadır. Özellikle iştirme derslerine öğretmenlerin bu konu üzerinde daha çok durmaları, makamsal dizilerde yazılmış solfej ve dikte çalışmaları yapmaları gerekmektedir. Ezginin mi minör tonalitesinde yazıldığı düşüncesi ise yanlıştır. Çünkü donanımına veya ezgi içine değiştirici işaret(fa diyez) konulmamıştır.

Acay’ın teorisinden yola çıkan öğretmen “majör dizinin üçüncü derecesindeki ses üzerinde oluşturulan dizinin aktarılmış **kürdi makamı dizisi**” olabileceğini bilecek ve bu ezginin “mi kürdi makamı dizisinde” yazıldığını analiz edebilecekti.

Nota3:Zerrin Mandacı. (Türkmen,2007;111)



Katılımcılara gösterilen donanımında İki bemol olan ezgiye de verilen cevapların dağılımlarının “si bemol majör veya ilgili minörü sol minör” olarak dağıldığı görülmüştür. Ezgi “Re kürdi makamı dizisinde” bestelenmiştir.

Nota4: Tuğba Tanrıöver. (Türkmen,2007;129)



Çalışma sürecinde görülmüştür ki eğitimciler makamsal dizilerde yazılmış ezgilerin çözümlenmesinde ve öğretiminde zorlanmaktadırlar.

Eğitim müziği dağarında en çok kullanılan kürdi, hicaz ve Hüseyini makamlarına ait dizlerin öğretimi ve çözümleme çalışmaları yeterli değildir.

Acay’ın çalışması Türk müzik eğitiminde çok yeni bir öngörüdür. İlgili kitabın bütün müzik eğitimcileri tarafından dikkatle okunması, algılanması ve verilen örnek materyallerin geliştirilmesi için yeni çalışmaların yapılması gerekmektedir. Kitap, özellikle eğitim müziğinde sık karşılaşılan makamsal dizilerde yazılmış eserlerin analizinde yardımcı olabilecek bir çalışma niteliğindedir.

Sonuçlar ve Öneriler

- 1- Alana yönelik öğretmen yetiştirme modeli benimsenmelidir.
- 2- Müzik eğitimcilerini hemen tamamının konu üzerinde bilgilendirilmesi sağlanmalıdır. Hizmet içi seminerler yapılmalı, konu üzerinde çalışması olan akademisyenler bu seminerlerde görevlendirilmelidir.
- 3- Lisansüstü eğitim programlarında alana yönelik bilimsel çalışmalar özendirilmelidir.
- 4- Makamsal özellik taşıyan ezgilerin öğretimine yönelik strateji ve teknikler bilimsel ve sanatsal yayınlar ve sergilemelerde paylaşılmalıdır.
- 5- Müziksel işitme ve okuma dersi eğitimcileri geleneksel Türk müziği terosine yönelik bilgilendirilmeli, hizmet içi seminerlerle eğitilmelidir.
- 6- Müziksel işitme ve okuma dersi eğitimcileri tek yönlü ve tek boyutlu eğitimden çok yönlü ve çok boyutlu bir eğitim anlayışına yönelmelidir.
- 7- Müziksel işitme ve okuma dersi eğitimcileri farklı ve yenilikçi öğretim yöntem ve stratejiler geliştirebilmeli ve uygulamalıdır.
- 8- Konuya yönelik bilimsel ve sanatsal çalışmalar ilgililerce paylaşılmalı ve tanıtılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Acay,S. (2006). **Açık Değişimli Tonal ve Makamsal Solfejler**, Ankara: Önder Matbaacılık.
- Akdoğu, O. (1999). **Türk Müziğinde Perdeler**, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Aydoğan, S., Özgür, Ü.(2006).**Müziksel İşitme Okuma**, Ankara: Sözkese Matbaası
- Ekiz, D.(2003). **Eğitimde Araştırma Yöntem ve Metotlarına Giriş**, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Demirel, Ö., Seferoğlu, S., S.,Yağcı, E.(2004).**Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme**, Ankara: PegemA Yayıncılık.
- Karkın, K.(2004). **Solfej Eğitimi I**, Ankara: Elit Yayıncılık.
- Levent, N.(1995). **Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni**, İzmir: Piyasa Matbaası.
- Türkmen, U.(2007). **Sevgi Çiçekleri Çocuk ve Gençlik Şarkıları V Demet**”, KütahyaEkpress Matbaası.
- Say, A.(2005).**Müzik Ansiklopedisi**, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Sevgi, A., Tuğcular, E.(2002). **Halk Ezgileriyle Solfej**, Ankara.: SCAMV Nota Yayınları.
- Sönmez, V.(2005). **Program Geliştirmede Öğretmen El Kitabı**, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Sun, M.(1998). **Piyano İçin Türk Müziği Makam Dizileri**, Ankara: Evrensel Müzikevi.
- Tarman, S. (2006). **Müzik Eğitiminin Temelleri**, Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- MEB(2006). **Millî Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Genel Müdürlüğü Müziğe Giriş Ders Programı**, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

“HEAVY METAL’DE ‘OLUMSUZ’ UNSURLAR VE İZLERKİTLEYE İLİŞKİN KALIPYARGILAR”

Yasemin ATA

Dokuz Eylül Üniversitesi

yasemin.ata@deu.edu.tr

ÖZET

Müzik tarihinde kırk yılı aşkın bir geçmişe sahip olan heavy metal müzik, rock müzikten aldığı asi ve muhalif tavrın yanı sıra kendine özgü olarak belirginleştirdiği karanlık, saldırgan, kaotik ve satanik öğelerle yıllar içinde popüler müziğin en “rahatsızlık verici” türlerinden biri haline gelir. Müziği değer açısından sınıflayan kimi eleştirmenlerce gereksiz ve yararsız bir tür olarak görmezden gelinirken, içerdiği şiddet, kontrolsüz cinsellik, madde bağımlılığı, satanizm, intihar gibi temalardan rahatsız olan muhafazakarlar ve türü ergenler ve genç yetişkinler için “tehlike” olarak gören aileler tarafından sürekli denetim altında tutulmak istenir. Heavy metal izlerkitlesinin hızla arttığı 1980’lerde A.B.D.’nde bu amaca yönelik bir adım atılır; Senatonun desteğiyle, piyasaya sürülecek albümleri denetleyen bir komite kurulur. Komite aynı zamanda heavy metal karşıtı propagandalara formal bir nitelik kazandırmış olur. Bu gelişmeler, türe ilişkin var olan olumsuz kalıpyargıları daha da güçlendirirken, insanların izlerkitleye olan bireysel önyargılarının sosyal ayrımcılığa dönüşmesinde de önemli bir etken olur. Söz konusu ayrımcılık, türün dünyanın farklı bölgelerine ulaşmasına paralel olarak, yeni scene’lerin ortaya çıktığı bütün ülkelerde kendini göstermeye başlar. Bu durum, heavy metali çeşitli disiplinlerdeki akademik çalışmaların odağı haline getirir; müzikologlar, sosyologlar ve antropologlar, heavy metalin doğasını ve anlam dünyasını irdelemeye çalışırken, psikoloji ve sosyal psikoloji alanında yapılan kimi çalışmaların, türün “sahip olduğu kötü şöhreti” ve olumsuz kalıpyargıları haklı çıkaracak veriler sağladığı savunulur.

1990’lara gelindiğinde dünya genelinde oldukça geniş bir izlerkitleye ulaşan heavy metalin, birçok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de - yaşanan kimi olayların da etkisiyle- suç, şiddet, sapkınlık gibi unsurlarla en çok bağdaştırılan müzik türü olduğu yönündeki görüş yayılmaya başlar. Bu çalışma, heavy metal müziğe ilişkin olumsuz yargıları Türkiye özelinde ele alır. Çalışmanın amacı popüler müziğin en tartışmalı ve en fazla sansürlenene bu türü için var olan kalıpyargıları ve değer ölçütlerini, scene içinden ve dışından insanların bakışıyla karşılaştırmalı olarak değerlendirmek ve olumsuz kalıpyargılar temelinde ortaya çıkan ve sosyal ayrımcılığa dönüşen önyargıların nedenlerini yine scene üyelerinin görüşlerinden yararlanarak tartışmaya sunmaktır.

Anahtar Kelimeler:Heavy Metal, İzlerkitle,Kalıpyargı, Önyargı.

“ ‘NEGATIVE’ MANNERS IN HEAVY METAL AND STEREOTYPES OF AUDIENCE”

ABSTRACT

Heavy metal has a history of more than forty years in music and has become one of the most “disturbing” genres in popular music by its dark, aggressive, chaotic and satanic elements as well as rebellious and hostile manners inherited from rock music. It has been ignored due to being unnecessary and useless by critics who categorize music by value, and because it contains violence, uncontrolled sexuality, addiction, satanism and suicide, fundamentalist and parents want it to be under control. In 1980’s in the USA there had been a progress for this purpose; with the support of the Senate a committee was founded to control

the albums before issued. Therefore propagandas againts heavy metal have become formal. These events made negative stereotype of the genre stronger and helped the prejudice turn into social discrimination to the audience. This discrimination started to stand out in every country parallel with the genre spreads around world. As a result heavy metal becomes the focus of different interdisciplinary studies; while musicologists, sociologist and antropologists try to undertand the nature and the meaning of the heavy metal, it is justified that some studies in psychology and social psychology provided some data that prove the genre's "bad reputation" and negative stereotype.

In 1990's in Turkey, as well as many other countaries, by the influence of some truelife events, the idea which relates heavy metal to the crime, violence, and persersion begins to spread. This study deal with the negative judgements to the heavy metal specific to Turkey. The goal of the study is to understand the stereotypes and value criterias of the most controversial and cencorced music genre by comparison with people in and out of the scene and also put the reasons of the prejudices that leads to social discrimination to tender.

Keywords: Heavy Metal, Audience, Stereotype, Prejudice.

GİRİŞ

Müzik tercihlerinin kişisel ve sosyal kimliklenme sürecindeki öneminin nedenlerinden biri müzik türlerinin ayırt edici tınısal unsurlar kadar, belli bir grubu temsil etme özelliği yüklenen kimi simgesel bileşenlere de sahip olmasıdır. Yapılan araştırmalar, kişinin; yaşı, cinsiyeti, eğitimi, sosyoekonomik durumu, etnik kökeni, herhangi bir sosyal gruba aidiyet duygusu, fiziksel özellikleri gibi kimliğe dayalı değişkenlerin müzik türlerine ilişkin tercihlerini belirlemede etkili olduğunu gösterir (Aktaran, Şenel 2010). Bu bulgularla bağlantılı olarak çalışmalar, insanların belirli müzik türlerine ve o türlerin izlerkitlelerine ilişkin -olumlu ya da olumsuz- psikolojik karakterler (kişilik, inanç, değerler) ve sosyal kategoriler (etnisite ya da sosyal grup) (Rentfrow ve ekibi 2009) yüklediklerini de ortaya koyar. Müzik türlerine ve türlerin izlerkitlelerine yüklenen olumlu ve olumsuz yargılar, bu çalışma içinde "müziksel kalıpyargılar (stereotip)" olarak tanımlanır. Daha detaylı bir tanımla, müziksel kalıpyargılar, "insanları tercih ettikleri müzik türlerine göre sınıflandırma eğilimi" veya "insanların sahip oldukları yaşam tarzları, sosyal statüleri, inançları ya da kişilik özelliklerine göre müzik tercihlerini öngörme eğilimi" olarak ifade edilebilir.

Popüler müzik türleri içinde heavy metal, 1970'lerden günümüze değin, sahip olduğu tınısal ve görsel imaja dayalı kimi özellikler nedeniyle karamsarlık, kaos, şiddet, müstehcenlik, intihar, ölüm, büyü, şeytana tapma, madde bağımlılığı gibi "olumsuz" temalarla en fazla ilişkilendirilen müzik türü haline gelir. Bu temaların bir bölümünün metal müziğin doğasında olduğu varsayılsa da medyada sıklıkla metal müzik dinlemeyle ilişkilendirilen kimi şiddet olayları, türe yönelik karalamaları güçlendirirken türün izlerkitleleriyle ilgili olumsuz kalıpyargıları ve ayrımcılığı da tetikler. Bunların sonucunda, özellikle A.B.D.'de devletin müziğe uyguladığı denetim ve sansürün en belirgin hedefi haline gelen heavy metal, yeni scenelerin ortaya çıktığı diğer ülkelerde de benzer olumsuz yaklaşımlarla ve suçlamalarla karşı karşıya kalır.

Bu çalışmanın amacı; popüler müziğin en tartışmalı ve en fazla sansürlenene bu türü için var olan kalıpyargıları, izlerkitle içinden ve dışından insanların bakışıyla karşılaştırmalı olarak, Türkiye özelinde değerlendirmek ve olumsuz kalıpyargılar temelinde ortaya çıkan sosyal ayrımcılığın nedenlerini yine izlerkitle ile yapılan görüşmelerden yararlanarak belirlemektir.

Heavy Metal’de “Olumsuz Unsurlar” ve Türün Edindiği Kötü Şöhret

Heavy Metal üzerine çalışan müzik yazarları, türün kronolojik olarak Blues, Rock’n Roll ve Rock türlerinin ardından geldiği ve adı geçen türlerle arasında “evrimsel” bir ilişki olduğu konusunda uzlaşırlar (Çerezcioğlu 2011:6-7). Müzik tarihinde kırk yılı aşkın bir geçmişe sahip olan heavy metal, bağlantılı olduğu türlerin kimi müzikal özelliklerini ve bu gençlik kültürlerine ilişkin kimi değerleri sürdürmenin yanı sıra kendine özgü olarak belirginleştirdiği tınsal unsurlar (powerchord, yoğun distortion efekti vb.) ve karanlık, saldırgan, kaotik, satanik öğelerle yıllar içinde kendi tarzını yaratır. Heavy metal altkültürüyle birlikte 1960’ların karşıt kültür değerleri olan barış, aşk, umut doluluk, doğal bağlar, parlak ve mutlu gökkuşağı renkleri, yerini kötümserliğe ve kara gölgelere bırakır (Weinstein 1991:11-13;Stack 1998). İçerdiği şiddet, rastgele cinsellik, madde bağımlılığı, satanizm, intihar gibi temalarla popüler müziğin en “rahatsızlık verici” türlerinden biri haline gelen heavy metal, muhafazakarlar ve türe çocukları için “tehlike” olarak gören aileler tarafından denetim altında tutulmak istenir. Amerikan kamuoyunun talebi 1985 yılında, dönemin senatosundaki birkaç önemli figürün önderliğinde kurulan heavy metale yönelik legal bir karşı harekete dönüşür. Kurucuları tarafından PMRC (Parents Music Resource Center)olarak adlandırılan bu komitenin amacı, öncelikli olarakrap ve metal müziğin gençlere empoze ettiğini iddia ettikleri tehlike hakkında bilgi sağlamak ve söz konusu türlerin gençler üzerindeki potansiyel zararlarını indirgeyecek yönde sansür uygulamaktır. Heavy metale karşı sürdürülen bu en uzun ve en aralıksız kampanya, PMRC’nin senato toplantılarında birçok heavy metal müzisyenini şarkı sözlerinden dolayı kendilerini savunmaya ve müzik endüstrisini kimi kayıtlara “saldırgan” şarkı sözlerine ilişkin ailelere uyarı niteliği taşıyan “parentel advisory” etiketlerini yapıştırmaya zorlamasıyla sonuçlanır (Harris 2000:27; Bennett 2001:53).

Heavy Metal’e Akademik İlişi

Heavy metal uzun bir süre müziği değer açısından sınıflayan kimi eleştirmenler ve akademisyenlerce gereksiz ve yararsız bir tür olarak görmezden gelinir. 1980’li yılların ortalarına kadar süren bu dikkat çekici kayıtsızlık, heavy metalin adının karışmaya başladığı şiddet ve intihar olaylarıyla sona erer. İlginin esas nedeni ise bir müzik türü olarak heavy metali akademik bir yaklaşımla keşfedip tanıtmaktan çok, türün yarattığı ve Roy Shuker’in (1999), “olağandışı alt kültür gruplarına gösterilen aşırı tepki” olarak söz ettiği “moral panik” için makul nedenler bulmaktır. Şarkı sözlerinde ve videolarda sıklıkla işlenen öfke, şiddet, intihar, uyuşturucu, müstehcenlik, Satanizm gibi temalarla gittikçe artan kötü şöhreti ve PMRC’ nin hamleleriyle bir “günah keçisi” haline gelen heavy metal, çeşitli disiplinlerdeki akademik çalışmaların odağı olmaya başlar. Müzikoloji, sosyoloji ve antropoloji temelli çalışmalar, heavy metalin doğasını ve anlam dünyasını irdelemeye ve açıklamaya çalışırlar. Bunlara ek olarak türün sahip olduğu alttürlerle ve üsluplara ilişkin çalışmalar ve scene odaklı çalışmalar da diğer kategorileri oluşturur (Çerezcioğlu 2011:1-4).Psikoloji ve sosyal psikoloji alanında yapılan çalışmalar, heavy metalin gençler için olan “zararlarını” tartışır.Gençler arasında öfke ve saldırganlık (Gowensmith ve Bloom 1997), madde kullanımı (King 1988), intihar(Stack 1998, Lacourse 2001), şeytana tapma ve hatta cinayete eğilimin (Martin ve Segrave’dan aktaran, Arnett 1991) metal dinlemeyle ilişkisi araştırılır. Dağılmış ya da mutsuz ailelerden gelen ergenler ve genç yetişkinler arasında rahatsız edici bir yabancılaşmanın belirtisi olduğu varsayılan tür hakkındaki “endişeler” dile getirilir (Arnett’ten aktaran, Harris 2000: 27). 2000’li yıllarla birlikte heavy metal üzerine yapılan akademik çalışmalar hatırı sayılır bir çeşitliliğe ulaşır. Müzikoloji ve sosyoloji temelli çalışmaların önemli bir bölümünü ise heavy metal izlerkitlesi oluşturur. Bu çalışmalarda da medya ve kamuoyu tarafından metale yüklenen olumsuz kalıpyargılar ve bu yargıların genellenebilirliği araştırılır (Fried 2003;Rentfrow, Gosling 2007; Rentfrow ve ekibi 2009).

Türkiye’de Durum

1980’li yılların ortalarında dünya genelinde oldukça geniş bir izlerkitleye sahip olan heavy metal, aynı dönemde Türkiye’de de şehir hayatındaki alanlarda görünürlük kazanmaya başlar. O dönemde Türk kamuoyu için yeni olarak kabul edilebilecek olan bu altkültür, görsel ve yazılı medyanın ilgisini çeker. Gazete yazarları ve televizyon eleştirmenlerinin heavy metale ilişkin ilk tepkileri olumsuzdur; türü olağan dışı davranış fenomeni ve sonuçta da Türkiye’nin doğal ve dinsel kimliğine tehdit olarak tanımlamaya başlarlar (Hecker 2008: 9). Heavy metal, hakkında bilinenlerin sınırlılığına karşın, imajını halkın gözünde “ahlak yıkıcı bir simge” olarak sağlamlaştıran kimi yazarların ağır eleştirilerine maruz kalır. Bununla bağlantılı olarak başlayan polemikler, Türk heavy metal izlerkitesinin de dünya genelindeki benzer olumsuz kalıpyargılarla karşı karşıya kalmasına neden olur.

Türkiye’de heavy metal türüne ve izlerkitesine yönelik suçlamalara neden olan en önemli olay, kendilerini metalmi olarak tanımlayan birkaç gencin 1999 yılında gerçekleştirdiği ve kendi deyimleriyle “şeytana kurban verdikleri” bir cinayet olayıdır. Ardından gelen ve yine medya tarafından Satanizmle ilişkilendirilen bir dizi intihar olayından sonra metal müzik ve metal hayranlığı Türkiye’de artık suç, şiddet, sapkınlık, intihar gibi olayların nedeni araştırılırken ilk akla gelen olasılıklardan biridir. Medyadaki yorumlar, rock barlar, kayıt stüdyoları, fanzinler, müzik mağazaları ve uzun saçlı, siyah giyen bireyler üzerinde büyük bir baskı oluşturur (Hecker 2008:10).

Bu çalışmada öncelikli amaç, heavy metal ve izlerkitesi için var olan kamuoyunu, kalıpyargıları ve değer ölçütlerini, izlerkitle içinden ve dışından insanların bakışıyla karşılaştırmalı olarak saptamak ve olumsuz kalıpyargılar temelinde ortaya çıkan ve sosyal ayrımcılığa dönüşen önyargıların nedenlerini yine izlerkitlenin görüşlerinden yararlanarak belirlemeye çalışmaktır. İzmir’de gerçekleşen çalışmada heavy metal üzerine var olan kamuoyuna ilişkin veriler, izlerkitle dışından, çeşitli mesleklere sahip, 25-52 yaş arası 14 kişinin heavy metal müzik ve heavy metal izlerkitesi hakkında görüşlerinin alındığı yarıkurgulu görüşmelerle elde edildi. Bu görüşmeler sonucunda, heavy metal izlerkitesine yüklenen olumsuz ve nötr kalıpyargıların olduğu, olumsuz kalıpyargıların nötr sayılabilecek kalıpyargılardan daha fazla olduğu ve olumsuz kalıpyargıların, heavy metal izlerkitesinin kimi özelliklerine ilişkin olabildiği saptandı. Karakter, sosyal-fiziksel-ruhsal durum, inanç, manevi değer ve dış görünüş olarak sınıflandırılabilir olan bu kalıpyargılar şöyle özetlenebilir:

Karakter ve ruhsal duruma ilişkin kalıpyargılar:

Serseri ruhlu, bencil, öfkeli, isyankar, şiddet meraklısı, patolojik vakalar, kişilik bozukluğu var, zayıf kişilikli, uyuşturucu ve alkole yatkınlar, sorunlular ama sorunlarını tarif edemiyorlar.

İnanç ve manevi değerlere ilişkin kalıpyargılar:

Değerleri yok, komşuluk ilişkileri yok, yardımsever değiller, cinsellik dert edilecek birşey değil, çarpık ilişkilere yatkınlar, normdışı olma çabasındalar, insani duygulardan habersizler, dinsel yönleri zayıf.

Davranış ve sosyal duruma ilişkin kalıpyargılar:

Anarşist, kavgacı, saygısız, kural tanımaz, aile içi şiddete maruz kalıyor olabilirler, başka alanda kendini ispatlayamamış insanlar.

Dış Görünüş ve fiziksel duruma ilişkin kalıpyargılar:

Biçimsiz, pasaklı, pis insanlar, yıkanmazlar, garip garip tipler, siyah giyip dövme yaptırırılar, korkunç insanlar.

Bu kalıpyargılara eklenebilecek kimi olumsuzluklar da şöyle betimleniyor:

- Bütün kötü olaylar onlardan çıkıyor,
- Kaybedecek bir şeyleri yok,
- İnadına yapıyor gibiler,
- Amaç tarz yaratmak falan değil,
- İyi aile çocuklarını kendilerine uydurabiliyorlar.

İzlerkitleye Yüklenen Nötr Kalıpyargılar:

Gençlere yönelik, yeni nesil müziği, asiler, özgür ruhlu insanlar, başkalarının lafına kulak asmazlar, enerjilerini dışarıya vuran insanlar.

İZLERKİTLEYE GÖRE KALİPYARGILARIN NEDENLERİ

Çalışmada 12 kişiden oluşan izlerkitle grubuyla yapılan görüşmelerde ise heavy metale ve heavy metal izlerkitesine ilişkin olumsuz kalıpyargıların nedenleri yine izlerkitlenin görüşleri alınarak saptanmaya çalışıldı. Heavy metal izlerkitesine göre bu olumsuz kalıpyargıların ana nedenlerini, müziğin doğası gereği barındırdığı söylem, imaj ve davranışa dayalı kimi unsurlar, kimi tınısal unsurlar ve medyaoluşturuyor.

Tınısal unsurlar:

Triton / powerchord, Distortion, extreme vokaller, müzikal açıdan sert, yoğun ve yüksek tuşenin rahatsız ediciliği, buna bağlı olarak kimi alttürlerle özdeşleşen brutal ve scream vokallerin “canavarca ve şeytani” bulunması.

Medya:

İntihar-cinayet haberleri vemüzik videolarının öne çıktığı medya etkisinde, Ortaköy satanist cinayeti ve sanıkların medyada “metal dinleyen satanistler” olarak lanse edilmesi gibiyaşanan kimi “şanssız” olaylar vurgulanıyor. Medyanın haberleri çıkarları doğrultusunda kullanmasıve insanların medyada gördüğü herşeyi sorgulamaya gerek duymadan kabul etmesi şikayet konusu.

Söylem/İmaj/Davranış:

İşyan, muhalif tavır, satanik söylem vedış görünüşüne başlıklarıyla değerlendirilebilecek bu kategoride altkültürüntoplumun genel karakterini ve sosyal kuralları reddetmesi, muhalif tavrın kimi sosyal ve politik çevreleri rahatsız etmesi, kimi alttürlere özgü olan satanik söylem ve görünümün “bilinçsizce” tüm metal alttürlerine ve izlerkitleye yüklenmesi,siyah giyim, müziğe ilişkin simgesel objeler ve kimi fiziksel etkenlerin (uzun saç, sakal, küpe vs.) insanlarda önyargılara neden olması gibi sorunların altı çiziliyor.

Bunların dışında izlerkitlenin kendine duyulan olumsuz yargılar içinde metal müziği yalnızca rahat yaşama, rahat hareket etme ile özdeşleştirip bu yolda kullananların varlığı ve yeterince anlaşılmadan ve özümsemeden yaşayan insanların çokluğu nedeniyle sığ, yapmacık ve özentili görülmesi gibi değerlendirmeler bulunuyor.

İzlerkitlenin Kalıpyargılara Eleştirileri

- Metal müziğin sanatsal yönlerinin (virtüözite, karmaşık ritim ve armonik yapılar, sahne showlarındaki görsel temalar vb.) görmezden gelinmesi.

- Videolar ve sahne şovlarındaki kimi görsel unsurların gerçekmiş gibi algılanması. Aynı algının sinema ve tiyatro gibi diğer sanat dallarında görülmediğini vurgulayan görüşme kişileri örnek olarak Shakespeare tragediyalarını örnek gösteriyor.
- Her iki durumda da izlerkitlenin bu durumu hiç önemsemesi.
- Altkültürün doğası gereği dışarıdan anlaşılmaz olması.

Görüldüğü gibi izlerkitle, metal izleyicisine ve performansçılarına yönelik olumsuz kalıpyargıların haksız olduğu konusunda hemfikir. Bu görüşlerinde özellikle bir altkültürün doğası gereği dışarıdan zor anlaşılır olması düşüncesi öne çıkıyor. Yine de heavy metalin kötü şöhretinde gerek kendi içlerinde gerekse kendilerinin dışında gelişen olayların etken olduğunu kabul ediyorlar. Yalnızca izlerkitle görüşlerinin değerlendirildiği bu çalışmanın ikinci ayağında, türün Amerikan ve Türk toplumlarındaki konumuna ve nasıl algılandığına değinilecek. Çalışmada İzmir'deki izlerkitle dışından kişilerle yapılacak görüşmeler ve bunların sonuçlarına yer verilmesi planlanmaktadır.

KAYNAKLAR

- ARNETT, Jeffrey; "Heavy Metal Music And Reckless Behavior Among Adolescents", *Journal of Youth and Adolescence*, Vol: 20 (6), 1991, 573-592 pp.
- BENNETT, Andy; "Cultures of Popular Music", Open University Pres, USA, 2001.
- ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış; "Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2011.
- FRIED, Carrie B.; "Stereotypes of Music Fans: Are Rap and Heavy Metal Fans a Danger to Themselves or Others?", *Journal of Media Psychology*, Vol: 8 (3), 2003.
- GOWENSMITH, William Neil, Lary J. Bloom; "The Effects of Heavy Metal Music on Arousal and Anger", *Journal of Music Therapy*, Vol: XXXIV (1), 1997, 33-45 pp.
- HARRIS, Keith Khan; "Extreme Metal: Music and Culture on Edge", Berg Publishers, New York, 2007.
- HECKER, Pierre; "Heavy Metal in a Muslim Context: The Rise of the Turkish Metal Underground", 2008, http://www.academia.edu/1644592/Heavy_Metal_in_a_Muslim_Context_The_Rise_of_the_Turkish_Metal_UndergroundErişim tarihi: 06.01.2013
- KING P.; "Heavy Metal Music And Drug Abuse In Adolescents", *Postgraduate Medicine*, Vol: 83(5), 1988, 295-301 pp.
- LACOURSE, Eric, Michel Claes, Martine Villeneuve; "Heavy Metal Music and Adolescent Suicidal Risk", *Journal of Youth and Adolescent*, Vol: 30 (3), 2001, 321-332 pp.
- RENTFROW, Peter J., Jennifer A. McDonald, Julian A. Oldmeadow; "You Are What You Listen To: Young People's Stereotypes about Music Fans", *Group Process&Intergroup Relations*, Vol:12(3), 2009, 329-344 pp.
- RENTFROW, Peter J., Samuel D. Gosling; "The Content And Validity Of Music-Genre Stereotypes Among College Students", *Psychology of Music*, Vol: 35(2), 2007, 306-326 pp.
- SHUKER, Roy; Key Concepts in Popular Music, Routledge. London, 1998.
- STACK, Steven; "Suicide and Life-Threatening Behavior", *The American Association of Suicidology*, Vol: 28(4), 1998, 388-394 pp.
- ŞENEL, Onur, Gülay Karşıcı, Fırat Kutluk; "Müzikte Önyargı; Kontrol Grubuyla Yapılan Çalışma, *Müzikte Temsil & Müziksel Temsil Sempozyumu, Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Yıl:1, Sayı:2, 293-300.
- WEINSTEIN, Deena; "Heavy Metal: Music and Its Culture", Da Capo Pres. USA, 2000.

“KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNİN YENİ FENOMENİ RADYO SEYMEN ÖRNEĞİ”

Okt. Yunus Emre UĞUR

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı
yunusemre_ugur@hotmail.com

ÖZET

Ulusal ve uluslararası radyo kanalları günümüzde popüler kültürün aktarımında eski gücünü kaybetmiş gibi görünseler de hala önemli bir role sahipler. Bunların arasında sadece belli bir müzik türüne yönelik yayın yapan radyolar 90’lı yıllardan itibaren frekanslarımızın arasında kendilerine yer buluyorlar. Türkçe Pop, Yabancı Pop, Klasik Batı Müziği, Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği ve Dini içerikli yayın yapan kanalların yanında son zamanlarda Türk Halk Müziği olarak bilinen müzik türünün mutasyona uğramış örneklerinin yirmi dört saat yayınlandığı bir radyo kanalı daha hayatımızda yerini almış durumdadır. İpsos KMG ölçümlerinin 26 Kasım 2012 tarihinde yayınladığı veriye göre Radyo Seymen “En Çok Dinlenen Ulusal Radyolar sıralamasında 17. sıradan 15. sıraya yükseldiği, 2013 yılının Ağustos ayında ise 14. sıradan 12. sıraya yükseldiği gözlemlenmektedir. “Ankaralı Turgut, Ankaralı Yasemin, Ankaralı Namık” vb isimlerin öncülüklerini yaptığı bir müzik türünün(?) diğer temsilcilerinin sayısının giderek arttığı ve kendi yorumlarının bir radyo kanalında yer bulabildiği bir örnekle karşı karşıya kalmış durumdayız. Bu çalışmada “Halk Müziği Kullanımında Yozlaşma” , “Radyo Sunumlarında ki Konuşma ve Üsluptaki Yapmacıklık” , “Ortaya çıkan Farklı Deyimler” ve “Yeni Bir Müzik Türü Mü” gibi konularına değinilecektir. Çalışmanın konservatuvarların gelecekteki kültür erozyonu ile mücadelelerinde önemli olduğu düşünülmektedir. Çalışmada betimleme yöntemi kullanılacak, veriler alan yazım ve örnek olay yönetimine göre toplanılacak ve çözümlenecektir.

Anahtar Kelimeler:Halk müziği, kültür, müzik.

“NEW PHENOMENON OF CULTURE INDUSTRY EXAMPLE RADIO SEYMEN”

Instructress Yunus Emre UĞUR

ABSTRACT

National and international radio channels still have important roles to transfer popular culture even though they seem to have lost their ex-power. Among this channel; the ones which broadcast explicit music genre find place in our radio frequency dating from 90’s. A radio channel which broadcast an example of mutated Turkish Folk Music and taken place in our lives beside the channels which broadcast Turkish Pop, Pop Music, Classical Music, Turkish Art Music, Turkish Folk Music and Religious Music. According to statistic of İPSOS KMG on 26 November 2012 it is observed that Radio Seymen upgraded its level from seventeen to fifteen and on August 2013 it upgraded its level from fourteen to twelve. We are faced with a music genre of which pioneers are Ankaralı Yasemin, Ankaralı Turgut, Ankaralı Namık and etc... representatives of this music genre are increasing day by day and they can find a place in a radio channel. In this essay it is going to be mentioned on “Corruption in the usage of Turkish Folk Music” , “The Radio Speeches and Stiltedness in Manner” , “The

Occurance of Different Expressions” and “Is it a New Music Genre?”. It is thought that this study is important about the campaign of culture erosion at conservatories in the future. Description method is going to be used, the datas is going to be collected and solved according to area, notation and ruling case study.

Key Words: Folk Music, Culture, Music.

Giriş

Popüler Kültür kavramı özellikle 20. yy’dan sonra toplumsal modernleşme ile doğru orantılı olarak yayılan toplumsal ve kültürel gelişmeler bütünüdür denilebilir. Ayrıca Popüler Kültür metfunu Türk Dil Kurumu’na göre “*Belli bir dönem için geçerli olan, hızlı üretilen ve hızlı tüketilen kültürel öğelerin bütünü*” olarak değerlendirilmiştir.

Aynı konu üzerinde Erdoğan Popüler Kültürü “Kitle kültürü içinde ticarî amaçların gerçekleşmesiyle ilgili olarak üretilen ve popülerleştirilen ve dinamik bir görünüm verilen popüler kültür yaratıldı. Popülerin en klasik anlamı halka ait olandır. Fakat günümüzde bu kavram “bir çok kişi tarafından sevilen veya seçilen” anlamında kullanılmaktadır. Bu anlamla popüler kavramı yönetici etkinliklerin (örneğin müziklerin, tv programlarının, seçimlerin, parlamenter demokrasinin, temsil sisteminin ve tercihlere dayanan kararların) kabul damgası oldu. Popülerin bu egemen kullanılışı yeni alanlara taşınarak, yeni ifade biçimleri verilerek ve toplumsal sistem için yeni dayanak rolü sağlanarak devam etti: Örneğin popüler tv programı, popüler film yıldızı, popüler sporcu ve genel olarak popüler ve pop kültür gibi” tanımlamıştır.

Farklı bir yaklaşım da “Popüler kültürün öne çıkışı hayatın değişmesiyle ilgilidir. Popüler kültür şehirden endüstrileşmeden ileri teknolojiyen, elektronikten beslenmektedir. Popüler kültür ve onu var eden bu dinamiklerden bağımsız olamayan hayatımız da ona kayıtsız kalamıyor. Popüler kültür değişen hayat değerleriyle kimi zaman bayağılaşıyor. Artık popüler kültür aşağılanmıyor. Burada insanların bastırılmış duygularını, örtük özlemlerini, arzularını, öfkelerini görüyoruz. Popüler kültürde bayağılık, sıradanlıkla yaşanan kültür arasındaki ince çizgiye dikkat etmek gerekir” Kara’dan gelmektedir (Kara, 1997: 87- 90).

Fakat çalışmanın daha sağlam bir temele oturması için bir miktar da kültür endüstrisi kavramından da söz etmenin daha aydınlatıcı olacağı düşünülmektedir. Bu bağlam da “Kültür endüstrisi, eleştirel kuramcıların kitle iletişim araçlarını nitelemekte kullandığı bir kavramdır. Frankfurt Okulu tarafından geliştirilmiştir. Frankfurt Okulu düşünürlerine göre, kültür endüstrisi ile bireyde, kapitalizmin çıkarlarına hizmet edecek biçimde görsel, işitsel, yazınsal sanat alanları aracılığıyla beklentilere uygun kültür standartlaşması oluşturulur. Bireylerde günlük yaşamın sorunlarından geçici uzaklaşma ve rahatlamayı sağlar. Bireyin toplumsal konumunu ve çıkarlarını algılamasını engeller”(Kaplan,2011:107) yorumu çalışmamıza ışık tutacaktır.

Fenomen kelimesi (phénomène veya görüngü), duyularla algılanabilen şey anlamına gelmektedir. Ancak fenomen kelimesi, bazılarında sadece şaşırtıcı şeyler için kullanılsa da, genel kullanımda böyle bir anlamı bulunmamaktadır.

Günümüzde tek bir müzik türü üzerine yayın yapan radyo kanallarının sayılarının gün geçtikçe arttığı gözlemlenmektedir. Türk sanat müziği yayını yapan T.R.T. Nağme ve aynı kurumun bir diğer kanalı T.R.T. Türkü , pop müziği yayını yapan Pover Fm, Kral Fm, yabancı müzik yayını yapan Radyo Eksen, Radyo Fenomen, Rock Fm’i örnek verebiliriz. Mevcut radyo istasyonlarının yanında “Radyo Seymen” ismi ile 24 saat Türk Halk Müziği (?) yayını yapan yeni bir kanal karşımıza çıkmaktadır. Gerek yayınladığı eserler gerekse sunucularının farklı konuşma üslubuyla dikkat çeken bu kanal önemli bir araştırma şirketi

olan İPSOSKMG'nin güncel verilerine göre ulusal ölçekte yayın yapan kanallar arasında 12. sıraya yükselmiştir.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışma; “Halk Müziği Kullanımında Yozlaşma” , “Radyo Sunumlarında ki Konuşma ve Üsluptaki Yapmacıklık” , “Ortaya çıkan Farklı Deyimler” ve “Yeni Bir Müzik Türü Mü” gibi konular “Radyo Setmen” özelinde ele alınarak değerlendirilmek amacıyla hazırlanmıştır.

Çalışmanın Önemi

Çalışmanın; müzik psikolojisi, sosyal psikoloji, ve müzikoloji ile ilgili çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Yöntem

Araştırmada nitel araştırma teknikleri kullanılmıştır. Katılımcılarla yapılandırılmış görüşmeler yapılarak “Radyo Seymen”i dinleyip-dinlemedikleri, hangi sıklıkla dinledikleri, beğeni durumları sorulmuş ve elde edilen veriler alan yazım ve örnek olay yönetimine göre toplanmış ve çözümlenmiştir.

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, “Radyo Seymen” ismiyle yayın yapan kanalın yayın özelliklerini ve gündelik hayatlarında radyo dinleyen bireylerin konusu edilen radyo kanalı özelinde kültürel ve sosyal durumlarını belirlemeye yönelik betimsel bir çalışmadır. “Betimsel araştırma yaşayanların, hali hazırda var olanların, yaşananların ne olduğunu belirlenip açıklanarak ortaya konulması olarak ele alınabilir”(Sönmez,Alacapınar 2011:46).

Bulgular ve Yorumlar

Radyo'nun internet sitesindeki kendi tanımı şu şekildedir: “1994 yılında yayın hayatına başlayan Radyo Seymen 2010 Nisan ayına kadar Radyo Barış olarak yayınlarına devam etti ve birçok başarılı organizasyonlara imza attı. 1 Nisan 2010 tarihi itibarıyla logosunu Radyo Seymen olarak değiştirerek Vatan Medya Grubu bünyesine katılan radyomuz müzik tarzında da önemli değişiklikler yapmıştır. Orta ve İç Anadolu'nun en hareketli şarkıları başta olmak üzere bozlak ve halk müziği türleriyle de yayınına devam eden Radyo Seymen, Türkiye’de en çok dinlenen radyolar arasındadır. “Marmara’da bir ilk!” sloganıyla yayın hayatına başlayan Radyo Seymen dinleyicilerden gelen yoğun talepler doğrultusunda 2012 yılında Ulusal Radyo olarak dinleyicileri ile buluşmaya başlamıştır. “Oynamaya doyamacaksınız!” mesajıyla da dinleyicilerini mutlu etmeye devam ediyor. ”

“Oynamaya doyamayacaksınız” sloganı ile yayın yapan kanal için internette çok kullanılan ve takip edilen “Ekşi Sözlük”ten yapılan birkaç yoruma, radyoyu dinlemiş farklı düzeyden kişilerin duygu ve düşünceleri örneklenmesi açısından önem taşıdığı düşünülmektedir. “Ekşi Sözlük”ten alınan bu örnekler şahısların yazım şekillerine sadık kalınarak sadece argo ve küfür içeren kısımları kısaltılarak alınmıştır.

“sabahın yedisinde çilli horozum adlı türkü için istekte bulunan dinleyicilere sahip radyodur. sabah nöbet değişim araçlarını çekilmez hale getirmektedir bu radyo. A... koyim sabah 7 zor uyanmışsın hava soğuk yani envayi çeşit bokluk mevcut. bi de çoğunluğun isteğiyle bu radyo açılır.

"evvveett bayrampaşa'dan cevdet istemiş çilli horozum"

bu ne a... koyim ya sabah yedi a. ağızlı neyin peşindesin. kısacası hazetmiyorum bu radyonun varlığından da bu radyoyu açtıranlardan da.(13.02.2011 11:33 [crimean](#))”

“bizim yozgatlı bi arkadaş sayesinde dinlemeye maruz kaldığım, akıllara zarar bi radyo istasyonu.. müziklerden çok, şarkıların içinde geçen sözler insanı kırıp geçiriyor zaten.. bi saat kadar dinlerseniz, ne demek istediğimi anlayacaksınız, eminim...(22.06.2011 09:57 filippo)”

“aneeeeeeeeem. hastasiyemmm.

hayattan zevk almak için yapılan küçük igrencliklerden biridir. farketdiğim ilk günden itibaren arabada dinlediğim ve dinlettirdiğim tk radyodur. fakat sinyalle ilgili büyük problemlerim var. umraniye ve bayrampasada cillop gibi cekerken kadikoy ve levent tarafında ciddi ciddi bulamıyorum bu radyoyu. (03.10.2011 01:27 carnicero)”

“memleket hasretinin içine s... radyo. yarım saat tahammül edebilene cennet helal.”
(26.03.2012 14:29 senyazmasanbenyazmasam)

“mozart ve beethoven'den eserler sunan radyo. tam bir klasik müzik resitali. teşekkürler seymen efem. şaka la şaka haticeylen ayşeylen samanlıkta fadimeylen diye bir şeyler çalışıyordu bugün. ertesinden de alet büyütme reklamları girdi. 2 saat dinledim nüfus kağıdının arkasını değiştirmeye gidiyordum. Ney se ki o yanda trafik vardı başka zaman artık.” (22.06.2012 15:22 humanist cellat)

Çalınan Müziklerde Öne Çıkan Özellikler

- 1) Radyo Seymen’de çalınan müzikler Orta Anadolu ezgilerinin çeşitli elektronik unsurlar kullanılarak, çoğu zaman sokak ağzı ve argo ifadelerin kullanıldığı, zaman zaman diğer şarkılardan devşirilen sözlerden oluşan parçalardan oluşmaktadır.
- 2) Parçaların çoğunun yapısı hareketli ve dinleyende sürekli bir oynama hissiyatı uyandıracak şekildedir. (Sanki Radyo’da 24 saat oturak alemleri yapıyor gibi)
- 3) Radyoda farklı bir müzik türüne hiç yer verilmemektedir.

Radyo Seymen’de Seslendirilen Parçalardan Örnekler

Konunun biraz daha somut olarak anlaşılabilmesi için Radyo’da yayınlanan bazı eserlerin örneklenmesi daha uygun olacağı düşünülmektedir.

“Hayatı Tesbih Yapmışsın”

Aşkdan ölen tekrar ölmez diyorlar

Kırılan kalp tekrar sevmez diyorlar

O gitti bir daha gelmez diyorlar

Söylesene Söyle İnanayım mı ?

Söylesene Söyle İnanayım mı ?

Hayatı tesbih yapmışım sallıyormuşum

Adını duydukça ağlıyormuşum

Deli diyorlarmış benim halime

Gelmişine geçmişine sayıyormuşum

Gelmişine geçmişine sayıyormuşum

Akan gözyaşımı kurut diyorlar
Coştu deli gönlüm durult diyorlar
Unut artık onu unut diyorlar
Söylesene Söyle İnanayım mı ?
Söylesene Söyle İnanayım mı ?

Hayatı tesbih yapmışım sallıyormuşum
Adını duydukça ağlıyormuşum
Deli diyorlarmış benim halime
Gelmişine geçmişine sayıyormuşum
Gelmişine geçmişine sayıyormuşum

Gönlüme dikili mezar taşına
Beklme yazdırdım boşu boşuna
Sevmemiş diyorlar Allah aşkına
Söylesene Söyle İnanayım mı ?
Söylesene Söyle İnanayım mı ?

Hayatı tesbih yapmışım sallıyormuşum
Adını duydukça ağlıyormuşum
Deli diyorlarmış benim halime
Gelmişine geçmişine sayıyormuşum
Gelmişine geçmişine sayıyormuşum

Hayatı tesbih yapmışım sallıyormuşum
Adını duydukça ağlıyormuşum
Deli diyorlarmış benim halime
Gelmişine geçmişine sayıyormuşum
Gelmişine geçmişine sayıyormuşum

1) “Kapıcı İzzet” Mantiğın Sonu

Abdudu silin dampdudu flor left tudu window rayt tu du dor
Kiss mi mamy kiss mi dadiy ay vil sigman ey bi si di
Ey bi si di i ef ci
eyc ay cey key elo meno pi

Q ar es ti yu vi
dabulyu x vay zet qapıcı izzet

Her yanın sallanarak dudağın ballanarak
Üst düğmemi çöz amma
Gerisini bana bırak

Her yanı sallanarak dudağı ballanarak
Üst düğmeni çöz ama gerisini bana bırak

Eşşeğe binelim mi ?-nasrettin hoca oldu başıma
Dünyayı gezelim mi ?-15 puanlık uzmanlık sorusu valla
Tenha köşe bulunca binip yürüyeli mi?

Her yanı sallanarak dudağı ballanarak
Üst düğmeni çöz ama gerisini bana bırak
Are you peri ? Are you cin ?
Perimisin ne cinmisin ben geldim evdemisin ?
Tık Tık iyi günler
Komşularında duymadan pencereyi çekermisin

2) “Bize Her Yer Angara”

Gidene dur demeyiz
Düşmeyiz biz dalgaya
Ankara'nın bebesi
Dönüp bakmaz arkaya...

Ulus, Cebeci, Çankaya
Gardaş deriz kankaya
Bize her yol Paris değil
La bize her yer Ankara

Gölbaşının gülleri,
İmrahorun deresi
Atara atar yapar
Ankara'nın bebesi...

Ulus, Cebeci, Çankaya
Gardaş deriz kankaya
Bize her yol Paris değil
La bize her yer Ankara

Severse candan sever
Onun aşkı bir rüya
Ankara'nın bebesi
Tek zar atar sevdaya...

Ulus, Cebeci, Çankaya
Gardaş deriz kankaya
Bize her yol Paris değil
La bize her yer Ankara

3) “Benim Adım Elvan Dalton”

Sarı Taksi Boyandı
Gelipte Kapıya Dayandı
Tam Kaçıracağım Zaman
Zalimda Anası Uyandı

Ama Benim Adım Elvan Dalton
Ben Gezerim Balkon Balkon
Gelirimde Koynuna Girerim Ama
Kobrayı Dolarım Boynuna

Ama Benim Adım Elvan Dalton
Ben Gezerim Balkon Balkon
Gelirde Koynuna Girerim Ama
Kobrayı Dolarım Boynuna

Acın Kızlar Arayı Salıyom Kobrayı Varol
Sarı Taksi Hızlandı
Çelikte Jantlar Tozlandı
Kara Kızı Görünce

Nasıl da Nazım Nazlandı
Aha Benim Adım Elvan Dalton
Ben Gezerim Balkon Balkon
Gelirde Koynuna Girerim Ama
Kobrayı Dolarım Boynuna

Aha Benim Adım Elvan Dalton
Gelirde Koynuna Girerim Ama
Veabalı da Günahı da Boynuna

Açın Kızlar Arayı Salıyom Kobrayı Alüüüü

Seçilen eserlerde görüldüğü üzere bolca argo ve cinsel içerikli unsur hiçbir sakınca görülmeden rahatça yer verildiği ve sırf kafiye oluşturabilmek için manalı-manasız hatta iki numaralı örnekte görüldüğü üzere mantık sınırlarını zorlayacak seviyede bir çok sözün kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca bir diğer internet fenomeni olan youtube’da bu eserlerin sayıları milyonlara ulaşan dinlenme oranlarında olduğu da bir diğer dikkat çekici bir ayrıntı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Radio Seymen Sunucuları



“Bizim Oğlan”

07:00 – 09:00



“Zehra Bacı”

09:00 – 13:00



“Bazarcı Bora”

13:00 – 17:00



“İrem Kız”

17:00 – 20:00



“Karagöz”

20:30 – 23:30



“Gönül Dostu Gökhan”

23:30 – 03:00

Radio kanalında sunum yapan sunucuların hitapları ve yöresel ağızları yapmacık bir şekilde kullanmaları dikkat çekmektedir. Genelde dinleyici isteklerinin ön planda olduğu bu programlar da sunucuların bu tavır ve davranışları dinleyicilerle daha samimi bir bağlantı kurmak amacıyla yaptıkları düşünülmektedir. Bu programlar sırasında sunucuların kullandıkları ifadeler ve yeni (?) değişimlerle karşılaşmıştır.

Kardeşim → Gardaşım
Kuzum → Guzuum
Haberiniz olsun → Habarınız olsun
Ne haber → Ne haber la

- Adamın dibisin
- Canıgızı yirin
- Atar yapmak (Kafa tutmak gibi bir anlama geliyor herhakde)

Radyo'nun yayınlarının araştırmamız için gözlemlendiği uzun süreler boyunca Seymen Fm'de yayınlanan reklamlar dikkati çeken bir diğer ayrıntı olarak karşımıza çıkmaktadır. Radyo gelirlerinin çok önemli bir kısmını bunlar teşkil eden bu ürünler diğer radyo kanallarında da karşımıza çıkmaktadır. Ancak en fazla bu kanalda yer aldığı gözlemlenmiştir. Bir diğer husus bu ürünler Türkiye'de çoğu önde gelen kanallarda yer bulamıyor. Bundan dolayı radyonun dinleyici kitlesinin tercih edilen reklam ürünlerinde belirleyici bir etkisinin olduğu düşünülmektedir. Bu ürünlerin çeşitlerini şu şekilde örnekleyebiliriz.

- Cinsel istek artırıcı vb ilaç ve türevleri (*Örnek Gergedan 59 TL*)
- Her türlü kanalı çözebilen uydu alıcıları (Reklamda özellikle Erotik kanalların şifrelerini çözdüğü farklı bir üslupta vurgulanıyor.)

Bay Sunucu: - *Öyle böyle Kanallar değil bunlar hacı*

Bayan Partneri: (Gülerek) – *Ne diyorsun sen hacı*) 49 TL

- Saçlardaki beyazlar için “Mucize Tarak” 59 TL
- Navigasyon Cihazı 179 TL

Radyo Seymen’i Kimler Dinliyor?

Bu radyo kanalını kimlerin dinlediği hakkında fikir sahibi olmak için farklı meslek gruplarından kişilerle yüz yüze görüşmeler yapılmıştır. Fakat farklı meslek gruplarından görüşme yapılan katılımcıların dağılımları homojen olmadığı için anket yöntemi benimsenmemiştir. Ayrıca dinleyici istekleri de göz önünde bulundurulacak olursak istek gönderenlerin meslek grupları hakkında da fikir sahibi olunacağı düşünülmektedir. Bu görüşmeler de katılımcılara şu sorular yöneltilmiştir.

- Yaş aralığı
- Eğitim durumu
- Meslek grubu
- Radyo dinliyor musunuz?
- Hangi radyo-radyoları dinliyorsunuz?
- Radyo Seymen’i dinliyor musunuz?
- Sunucuları beğeniyor musunuz?
- En çok hangi sunucuyu beğeniyorsunuz?

Toplanan veriler ışığında ilgili radyo kanalıyla ilgili dinleyicilerin meslek grupları şu şekilde oluşmuştur;

- Soför olarak çalışanlar (Dolmuş, Taksi, Nakliye vs.).
- Sanayi Esnafı (Oto Tamiri ile ilgili her alan).
- İnşaat işleri grupları (Kalıpcılar, Sıvacılar, Demirciler, Boyacılar, Tesisatçılar vs.).
- Mobilya-Ağaç işleri atölye çalışanları.
- Tekstil atölyelerinde çalışanlar(Kadın-Erkek).

- Erkek ve bayan kuaförlerinin bir kısmı özellikle erkek kuaförleri.
- Ev hanımlarının bir kısmı.
- Bazı esnaf grupları.

İlgili radyo kanalını dinlemeyen meslek grupları araştırmamız çerçevesinde şu şekilde şekillenmiştir;

- Kamu da çalışan memur ve işçiler. (Genelde işyerlerinde dinleyemiyorlar fakat iş dışında dinleyenler mevcuttur).
- Akademisyenler, Öğretmenler, Doktorlar, ve diğer üniversite mezunları çalışanlar
- Üniversite öğrencilerinin önemli bir çoğunluğu yapılan görüşmeler de radyo kanalını zaman zaman dinlediklerini ifade etmişlerdir (Dinleyenler eğlence amaçlı dinliyorlar).

Sonuçlar

- Radyo Seymen’i belirli bir eğitim ve kültür düzeyinde ki kişilerin dinlediği düşünülmektedir.
- Radyo dinleyicilerinin çoğu bulgular da görüldüğü üzere geçimlerini ağır işlerde çalışarak sağlamaktadırlar. Bu kişilerin ortak özelliklerinden bir tanesi de kendilerine ve aile bireylerine zaman ve geçim dışında maddi imkan ayıramamaları olarak karşımıza çıkmaktadır.
- Ekonomik olarak zor durumda olan bireylerin bu radyo kanalını dinleme oranının çok yüksek olduğu görülmektedir.
- Genelde genç yaştan itibaren özellikle orta yaş grubunun Radyo Seymen’i dinlediği ve belli bir yaş üzerinde ki katılımcıların dinlemediği görülmektedir.
- Sunucularının sunumlarını Orta Anadolu şivesini bozarak yapan bu radyo kanalı, radyoya istek veren kişilerin memleketlerinde ki farklılıklarda göz önünde bulundurulduğunda ulusal bazda dinlenmesi dikkate değer bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır.
- Radyo’nun kurucularının yada fikir babalarının Radyo Seymen’de yayınlanan parçaların yada müzik türlerinin sosyolojik ve felsefik bir zeminde savunmadıkları yada böyle bir kaygı taşımadıkları, aynı zamanda pek de küçümsenmeyecek bu dinleyici kitlesini kullanıp reklam ve diğer gelirlerden daha fazla bir pay alma niyetlerinde oldukları düşünülmektedir.
- Radyo seymen’in yayın politikası, yayınlanan parçalar ve reklamlar göz önünde bulundurulursa konservatuvarların kültür savaşlarında ki önemleri daha fazla ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

KAPLAN, Ayten. (2011). Müzik Medyasında Ankaralılar, Folklor Edebiyat Dergisi, Cilt:17, Sayı: 67.

KARA, Çiğdem (1997), Halk Bilimi ve Folk Popüler Kitle Seçkin Kùltürleri, Folklor/Edebiyat, S.9, İstanbul.

SÖNMEZ,ALACAPINAR. (2011). Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Anı Yayıncılık.

<https://eksisozluk.com/radyo-seymen--2442456> (alıntılandığı tarih 02.22.2013)
http://kutuphane.halkcephesi.net/Yazarlarold/Irfan%20Erdogan/populer_kultur_nedir.html (alıntılandığı tarih 06.08.2013)
http://www.medyaalemi.com/haber_detay/Iste_En_Cok_Dinlenen_Ulusal_Radyolar/2232 (alıntılandığı tarih 01.08.2013)
<http://radyoseymen.com> (alıntılandığı tarih 01.16.2013)
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts (alıntılandığı tarih 25.06.2013)

“POPÜLER KÜLTÜR-İDEOLOJİK VE MUHALİF SANAT”

Yusuf BENLİ

T.C Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü öğrencisi.

ÖZET

Çoğunluğun beğenisi diye ifade edilen popüler kültür, aynı zamanda “Sanat-sanat için midir?” “Sanat halk için midir?” tartışmasını da beraberinde getirmektedir.

Ancak tam bu noktada sanatın üretim ve tüketim biçimine doğrudan yön veren popüler kültürün de olmazsa olmazı olan medya faktörü devreye girmektedir. Artık bu noktadan sonraki bütün süreç, medya tarafından şekillendirilmekte ve paranın rotasına göre hedef kitleler belirlenmektedir.

İnsanın insan üzerine düşünmesiyle başlayan bu süreçte gelişen toplum mühendisliği, toplumların sosyolojik haritalarını oluşturarak yeni modalar, eğlence tarzları ve benzeri alanlar inşa etmektedir.

Türkiye ölçeğinde ideolojik ve muhalif sanat da popüler kültürden etkilenmiştir. Özünde toplumsal çelişkilere dikkat çekmeye çalışan bu tarz, günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Ortada sayıları milyonlarla ifade edilen hedef kitlelerin olması, kültür endüstrisi bağlamında prodüksiyon şirketlerini de harekete geçirmiştir. Müzik, şiir, tiyatro ve sinemanın yer aldığı bu pazar alanı, 1970’lerden günümüze kadar devam etmektedir.

Sonuçta popüler kültür sanatı ve sanatçıyı kullanarak belli hedef kitleler üzerinden ciddi kazançlar elde etmektedir. Fakat sanat ve sanatçı da popüler kültür kanalları üzerinden topluma mesajlarını ulaştırabilmektedir. Oysa uzun vadede değerlendirildiğinde bu ilişkide asıl kazananın toplumsal yaşam açısından halklar olduğu da söylenebilir.

Anahtar Kelimeler;Popüler kültür, Muhalif sanat, İdeolojik müzik.

POPULAR CULTURE- IDEOLOGICAL AND OPPONENT ART

Yusuf BENLİ

T.C Haliç University institute of Social Sciences student.

ABSTRACT

Popular culture, expressed as everyone’s favourite, has come with the debate “Art for art’s sake or art for society’s sake”.

However, there comes the role of media at this point as an indispensable factor for popular culture directly leading how the art should be produced and how it should be consumed. The remaining process is completely formed by the media and target audience is determined depending on a monetary route.

Social engineering developing in the process started with men’s thinking on men, draws sociological maps of society and forms areas for a new fashion and new entertainment styles etc.

In Turkey, ideological and opponent art is also influenced by popular culture. Trying to underline social conflicts in its essence, this art style still sustains its existence. Having a target audience expressed as millions has also triggered the production companies in terms of

cultural industry. This market area including music, poetry, drama and motion picture has always existed since 1970s.

As a result, it receives a significant amount of gain from the target audiences by abusing the art of popular culture and the performer. Nevertheless, the art and the performer also manage to deliver their messages to the society through the popular culture. In the long run, it might be said that people are the true winner in this relationship, in terms of social life.

Key Words; Popular culture, opponent art, ideological music.

GİRİŞ

Çoğunluğun beğenisi diye ifade edilen popüler kültür, aynı zamanda dünyayı yöneten egemen güçler ve onların yörüngesi olan siyasi algı tarafından toplum mühendisliği bağlamında insanları yönetme aracı olarak da kullanılmaktadır.

İnsanın insan üzerine düşünmesiyle başlayan bu süreçte gelişen toplum mühendisliği, toplumların sosyolojik haritalarını oluşturarak, paranın rotasına göre hedef kitleler belirleyerek yeni modalar, eğlence tarzları ve benzeri alanlar inşa etmektedir.

Popüler kültürün olmazsa olmazı olan medya faktörü üzerinden sanatın üretim ve tüketim biçimine doğrudan yön verilmekte “Sanat-sanat için midir?” “Sanat halk için midir?” tartışmasını da beraberinde getirmektedir. Sanatı eleştirel ve sorgulayıcı doğasının dışına çıkarak, popüler kültür üzerinden yapay bir sanatsal algı oluşturulmaktadır.

Oysa İnsanoğlunun yeryüzündeki yolculuğunda ona eşlik eden, onu en ilkel çağlardan bugünlere evrimleştirerek getiren, toplumun ortak belleğini oluşturarak toplumsal değişim ve dönüşümün lokomotif olan, insana ölümü unutturup yaşama gücü veren ve hatta ona ölümsüzlüğü yakalatan, kitleleri ortak değerlerde birleştiren ve insanın düşünce dünyasına ışık tutan olgudur sanat.

Seslerin evrendeki yankısı,

Renklerin doğadaki yansıması,

Kelimelerin şiirleşmesi,

Dünya denen sahne de herkesin kendi hayatının başrolünü oynadığı oyunu,

Taştaki fazlalıkların(cehalet) atılarak düşünen insana dönüştürülmesi, bunların hepsi gerçek sanatın yansımalarıdır.

İnsanlık bilgi çağından bilişim çağına geçerken, üstün meziyetleri olan sanatçıların paranın rotasındaki popüler kültürün oluşturduğu yapay bir sanatsal algı içinde değil, gerçekleri yansıtan bir sanatsal algı içinde yer almaları beklenir. Onun içindir ki Sanatçının hangi safta durduğu çok önemlidir. Çünkü sanatçı yaşadığı çağın tanığı, içinde bulunduğu toplumun düşünen beyni, çarpan yüreği, haykıran dilidir. Sorumlu sanatçılık bunu gerektirir. Tam bu noktada sanatın muhalif yüzü daha net ortaya çıkmaktadır. Özünde toplumsal çelişiklere dikkat çekmeyi hedefleyen muhalif sanatın varlığı toplumsal bir gerekliliktir.

Çünkü sanatçı aynı zamanda içinde bulunduğu toplumun aynasıdır gerçek neyse onu yansıtır. Sisteme uymak, ona teslim olmak işin kolay tarafı gibi görülebilir ancak bu sanatın özü ve sanatçının yeteneği ile bağdaşmaz ve ayrıca insan onuruna da yakıştırılmaz. Bu gün gelenek noktada iki tip sanatçı profilinin ortaya çıktığı görülmektedir.

Sorumlu sanatçı; Kendini sanatına adayıp sanatın ve sanatçılığın gereğini yapan,

Sorunlu sanatçı; Popüler kültürün yarattığı yapay sanatsal algı ile para ve ihtirasın gereğini yapan.

Türkiye ölçeğinde ideolojik ve muhalif sanat her şeye rağmen, müzik, şiir, tiyatro ve sinema üzerinden varlığını sürdürmektedir.

Yakın tarihimizden örnekler vermek gerekirse Âşık Mahsuni Şerif'den (Amerika Katil), Âşık İnsani'den (Taban Uyanıyor), Ozan Emekçi'den (Özgürlük Mahkûmları), Ruhi Su'dan (Mahsus Mahal Derler), Zülfü Livaneli'den (Karlı Kayın Ormanında), Ahmet Kaya'dan (Adı Bahtiyar) şair Nazım Hikmet'in şiirleri, Pir Sultan Abdal'ın yaşamını anlatan tiyatro oyunu, Yılmaz Güney'in Sürü filmi de belli başlı örneklerden kabul edilebilir.

Toplumların sanatın aracılığı ile pozitif yönde bilgilendirilmesi, yönlendirilmesi ve dikkatlerinin çekilmesi lehte bir durumdur. Ancak yönetim sistemlerinden kaynaklanan sorun ve sıkıntılar sanatı ve sanatçıyı zora sokmaktadır. Yukarıda isimleri geçen istisnasız bütün sanatçılar ve sanatsal üretimleri, sistem tarafından sorgulanmış, yasaklanmış ve cezai müeyyideye tabi tutulmuştur.

Fakat her şeye rağmen şair Nazım Hikmet'in dediği gibi “Ben Yanmasam Sen Yanmasan Nasıl Çıkar Karanlıklar Aydınlığa” şiarıyla sanat ve sanatçının toplumsal evrime katkısı devam etmiştir ve etmektedir.

Çünkü sanat insan olma erdemliliğine giden yegâne yoldur. Oysa siyaset ve yönetim sistemleri zaman zaman pragmatizmin esiri olabilmektedir.

Yunus Emre'nin zamanındaki padişahın, vezirin ve sadrazamın kim olduğu pek hatırlanmazken, o dönemin popüler yapay sanatsal algı üretimleri bilinmezken bu gün Yunus Emre'nin toplumun tüm katmanları tarafından bilinmesi, gerçekleri yansıtan bir sanatsal algının zamanda derinlik mekânda yaygınlık bağlamında yüzyıllara nasıl meydan okuduğunun bir göstergesi kabul edilebilir.

Unutulmamalıdır ki sanat ve bilimde ki yenilikler insanoğlunu bir çağdan bir başka çağa taşımıştır. Bu nedenledir ki insanoğlu yaşamında sanat ve bilimi kılavuz edinmesi kendi varlığını sürdürmesinin ön koşulu olarak kabul edilebilir.

Sonuç itibariyle 21. yy.düyasında siyaset kurumu sanatın eleştirel ve sorgulayıcı muhalifliğinden feyiz alması gerektiği düşünülebilir. Çünkü sadece anayasa denilen kurallar manzumesi ve benzeri hukuk kuralları ile toplumların yönetilemediği görülmektedir.

Aynı zamanda sanat ile toplumun duygu ve düşünce dünyasına da hitap edilmeli ve sanatın gelişeceği özgürlükçü ortamların yaratılması düşünülmelidir.

Sanatın insanın yüreğine hitap eden bir iletişim dili olduğu unutulmamalıdır. İnsan denen varlığın ruhuna hitap etmedikçe onu yönetmek pek olanaklı görülmemektedir. Çünkü sanat insanı önce kendisiyle sonra diğer insanlar ve evren ile bütünleştirmesi söz konusudur.

Aydınlık bir gelecek için toplum mühendisliği bağlamında sanatın amaç için çok önemli bir araç olabileceği, sanat ve siyaset işbirliğinin hedeflenen ideal toplumun oluşumuna katkı sunabileceği düşünülebilir.

Zira Mustafa Kemal Atatürk'ün dediği gibi Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir.

“MÜZİK ÖĞRETMEN ADAYLARININ BİREYSEL ÇALGILARINA YÖNELİK GENEL KÜLTÜR DÜZEYLERİNİN BİREYSEL ÇALGI AKADEMİK BAŞARI PUANLARINA GÖRE DEĞERLENDİRİLMESİ”

Öğr.Gör.Dr.Zafer KURTASLAN

NEÜ AK Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi
ABD/Konya zkurtaslan@gmail.com

Yrd.Doç.Dr.H.Hakan OKAY

BÜ Necati Bey Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi ABD/Balıkesir

Yrd.Doç.Dr.H.Serdar ÇAKIRER

NEÜ AK Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi ABD/Konya

Arş.Gör.Burcu ÖZER

NEÜ AK Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi ABD/Konya

ÖZET

Mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda, bireyin müzik mesleğinde branşlaşmasına yönelik temel derslerin başında çalgı eğitimi gelmektedir. Bireye bilişsel, duyuşsal ve devinişsel hedeflere yönelik davranışlar kazandırmayı amaçlayan çalgı eğitimi sürecinde öğrencinin çalgı çalma davranışına ilişkin temel teknik ve müzikal kazanımlarının yanı sıra, çalgısıyla ilgili literatür hakkında bilgi sahibi olması, meslek hayatında çalgısından daha etkili ve verimli bir şekilde yararlanması bakımından önemlidir. Çalgısıyla ilgili literatürü yakından tanıyan öğrenci farklı türde eserler çalışarak repertuarını, müzik zevkini, yorumunu ve müzik kültürünü geliştirebilecektir. Çalgı eğitimi sürecinde gerek dersler ve sınavlarda, gerekse konser programlarında çalınan eserler öğrencinin çalgısıyla ilgili literatürün sadece bir kısmını tanımasına olanak sağlamakta; farklı türde eserleri tanıma, eğitimcinin yönlendirmesi, öğrencinin duyduğu ilgi ve istekle yaptığı araştırmalara bağlıdır. Günümüzde teknolojik gelişmeler ve internet ortamının sunduğu olanaklar da göz önünde bulundurulduğunda, öğrencinin çalgısıyla ilgili literatüre hem dinleyerek hem de yazılı olarak ulaşma olanakları oldukça geniştir. Farklı bileşenleriyle çok boyutlu bir yapısı olan çalgı performansının, kendine özgü kültür öğelerinin performansçı tarafından tanınmasının, performansa olumlu etkileri olacağı düşünülmektedir.

Bu araştırmanın amacı, müzik öğretmen adaylarının çalgılarına yönelik literatüre olan ilgi düzeylerini ve bu ilgi düzeylerinin akademik başarılarına olan yansımalarını belirlemektir. Bu çalışma durum tespitiye yönelik betimsel bir araştırmadır.

Anahtar Sözcükler: Mesleki müzik eğitimi, çalgı eğitimi, çalgı literatürü, akademik başarı

“CONCERNS OF MUSIC TEACHER CANDIDATES TOWARDS INSTRUMENTAL CULTURE AND EVALUATION OF THE RELATIONS OF THEIR CONCERNS WITH THE INDIVIDUAL INSTRUMENT ACADEMIC SUCCESS LEVELS”

Lecturer Dr. Zafer KURTASLAN

Konya Necmettin Erbakan University Ahmet Keleşoğlu Education Faculty
Department of Fine Arts Education Music Education Department

Lecturer Dr. H.Hakan OKAY

Balıkesir University Necatibey Education Faculty
Department of Fine Arts Education Music Education Department
okay@balikesir.edu.tr

Assistant Professor H.Serdar ÇAKIRER

Konya Necmettin Erbakan University Ahmet Keleşoğlu Education Faculty
Department of Fine Arts Education Music Education Department

Lecturer Burcu ÖZER

Konya Necmettin Erbakan University Ahmet Keleşoğlu Education Faculty
Department of Fine Arts Education Music Education Department

ABSTRACT

In the institutions providing vocational music education, the principal of the basic lesson topics towards the individual's branching of music vocation is the education of instruments. In the process of the instrumental training aiming to enable acquiring of the individual of behaviours towards cognitive, audio and psychomotor objectives both the basic technical and musical acquiring regarding the instrument playing behaviour of the individual and the knowledge about the literature related to his/her instrument is important as regards more efficient and productive use of the instrument in professional life. The student scanning the literature related to his/her instrument can improve his/her repertoire, music pleasure, interpretation and music culture. In the process of instrumental training the pieces played both in classes and exams and those in concert programmes enable the student to get to know only a part of the literature therefore knowing about pieces in different types is subject to the guidance of the trainer and the interest and will and the research s/he has made. Nowadays when the technological developments and the possibilities the internet environment provides are considered, it is a fact that the possibilities of access of the student to the literature related to the instrument both by listening and in texture. It is thought that recognition of the instrumental performance with a multi dimensional structure with various components, its original cultural aspects by the performer, would have positive effects upon the performance itself.

The aim of the research is to determine the concern levels of the music teacher candidates towards the literature related to their instruments and the reflection of their level of interest to their academic success. This study is a descriptive research towards determination of situation.

Key Words: Vocational music education, instrument education, instrument literature, academic success

GİRİŞ

Çalgı eğitimi ister genel, ister özengen, ister mesleki amaçlı olsun her düzeyde yapılan müzik öğretiminin en önemli, en anlamlı boyutlarından biridir. Öğrenci çalgı eğitimi yoluyla yeteneklerini geliştirerek müzikle ilgili bilgilerini zenginleştirecek ve müzik beğenisini yüksek bir düzeye çıkarmaya çalışacaktır. (Uçan 1993).

Tufan'a (1996) göre, çalgı eğitimi, bireyin yaşantısında müzik eğitiminin getirdiği disiplinle paralel bir disiplin anlayışı kazandıran, mesleki müzik eğitiminin çok önemli bir boyutudur. Bireyin bilişsel, duyuşsal ve devinışsel yönlerini bir bütün halinde ele alan çalgı eğitimi yoluyla birey, teknik bilgi ve beceriler ile estetik değerler kazanır, kültürel yaşamı zenginleşir. Böylece eğitimin amaçladığı yaratıcı, uygulayıcı, araştırmacı, çağdaş, yorumlayıcı, eleştirici ve kendine güvenen bireyler yetiştirilir.

Mesleki müzik eğitimi veren kurumlardan birisi olan Müzik Eğitimi ABD'nde da çalgı eğitimi önemli bir yer tutmaktadır. Müzik Eğitimi ABD'nde çalgı eğitimiyle müzik öğretmen adayları hem ileride okullarda kullanacağı başlıca çalgıları öğrenir, hem de kendini geliştirme çabalarında etkin bir rol oynaması beklenen bir çalgıyı da öğrenmiş olur. Çalgı eğitiminin yapılmadığı durumlarda müzik eğitimi ya eksik ya da yetersiz kalır veya yeterince sağlam ve tutarlı olamaz (Say, 1995).

Mesleki müzik eğitiminde çalgı eğitimi müzik eğitiminin önemli unsurlarından faydalanır. Müziksel işitme, solfej, armoni, eser çözümleme gibi uygulamalı derslerin yanı sıra müzik tarihi gibi teorik dersler de çalgı eğitimini destekleyen başlıca dersler arasındadır. Müzik eğitiminin komple bir eğitim olduğu göz önünde tutulduğunda, bir çalgıda başarıya ulaşmak için sadece çalgıya çalışmak yeterli değildir. Mesleki müzik eğitimi kapsamında çalgı eğitimi alan herkesin yukarıda bahsedilen derslerle beraber, meslek çalgısının tarihsel süreç içerisinde yapısal olarak nasıl bir evrim geçirerek günümüze ulaştığını, müzik tarihinde yer etmiş eserleri, bestecilerini, icracılarını bilmesi gerekir. Mesleki müzik eğitiminde çalgı eğitiminin öncelikli amacı, çalma davranışına ilişkin temel teknik ve müzikal davranışları kazandırmak olsa da, çalgıyla ilgili genel kültür bilgisine sahip olmak çalgıya teknik ve müzikal hakimiyet kadar önemlidir.

Bu bağlamda araştırmanın amacı, müzik öğretmen adaylarının bireysel çalgıları ile ilgili genel kültür düzeylerinin, bireysel çalgı akademik başarı düzeyleriyle olan ilişkisini değerlendirmektir.

YÖNTEM

Müzik öğretmen adaylarının bireysel çalgılarına yönelik genel kültür düzeylerinin bireysel çalgı akademik başarı puanlarına olan etkisinin araştırıldığı bu araştırma, durum tespiti yönelik, tarama (survey) modelinde, betimsel bir araştırmadır.

Çalışma grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, NEÜ AK Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi ABD ve BÜ Necati Bey Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi ABD'nden anket sorularına gönüllü olarak cevap veren 198 lisans öğrencisi oluşturmaktadır.

Veri toplama aracı

Araştırmada veri toplama aracı olarak kaynak taraması ve anket yöntemleri kullanılmıştır. Araştırma konusu ile ilgili literatürden elde edilen veriler araştırmanın problemine ve amacına yönelik olarak hazırlanan anket sorularının oluşturulmasına yol göstermiştir. Ankette beş bölmeli derecelendirme, “kesinlikle katılıyorum”, “katılıyorum”, “kararsızım”, “katılmıyorum” ve “hiç katılmıyorum” seçenekleri ile ifade edilmiştir. Anket

içerik itibarı ile, 2 bölüm ve 8 sorudan oluşmaktadır. Birinci bölümdeki 4 soruda müzik öğretmen adaylarının bireysel çalgılarına yönelik genel kültür düzeyleri, ikinci bölümdeki 4 soruda ise bireysel çalgıları ile ilgili kaynak tarama, arşiv oluşturma ve konser, çalıştay, sempozyum gibi etkinliklere olan ilgi düzeyleri sorgulanmıştır.

Verilerin analizi ve yorumlanması

Araştırmanın genel amacı ve ana problemi çerçevesinde anket formları yoluyla toplanan nicel veriler, SPSS 17 programında frekans ve yüzdelerine bakılarak yorumlanmıştır. Eğilim ifadeleri ile akademik başarı puanlarının arasındaki ilişkileri ortaya koyabilmek için Tek Örneklem Kolmogorov-Smirnov Testi uygulanmıştır. Bu sonuçlara göre normal dağılım göstermeyen verilerin analizi için Spearman Sıra Korelasyonu kullanılmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde araştırmadan elde edilen veriler değerlendirilerek yorumlanmıştır.

Tablo 1. Müzik öğretmen adaylarının çalgı müziği literatürüne yönelik öz yeterlik duyguları

Katılım ifadeleri												
Kesinlikle katılıyorum	9	,6		4	7,2		9	4,6		9	4,6	
Katılıyorum												
Kararsızım												
Katılmıyorum												
Kesinlikle katılmıyorum												
Toplam												

Tablo 1’den elde edilen bulgulara göre:

1. sorudaki “*Bireysel çalgımın tarihsel gelişimi ile ilgili yeterince bilgiye sahibim*” ifadesine öğrencilerin %9,6’sının kesinlikle katıldığı, %36,4’ünün katıldığı, %10,1’inin “kesinlikle katılmadığı”, %15,2’sinin “katılmadığı”, %28’8’inin de kararsız olduğu görülmektedir.

2. sorudaki “*Bireysel çalgım için yazılmış müzik tarihindeki önemli eserleri bilirim*” ifadesine öğrencilerin %17,2’sinin “kesinlikle katıldığı”, %38,9’unun “katıldığı”, %7,1’inin “kesinlikle katılmadığı”, %6,6’sının katılmadığı, %30,3’ünün de kararsız olduğu görülmektedir.

3. sorudaki “Bireysel çalgımı çalan, geçmişte ve günümüzde müzik tarihinde yer edinmiş önemli icracıların kayıtlarını dinler ve biyografilerini araştırırım” ifadesine öğrencilerin %14,6’sının “kesinlikle katıldığı”, %42,9’unun “katıldığı”, %6,1’inin “kesinlikle katılmadığı”, %16,2’sinin katılmadığı, %20,2’sinin de kararsız olduğu görülmektedir.

4. sorudaki “Geçmişte ve günümüzde bireysel çalgımı çalan, önemli Türk icracıları bilir onların çalışmalarını yakından takip ederim” ifadesine öğrencilerin %14,6’sının “kesinlikle katıldığı”, %44,9’unun “katıldığı”, %6,6’sının “kesinlikle katılmadığı”, %12,6’sının katılmadığı, %21,2’sinin de kararsız olduğu görülmektedir

Tablo 2. Müzik öğretmen adaylarının bireysel çalgıları ile ilgili kaynak tarama, arşiv oluşturma ve konser, çalıştay, seminer vb. etkinliklere olan katılma düzeyleri

Katılım ifadeleri												
Kesinlikle katılıyorum		6	8,2		8	4,2		4	7,2		8	9,3
Katılıyorum	5. soru	5	8	6. soru	00	0,5	7. soru	7	8,9	8. soru	4	7,5
Kararsızım		2	6,2		2	1,1		0	0,3		2	1,1
Katılmıyorum		4	2,1		7	,6		3	,6		3	,6
Kesinlikle katılmıyorum		1	,6		1	,6		4	,1		1	,6
Toplam		98	00		98	00		98	00		98	00

5. sorudaki “Bireysel çalgımla ilgili işitsel ve görsel kaynakları (Cd, Dvd vb.) takip ederek arşiv oluşturun” ifadesine öğrencilerin %18,2’sinin “kesinlikle katıldığı”, %48’inin “katıldığı”, %5,6’sının “kesinlikle katılmadığı”, %12,1’inin katılmadığı, %16,2’sinin de kararsız olduğu görülmektedir.

6. sorudaki “Bireysel çalgımla ilgili kitap ve nota arşivi oluşturun” ifadesine öğrencilerin %24,2’sinin “kesinlikle katıldığı”, %50,5’inin “katıldığı”, %5,6’sının “kesinlikle katılmadığı”, %8,6’sının katılmadığı, %11,1’inin de kararsız olduğu görülmektedir.

7.sorudaki “Bireysel çalgımla ilgili kaynak taramasında internetten yeterince faydalanırım” ifadesine öğrencilerin %17,2’sinin “kesinlikle katıldığı”, %38,9’unun “katıldığı”, %7,1’inin “kesinlikle katılmadığı”, %6,6’sının katılmadığı, %30,3’ünün de kararsız olduğu görülmektedir.

8.sorudaki “Bireysel çalgımla ilgili konserler, çalıştay, seminer vb. etkinliklere katılmaya özen gösteririm” ifadesine öğrencilerin %29,3’ünün “kesinlikle katıldığı”, %47,5’inin “katıldığı”, %5,6’sının “kesinlikle katılmadığı”, %6,6’sının katılmadığı, %11,1’nin de kararsız olduğu görülmektedir.

Tablo 3. Akademik başarı ve eğilim ifadelerine yönelik verilerin normal dağılıma uygunluğu

	Akademik Başarı Puanı	Soru 1	Soru 2	Soru 3	Soru 4	Soru 5	Soru 6	Soru 7	Soru 8	Soru 9
n	198	198	198	198	198	198	198	198	198	198
Ort	72,4040	3,2020	3,4394	3,4848	3,6111	3,7929	3,8838	3,5253	3,8838	3,6162
ss	20,08304	1,12633	1,11011	1,09325	1,08767	1,07701	1,04305	1,07433	1,07658	1,16817
Absolute	,119	,220	,269	,277	,301	,324	,307	,231	,311	,280
Pozitif	,085	,143	,160	,172	,179	,181	,173	,158	,164	,149
Negatif	-,119	-,220	-,269	-,277	-,301	-,324	-,307	-,231	-,311	-,280
Z	1,675	3,099	3,785	3,901	4,239	4,555	4,139	3,255	4,371	3,944
p	,007	,000	,000	,000	,000	,000	,000	,000	,000	,000

Tablo 3 incelendiğinde, $p > ,050$ düzeyinde, tüm değişkenlerde dağılımın normal olmadığı göze çarpmaktadır. Buna göre, akademik başarı ile çalgı kültürüne yönelik eğilim ilişkiler incelenirken, parametrik olmayan Spearman Sıra Korelasyonu, Korelasyon Katsayısı uygulanarak ilişkilerin durumu incelenecektir.

Tablo 4. Akademik Başarı Puanlarının Çalgı Kültürü Eğilimi ile İlişkileri

	Soru 1	Soru 2	Soru 3	Soru 4	Soru 5	Soru 6	Soru 7	Soru 8	Soru 9
Çalgı Dersi									
Akademik Başarı Puanı	,272	,160	,259	,312	,222	,230	,210	,181	,205
P	,000*	,024*	,000*	,000*	,002*	,001*	,003*	,011*	,004*
n	198	198	198	198	198	198	198	198	198

Tablo 4 incelendiğinde $p < 0,50$ düzeyinde çalgı akademik başarı puanı ile tüm eğilim ifadeleri arasında olumlu bir korelasyon olduğu görülmektedir. Buna göre, çalgı kültürü edinme ve edinmiş olmaya yönelik eğilim gösteren müzik öğretmen adaylarının, bu eğilimleriyle uyumlu şekilde çalgı derslerinde de başarılı oldukları söylenebilir.

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Tablo 1’deki bulgulardan elde edilen sonuçlara göre:

1. “*Bireysel çalgımın tarihsel gelişimi ile ilgili yeterince bilgiye sahibim*” ifadesine “kesinlikle katılıyorum” ve “katılıyorum” olarak cevap veren müzik öğretmen adaylarının ortalaması %46’dır. “Kesinlikle katılmıyorum” ve “katılmıyorum” olarak cevap verenlerin ortalaması %25,3, kararsızların oranı ise %28,8’dir. Bu sonuçlar, müzik öğretmen adaylarının çalgılarının tarihsel gelişimine yönelik ortalamanın altında bir bilgiye sahip olduklarını göstermektedir. Bilindiği gibi birçok çalgı yüzyıllarca süren değişim ve gelişim sürecinden geçerek günümüzdeki şeklini almıştır. Bu süreç içerisinde dönemin müzik anlayışına ve çalgıların teknik kapasitelerine göre eserler yazılmıştır. Profesyonel çalgı eğitimi alanların, meslek çalgısı olarak hayat boyunca kullanacağı ve ileride kendisinin de bir eğitimci olacağı düşünülürse, çalgısının tarihini (Kaçar, 2003) ve çalgısının farklı dönemlerdeki özelliklerine göre yazılmış eserleri bilmesi gerekir. Saygı (2009)’ya göre,

tarihsel süreç içerisinde çalgıların geçirdikleri evrimlerin bilinmesi kültürel bir zenginlik sağlar.

2. “*Bireysel çalgım için yazılmış müzik tarihindeki önemli eserleri bilirim*” ifadesine “kesinlikle katılıyorum” ve “katılıyorum” olarak cevap veren müzik öğretmen adaylarının ortalaması %57,5’dir. “Kesinlikle katılmıyorum” ve “katılmıyorum” olarak cevap verenlerin ortalaması %13,7, kararsızların oranı ise %30,3’tür. Bu duruma göre, müzik öğretmen adaylarının ortalamasının biraz üzerindeki (%56) katılım oranı dikkate alındığında, bireysel çalgıları için yazılmış önemli eserleri tanıdıklarına ilişkin orta düzeyde bir öz yeterlik duygusu taşıdıkları söylenebilir. Meslek yaşantılarında çalgı eğitimi verecekleri var sayıldığında müzik öğretmen adaylarının bu konuya dönük olarak çalgı kültürlerinde orta değil yüksek bir öz yeterlik duygusunun olması beklenilmektedir. Bu yaklaşımla, müzik öğretmenlerinin yarısının bu konuda kendini yetersiz görmesi müzik öğretmenliği mesleği açısından olumsuz bir görüntü olarak yorumlanabilir.

3. “*Bireysel çalgımı çalan, geçmişte ve günümüzde müzik tarihinde yer edinmiş önemli icracıların kayıtlarını dinler ve biyografilerini araştırırım*” ifadesine “kesinlikle katılıyorum” ve “katılıyorum” olarak cevap veren müzik öğretmen adaylarının ortalaması 57,5’dir. “Kesinlikle katılmıyorum” ve “katılmıyorum” olarak cevap verenlerin ortalaması %22,3, kararsızların oranı ise %20,2’dir. Elde edilen bu sonuçlara göre, müzik öğretmen adayları her ne kadar ortalamasının biraz üzerinde pozitif bir tutuma sahip olsalar da bu oran düşündürücüdür. Müzik tarihinde yer edinmiş önemli icracıların kayıtlarını dinleyip onların çalışmalarını örnek almak, hem motivasyon açısından, hem de çalgıda olgunlaşmak açısından önemlidir. Kısa zaman önce dünyanın en önemli keman virtüözleri arasında yer alan Itzhak Perlman İstanbul’da konser vermiş ve konserden sonra kendisi ile yapılan röportajda dinlemenin önemine vurgu yaparak şunları söylemiştir: “Daha iyi duyuyorum. Öğrencilerim var ve öğrenciler genellikle dinlemeyi öğreniyor. Müziğin ne kadar içinde olsun da dinlemeyi öğrenmek başka birşey. Çalarken müziği dinlemiyor olabiliyorsun. Hangi durumda olursam olayım dinlemeyi öğrendim” (Sabah Gazetesi, 2013).

4. “*Geçmişte ve günümüzde bireysel çalgımı çalan, önemli Türk icracıları bilir onların çalışmalarını yakından takip ederim*” ifadesine “kesinlikle katılıyorum” ve “katılıyorum” olarak cevap veren müzik öğretmen adaylarının ortalaması 59,5’dir. “Kesinlikle katılmıyorum” ve “katılmıyorum” olarak cevap verenlerin ortalaması %19,2 kararsızların oranı ise %21,2’dir. Bu ifadeye katılım oranının da ortalamasının biraz üzerinde olduğu görülmektedir. 2., 3. ve 4. maddedeki ifadelerin birbiriyle ilişkili ifadeler olduğu düşünüldüğünde katılım oranlarının da birbirine yakın olması şaşırtıcı değildir. Bilindiği gibi Türkiye çok geniş bir müzik kültürüne sahip olup, birçok müzik türünde önemli bestecileri ve icracıları vardır. Müzik Eğitimi ABD’nda eğitimi verilen bütün çalgıları en üst düzeyde icra eden Türk virtüözler bulunmaktadır. Bu virtüözlerin nasıl yetiştiği, yapmış oldukları çalışmalar araştırılıp onların mesleki başarıları örnek alınmalıdır. Çalgı eğitiminde geleneksel bir eğitim şekli olan usta-çırak ilişkisi vardır. Bu yüzden bu ustalara ulaşip onların tavsiyelerini almak birçok yönden çalgı eğitimini daha güçlü kılacaktır.

Yukarıda verilen ilk 4 ifadeye bakıldığında müzik tarihinin içerisinde yer alan çalgı literatürü ile ilgili ifadeler olduğu anlaşılmaktadır. Müzik tarihi dersi profesyonel müzik eğitiminde temel derslerinden birisidir. Müzik tarihi dersleri çalgı derslerinin niteliğini etkileyen ve arttıran bir derstir. Çünkü bir eser yorumlanırken hangi dönemde bestelendiği, bestelendiği dönemin özellikleri, bestecisinin genel armonik dili, bestecisinin o eseri nasıl bir dönemde yarattığı, özel bir hikayesinin olup olmadığı ve diğer eserlerin formsal ve armonik özelliklerinin neler olduğu v.b. bilgilerin bilinmesi yorumun niteliğini arttıran öğelerdir (Saygı, 2009). Müzik Eğitimi ABD’nda müzik tarihi derslerinin sadece 2. sınıfta ve 2 saat

olarak verilmesi çalgı literatürüne ilişkin kültürel düzeyin yüksek olmamasının sebepleri arasında düşünülebilir.

Tablo 2'deki bulgulardan elde edilen sonuçlara göre:

5. “Bireysel çalgımla ilgili işitsel ve görsel kaynakları (Cd, Dvd vb.) takip ederek arşiv oluştururum” ifadesine “kesinlikle katılıyorum” ve “katılıyorum” olarak cevap veren müzik öğretmen adaylarının ortalaması %66,2’dir. “Kesinlikle katılmıyorum” ve “katılmıyorum” olarak cevap verenlerin ortalaması %17,7, kararsızların oranı ise %16,2’dir. Elde edilen sonuçlara bakıldığında, müzik öğretmen adaylarının orta düzeyde (%66,2) çalgılarına yönelik işitsel ve görsel kaynakları takip ederek arşiv oluşturduğu görülmektedir.

6. “Bireysel çalgımla ilgili kitap ve nota arşivi oluştururum” ifadesine “kesinlikle katılıyorum” ve “katılıyorum” olarak cevap veren müzik öğretmen adaylarının ortalaması %74,7’dir. “Kesinlikle katılmıyorum” ve “katılmıyorum” olarak cevap verenlerin ortalaması %14,2, kararsızların oranı ise %11,1’dir. Müzik öğretmen adaylarının bireysel çalgılarına yönelik kitap ve nota arşivi oluşturma oranının, işitsel ve görsel kaynaklar arşivi oluşturma oranına göre daha yüksek olduğu gözlemlenmektedir. Müzik öğretmen adaylarının ileride bireysel çalgılarının eğitimini vermek istediklerinde en önemli ihtiyaçları metot, albüm vb. materyallerin yanı sıra çalgı eğitimine yönelik kuramsal bilgiler içeren kaynaklara ihtiyaç duyacaktır. Bu yüzden öğrenciliğinden itibaren bu kaynakları arşivleyerek iyi bir kütüphaneye sahip olması gerekir.

7. “Bireysel çalgımla ilgili kaynak taramasında internetten yeterince faydalanırım” ifadesine “kesinlikle katılıyorum” ve “katılıyorum” olarak cevap veren müzik öğretmen adaylarının ortalaması %76,3’dür. “Kesinlikle katılmıyorum” ve “katılmıyorum” olarak cevap verenlerin ortalaması %11,6, kararsızların oranı ise %12,1’dir. Müzik öğretmen adaylarının bireysel çalgılarına yönelik internetten yararlanma oranının iyi düzeyde olduğu görülmektedir. Nota web sayfaları her çeşit müziği dinlemek, kopyalamak veya üzerinde çalışmak için önemli bir kaynak oluşturmaktadır. İnternette ücretsiz olarak eserlerin ses kayıt ve notasının kopyalanmasına izin veren web sayfaları bulunmaktadır (Tecimer, 2006). Ayrıca Türkiye’de bulunmayan notalar da internet üzerinden satın alınabilmektedir. Günümüz dünyasında internete ulaşımın kolay olması, çalgı eğitimine yönelik kaynaklara rahatlıkla internetten ulaşılmasını sağlamıştır.

8. Bireysel çalgımla ilgili konser, çalıştay, seminer vb. etkinlikleri katılmaya özen gösteririm” ifadesine “kesinlikle katılıyorum” ve “katılıyorum” olarak cevap veren müzik öğretmen adaylarının ortalaması 76,8’dir. “Kesinlikle katılmıyorum” ve “katılmıyorum” olarak cevap verenlerin ortalaması %12,1, kararsızların oranı ise %11,1’dir. Araştırmaya katılan örneklem grubu Konya ve Balıkesir’de yaşamaktadır. Konya’da ve Balıkesir’de düzenli konser veren müzik kurumlarının bulunmamasına rağmen müzik öğretmen adaylarının şehirlerinde yapılan konser, çalıştay, seminer vb. faaliyetlere iyi düzeyde katıldıkları söylenebilir.

Yukarıda verilen son 4 maddede, müzik öğretmen adaylarının bireysel çalgılarına yönelik genel kültür düzeyleri ve arşiv oluşturma, konser, çalıştay, seminer vb. faaliyetlere katılma durumlarına yönelik eğilimleri değerlendirilmiştir. Bu sonuçlara göre müzik öğretmen adaylarının %54,7’si bireysel çalgı genel kültür düzeylerini yeterli hissetmekte, %20’si yetersiz hissetmekte, %25’i de kararsız hissetmektedir. Müzik öğretmen adaylarının bireysel çalgılarına yönelik arşiv oluşturma, konser, çalıştay, seminer vb. faaliyetlere katılma durumlarına verdikleri cevapların ortalamalarına bakıldığında ise, %73,5 oranında olumlu, %13,9 oranında olumsuz, %12,6 oranında da kararsız görüşe sahip oldukları tespit edilmiştir.

Kaçar (2003) çalışmasında, eğitim süresince öğrencinin arşiv oluşturmalarını, kaset, cd, dvd, kitap ve notadan oluşturulacak olan arşivin ilerideki meslek hayatında öğrenciye büyük kolaylık sağlayacağını vurgulamıştır.

Tablo 4’den elde edilen sonuçlara göre, çalgı kültürü edinmeye yönelik tüm eğilim ifadeleri ile çalgı akademik başarı puanları arasında olumlu bir korelasyon göze çarpmaktadır. Buna göre çalgı kültürü edinme eğilimi ve çalgı kültürüne karşı ilgi düzeyi ile çalgı derslerindeki akademik başarının arasında doğrudan bir ilişki vardır. Dolayısıyla çalgı kültürü edinmeye yönelik yüksek eğilim yüksek akademik başarıya da işaret etmektedir. Bundan dolayı çalgı derslerindeki başarıyı artırmak için çalgı ile ilgili bir genel kültür edindirmeye de özen gösterilmelidir.

Sonuç olarak;

Çalgı eğitiminin müzik eğitiminin önemli bir boyutu olduğu göz önünde tutulduğunda müzik öğretmen adaylarının çalgı literatürü kültürüne yönelik öz yeterliklerinin istenilen düzeyde olmadığı görülmektedir. Müzik Eğitimi ABD’nin amacı her ne kadar icracı yetiştirmek olmasa da, öğretmen adaylarının derslerinde çalgılarını belirli düzeyde kullanması, çalgıları ile zevk eğitimi yapabilmesi, çalgısına ait literatür hakkında belirli düzeyde bir genel kültürünün olması gerekir.

Araştırmada çalgı kültür düzeyinin, bireysel çalgı akademik başarı düzeyi ile doğrudan ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuç, çalgı performansında çalgı kültürüne yönelik bilgili olmanın ya da bilgi edinmeye ilişkin farkındalık geliştirmiş olmanın olumlu katkıları olduğunu açıkça göstermektedir. Bireysel çalgı öğretmenleri derslerinde öğrencilerine çalgı literatürü hakkında bilgi vermeli, çalgısı ile ilgili müzik tarihinde yer edinmiş solistleri ve eserleri dinlettirmeli, öğrencilerine araştırma ödevleri vermeli, zaman zaman ders dışında da sınıfına bireysel çalgısı ile ilgili belgeler, konserler izlettirmelidir. Ancak şu anda yürürlükte olan Müzik Eğitimi ABD’nin programlarında bireysel çalgı eğitimi dersinin ve müzik tarihi dersinin haftalık ders süresinin yeterli olduğu söylenemez. Bu sebeple bu derslerin saatleri artırılmalıdır.

KAYNAKÇA

Kaçar, G. Y. (2003). Müzik Eğitimi Kurumlarında Ud Eğitimi Nasıl Olmalıdır? G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 23, Sayı 1, Sayfa 69-77, Ankara.

Say, A. (1995). Müzik Öğretimi. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Saygı, C. (2009). Aktif Öğrenmenin Müzik Tarihi Dersine İlişkin Başarı, Tutum Ve Özyeterlik Üzerindeki Etkisi. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Uçan, A. (1993). Müzik Öğretimi Nasıl Geliştirilebilir? Müzik Eğitimi. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Tecimer, B. (2006). İnternet Ve Yaşam Boyu Müzik Eğitimi. MÜZED, Kış 2006, Sayı 15, Sayfa 8-9 (www.muzikegitimcileri.net).

Tufan, S. (1996). I. Ulusal Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümleri Sempozyumu, Bursa.

http://www.sabah.com.tr/kultur_sanat/muzik/2013/05/28/keman-virtuozu-perlman-istanbulda

