

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği
5. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu

Kültür Bakanlığı
Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü
Katkılarıyla



Şehir ve Müzik

29 - 31 Mayıs 2014 • Kütahya Hilton Garden Inn

TAM METİN KİTABI

Yayına Hazırlayan
Yrd. Doç. Çağhan ADAR

Sempozyum E-Posta Adresi: cadar@aku.edu.tr

www.hisas.org.tr



V. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği

29-30-31 Mayıs 2014

“Şehir ve Müzik”

SEMPOZYUM TAM METİN KİTABI

Yayına Hazırlayan

Yrd. Doç. Çağhan ADAR

Baskı

KÜTAHYA

Eylül 2014

ŞEHİR ve MÜZİK

Luigi Russolo 1913 manifestosunda şunları söyler: “Eskiden yaşam sessizdi, artık gürültü var”. Şehir yaşamında 19. yüzyılın ortalarından itibaren başlayan değişim, inanılmaz bir süratle devam ediyor. Georg Simmel 20. yüzyılın henüz başında kaleme aldığı “Metropol ve Ruhsal Yaşam” başlıklı kitabında şehir yaşamının insan zihnini imgeler, izlenimler, duyumlar ve etkinliklerle bombardımana tuttuğunu ileri sürer. Bu durum şehir, toplum ve birey arasındaki etkileşimin ne denli yoğun olduğunu gösterir. Jo Bell, şehirlerin toplumun eskiden ve şimdi nasıl olduğu ve nasıl olması gerektiği hakkındaki düşüncelerin cisimleşmiş hali olduğunu düşünür. Ferdinand Tönnies de, şehir yaşamının bireyler üzerindeki etkileriyle ilgilenen yüzlerce sosyologdan yalnızca biri. Tönnies’e göre cemaat ilişkileri etrafında inşa edilmiş olan toplumsal yaşam, dönüşmekte ve yerini daha çok bireyci bir cemiyet yaşamına bırakmaktadır.

Şehirlerin gelişmesinde sanatsal etkinliklerin rolünü tartışmaya gerek yok. Bununla birlikte çok az şehir bunun önemini, ağırlığının ve eşdeğerliliğinin farkında. Belli başlı büyük şehirlerde yaşayan bireylerin sahip olduğu kültürel ve sanatsal imkânların diğer birçok şehirde daha kısıtlı olduğu görülür. Hemen her şehirde üniversitelerin kurulduğu, okuma yazma oranlarının her geçen gün arttığı, modernleşmenin kırsal kesimlerde bile etkisini hissettirdiği günümüzde bireyler ve toplumlar değil, şehri yönetmeye talip olanlar da sanata, özellikle müziğe olan ihtiyacı hissetmektedirler. Kökeninde “medeniyet” kavramının olduğu şehre yönelik düşünceler kuşkusuz politikacıya, eğitimciye ve sanatçıya göre de farklılık gösterecektir.

Önceki yıllarda temaları; “Değişen Toplumda Kültürleşme ve Kültürleşme”, “Müzik Algısı”, “Müzik Nereye Gidiyor?” olan Hisarlı Ahmet Sempozyumlarının bu yılki teması da yine insan ve toplum odaklı. Araştırmacılar beklenimiz, alana katkı sağlayıcı ve özellikle içinde yaşadıkları şehirlerin müzik yaşantılarına yönelik bildiriler hazırlamaları.

Alt Başlıklar

- ~ Şehrin müziği
- ~ Şehir müziği ve alt kültürler
- ~ Modernleşme ve Şehir Hayatındaki Mekânsal Değişimler
- ~ Siyasi Değişimler ve Şehir Müzik Yaşamına Etkileri
- ~ Dinsel Yaşantı Temelinde Sanat ve Müzik Pratikleri (Azınlıklar-Cemaatler-Tarikatlar)
- ~ Sivil Toplum Örgütleri - Müzik İlişkisi ve Şehir Hayatına Etkileri
- ~ Çok Kültürlü Şehirler (Dünü-Bugünü)
- ~ Şehir ve Eğlence Müziği
- ~ Yeni Şehirlinin Müziği
- ~ Şehirlinin Sosyalleşme Aracı Olarak Müzik
- ~ Şehirleşme, Toplumsal Hareketlilik ve Müzik
- ~ Sokak Müziği ve Müzisyenleri
- ~ Şehrin Çalgıları

CITY and MUSIC

Luigi Russolo said in his 1913 manifesto: “Ancient life was all silence. In the nineteenth century, with the invention of the machine, noise was born. Today, noise triumphs and reigns supreme over the sensibility of men”. The change in the city life, having started during the mid-19th century, continues with an incredible speed. During the early 20th century, Georg Simmel claimed in his book *The Metropolis and Mental Life* that city life bombards human brain with images, impressions, sensations and activities. This shows that how intense the interaction between city, society and individual is. Jo Bell stated that cities are materialized state of ideas about what societies looked like in the past, look like now and should, in fact, look like. Ferdinand Tönnies is just one of the hundreds of sociologists interested in the effects of city life on individuals. According to Tönnies, social life, once built upon sect relations, has evolved, and rather, turned into individualistic community life.

Artistic activities undisputedly have a role to play in the development of cities. However, very few cities are aware of the importance, gravity and equivalence of this. Cultural and artistic opportunities enjoyed by the dwellers in certain big cities do not exist, or are limited, in many others. Today, in almost every city universities are built, literacy rates rise day by day and modernization shows its effect in even rural parts, all of which, in return, make not only individuals and societies but also those desiring to administer a city feel the need for arts and music in particular. Thoughts over city, whose origin lies in “civilization”, undoubtedly differ for politicians, educators and artists.

The previous themes of Symposiums of Hisarlı Ahmet were “Acculturation in the evolving society”, “Music perception”, “Where is music heading to?” and this year’s theme is also human and music oriented. Our expectation from would-be-participant researchers is coming up with authentic papers especially about the musical life of their cities that will contribute to the relevant literature.

Sub-headings

- ~ Music of the city
- ~ City music and subcultures
- ~ Modernization and spatial changes in city life
- ~ Political changes and their effects on city music life
- ~ Practices of arts and music in the fundamental of religious life (Minorities-Sects-Cults)
- ~ Non-governmental organizations – Their relation with music and their effects on city life
- ~ Multi-cultured cities (Past & Present)
- ~ City and amusement music
- ~ Music of the new city-dweller
- ~ Music as a socialization tool for city-dwellers
- ~ Urbanization, social mobility and music
- ~ Street music and musicians
- ~ Instruments of the city

SEMPOZYUM ONUR KURULU

Şerif YILMAZ

Kamil SARAÇOĞLU

Prof. Dr. Ahmet KARAASLAN

Prof. Dr. Mustafa SOLAK

Akil GÜR

Nihat DELEN

Mustafa HİSARLI

Kütahya Valisi

Kütahya Belediye Başkanı

Dumlupınar Üniversitesi Rektörü

Afyon Kocatepe Üniversitesi Rektörü

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkanı

Kütahya Ticaret ve Sanayi Odası Meclis Başkanı

Yüksek Mimar-TRT Sanatçısı

SEMPOZYUM BİLİM ve DANIŞMA KURULU BAŞKANI

Prof. Dr. Fırat KUTLUK

Dokuz Eylül Üniversitesi

SEMPOZYUM BİLİM ve DANIŞMA KURULU

Prof. A. Bülent ALANER

Anadolu Üniversitesi

Prof. Ş.Şehvar BEŞİROĞLU

İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Danuta HIBOLWSKA

Varşova Üniversitesi

Prof. Dr. Ivan CAVLOVIC

Saraybosna Müzik Akademisi

Prof. Dr. Uğur ALPAGUT

Abant İzzet Baysal Üniversitesi

Prof. Dr. Abdullah UZ

Akdeniz Üniversitesi

Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Doç. Dr. Cihan IŞIKHAN

Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Maja ACBAR

Saraybosna Müzik Akademisi

Doç. Dr. Thomas SOLOMON

Bergen Üniversitesi

Doç. Dr. Ayten KAPLAN

Hacettepe Üniversitesi

Doç. Dr. Feyzan GÖHER

Niğde Üniversitesi

Doç. Dr. Serkan ECE

Abant İzzet Baysal Üniversitesi

Yrd. Doç. Çiler AKINCI

Dokuz Eylül Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Kadir GÜLER

Dumlupınar Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Metin BAŞ

Dumlupınar Üniversitesi

SEMPOZYUM DÜZENLEME KURULU BAŞKANI

Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN

Afyon Kocatepe Üniversitesi

SEMPOZYUM DÜZENLEME KURULU

Yrd. Doç. Çağhan ADAR

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Öğr. Gör. Marzena Maria KIZILAY

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Öğr. Elm. Okan KIZILAY

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Okutman Yunus Emre UĞUR

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Okutman Yusuf Ziya BEYDÜZ

Dumlupınar Üniversitesi

Murat BİÇER

Kütahya A.Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi

Çetin DURAK

Kütahya A. Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi

Recep ZENGİN

Kütahya A. Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi

Halim TÜRKMEN

Kütahya A. Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi

Ahmet UMU

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği

Mustafa Kemal ALTINSOY

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği

Filiz YILDIZ

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Rıfat BELTEKİN

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Suat DANDİNOĞLU

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Rafet KIRDAR

Gazi Üniversitesi

Çiğdem BALOĞLU

Anadolu Üniversitesi

Bensu KİTİRCİ

Anadolu Üniversitesi

Birsen Yağmur KELEŞ

Anadolu Üniversitesi

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”, “Müzik Nereye Gidiyor?” 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.

Şehir ve Müzik temalı 5. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumuna katkılarından dolayı başta Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkan ve Yönetim Kurulu Üyeleri ile Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yönetici ve mensupları olmak üzere, sempozyuma bildiri sunan tüm katılımcılara, destekleyen kurum ve kuruluşlara, emeği geçen herkese şükranlarımı sunarım.

Şerif YILMAZ

Kütahya Valisi

SUNUŞ

Derneklerin; ihtiyaçlar doğrultusunda bölgesel, ulusal ve uluslararası 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, Üniversitelerimiz ve İl Milli Eğitim Müdürlüğümüzdür. Hisarlı Ahmet sempozyumlarının sürdürülebilir olmasında en önemli etken Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarının değerli akademisyenleridir. Sponsorlarımızın katkısı sempozyuma ayrıca güç vermektedir. Sempozyumda emeği geçen herkese canı gönülden teşekkür eder, sempozyumu kesintisiz ülke müzik kültürüne hizmet etmesini dilerim.

Akil GÜR

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkanı

SUNUŞ

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

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

Bu etkinliklerin en önemli paydaşları hiç kuşkusuz Kültür Bakanlığımız, Valiliğimiz, Belediyemiz, ve İl Milli Eğitim Müdürlüğümüzdür. Hisarlı Ahmet sempozyumlarının sürdürülebilir olmasında en önemli etken Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarının değerli akademisyenleridir. Sponsorlarımızın katkısı sempozyuma ayrıca güç vermektedir. Sempozyumda emeği geçen herkese teşekkür eder, sempozyumu kesintisiz ülke müzik kültürüne hizmet etmesini dilerim.

Yrd. Doç. Çağhan ADAR

Bilim ve Düzenleme Kurulu Adına

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

		Sayfa
A.Bülent ALANER & Çiğdem BALOĞLU	“Frigya Bölgesi Türküleri Ve Frigyen Modu”	11
Ahmet Serkan Ece&Seda Eden	Kemal Bolu’dan Kemal İlerici’ye	24
Ali ÖZDEK&Hamit YÜKSEL	Kayseri/Uzun Yayla Çerkeslerinde Müzik Pratikleri	35
Aliyeva HANIM	“Azerbaycan Halk –Profesyonel Müziğinin Şirvan Aşık Ortamının Oluşumunda Tekke-Derviş, Süfi-Ürfan Tarikatlarının Rolü”	45
Arif DEMİR	“Dindar İnsanlardaki Müzik Algı Değişimi”	55
Aydan ERDOĞAN&Sibel PAŞAOĞLU	“Anadolu Aleviliği Cem Törenlerinde Değişlere Yüklenen Kültürel Roller”	65
Bahadır ÇOKAMAY	“Şehrin Sokak Çalgısı: Santur”	74
Bensu KİTİRCİ	“Uluslararası Eskişehir Festivali - Kültür, Sanat, Ekonomi”	86
Burcu AVCI AKBEL	“Kentleşme Ve Amatör Müzik Toplulukları”	91
Çağhan ADAR	“Türk Din Müziğinin Eğlence Sektöründeki Dönüşümü; Afyon İslami Düğünleri Örneği”	97
Derya KARABURUN& DOĞAN Zafer KILINÇER	“Etnomüzikolojik Çerçeve de Dinsel Ritüel Ve Müzik İlişkisi”	109
Duygu ULUSOY YILMAZ&Gülay KARŞICI	“Kültürel Kimlik Bağlamında Sivas Beydili Köyü Dini Ritüelinde Müzik”	120
Esin Nilay KURAN	“Sokak Müziğinin Klasik Müziğe Etkileri Ve Türkiye’de Sokak Müziği”	134
Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM & Özge CESUR	“Popüler Öğelerin Senfoni Orkestraları İçindeki Yeri: “Bir Anadolu Senfoni Orkestrası Konseri Örneği””	138
Faruk YILDIRIM	“Ankara Oyun Havalarının Günümüzdeki Durumu Ve Ülkenin Müzik Kültürüne Etkileri”	144
Fatma CULFA & Ümit AKCA	“Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir!” Türk Modernleşme Sürecinde Müzik Yasağı	153
Filiz YILDIZ&Emel Funda TÜRKMEN	“Bedensel Engellilerin Sosyalleşmesinde Şehir Müzik Yaşamının Ve Sanat Mekânlarının Etkileri”	164
Gizem BİLİR&Sevgi TAŞ	“Bursa Büyükşehir Belediyesi Sanat Etkinliklerinin İçerikleri Ve Sanat Etkinliklerine Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğrencilerinin Katılım Durumlarının İncelenmesi”	177
Gonca DEMİR	“Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/Thmfns Sosyolinguistik-Müzikolinguistik Özellikleri: Urfa Yöresi Örnekleme”	188
Hakan DURAN	“Şehir Ve Elektronik Müzik Etkileşiminde Erdem Helvacıoğlu’nun “A Walk Through The Bazaar” Eseri”	200
Hicret T. ÇÖL	“Şehrin Tanıtımında Şehrin Müziğinin Önemi “Karahisar Türküsü Örnekleme”	207
İrfan KARADUMAN	“Şehir Yaşantısı İçinde Bir Kırsal Müzik Temsilcisi: Feyzullah Çınar”	214

Işlay ÖZCAN	"Belediye Müzik İlişkisi Ve Eskişehir Büyükşehir Belediyesi'nin Eskişehir'in Müzik Yaşamına Katkıları"	225
Kadir GÜLER	"Ahmet Yakupoğlu Bağlamında Kütahya'da Şehir, Kültür Ve Müzik"	231
Koray İLGAR	"XIX. Yüzyıl İstanbul'unda Çalgılı Kıraathânelerin Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği'nin Yaşatılmasındaki Etkisi Ve Önemi"	240
Kubilay MUTLU	"Performans Olarak Mekân: Sokak Orkestrası Örnek Olayında İzmir'in Değişen Ses Manzaraları"	252
Levent DEĞİRMENCİOĞLU	"Kayseri'de Yaşayan Göçmen Müzisyenler (Selanik Göçmenleri)"	261
Mehmet BİREKUL	"Bir Kentleşme Refleksi Olarak Nostalji Kafeler"	273
Mehmet Can PELİKOĞLU&Hakan DURAN&Levent SÜRBAHANLI	"Türk Siyasetinde Seçim Kampanyalarında Kullanılan Müziklerin Kitle İletişim Aracı Olarak Şehir-Toplum Etkileşimi"	279
A. Metin KARKIN&Vefa TERZİOĞLU DADAŞOVA	"Totaliter Rejimin Manevi Sığınağı Olarak Müzik Ve Müzik Başkentlerinin Fenomeni" (Ssch Örneği)	287
Münevver ARIKAN	"Osmanlı Devleti'nde Kimlik Temsili Ve Siyasi Bir Eylem Aracı Olarak Tasavvuf Müziği"	299
Nevin ŞAHİN-MALKOÇ	"Nostaljinin Metalaşması: 90'lar Türkçe Pop"	313
Ömer Can SATIR	"Cümbüşten Gazinoya Yeni Ankaralı Müziği Ve Eğlence Geleneginin Dönüşümü"	318
Pınar ÇANAKÇI&Ece KAPTANOĞLU	"Safranbolu – Miras Kent, Miras Müzik"	330
Resul BAĞI	"Antakya'da Çokkültürlülük Etkisi İle Halk Müziği Ve Halk Oyunları"	337
Rohat CEBE	"Diyarbakır Halk Müziği"	349
S. Dilhan KONAN	"Seçim Propagandalarında Müziğin Kullanımı; "Dombra" Örneği"	357
Safiye YAĞCI&Emel Funda TÜRKMEN	"Kültür Sanat Merkezlerinin Şehir Hayatına Etkilerinin Kadın Kimliği Açısından Değerlendirilmesi (Aksam Örneği)"	363
Selçuk TİMUR	"Münir Nûreddın Selçuk Ve İstanbul"	370
Semih UÇAR&Çiler AKINCI	"Müzikte Ve Müzik Eğitiminde Mental Training"	377
Serenat İSTANBULLU	"Şehirleşme Süreci İçinde Ali Ercan'ın Müziğindeki Değişimler"	385
Seta KÜRKÇÜOĞLU	"Megakent İstanbul Ve Bu Şehrin Günümüz Çağdaş Türk Bestecilerine Etkileri"	394
Seyhan CANYAKAN	"Müzik Bölümü Öğrencilerinin Sound Ve Tını'ya Yönelik Müziksel Algıları"	404
Sezgin SUNA	"Antakya Şehir Yaşamında Rahibe Barbara Kallasch'ın Müzik Ritüeli"	421
Sibel PAŞAOĞLU	"Şehir, Din Ve Müzik Konsepti İçerisinde Maftir Okuma Gelenegi"	426

Sonat COŞKUNER	“Samsun Devlet Opera Ve Balesi Seyircisinin Program Tercihlerindeki Değişkenler”	432
Soner ALGI	“Günümüz Konya’sı Eğlence Müziği’nde Konya Türküleri’nin Yeri Ve Önemi”	440
Şehrinaz GÜNDÜZ	“Afyon’un Kentsel Müzik Yaşamında Amatör Üfleme Çalgılar Eğitiminin İncelenmesi”	448
Uğur ASLAN	“Şivan Perwer Özelinde Protest Müzikte Mikro-Milliyetçi Söylem”	457
Uğur TÜRKMEN	“İcracı Gözüyle Şehir Ve Sanat İlişkisindehvan-I Musiki Toplantılarının Rolü”	466
Zekeriya KAPTAN	“Sivas’ta Yaşayan Âşıklık Geleneği Alevi – Bektaşî Âşıklar”	476

“FRİGYA BÖLGESİ TÜRKÜLERİ VE FRİGYEN MODU”

Prof.A.Bülent ALANER

Çiğdem BALOĞLU

Anadolu Üniversitesi Eskişehir-TÜRKİYE

ÖZET

Söz konusu çalışma B.A.P. kapsamında “Eskiçağ’dan Günümüze Müzikle Yaşayan Anadolu: Arkeolojik ve Epigrafik Malzemeler Işığında Eski Anadolu Müzik Enstrümanları ve Günümüze Yansımaları” başlığı altında, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri kapsamında Prof. Dr. A.Bülent ALANER’in proje yöneticiliği, Ptof. Dr. Taciser SİVAS ve Doç. Dr. Hakan SİVAS’ın uygulamacılığı; Doç. Reyhan ALTINAY, Doç. Hüseyin YALTIRIK, Doç. Şenol AYDIN, Melih ARSLAN ve Mustafa METİN uygulayıcılığında halen sürdürülmektedir.

Bu çalışmada eski Frigya coğrafyası günümüz şehirleri ile ve özellikle Eskişehir, Afyon ve Kütahya illeri ile ilişkilendirilmiş, bu yöredeki türküler modal yapı açısından incelenmiş ve bir sonuca varılmaya çalışılmıştır.

Günümüz Eskişehir, Kütahya, Afyon, Bilecik, Uşak ve Ankara illerini kapsayan toprak parçasında yaşamış ve diğer bir deyişle 300 yıl boyunca Anadolu’nun efendisi olmuştur büyük Frigya Krallığı.

Midas’ın kulakları eşek kulakları...”

Çoğumuzun çocukluk anılarında yer eden bu sözler, Latin ozanı Ovidius’un Metamorphoses adlı eserinden günümüze ulaşmış...

Tanrı Apollon, kendi liri ile rekabete kalkışan Marsyas’ın kavalından dökülen nağmeleri dinlemekte ısrar ettiği için Frigler’in ünlü kralı Midas’ı cezalandırır ve onun kulaklarını eşek kulağı şekline sokar...

Sadece bu efsane değil, tuttuğu her şeyi altına çevirme isteği yüzünden açlıktan ölme noktasına gelmesi de Frig kralı Midas’ı ,Anadolu topraklarının en popüler kralı haline getirir.

Midas efsaneleri sayesinde dilden dile dolaşan Frigler, yaklaşık 300 yıl Orta Anadolu’nun efendisi olsalar da, hala Anadolu’nun, hakkında en az şey bilinen gizemli uygarlıklarından biri...

Günümüz müzik teorisi ışığında “mod” kavramını incelediğimizde antik ve ortaçağ adı altında iki türden “modal” oluşum gözlenir.

Anadolu’nun önemli bir bölgesinde uzun yıllar hakimiyet süren Frig toplumunun müziklerinde “Anadolu Pentatonizmi” diye adlandıracağımız pentatonik yapının varlığı tartışılmazdır.

Yaptığımız diğer bir araştırma sonucu da Frigya bölgesinde var olan türkülerimizin pek çoğunun, ya birebir Frigyen modu ile örtüşmesi ya da Frigyen mod özellikleri taşımasıdır.

Anahtar Kelimeler: Frigya, Antik Müzik, Mod, Modal

PHRYGIA REGION FOLK SONGS AND PHRYGIAN MODE

Prof.A.Bulent ALANER

Çigdem BALOGLU

AnadoluUniversityEskişehir-TURKEY

ABSTRACT

A Project entitled “Anatolia Living with Music from Ancient Age to Modern Day: Ancient Anatolian Music Instruments in the Light of Archaeological and Epigraphic Materials” has been Conducted and prosecuted by Prof. Dr. A.Bulent ALANER as the project director, Prof. Dr. Taciser SIVAS and Associate Prof. Hakan SIVAS as practitioner; Associate Prof. Reyhan ALTINAY, Associate Prof. Hüseyin YALTIRIK, Associate Prof. Şenol AYDIN, Melih ARSLAN and Mustafa METIN as executives within the scope Anadolu University scientific research projects.

In this study ancient Phrygia geography was associated with modern day cities particularly Eskişehir, Afyon and Kütahya, folk songs in this region were researched with regard to modal structure and conclusions tried to be drawn.

PhrygiaKingdom existed in Eskişehir, Kütahya, Afyon, Bilecik, Usak and Ankara; in other words, it has been the master of Anatolia for 300 years.

“Donkey ears, king’s donkey ears...”

These words that left a mark in our childhood memories have reached today from the work Metamorphoses of Latin poet Ovidius...

God Apollon punishes the famous king Midas and turns his ears to donkey ears because he insisted to listen to Maryssa’s tunes that compete with Apollonlyra...

It’s not only this legend that made Midas popular, also his willingness to change every material to gold and desire of dying for that.

Phrygians who have been talked about has been the master of central Anatolia for 300 years, but still little is known about them and they’re considered as one of the most mystical civilizations...

When the “mode” concept is analyzed, two form called ancient and medieval formations are observed in the light of today’s music theory.

It’s indisputable that Phrygian music includes pentatonic structure called “Anatolia Pentatonism”.

Another result of the study shows that folk songs in Phrygia either coincide with Phrygian mode or carry Phrygian characteristics.

Keywords: Phrygia, Ancient Music, Mode, Modal

GİRİŞ

FRİG KRALLIĞI: KÖKENLERİ VE TARİHİ

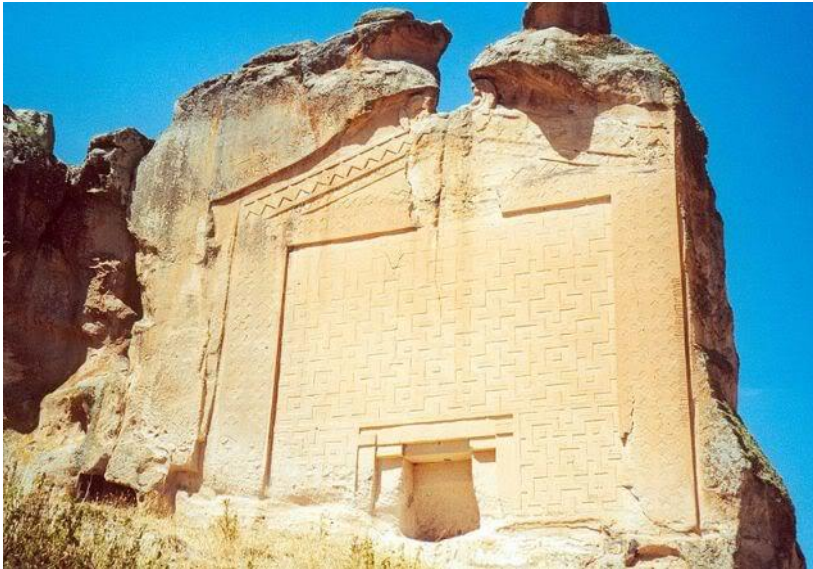
Friglerden ilk söz eden Eski Yunan yazarı Homeros, onların Sangarios, günümüzdeki adıyla Sakarya Nehri boyunca yerleşmiş olduklarını söyler. Ancak bu insan topluluğunun gerçekte kendilerine ne ad verdikleri bilinmemektedir. Asurlular Muşki, Yunanlılar Frigler demişler. İkinci ad, Küçük Asya'nın orta ve batı kısımlarında yaşamış bu Demir Çağı halkının adı olarak kullanılmıştır.



Frigya'dan Kaya Kabartmaları

YAZILIKAYA

19. yüzyılın Avrupalı gezginleri, Afyonkarahisar ile Eskişehir arasındaki bölgede bir dizi kayaya oyulmuş Frig kalıntıları keşfetmişlerdir. Yazılıkaya'daki en anıtsal ve en iyi korunmuş durumdaki kayaya oyulmuş cephenin üzerinde bulunan yazıtta Midas adı okunabilmiş ve bu yazıttan dolayı köyün adı Midas Kenti olmuştur. Antik adının ne olduğu ise hala bilinmemektedir.



Yazılıkaya

Frig kültürü günümüzdeki Polatlı civarında Sangarios (Sakarya) nehrinin yanındaki Yassihöyük'ün yakınından geçen Berlin-Bağdat demiryolunun inşasıyla, 1893'te bir kere daha ortaya çıkmıştır. Bu etkileyici yerleşme, Alfred Körte tarafından Gordion'un Eski Yunan yazılı kaynaklarında verilen coğrafi konumuna dayanarak Frig başkenti olarak tanımlanmıştır.

Gordion ve diğer yerlerde yerleşmiş olan insanlar Frigçe konuşuyordu. Frig alfabesi Eski Yunan alfabesine benzemektedir ancak fazladan birkaç harfi daha vardır.(ERSÖZ S.Berndt; "Frigler" Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012)

KRAL MIDAS

Eski kaynaklardan Midas adında Anadolulu birkaç şahsiyetin varlığı bilinmektedir. Bunların içinde en kayda değer olanı Yunanlı yazar Herodotos'un Eski Yunan tanrısı Apollon'un Delphi'deki ünlü kehanet tapınağına adak sunan Yunan olmayan ilk kişi olarak söz ettiği Frig kralıdır. Midas Apollon'a üzerinde adalet dağıttığı tahtını vermiştir. Tahtın, Midas'ın Eski Yunanlılar tarafından Frig kralı olarak tanınması ya da Apollon'un babası Zeus yoluyla elinde bulunan kehanet güçlerini kullanarak kralın geleceğine bakması karşılığında bir nevi şükran sunusu olarak Apollon'a verildiği fikri çekicidir. Assur kralı II. Sargon'un Muşkili Mita dediği Anadolu kralı ile Midas'ın bu isim benzerliğinden dolayı aynı kişi olduklarını varsaymak mantıklıdır. Mita/Midas, önce Assur etki alanının ötesindeki Batı-Orta Anadolu krallığıyla II. Sargon'un rakibi olarak görünür.



Kral Midas

Midas Anadolu krallığıyla ittifaktan memnuluk duyan II. Sargon'un dikkatini çekmekteydi ve Yunan anayurdunda önemini ilan eden ilk doğulu kraldı. II. Sargon'un çağdaşı olan Midas'tan sonra hüküm sürmüş aynı adlı başka Frig kralları olduğu da bilinmektedir. Bu nedenle bu isimdeki hükümdarlardan söz eden antik kaynakların, hangi Midas'tan söz ettiğini anlamak güçtür.

Sangarios (Sakarya) Nehri üzerindeki Gordion kentinin Frigya'nın başkenti ve Midas ile babası Gordias'ın hükümdarlık merkezi olduğu antik dönemde kabul görmekteydi. Hikayelerde Midas doğaüstü ile iletişime geçebilen bir tür kahramanken, Eski Yunan tanrılarıyla ve Eski Yunan mitolojisinin diğer figürleriyle karşılaşır.

Midas, Apollon ile kaval çalıcısı Marsyas arasındaki bir müzik yarışmasında hakemlik ederken, ölümlü Marsyas'ı seçerek Apollon'u kızdırır. Ceza olarak

Midas'a kendisine büyük utanç veren eşek kulakları verilir. Varlığın sırlarını bilmek isteyen Midas, başka bir Yunan orman yaratığı olan Silenos'u ele geçirir. Midas Silenos'u bıraktığında, tanrı Dionysos krala teşekkür için bir dileğini gerçekleştirmeyi vaat eder. Midas, akılsızca her dokunduğunun altına dönmesini diler. "Altın dokunuş" felaket getirir. Midas kendini bundan kurtarmak için Lidya'daki Sardies'ten geçen Paktolos Nehri'nde (Sard Çayı) yüzmek zorundadır. Hikayelerin tümü Midas'ı övücü nitelikte değildir. Bir tanrının yer aldığı yarışmada kötü bir karar verir. Altın dokunuşu dilemesinde açgözlülüğü sağduyunun önüne geçer. (SAMS Kenneth; "Frigler" Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012)



Eşek Kulaklı Midas Betimlemesi

Yukarı Sakarya Vadisi'nde Eskişehir, Afyonkarahisar ve Kütahya illeri arasında uzanan ve arkeoloji literatüründe *Dağlık Frigya/Frigya Yaylası* olarak adlandırılan bölge, Frigler'in tarihleri boyunca siyasi ve kültürel açıdan en etkili oldukları kesimdir. Dağlık Frigya'nın merkezinde Türkmen Dağı silsilesi yer alır. Doğusunu Eskişehir'in Seyitgazi ilçesi sınırlar, güney ucu Afyonkarahisar'ın İhsaniye ilçesine, batısı Kütahya'nın Sabuncupınar köyüne, kuzeyi ise Eskişehir merkez köylerinden Gökçekısık civarına kadar uzanır. Eskişehir'in yaklaşık 75 km güneyinde yer alan Yazılıkaya-Midas Vadisi ve Kümbet Vadisi, daha güneyde Afyonkarahisar'ın yaklaşık 30 km kadar kuzeyinde bulunan Köhnüş ve Karababa Vadileri en önemli Frig yerleşim alanlarını oluşturur. (TÜFEKÇİ-SİVAS Taciser; "Frigler" Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012)

ÖNEMLİ BİR BULGU

Anadolu'da Neolitik Çağ'a ait Çatalhöyük kazılarında ortaya çıkan duvar resimlerindeki dinsel tören sahnelerinde dans eden avcı figürleri görülür. Hitit, Urartu, Frig gibi Anadolu'nun güçlü merkezi krallıklarının sanatında çeşitli müzik enstrümanları çalan müzisyenlerin eşliğinde gerçekleştirilen ziyafet ve dini tören sahneleri önemli yer tutar.

Müzik ve dans en eski çağlardan başlayarak insanoğlunun yaşamında çok önemli bir yer tutmuştur. Müzik toplumların yalnızca günlük yaşamına değil, inanç dünyalarına da girmiş sadece sevinç ve kederlerine değil tanrılarına olan ibadetlerine de eşlik etmiştir.

Eskiçağ Anadolu'su yerleşik düzeninde var olan, Anadolu'nun belki de en eski müzik aleti olarak kabul edebileceğimiz ve günümüze dek kullanılagelmiş en önemli çalgısı "çifte kaval" dır. Bu çalgının güzel ve önemli bir örneği "Ana Tanrıça Kibele" figüründe yer almaktadır. (Anadolu Medeniyetleri Müzesi)

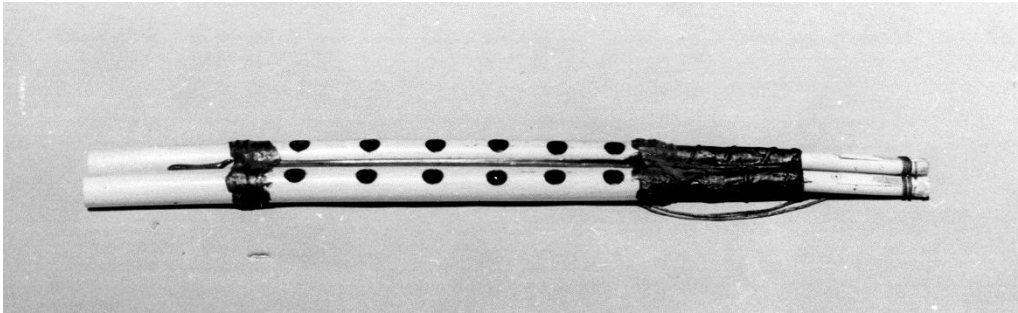


Ana Tanrıça Kibele

Figürün sol alt köşesinde yer alan “çifte kaval” figürü ve sağ taraftaki “lir” figürü müzik arkeolojisi açısından son derecede büyük önem taşımaktadır. Unutulmaması gerekir ki bir Anadolu enstrümanı olan “çifte kaval”, 20.yy. sonlarına kadar, özellikle Eskişehir, Kütahya, Bilecik, Afyon, Uşak ve Ankara illerini kapsayan sınırda kullanılmakta idi. Yine unutulmamalıdır ki söz konusu iller Frigya topraklarını çevreleyen coğrafyayı kapsamaktadır. Eldeki belgeler ise bize “çifte kaval” çalgısının yırtıcı kanatlı hayvanların kemiğinden son zamanlarda ise kargı benzeri maddelerden yapıldığını söylemektedir. Ana Tanrıça’nın elinde olan yırtıcı kuş belki de “çifte kavalın” yapılış simgesini taşımakta idi. 20.yy. Anadolu Halk Müziği’nde kullanılan “çifte kaval”, belki de Ana Tanrıça’ya adfedilmiş kutsal bir çalgı idi.

AULOS MU? ÇİFTE KAVAL MI?

Boğazköy’de bulunun Ana Tanrıça Kibele’nin müzisyenleriyle birlikte bulunduğu grubunda müzik aletleri karşımıza çıkıyor. Çifte kaval olarak adlandırılan ve Anadolu Medeniyetleri Müzesi’nde bulunan heykel grubunda Kibele, çifte kaval ve lir çalan iki müzisyen arasında betimlenmiştir. Bu betimlemeler de çifte kavalın antik kaynaklardaki anlatımlarının somut örneklerindendir. Frigler, Anadolu uygarlıkları içinde önemli bir uygarlıktır. Eşek kulaklı Midas öyküsünde de Friglerin müzik aletleri üzerindeki başarısı anlatılmaktadır.



Anadolu’da Ağaçtan Yapılma Çifte Kaval Örneği

Çifte kaval, yan yana bağırsak iplerle bağlanmış iki kavalın oluştuğu ve ikisinin aynı anda çalınmasıyla ortaya çıkan bir Anadolu çalgısıdır. Çifte kavalın, Anadolu’da 50 yıl öncesine kadar kullanıldığı bilinmektedir. Bugün çifte kaval, Yunan kültürünün bir parçası olarak 'aulos' ismi ile adlandırılmaktadır. Ancak ortaya çıkan bulgular sonucunda çifte kavalın Anadolu kaynaklı bir çalgı olduğu, Anadolu’dan Yunan kültürüne ihraç edildiği ve Aulos ismini aldığı anlaşılmaktadır." (Prof.A.Bülent ALANER)



Çifte Kaval Çalan Yunan Müzisyeni

Prof. Dr. Alaner 2011 yılında "Eski Anadolu'daki Müzik Enstrümanları" konulu projede şunları anlatmaktadır: "Gordion'da yapılan kazılarda çıkan ve kayıtlara "düdük" diye geçen çalgının çifte kaval olduğunu saptadık. Ele geçen bulgulardan birinci parça, altı delikli, ikinci parça ise iki delikli sanki bitmemiş bir kaval parçasını andırmakta idi. Kavalların aynı katmanda ve yan yana çıkması, bizde bu çalgının bir "çifte kaval" olabileceği izlenimi bıraktı.



Gordion Kazı Alanında Ele Geçen Çifte Kaval

Söz konusu materyal, Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Klasik Arkeoloji Bölümü Öğretim Üyelerinden Doç.Dr.Hakan Sivas tarafından ölçeklendirilip çizimi yapıldı ve Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Enstrüman Yapım Bölümü öğretim elemanlarından Zafer Güzey tarafından orijinaline sadık kalınmak sureti ile yeniden ahşap materyal üzerine inşa edildi.

Bu çalgıyı, aslına uygun olarak yeniden inşa edip çaldık. Gördük ki 3.yy.da yapılan İznik Konsil toplantısında 'Frigyen modu' olarak adlandırılan yapının gerçekten Frigya'ya ait olduğu ilk kez saptanmış oldu. "



Yeniden Aslına Uygun Olarak İnşa Edilen Çifte Kaval

MOD KAVRAMI

Antik Yunan müzik sistemi “tetrakord” adını verdiğimiz dörtlülerin yan yana gelmesi ile oluşan bir sistemdir. Yapı, değişik isimlerde iki tetrakordun yan yana gelmesi ile oluşmaktadır. Diziler, katlanmaları ile birlikte dört oktavlık bir genişlikte oluşmalarına rağmen, esas perde sistemi iki oktavdan meydana gelmiştir. Esas oktavda, eşit olmayan yirmi dört perde sistemi kabul edilmiştir. Ton kavramı ise “heptatonik” ve inici idi. (ALANER A.Bülent; “Tarihsel Süreçte Müzik”, Anadolu Üniversitesi Yayınları No.1179, Eskişehir 2000)



Antik FiryenModu

Tetrakordlar kendi içlerinde “diatonik”, “kromatik” ve “anarmonik” adları altında üç kısma ayrılmıştır. Her tetrakordun ilk ve son sesi “değişmez sesler” adını alır. Aradaki iki ses ise değişebilir özellikleri açısından “değişken sesler” adını alır. Her tetrakord daima iki tam ve bir yarım sestten oluşmuştur. (ALANER A.Bülent; “Tarihsel Süreçte Müzik”, Anadolu Üniversitesi Yayınları No.1179, Eskişehir 2000)

Antik Yunan müziğinde de esas tonları bir tür “makam” diye de nitelendirebileceğimiz “mod” lar oluşturur. Tetrakordların yan yana dizilişleri ile ortaya çıkan modlar yedi temel dizidir. Dorien Mi, Frigyen Re, Lidyen Do, Miksolidyen Si, Hipodoryen La, Hipofrigyen Sol ve Hipolidyen Fa. Bu ana modlardan her birinin ince tetrakordunun kalın tarafında, türlere göre perde aktarımları yapılmak suretiyle birçok dizi (makam) oluşturulmaktadır. (ALANER A.Bülent; “Tarihsel Süreçte Müzik”, Anadolu Üniversitesi Yayınları No.1179, Eskişehir 2000)

Antik Yunanlılar, müziklerini oluşturan modlardan her birinin insan ruhu üzerinde özel bir etkisi bulunduğuna inanırlardı. Örneğin;

“Hipodorien”: Azimli, gurulu ve şen

“Dorien”: Mükemmel, savaşta ve barışta yiğitlik sembolü,sert ve mağrur

“Frigyen”: İçki, heyecan ve ihtirası temsil ederdi.

Unutulmaması gerekir ki, pek çok Yunan kaynağında çok iyi müzik yapan müzisyenlere «Frig» adı verilmiştir.

FRİGYEN MODU VE OLUŞUMU

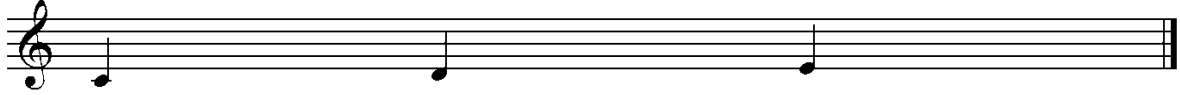
Herhangi bir majör gamın 3. derecesine kurulan moddur. 3. dereceden başlar ve oktavında son bulur. Türk Müziği makamlarından Kürdi ile benzerlik göstermektedir.

Altı delikli kavalın seslerinden oluşan dizi pentatonik bir yapı içermektedir. Bu yapı Çin Pentatonizmi ile aynılıklar göstermesine rağmen Anadolu orjinli bir buluntu karşımızda olduğundan söz konusu dizisel yapıya “Anadolu Pentatonizmi” adını verdik. Diğer bir söylem ile antik Anadolu’da Frig ezgilerinin asıl temeli pentatonik yapı üzerine olmuştur diyebiliriz.

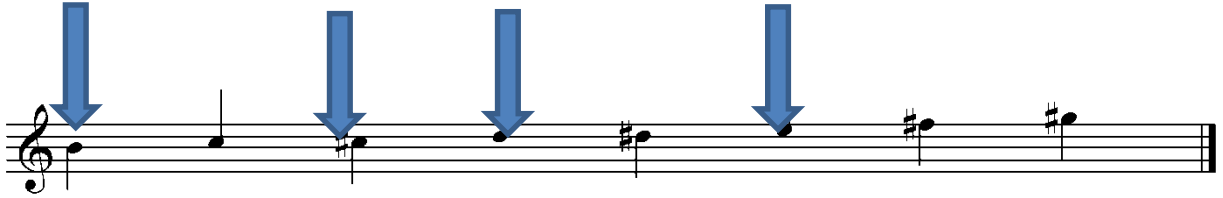


Altı delikli kavalın çıkan seslerin oluşturduğu dizi: “Pentatonik Yapı”

Octacordal (sekiz notalı dizi) sistem içerisinde “si-do diyez-re-mi” seslerinden oluşan tetrakordal yapıya baktığımızda “Antik Frigyen Tetrakordal yapının” ortaya çıktığını gözlemleriz. Bu da bize Frigya’da var olan pentatonik yapının zaman içerisinde “Antik Frigyen Mod’a” nasıl dönüşüm yapıldığını göstermektedir.



İki delikli kavalın çıkan seslerin oluşumu



Antik Frigyen Mod Oluşumu

İLİŞKİLENDİRME

La Si Do Re dörtlüsü Kürdi makamının temelini oluşturmaktadır. Bu tetrakordal diziyi bir perdelik transpoze yaptığımız anda karşımıza Si Do diyez Re Mi tetrakordal yapısı ortaya çıkar ki bu da Frigyen modunun temelini oluşturan yapıdır. Bu yapıya göre kürdi dizisindeki birinci tam perde, bulunan kaval bazında incelendiğinde hem tam hem de yarım perdelik aralıkları kapsadığı görülmektedir. Bu yapı da Frigyen modunun Kürdi makamı ile ilişkisini kendiliğinden ortaya koymaktadır.

FRİGYEN MODU ANADOLU HALK ŞARKILARINDA

Anadolu Halk Müziği’nde özellikle tulum benzeri çalgılarda “dem tutma” adı altında ikinci bir ezgisel yapının ana ezgiye eşliği söz konusudur. Frigya katmanında ele geçen ve aslına göre yeniden inşa edilen “çifte kaval” da da benzer özellikler söz konusudur. İki delikli ikinci kavalın işlevi bizce günümüz Anadolu Halk Müziklerinde var olan dem tutma geleneğinin Frigya uzantısı olması yönündedir. Diğer bir söylem ile Anadolu’da dem tutma geleneği eldeki belgelere göre Frigya kültürüne dayanmaktadır. (Dem Tutma:Özü bakımından, ezgiye sürekli olarak bir pedal sesi eşliği sağlamaktır. Karar sesi dediğimiz dizinin temel sesi üzerinde yapılan dem tutma, en yaygın eşliği oluşturmaya karşın, çalgının özelliklerine göre, farklı aralıklarla da ezgiye eşlik eder)

Sonuç olarak Anadolu’nun önemli bir bölgesinde uzun yıllar hakimiyet süren Frig toplumunun müziklerinde “Anadolu Pentatonizmi” diye adlandıracağımız pentatonik yapının

varlığı tartışılmazdır. Bu yapının teorik olarak Frigyen tetrakordal yapıya dönüştüğü, kuvvetli bir varsayımdır. Özellikle Antik Yunan felsefesinde var olan ve frigyen mod olarak Atina Okulu'nda standartlaştırılan modal yapının temeli Frigya bölgesi müzikleri ve çalgıgeleneğidir. Yunan pentatonizmi diye adlandırılan ve Antik Yunan müziklerinde var olan pentatonik yapı da Frigya kültürel etkileşimine dayanmaktadır. Çifte kaval olarak adlandırılan Frigya kavalı belki de Antik Yunan Aulosları'nın temelini oluşturur. (ALANER A.Bülent; "Frigler", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012)

Günümüzde eski Frigya bölgesini oluşturan toprak parçası Eskişehir, Kütahya, Bilecik, Afyon, Uşak ve Ankara il sınırlarını kapsamaktadır. Özellikle Frigya'nın kutsal toprakları olarak anılan Afyon bölgesi halk türküleri incelendiğinde, söz konusu türkülerin müzikal yapısının Frigyen mod ile örtüştüğü gözlenmektedir. Diğer bir değiş ile Frigyen modu günümüz Anadolu halk ezgilerinde yaşamaktadır.

Bu bölgeye ait halk ezgileri, çoğunlukla melodik yapı olarak "Kürdi makamı" olarak anılmaktadırlar.

La Si Do Re dörtlüsü Kürdi makamının temelini oluşturmaktadır. Bu tetrakordal diziyi bir perdelik transpoze yaptığımız anda karşımıza Si Do diyez Re Mi tetrakordal yapısı ortaya çıkar ki bu da Frigyen modunun temelini oluşturan yapıdır. Bu yapıya göre kürdi dizisindeki birinci tam perde, bulunan kaval bazında incelendiğinde hem tam hem de yarım perdelik aralıkları kapsadığı görülmektedir. Bu yapı da Frigyen modunun Kürdi makamı ile ilişkisini ortaya koymaktadır.

Özellikle Eskişehir, Kütahya, Afyon, Bilecik yöresi halk ezgilerinin tamamı incelendiğinde, büyük çoğunlukla bu ezgilerin Kürdi yani Frigyen mod özellikleri gösterdikleri kendiliğinden ortaya çıkar.

Yani şehirler ve şehirlerde yaşayan toplumlar zaman içerisinde din, dil, ırk ve devlet anlamında değişikliğe uğrasalar da kültürel yapı, özellikle de «ulusun toprağa bağlı kesiminin yaşam biçimini» söz ve melodi ile anlatan halk türkülerimizde değişime uğramadan günümüzde yaşam bulmaktadır.

Sonuç olarak Anadolu'da 3000 yıl önce var olan dinsel temelli kültürel yapı, yani 3000 yıl önce Frigya'da yaşayan ezgi yapısı günümüzde Anadolu Halk ezgilerinde yaşamaktadır.

NOTALAR

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 973
İNCELEME TARİHİ: 30.4.1975

YÖRESİ
ESKİŞEHİR

KİMDEN ALINDIĞI
OSMAN ÖZDENKÇİ

SÜRESİ:

DERLEYEN
OSMAN ÖZDENKÇİ

DERLEME TARİHİ
19.9.1949

BU DAĞLARDA BAĞ OLMAZ

NOTAYA ALAN
OSMAN ÖZDENKÇİ

BU DAĞ LAR DA... M BA... GÖ... L
BE NAĞ LA RI... M SA... ZA... Ğ

MAZ LAR KA RA Ü... ZÜ... M
LAR KAR ŞIM DA... Bİ... R

A KOL MA... Z HAY DİN Dİ A KO... L MAZ HEY
KI ZAĞ LA... R HAY DİN Dİ KI ZA... Ğ LAR HEY

KOM ŞU KI Zİ... SE... VE...
AĞ LAR SA A... NA... MA... Ğ

NİN LAR YÜ RE Ğİ... N DE...
GE Rİ KA... LA... N

YA ÇOL MA... Z HAY DİN Dİ YA ÇO... L MAZ HEY
A ZAĞ LA... R HAY DİN Dİ A ZA... Ğ LAR HEY

N. Uyşal

T.H.M. REPERTUAR No: 4576
İNCELEME TARİHİ : 18. 11. 2005

YÖRE

AFYON / Emirdağ

KAYNAK KİŞİ

HALİT FIRAT AYDEMİR
PINAR HALAÇ

SÜRE:

ÖNÜNE GUŞANMIŞ YANDIMDAN ÖYNÜK

DERLEYEN

REYHAN ALTINAY
HÜSEYİN YALTIRIK

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN

HALE GÜR

(SAZ -----)

Ö BU GÜN NE GU LA ŞAN MIŞ YAN DIM
Nİ BU Gİ VAR DIR

DAN ÖY NÜK Ö NÜ NE GU ŞAN MIŞ YAN DIM DAN ÖN LÜK
HA VA NİN BU GÜN BU LA Nİ Gİ VAR DIR HA VA NİN

(SAZ -----)

İ ÇE RİM YA Nİ YO YAR GÖY
ŞA HAN SAĞ YA NİN DA DÖ NER

NÜK GÖY NÜK GİZ GÖY NÜK GÖY NÜK
YU VA NİN DÖ NER YU VA NİN NİN (SAZ -----)

A NA BA NA BİR İ ZİN VER BU GÜN LÜK A NA BA NA
AR DI KIRK BE LİK Lİ GÜ ZEL SE VE NİN AR DI KIRK BE

BİR İ ZİN VER BU GÜN LÜK
LİK Lİ GÜ ZEL SE VE NİN (SAZ -----)

Frigyen Modu Anadolu Halk Türkülerinde

KAYNAKÇA

ALANER A.Bülent; “*Tarihsel Süreçte Müzik*”, Anadolu Üniversitesi Yayınları, No:1179, Eskişehir, 2000

ALANER A.Bülent; “*Frigler*”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012

ERSÖZ S.Berndt; “*Frigler*”, Yarı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012

SAMS Kenneth; “*Frigler*”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012

TÜFEKÇİ-SİVAS Taciser; “*Frigler*”, Yapı Kredi Yayınları, 2012

KEMAL BOLU'DAN KEMAL İLERİCİ'YE

Doç. Dr. Ahmet Serkan ECE

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

Arş. Gör. Seda EDEN

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

ÖZET

İnsan ve şehir birbirinin aynasıdır. İçinde bulunduğu kültürün bir birleşimi olarak karşımıza çıkar, insan ve şehir. Yaşantılarının bireyin özünü oluşturduğu çerçevede, içinde bulundukları durum konum ve mekan, toplumsallaşmadan bireysele indirgendiğinde bizleri en çok etkileyen unsurdur. Şehirlerin insanlara giydirdiği elbiseler vardır. Şehirlerde edindiğimiz eda ve vurgu, duruş, yürüyüş, hayata bakış, tutum vardır. Hepsi kendine özgü, şehrine özgüdür.

Kemal İlerici, henüz Bolu'dayken ve 21 Haziran 1934 Soyadı Kanunundan önce basılan notaların kapağında bestecinin ismi “Kemal (Bolu)” olarak verilmiştir. Kemal İlerici (1910 – 1986) batı müziği armonisinin temeli olan “üçlü armoni sistemi” yerine Türk müziği makamsal ezgilerinden yola çıkarak uygulamış olduğu dörtlü ve beşli aralıklardan oluşan bir sistem kullanmış olup, ‘Türk Müziği Çokseslendirme’ alanında yeni bir sistem oluşturmuş ve kendinden sonra gelen bestecileri de ‘Bestecilik bakımından Türk Müziği ve Armonisi’ adlı kitabıyla ve çalışmalarıyla etkilemiştir. Bu çalışma ile, müzik teorisi ve etnomüzikolojiye önemli katkılar sağlamış olan Kemal İlerici’nin çocukluk ve gençlik döneminin, eğitim hayatının ve öğretmenliğinin ilk yıllarının, 1915- 1932 yılları arasındaki yaşamını sürdürdüğü Bolu’da geçmesi sonucu, yaşadığı kentin O’nun üzerinde bıraktığı etkileri tespit etmek amaçlanmıştır. Biyografik hayat hikayesine dair veriler toplanırken Kemal İlerici’nin yakın akrabalarıyla yapılan görüşmelerin sonuçları değerlendirilmiştir. Açık uçlu sorular hazırlanmış olup ilgili konulara dair sondalar eklenerek, görüşme metin haline getirilmiş, ilgili belgeler ve dökümanlar toplanmıştır. Bu araştırma anlatı araştırması olarak tarama modeli nitel bir araştırmadır, veriler yarı yapılandırılmış görüşme sorularına verilen yanıtlar ile elde edilmiştir. Kemal İlerici’nin yakın akrabalarının gözünden belgelerle, anlatılarla özetlenmeye çalışılmıştır.

Kemal İlerici Batı müziği ve Türk müziği sentezi ortaya koymaya çalışmış, hayatı boyunca da bu sistemi savunarak öğrencileriyle paylaşmıştır. Çocukluğunda Bolu’da dinlemiş olduğu davul-zurna ile annesinden dinlemiş olduğu Türkülerin ve Klasik Türk Müziği eserlerinin O’nu yerel müzik bilincinden ulusal müzik kavramına taşıdığı düşünülebilir. Bolu’nun ruhunun izlerini üzerinde gördüğümüz Kemal İlerici ömrünün son anına kadar Türk Müziği’nin değerlerine inanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kemal İlerici, Bolu, Biyografi, Türk Müziği Armonisi, Türk Müziği Çok seslendirme.

From Kemal BOLU to Kemal İLERİCİ

Assoc. Prof. Ahmet Serkan ECE

Abant İzzet Baysal University, Faculty of Education

Department of Fine Arts Education

Rsch. Asst. Seda EDEN

Abant İzzet Baysal University, Faculty of Education

Department of Fine Arts Education

ABSTRACT

Human and city are the mirror of each other. They are encountered as a combination of culture in which they are. In the frame in which people's experiences create the essence of the individual, status, location and place are the most important factors when it is from socialization to individualization. There are clothes which are attired to people by cities. There are mien, emphasis, stance, walk, view of life, attitude which people acquire in their cities. All of them are peculiar to itself and their city.

Kemal İlerici was in Bolu and before 21 June 1934 The Surname Law there were given 'Kemal Bolu' as composer's name on his notes cover. Instead of using 'triple harmony system' which is the basis of classical music harmony, Kemal İlerici (1910 – 1986) used his system which is consist of quartet and quintet intervals based on Turkish Music Modal Melodies. He created the new system in the area of Turkish Music Polyphony and affected composers coming after him with his book 'Turkish Music and Harmony with regard to Composers' and his studies. With these studies, Kemal İlerici's contributed to music theory and etnomusicology childhood and youth, learning of his life and the first years of teaching life, between 1915 and 1932 he lived in Bolu. Thereafter there are aimed to make firm the effects the city which was he lived to him. When datas are collected about biografic life story, Results of interviews with Kemal İlerici's close relatives are evaluated. Open-ended questions are prepared by adding probes about related topics, interviews converted to text, relevant documents and documents were collected. This research is a qualitative research with screening model as a narrative research. The datas were obtained the answers to questions of semi-structured interview. It was tried to summarized with documents and narratives which are through the eyes of Kemal İlerici's close relatives.

Kemal İlerici was tried to put forth the synthesis of Classical Music and Turkish Music, throughout his life, he argued the system and shared with his students. With drums and shrill pipe he listened in his chilhood in Bolu and folk song and Turkish Classical Music pieces listened from his mother, the final end from awareness of local music to the concept of national music is considered. Kemal İlerici on who are we saw the trails of spirit of Bolu, until the end of his life believed that the values of Turkish Music.

Key words: Kemal İlerici, Bolu, Biography, Turkish Music Harmony, Turkish Music Polyphony.

GİRİŞ

*“ Bir şair kendi kökünün ağacında
şarkısını söylediği nispette doğru söylemiş olur. “
Jean COCTEAU*

Ülkemizde ilk defa Batı Müziği Armonisi bilen bir Türk, kendi ezgilerimizin armonize edilmesi konusunu ele almış ve bir sistem kurma girişiminde bulunmuştur. Hiç olmayan bir düzenden, bir sisteme kadar yol almanın zorluğu konusunda M.E.Borrel’in bir betimlemesi vardır. “Karanlık bir gecede bir helikopter bir çölün ortasına bir yolcu bırakıyor. Gün kalın bir bulut örtüsünün arkasından doğmaktadır. Pusulası olmayan yolcu gideceği yönü bulmaya çalışacaktır. İşte durum budur.” (İlerici, 1970).

“Türk Ulusu, tarihin akışı ve kendi isteği ile, doğu İslam dünyası inanın çerçevesinden ayrılıp, batı inanın dünyasına girmiştir. Yenidünyamızın ses alanında en önemli özelliği, insan duygularını ve olayları sesle anlatmada, ‘Armonik müzik dilini’ seçmiş olmasıdır” (İlerici, 1970) diyen Kemal İlerici’nin geliştirmiş olduğu sistem içerisinde, tüm teknik bilgilerin derininde saklı olan bir estetik vardır. Ezgiyi, motifi çeşitli eşlik kalıpları ile çok seslendirmenin onu zenginleştirmek anlamına gelmediğini vurgulamıştır bize, Kemal İlerici. Savunduğu görüş, bu memleketin halkının ne hissettiği, estetik görüşünün ne olduğudur.

Problem Cümlesi

Yakınlarının gözünden Kemal İlerici’nin hayat hikayesi, öğretmenliği ve kişiliği hakkında bilinmeyen yönleri nelerdir?

Amaç

Bu araştırmanın amacı, Türk Müziği Çokseslendirme alanında ilk sistemi kuran Kemal İlerici hakkında ailesi ve öğrencileri ile görüşülerek; ailesi, çocukluğu, yetiştiği ortam, eğitim süreci, kişiliği gibi konuların yanısıra öğretmenliği, teorisyenliği ve besteciliği hakkında da bilgi vermektir.

Önem

Yapılan literatür taramalarında da görüldüğü üzere, Türkiye’nin müzik yaşantısına katkıda bulunmuş, yaşayan veya hayatta olmayan Türk Bestecileri, müzik eğitimcileri vs. üzerine yapılmış olan araştırmaların sayıca az ve yetersiz oluşunun da etkisiyle, bu araştırma Türk müziğine verdiği değerli katkılar ile Kemal İlerici’nin günümüzde yeterli şekilde tanınması gerektiğinden önemlidir.

Bu çalışmada Kemal İlerici’nin hayat hikayesi biyografik araştırma çeşitleri (biyografi, otobiyografi, monografi, portre) arasından biyografi araştırması temel alınarak incelenmiştir. “Edebiyat, sanat, siyaset, ticaret vb. alanlarda haklı bir üne kavuşmuş, tanınmış insanların hayatlarını, eserlerini, başarılarını okuyucuya duyurmak amacıyla yalın bir dille, tarafsız bir görüşle yazılan inceleme yazılarına hayat hikayesi (biyografi) denir.” (Karasoy, Yavuz, Kayasandık ve Direkci, 2005).

Yapılan literatür taramalarının sonucunda ülkemizde müzik eğitimi, besteleme ve teori alanında hizmet vermiş kişilerin hayatlarının detaylı olarak irdelendiği çalışmalar bulunmaktadır. Ekrem Zeki Ün (Gedikli, 1982), Muammer Sun (Görsev, 1988; Göğüş, 1993; Yener, 2006), Necil Kazım Akses (Başgezmezler, 1994; İlyasoğlu, 1998; Uluçınar, 2003; Çalgan, 2007), Ulvi Cemal Erkin (Çalgan, 1991 ve 2001, Tekok, 1993), Nevit Kodallı

(Okuyay, 1998; Sarmaşık, 1998; Öztürk 2002; İlyasoğlu, 2009), Ahmet Adnan Saygun (A. Adnan saygun'a armağan 1991, Alapınar, 1993; Refiğ, 1992 ve 1997; Giray, 2003; Koçak 2005; Aracı, 2007; Yıldız, 2007) Hasan Ferid Alnar (Okuyay, 1999), İlhan Usmanbaş (İlyasoğlu, 1994 ve 2000), Ferit Tüzün (Kahramankaptan, 2001) Bülent Tarcan (İlyasoğlu, 2006), Bülent Arel (Ali, 2002), İlhan Baran (Kahramankaptan, 2010), Cemal Reşit Rey (Ali, 1996; İlyasoğlu, 1997; Güner, 2000), Mithat Fenmen (Özmenteş, 1999), Halil Bedii Yönetken (Sağlam, 2001), Kamuran Gündemir (Karaesmen, 2002) Faik Canselen (Okuyay, 2004). Kemal İlerici ile ilgili çalışmalar ise daha çok İlerici'nin ortaya koymuş olduğu armoni sistemine (M.T.Tutu, S.B.Tutu, 1999; Bayraktarkatal, 1998; Bardakçı, 2001; Sağlam, 2001; Türkmen, 2003) ilişkindir. Hayatının kısa bir şekilde ele alındığı tek bir çalışma (Tanır, 2001) bulunmaktadır.

YÖNTEM

Bu araştırma, anlatı araştırması olarak tarama modellen nitel bir araştırmadır. "Anlatı araştırması, insanların bir konuya veya duruma ilişkin deneyimlerini yaşamış oldukları hikayeler ile inceler. İnsanların yaşadıkları olayların ardışık olarak düzenlenmesi, bu olaylar arası ilişkilerin kurulması ve böylece bu olayların belirli hedef kitle için anlamlandırılması sağlanır. Otobiyografi, biyografi, hayat hikayesi ve kişisel hikaye çalışmaları birer anlatı araştırması türüdür"(Büyüköztürk vd. 2013.). Veriler yarı yapılandırılmış görüşme sorularına verilen yanıtlar ile elde edilmiştir. Biyografik hayat hikayesine dair veriler toplanırken Kemal İlerici'nin yakın akrabalarıyla yapılan görüşmelerin sonuçları değerlendirilmiş, açık uçlu sorular hazırlanmış, ilgili konulara dair sondalar eklenerek, görüşme metin haline getirilmiş, ilgili belgeler ve dökümanlar toplanmıştır.

Veri Toplama Teknikleri ve Verilerin Çözümlemesi

Bu araştırmada veri toplama araçları olarak, nitel araştırma veri toplama tekniklerinden, görüşme tekniğinin "yarı yapılandırılmış görüşme" türü ve "belgesel tarama" tekniği kullanılmıştır.

"Görüşme, araştırmada cevabı aranılan sorular çerçevesinde ilgili kişilerden veri toplama şeklinde ifade edilebilir. Yarı yapılandırılmış görüşmeler, hem sabit seçenekli cevaplamayı hem de ilgili alanda derinlemesine gidebilmeyi birleştirir." (Büyüköztürk, vd. 2008).

Bolu Valiliği Nüfus Müdürlüğünden hareketle, Kemal İlerici'nin ailesinden hayatta kalanlara ulaşarak, büyük kızı Dilek Böke ve damadı Asaf Böke ile iletişime geçilmiş, daha sonrasında ise, "Tekne kazıntım" dediği son öğrencisi ve oğlu yerine koyduğu Ertuğrul Bayraktar ile irtibat kurulup randevu alınmış ve yarı yapılandırılmış görüşme soruları sorulmuştur. Tüm görüşmeler kayıt altına alınmıştır.

Madge(1965)'ye göre, varolan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya belgesel tarama denir. Tarananlar: geçmişte olguların anında iz bıraktığı resim, film, plak, ses ve resim kayıtlı bantlar, araç-gereç, bina, heykel vb. kalıntılarla, olgular hakkında, sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor, kitap, ansiklopedi, resmi ve özel yazı ve istatistikler, tutanak, anı, yaşam öyküsü vb.leridir (Aktaran:Karasar, 2006).

Belgesel tarama yöntemi ile kütüphaneler ve Dilek Böke ile Ertuğrul Bayraktar'ın şahsi arşivleri taranmış, elde edilen belgeler, mektuplar, kitaplar, resmi yazılar, dergi yazıları ve fotoğraflar incelenmiş ve tasnif edilmiştir. Verilerin Çözümlemesi ise nitel veri çözümleme teknikleriyle yapılmıştır.

BULGULAR

Kemal İlerici'nin Hayat Hikayesi, Öğretmenliği ve Kişiliği

Kemal İlerici, 15 Ekim 1910'da Bolu'nun Gölyüzü mahallesinde dünyaya geldi. Babası polis memuru Bolulu Lütfi Bey, annesi Bolu'nun Düzce ilçesi Çakırlar köyünden ev hanımı Hamide Naciye Hanım'dı. Babasının görevi nedeniyle çocukluğu beş yaşına dek Ereğli, Zonguldak ve Bartın' da geçen İlerici, dokuz yaşındayken babasını kaybetti. İlköğrenimini 1921 yılında Bolu Sultanisi ilk kısmında tamamlayan İlerici orta öğreniminin üç sınıfını Bolu Lisesi'nde 1924 yılında tamamladıktan sonra, iki yıl Kastamonu İlköğretmen Okulu'nda okuyarak 1926 yılında ilkokul öğretmenini olarak Bolu'ya atandı. Kemal İlerici'nin müzik sevgisinin oluşmasında el mızıkası çalan annesi Hamide Hanım'ın etkisi oldu.¹

Kendi kendine keman çalmaya çalışan İlerici, müzik öğretmeni Mustafa Rahmi Otman'ın² Bolu'ya atanması ile çalışmalarını onunla sürdürdü. İlk bestelerini bu yıllarda yapan Kemal İlerici'nin bu ilk eserleri Klasik Türk Müziği alanındadır. Müzik bilgisini artırmak için İstanbul'a atanma isteği 1932 yılında gerçekleşti ve 55inci ilkokula öğretmen olarak atandı. Aynı yıl Belediye Konservatuvarı'na girerek Hasan Ferit Alnar ile armoni çalışmaya başladı. Geleneksel Türk müziğine olan ilgisi nedeniyle Hüseyin Sadettin Arel ile tanıştı ve Dr. Suphi Ezgi ile Klasik Türk Müziği üzerine çalıştı. Konservatuvardaki üçüncü yılında Hasan Ferit Alnar Ankara'ya atanınca onun yerine gelen Ahmed Adnan Saygun ile çalışmalarını sürdürdü. 1938 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı sınavını kazandı ve 1945 yılında üçlü armonik sistemde yazdığı “ Senfonik Uvertür “ ve o yıllarda Türk Müziği makamlarından yola çıkarak oluşturmaya başladığı kendi armonik sistemiyle bestelediği “ Köyümde “ adlı orkestra süiti ile kompozisyon ileri devresinden “iyi” derece ile mezun oldu. Bundan sonraki tüm eserlerini kendi armoni sistemiyle bestelemiştir. Kemal İlerici, okulu bitirmesinin hemen ardından 18 ay sürecek olan üçüncü askerliğine başladı. Askerlik dönüşünde Deneme (Tatbikat) Sahnesi stajyeri olarak Devlet Konservatuvarı'nda öğretmenlik yaptı. 1949 yılında Necil Kazım Akses'in Konservatuvar'a müdür olmasından sonra Deneme Sahnesi'nin kaldırıldığı gerekçesiyle İlerici açıkta bırakıldı ve aynı yıl Atatürk Lisesi müzik öğretmenliğine atandı.¹

Kemal İlerici 1953-54' de görgü-bilgi arttırma bursuyla Fransa'ya gidip bir yıl kaldı. Burada Olivier Messiaen, Darius Milhaud, Jacques Chailley gibi önemli besteci ve müzikologlarla görüşerek, geleneksel Türk müziği yapısından kaynaklanan armonik sistemini tanıttı ve görüşlerini aldı. 1969 yılında kendi isteği üzerine Atatürk Lisesi Müzik öğretmenliğinden emekli oldu . “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi “ adlı eserin ilk basımı 1970, ikinci basımı 1981 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yapılmış ve toplam 7000 adettir.¹

Kemal İlerici makamları incelemede kullandığı metodu 1935-36 yıllarında keşfetmiş, yapıtlar üzerinde gerekli incelemeleri yaptıktan sonra 1943-44 yıllarında ana dizi olarak “Hüseyini” makamını seçip kendi armoni sistemini oluşturmuş ve 1945 yılında da “Köyümde” adlı orkestra süitini bu sistem ile bestelemiştir. Kendi armonik sistemini anlatan “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” adlı kitabını bu yıllarda bitirmiş ve 1949 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'na basılması için başvurmuştur. Kitabın ilk baskısı ancak başvurusundan yirmi bir yıl sonra 1970 yılında gerçekleşmiştir. Kendi ifadesiyle; “kendi sistemini ve Türk müziğini daha geniş bir biçimde ve örnekleriyle açıkladığı” 1980 li yılların başlarında bitirdiği “Çoksesli Türk Sesi” adlı yayımlanamamış bir kitabı da mevcuttur. Bu kitap öğrencisi Ertuğrul Bayraktar'da bulunmaktadır. Yine kendi araştırma metoduna dayanarak yazdığı “İş Halinde Üçlü Sistem Armonisi” başlıklı kitabı 1974 yılında Milli Eğitim Bakanlığı

¹ <http://www.ertugrulbayraktar.com/dl/yazilar.php?id=5>

² <http://www.bartinhalkgazetesi.com/KoseYazisi-bartın-tarihinden-fotograflar-218-4-1072>

tarafından bastırılmıştır. 1964 yılında Opus dergisinde bir yazı dizisi olarak yayımlanan “Türk Müziği’nin Taşıdığı Değerler” önemli bir makalesidir.¹

İlerici Türk müziği ile ilgili her konuda düşüncelerini dile getirmiş ve yazmış bir “sesdizer“, etnomüzikolog, müzik kuramcısı ve düşünürdür. Ortaya koyduğu sistem Cumhuriyet dönemindeki çağdaşlaşma çalışmalarının en önemlilerinden biridir. Bedia Hanım ile evlenmiş olan İlerici’nin, Dilek ve Ülkü adlarında iki kız çocuğu vardır. Kemal İlerici 16 Eylül 1986 yılında, 76 yaşında iken vefat etmiştir.

Büyük kızı Dilek Böke’nin paylaştığı üzere, “Kemal İlerici Atatürkçü ve Milliyetçi bir vatanseverdi. Türk Kültürü’nün ve Folklorü’nün ayrı bir değere sahip olduğunu düşünmüş ve bu düşüncesi karşısında üzerine düşeni her daim yapmak istemişti. Bu doğrultuda, zamanın Cumhurbaşkanı, Kültür Bakanları ve hatta yetkili olduğunu düşündüğü pek çok kimseye mektup yazmıştı”. Aynı düşünce Bayraktar tarafından da ifade edilmektedir.

Kemal İlerici’nin eğitimciliği ve çalışma disiplini üzerine, Bayraktar ilk dersinden hatırladıklarını şöyle ifade etmektedir: “Oğlum ben seninle ders yaparım ama benim dört önemli maddem var. Bu dört önemli maddeyi gerçekleştirebileceksen, gel benimle çalış.

1. Randevusuna sadık olabilmek
2. Varlığını kimlere borçlu olduğunu bilebilmek
3. Başkalarının başarılarıyla sevinebilmek
4. Aileye ve büyüklere kusur etmemek”.

Bardakçı,(2000) Musikişinas Dergisi’nde kaleme almış olduğu ‘Karadeniz ve İlerici Bu İş Çok İyi Bilirlerdi’ başlıklı yazısında şöyle belirtmektedir: “Mildan Niyazi’nin yayınladığı notalar arasında “Hüseyini Saz Türküsü” adını taşıyan ve üzerinde “Büyük Cemil’in büyük ruhuna” şeklinde bir ithafın yer aldığı bir Hüseyini Saz Semaisi vardır. Soyadı kanununun çıkmasından önce yayımlanmış olan notada eserin bestecisinin adı “Kemal-Bolu” şeklinde yazılıdır ve bu “Bolulu Kemal” rahmetli Kemal İlerici’dir!”³

Kemal İlerici tüm hayatını kendi ifadesiyle “ Türk Ulusu’na olumlu katkılar yapmaya ve bir aydın olarak çevresini aydınlatmaya“ adanmış tüm çalışmalarını “Türk milletine ithaf eden” alçakgönüllü ve ilkeli bir aydındır. 21 Haziran 1934 Soyadı Kanunu ile ilk başta yaşadığı şehir olan ‘Bolu’ soyadını alıyor. Ancak daha sonrasında kendisini Türk Müziğini aydınlatmak için bir önder olarak görüyor ve soyadının ‘İlerici’ olarak değiştirilmesini istiyor.

Yapılan görüşmede Bayraktar’ın belirttiği üzere, “Kemal İlerici besteci olduktan sonra ‘bütün seslerle ilgili duygularımı her şeyiyle açıklayabileceğimi düşünmüştüm. Ancak, gördüm ki, öğrendiğim şeyler bizim o Bolu’daki davul zurnanın ve orda çalınan müzikleri yansıtacak materyali bana vermiyor. Onun için benim bunu incelemem lazım, burada başka türlü bir şey var.’ diyor. İnceliyor, makamları çok iyi biliyor, meşk etmiş, ama onu incelerken bakıyor ki yapılar farklı, yapılar farklı olunca Batı musikisindeki tonal yapı ve modal yapı nasıl farklıdır diye bir inceleme yapıyor ve ‘iş halinde üçlü sistem armoni’ adlı bir kitap yazıyor. Oradaki yapılar ile buradaki yapılar tutmuyor, orada ilk defa bu duruculuğu, yürüyücülüğü kendisi açıklamıştır.”

“Türk Müziği Makam Dizileri” adlı kitabını Kemal İlerici’nin saygın anısına sunan Muammer Sun, İlerici’nin geliştirmiş olduğu sisteme yakın bir sistem kullanmıştır. Kendi geliştirmiş olduğu sistemi şöyle açıklıyor: “Ağabeyim bağlama çalardı. Türkü söylerken de Re, Sol ve La seslerine göre akort edilmiş bütün tellere vururdu. Ben niye bu sesler kulak tırmalamıyor? diye düşündüm. Onu sonraki anlayışımızdaki tonik düşüncesi olarak kavradım. Ve kendim ona bir de dominant uydurdum: Do, Fa, Si-bemol ve Mi-bemol. Buna uygun olarak da birkaç parça yazdım.”⁴

³ Ekler no.2

⁴ <http://merichrd.wordpress.com/2007/01/21/muzik-dolu-bir-yasamin-panoraması/>

Muammer Sun'a Kemal İlerici ve sistemi hakkındaki görüşü sorulduğunda ise şöyle diyor: "Görüşünü yalın olarak şöyle anlatabiliriz: Ben şunu düşündüm, diyor insanlar tek tek bulundukları yerde bir toplum oluştururlar. Teksesliliğin içinde bir toplumun çoksesliliği de vardır. İşte ben önce onu bulmalıyım diyor. Sonra kendini halkın en çok sevdiği makamın hangisi olduğunu soruyor. Ve böylece hem halk müziği, hem de klasik Türk müziğinde halkın ruhunun Hüseyini makamında yansıdığını duyumsuyor. Kendisi çok duygusal bir insandı, ama armoniyi Türk müziğinin bünyesinden çıkararak bilimsel bir yöntemle yazmıştı kitabını. Ayrıca halkın ruhunu temsil eden bir makamı araması çok güzel." ⁴

Kemal İlerici'nin Eserleri

- Geleneksel Türk Müziği Eserleri
Altı Saz Semaisi
- Orkestra Eserleri
"Köyümde", Orkestra süiti, 1945.
"Yurt Renkleri", 1950.
"Mehmetle Söyleşiler No 1", 1962.
"Mehmetle Söyleşiler No 2", 1969.
"Duygu Demeti", 1971.
"Dilek Kızıma", 1974.
- Konçertoları
"Efe Kaprisi", viyolonsel ve orkestra için, 1967.
"Obua Konçertosu", 1970.
- Oda Müziği Eserleri
"Yaylılar Dörtlüsü", 1943.
"Maya", obua ve piyano için, 1948.
"Hüseyini Saz Semaisi ve İki Türkü", yaylılar dörtlüsü için, 1951.
"Uzunhava", keman ve piyano için, 1952.
"Mehmet'le Söyleşiler", oda orkestrası için suit, 1962 – 1969.
"Edip Özışık'la Söyleşiler" Obua ve Piyano için, 1972.
"Uyuyan Sevgiliye" Soprano ve Tenor İçin, 1955/1972.
"Oy Dağlar", korno ve piyano için, 1973.
"İkili", obua ve korangle için, 1974.
"Hüseyini Saz Semaisi", Ney ve Kemençe için 1979.
"İki Dost", iki keman için, 1980.
" İki Sesli Sevilmiş Saz ve Söz Yapıtları" Yirmialtı adet Yapıt 1965-66.
- Koro Eserleri
"Beş Parça", karma koro için, 1948 – 1949.
"Gençlerle Söyleşiler" Karma Koro İçin İki Yapıt ,1972.
- Solo Çalgı Eserleri
"Dilek Kızıma", piyano için, 1960 – 1964.
"Ülkü'ye Serçe Kardeşten Armağanlar", piyano için, 1967.
"Benim Kırlarım", flüt için, 1969.
"Yurdumdan Sesler", keman için, 1970.
"Solo Viyolonsel için Uşşak Peşrevi" 1972.
"Chris'in yaş günü", Piyano için, 1977. (Tanır, 2001)

Sonuç ve Öneriler

Kemal İlerici, Bolu’da doğmuş ve kendi çabalarıyla müzik eğitimine başlamış, müzik öğretmenliğinden sonra eğitimine devam etmiş ve sürekli “Türk Müziği Çokseslendirme” alanında halkın hissettiği estetik güzelliği sorgulamıştır. Ortaya koyduğu sistem her ne kadar tartışılabilir olsa da, ilk olması bakımından önemlidir.

Bu sisteme ait, ‘Türk Müziği Çokseslendirme’ dersi ülkemizdeki müzik eğitimi anabilim dalları lisans eğitimi son dönem dersi olarak ve lisansüstü eğitimi yüksek lisans ve doktora eğitim sürecinde seçmeli dersler olarak yürütülmektedir. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nün 2008 – 2009 eğitim – öğretim yılı bahar döneminde lisansüstü ders programında var olan ve Sarper Özsan tarafından yürütülen ‘Kemal İlerici Armonisi’ dersinin tek bir dönemden sonra kaldırıldığı bilinmektedir.

Kendi “İnsan Bilgisi” isimli makalesinde belirttiği üzere, ‘Varlığını kimlere borçlu olduğunu unutmamak’ maddesi ile ilk kez Türk Müziği Çokseslendirme alanında getirmiş olduğu sistemi ve İlerici, kuşaktan kuşağa bilinmesi gerekmektedir.

Araştırmacılara, ülkemizde biyografi türünde var olan araştırmaların yoğunlukla ilk dönem Türk bestecileri, müzik eğitimcileri ve solistleri arasında olduğunu belirterek, yapılacak yeni araştırmalara biyografi çalışmalarının dahil edilmesi,

Yayınevlerine, yazılan biyografik romanların sadece kar amacı güdülmezsizin, o dönemim müzik eğitimine kültürüne bir bakış açısı getireceğinden, basım konusunda gereken hassasiyeti göstermeleri,

Öğrencilere, gerek lisans gerek lisansüstü derslerde ülkemiz müzik eğitimine emek vermiş, bestecilerin teorisyenlerin, müzik eğitimcilerinin ve sanatçıların biyografilerini okumaları,

Kemal İlerici’nin öğrencilerine, kurulmuş olan ‘Türk Müziği Çokseslendirme’ sistemini geliştirerek yazılı metin halinde yayımlamaları konusunda cesaretli olmaları önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- A.Adnan Saygun’a Armağan. (1991) *A. Adnan Saygun’a Armağan*. Ankara: Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Alapınar, Ç. (1993). *Ahmet Adnan Saygun’dan bir kesit*. Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniveristesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Ali, F. (1996). *Cemal Reşit Rey – Unutulmaz marşın büyük bestecisi*. Ankara: Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Ali, F. (2002). *Elektronik müziğin öncüsü Bülent Arel*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aracı, E. (2007) *Ahmet Adnan Saygun – Doğu-batı arası müzik köprüsü* (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bardakçı, M. (2000-2001) “*Karadeniz ve İlerici Bu İş Çok İyi Bilirlerdi*” İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü, Musikişinas Dergisi Sayı V.
- Başgeçmezler, N. (1994). *Necil Kazım Akses – Cumhuriyetin özgün bestecisi*. Ankara: Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Bayraktar, E. kişisel arşiv.
- Bayraktar, E. (kitap bölümü) (1998). *Kemal İlerici’nin Armonik Dizgesinin Bir Özeti*. Türkiye’nin Müzik Atlası, Say, A.
- Böke, D. kişisel arşiv.
- Büyüköztürk, Ş; Çakmak, E.K; Akgün, Ö.E; Karadeniz, Ş ve Demirel, F. (2008). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. (2. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Büyüköztürk, Ş; Çakmak, E.K; Akgün, Ö.E; Karadeniz, Ş ve Demirel, F. (2013). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. (14. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.

- Çalgan, G. (2007). *Necil Kazım Akses'in yaşam öyküsü ile Viyola Konçertosu'nun müzikal ve teknik analizi diğer Türk bestecilerinin viyola için yazılmış eserlerine yönelik bir değerlendirme*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çalgan, K. (1991). *Ulvi Cemal Erkin'e Armağan*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Çalgan, K. (2001). *Duyuşlar – Ulvi Cemal Erkin (2. Baskı)*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Gedikli, N. (1982). *Ekrem Zeki Ün – Yaşamı, sanatçılığı, eğitimciliği ve çağdaş Türk sanat müziğindeki yeri*. Yüksek Lisans Tezi.
- Giray, S. (2003). *A biography of the Turkish composer A.Adnan Saygun and a discussion of his violin Works*. New York: Edwin Mellen Press.
- Göğüş, M. T. (1993). *N. Kazım Akses – Yaşamı, sanatçılığı, eğitimciliği ve çoksesli Türk Müziğindeki yeri*. Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Görsev, S. (1998). *Muammer Sun yaşamı, sanatçılığı, eğitimciliği, kültür felsefesi ve çağdaş Türk sanat müziğindeki yeri*. Yüksek Lisans Tezi, Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güner, E. (2000). *Cemal Reşit Rey'in yaşamı ve piyano yapıtlarına derin yaklaşımlar*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İlerici, K. (1970). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*, İstanbul.
- İlyasoğlu, E. (1994). *İlhan Usmanbaş'a armağan*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (1997). *Cemal Reşit Rey – Müzikten ibaret bir dünyada gezintiler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (1998). *Necil Kazım Akses – Minyatür'den destana bir yolculuk*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (2000). *İlhan Usmanbaş – Ölümsüz deniz taşlarıydı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (2006). *Bülent Tarcan – Bir hekimin senfonik öyküsü*. İstanbul: Dünya Yayıncılık
- İlyasoğlu, E. (2009). *Mersin'den yükselen çağdaş bir ses – Nevit Kodallı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kahramankaptan, Ş. (2001). *Ferit Tüzün – Çeşmebaşı'ndan esintilerle*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Kahramankaptan, Ş. (2010). *Müzikte derin zirve – İlhan Baran*. İstanbul: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Karaesmen, E. (2002). *Kamuran Gündemir – Piyanist, hoca ve Cumhuriyet aydını*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Karasoy, Y. Yavuz, O. Kayasandık, A. Direkci, B. (2005). Karasoy, Y (ed), *Uygulamalı Türk Dili ve Kompozisyon bilgileri*. (ss.368-369) Konya, Tablet Kitabevi.
- Koçak, O. (2005). *Ahmet Adnan Saygun*. İstanbul: Kastaş Yayınları.
- Okyay, E. (1998). *Nevit Kodallı – Türkülerden oratoryoya*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Okyay, E. (1999). *Ferit Alnar – Longa'dan konçertoya*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Okyay, E. (1998). *Faik Canselen – Eğitime tutkulu bir besteci*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Özmenteş, G. (1999) *Mithat Fenmen yaşamı, sanatçılığı, eğitimciliği ve çoksesli Türk Sanat müziğindeki yeri*. Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal

Bilimler Enstitüsü.

Öztürk, C. (2002). *Nevit Kodallı ve viyolonsel konçertosu*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Refiğ, G. (1991). *Ahmet Adnan Saygun ve geçmişten geleceğe Türk Musikisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Refiğ, G. (1997). *Atatürk ve Adnan Saygun Özsoy Operası*. İstanbul: Boyut Yayınları.

Sağlam, A. (2001). *Sanatçı müzik öğretmeni Halil Bedii Yönetken'in yaşamı, tüm müzik öğretmenlerine bıraktığı gerçek bir hazinedir*. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. 1(14), 29-42.

Sağlam, A. (2001). *Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Sarmaşık, H. (1998). *Nevit Kodallı'nın yaşamı, sanatçılığı ve besteciliği*. Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sun, M. (1998). *Türk Müziği Makam Dizileri*. Ankara: Evrensel Müzikevi Yayınları

Tanır, G.A. (2001). *Kemal İlerici hayatı, eserleri ve müzikolojiye katkıları*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tekok, A. (1993). *Ulvi Cemal Erkin*. Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Tutu, T.; Tutu, B. (1999). *Dörtlü Armoni ve Türk Müziğine Uygulanışı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Türkmen, U. (2003). *Türk Müziğinde Çokseslilik Tartışmaları*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. www.sosbil.aku.edu.tr/makale/c9s1m11.pdf

Uluçınar, B. (2003) *Alfred Schnittke ve Necil Kazım Akses'in hayatı, eserleri ve viyola konçertolarının incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yener, Ö. (2006). *Muammer Sun'un yaşamı ve eğitim müziğine katkıları*. Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yıldız, D. (2007). *Doğumunun 100. Yılında Ahmed Adnan Saygun*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

www.bartinhalkgazetesi.com/KoseYazisi-bartin-tarihinden-fotograflar-218-4-1072

www.boluexpress.com

www.ertugrulbayraktar.com

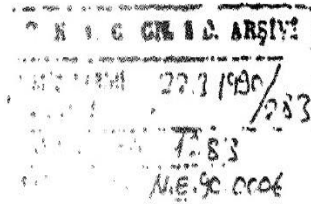
www.merichrd.wordpress.com/2007/01/21/muzik-dolu-bir-yasamin-panoraması/ *Müzik Dolu Bir Yaşamın Panoraması, Kalan Müzik Sitesi Dergi Sayfası, Muammer SUN ile söyleşi.*

www.tdk.gov.tr

Ekler



ek1: Kemal İLERİCİ



ek2:Kemal İlerici'nin 'Kemal Bolu' adı ile kağıda aldığı Hüseyini Saz Semaîsi

KAYSERİ/UZUN YAYLA ÇERKESLERİNDE MÜZİK PRATİKLERİ

Arş. Gör. Dr. Ali ÖZDEK

ERÜ. GSF. Müzik Bölümü

aliiozdek@hotmail.com

Hamit YÜKSEL

ERÜ. E.F. Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü Doktora Programı Öğrencisi

nezeriko@gmail.com

ÖZET

Anadolu'da Çerkeslerin dillerini, kimliklerini ve kültürlerini muhafaza etmeye çalıştığı, muhteviyatında barındırdığı tüm yerleşim birimi sakinlerinin Çerkes olmasından ötürü Çerkesya⁵'ya ait geleneksel yapının müessir biçimde hissedildiği en önemli bölge Kayseri/Uzunyayla'dır. Sanatın ve dolayısıyla müziğin kültürel yaşamla olan sıkı diyoloğundan ötürü müzik pratiklerinin bölge halkını doğrudan ve samimi olarak ifade etmede önemli dinamikler olarak biçimlendiğini söylemek mümkündür. Gerek form gerekse çalgı türleri bakımından kendine has ve enteresan bir mozayiğe sahip olan Çerkes müzik pratikleri bu bölgede de kültürel yaşamda en önemli katalizör etkiyi yaratan elementlerden birisi olarak düşünülebilir. Bu çalışmada, 1850 Çerkes sürgününün akabinde bu bölgeye yerleşen Çerkeslere ait çalgılar, müzik pratikleri ve bu pratiklere yönelik etnomüzikal anlamdaki sosyolojik yorum ele alınacaktır. Araştırmayla ilgili bu boyutlar "Ju Jansuret" ve günümüzdeki "Maze" grubu örnekleminde incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Kültürü, Çerkes, Ju Jansuret, Maze.

MUSIC PRACTICES OF UZUN YAYLA / KAYSERİ CIRCASSIANS

Research Assistant. Ph.D. Ali ÖZDEK

Erciyes University, Fine Arts Faculty, Music Department

aliiozdek@hotmail.com

Hamit YÜKSEL

Erciyes University, Faculty of Letters, Russian Language and Letter Department Ph.D.
Student

nezeriko@gmail.com

ABSTRACT

Uzunyayla / Kayseri is the most important region in Anatolia where Circassians are trying to preserve their language, identity and culture. As all the settlements comprise of Circassians

⁵ Çerkesya, Karadeniz'in kuzeyinde Gürcistan'ın kuzey-kuzey batısına düşmekte. coğrafik olarak 43. ve 47. enlemler arasını içermektedir.

only, it is the place where Caucasian traditional form is effectively visible. It is possible to say that as a result of close dialogue between art, hence the music, and cultural life, music practices are shaped up as an important dynamic for the people of this region to express themselves directly and sincerely. Circassian music practices, which have a unique and interesting mosaic in terms of form and music instruments, can also be considered as one of the factors that create an important catalyzing effect on the cultural life in this region. In this study, music instruments, music practices of Circassians who settled down in this region after the Caucasian exile and etnomusical related sosyologic comment towards these practices will be discussed. These aspects of the study will be investigated in the ' Ju Jansuret ' and today's ' Maze ' samples.

Key Words: Music culture, Circassian, Ju Jansuret, Maze.

1.Giriş

Anadolu, dünya üzerindeki jeopolitik ve bu çerçeve içerisinde jeostratejik bakımdan sahip olduğu avantajları, tarihsel süreçte temelini gerek kendi bünyesinde gerekse farklı bölgelere ait fenomenlerle inşa eden, birbirinden farklı medeniyetlere, halklara ve etnik gruplara ev sahipliği yapmış ve bu çarpıcı özelliğinden ötürü “etnisite” nin yoğun biçimde nüfuz ettiği ve hissedildiği önemli bir bölgedir.

Bahsi geçen fenomenlerin gerçekleşme nedenlerini inşa eden süreçlerin Anadolu dışında kaldığı, 19. yüzyılda Rus hükümetinin yürütmüş olduğu emperyalist politikanın çarpıcı bir neticesi 21 Mayıs 1864’de yaşanan ve literatürde “Çerkes Sürgünü” ya da “Çerkes Muhacirliği” olarak ifade edilen çarpıcı hadise önemli bir yer tutmaktadır. Çerkes halklarının yaşamlarını olumlu koşullar yaratabilmesi ve dil, din, gelenek, görenek kısacası kültür ve bununla ilgili olan tüm alt bileşenleri sağlıklı biçimde ihtiva etmesi açısından önemli bir tabiata sahip olan Anadolu, Osmanlı İmparatorluğu çatısı altında yaşamlarını idame ettirmeye çalışmıştır. Bu önemli tarihten beri Çerkesya’dan taşıdıkları kültür ve kültürün önemli ölçüde kristalize olduğu elementleri yıllar boyunca muhafaza etmeye çalışan Çerkes halkları, Anadolu’nun muhtelif bölgelerinde muhtelif хәхәс (diaspora kelimesinin Çerkesçe karşılığı)⁶ yerleşmişlerdir.

Çerkes halklarının yoğun biçimde yerleştiği ve Çerkesya’dan taşıdıkları kültürel kimliklerin yoğun biçimde hissedildiği en önemli bölge ise Uzunyayla’dır. Bu bölge nüfus yoğunluğu ve otantize bakımından taşıdığı hususiyetlerden ötürü Çerkes halkları için çarpıcı nitelikler taşımaktadır.

Çerkeslerin bu bölge itibarıyla kültürleriyle olan sıkı diyalogları, kültürün en kristalize olduğu alan olan müzikle birlikte de önemli ölçüde ön plana çıkmıştır. Çerkes halkları arasında gelenekselleşmiş düğün, eğlence ve buna benzer diğer aktivitelerde müzik sıklıkla kullanılmakta ve önemli pratikler arasında yer almaktadır. Bu araştırmada, Çerkes müzik pratikleri ve bu pratiklere yönelik etnomüzikal anlamdaki sosyolojik yorum anlamında ele alınmıştır. Araştırmayla ilgili bu boyutların derinlik kazanması bakımından "Ju Jansuret" ve günümüzdeki "Maze" grubu örnekleme oldukça önemlidir.

⁶ başka yerden gelmiş, doğduğu yerde yaşamayan

1.1. Araştırmanın Amacı:

Araştırma, Kayseri merkez bölgesinde ikamet etmekte olan Uzunyaylalı (Pınarbaşı) Çerkeslerin müzik pratiklerini incelemek amacıyla yapılmıştır.

1.2. Araştırmanın Önemi:

Araştırma, ilgili literatürde konuyla ilgili yapılmış çalışma örneği sayısının sınırlı olması bakımından önemlidir.

1.3. Araştırmanın Sınırlılıkları:

Araştırma “Kayseri Kafkas Derneği” kapsamında yürütülen müzik pratikleriyle sınırlıdır.

1.4. Araştırmanın Yöntemi:

Araştırma; literatür (belge) taraması, yapılandırılmamış görüşme (mülakat) ve gözlem tekniğinden faydalanılarak oluşturulmuştur.

2. Uzunyayla’nın Kısa Tarihçesi ve Bu bölgede Yaşayan Toplulukların Genel Özellikleri⁷

Çerkesler, Osmanlı topraklarına zorunlu göçlerinden sonra Sultan Abdülaziz’in de teşvikiyle yerleştikleri o zamanlar Sivas sancağına bağlı ve ilk adıyla Mesudiye, Çerkeslerin yerleşmesiyle Aziziye, şimdiki adıyla Pınarbaşı kasabasını 1860 yılında kurmuşlardır (Küp, 2006: 26). Çerkeslerin yerleştirildiği dönemde Uzunyayla, Kafkasya’yı hatırlatacak şekilde geniş ve ormanlık bir yapıya sahiptir. Başlangıçta Dulkadiroğulları Beyliği’nin yaylağı olan Uzunyayla, daha sonra Mekke ve Medine vakıfları arasına alınmıştır. Çerkesya’dan sürgün olarak gelen Çerkeslerin buraya yerleştirilmesi düşünülünce, bu arazi vakıflardan alınarak Çerkeslere ücretsiz dağıtılmıştır. İlk önce bu yöre Mesudiye adıyla kaza (ilçe) yapılmış, daha sonra adı Aziziye olarak değiştirilmiştir. Ancak Uzunyayla’yı yaylak olarak kullanan Türkmen-Afşar aşiretleri, bölgenin Çerkeslere verilmesine tepki göstermişlerdir (Habiçoğlu, 1993: 167).

Osmanlı Hükümeti, Çerkesleri Uzunyayla’ya yerleştirerek o bölgede yaylağa gelen Türkmen-Afşar aşiretleri disipline etme imkânını da elde etmiştir (Yel ve Gündüz, 2008: 968). Kurulduğundan bu yana Uzunyayla, Çerkes geleneklerinin önemli bir değişime uğramadan yaşatıldığı mekânlardan biri olma niteliği taşımıştır (Kaya, 2011: 93).

Kabardey, Abzex, Abaza, Hatukey, Şeşen diyalektlerini konuşan toplam 67 köy olup bunlardan bir tanesi, uzaktada olsa evlenme ve sosyal etkileşimlerini Uzunyayla ile sıkı tutan Yahyalı’ya bağlı Burhaniye Köyü’dür.

Uzunyayla yöresinin tamamı Çerkes köylerinden oluşmaktadır. Aralarında Çerkesçe konuşmayan köy yoktur. Dolayısıyla yörede Çerkes dili başta olmak üzere, kültür, müzik, folklör, gelenek-görenek ve toplumsal pratikler son otuz yıla kadar canlı, native ve kendini üreten bir boyutta yaşaya gelmiştir. Bu pratik içerisinde Çerkes müziği uzun yıllar steril olarak kalmıştır. Çerkes mahallî müzikler 1980’lerden sonra 1990 ların ortaların kadar daha çok yerel kalırken, Sovyetler Birliği’nin dağılmasıyla Kafkasya ile iletişim ve etkileşim başlamış oldu. Bu etkileşim müziğe de yansdı. Çerkesyada Rus kültürü hâkimiyetindeki müzik ile Xexec teki natural kalmış müzik örnekleri birbirlerini tamamlayıcı ve bütünleyici bir boyuta gelmişlerdir. Çerkesya’daki dil, kültür ve sanat bileşenleri uzmanlarca anlaşılmaya çalışılmıştır. Ancak Türkiye’deki Çerkesleri kültürel enstrümanlar bağlamında inceleyen antropolog sayısı çok azdır.

⁷ Bu bölüm Yüksel’in Yüksek Lisans tezinden faydalanılarak harılanmıştır.

2.1. Çerkes Dansları

erkes danslarını Kafé, Wuig, Çeçen (Şeşen), Lheperiwuş ve Apsuva (Abhaz/ Abaza) başlıkları altında incelemek mümkündür. Maze grubuyla yapılan görüşmenin içeriğinde bu danslara yönelik bulgular yer almaktadır.

2.2. Ju Jan Suret (Kafé Örneği)

Araştırmanın örneklem grubunu temsiliyeti açısından “Ju Jan Suret” adlı eserden de bahsetmek yerinde olacaktır. Jan Suretle ilgili birbirlerinden farklı hikâyeler anlatılmaktadır. O Ju sülalesinin kızıdır. Pınarbaşına bağlı Kunaşey köyündendir. Kayseri’den Yesen Sebahattin’inin anlatımına göre; Jan Suret çok güzel bir kızmış. Mola Hacı Bekir adında bir genci sevmektedir. Annesi bu sevgiden haberdar olunca kızına baskı uygular, dışarı çıkarmaz ve sürekli olarak evde tutmaktadır. Bu gençle evlenmesine izin verilmez ve sevmediği biriyle evlendirilir. O da duygularını; Ju Jansuret, sevdiği gençle evlenmesine engel olunarak, ona olan duygularını pşine tuşlarına taşıyan, Uzunyayla’da yaşamış aşkı dilden dile dolaşan Jan Suret’in ezgisi günümüze kadar taşınmıştır (Rai, 2004: 183).

2.3. Çerkes Müzik Pratiklerinde Kullanılan Çalgılar

2.3.1. Garmon



“Rus Halk Oyunlarının vazgeçilmez müzik aletlerinden birisidir. İskeleti çınar ağacından yapılır. Perde ve klavyeleri plastikten yapılmaktadır. Akordiyon’dan farklılığı klavye sayısının fazla olmasıdır”

(<http://tr.wikipedia.org/wiki/Garmon>).

2.3.2. Apeşşine



“Bir çerkes halk çalgısı. apeşşine'nin alttan kesik armut biçimindeki gövdesi, ince uzun bir sap şeklinde devam ederek helezon bir kıvrımla sona erer. Gövdenin üzeri ince ağaç kapakla kapatılmıştır. Gövde kapağının üzerine birçok küçük, yuvarlak ses deliği açılmıştır. At kılından dört tel, bir uçlarından deri parçasıyla gövdeye tutturulmuştur”

(<http://www.mavi-nota.com/index.php?link=yazi&no=508>).

2.3.3. Akordiyon



“Akordeon, akordiyon ya da akordion, bir körüğü harekete geçirmekle yaratılan hava akımının etkilediği serbest metal dillerinin titreşmesiyle ses çıkaran havalı çalgıdır”

(<http://tr.wikipedia.org/wiki/Akordion>).

2.3.4. Sıç’epşine



“Adige dilinde sıçepşine, Abhaz dilinde Aphartsa, Oset dilinde Fandır olark adlandırılan en eski hâli ile iki, günümüzde dört telli olarak üretilen ve kullanılan yaylı bir çalgıdır. Özellikle Abhaz halkı bu çalgı eşliğinde daha çok epic, kahramanlık özelliği taşıyan şarkılar seslendirmiştir” (<http://www.mavinota.com/index.php?link=yazi&no=508>).

2.3.5. Phaçıç



“Adige dilinde Phaç’ıç, Abhaz dilinde Ainkaga, Oset dilinde Kartsganak olarak adlandırılan bu çalgı; kürek biçiminde, incir ağacından yapılmış biri dar, yuvarlak bir sapla biten oniki plakadan oluşur. Bu plakalar sapın iki tarafına açılmış deliklerden geçirilen deri bir sicimle birbirine bağlanır. Bu çalgı çalınırken sapından tutulur ve elin sert veya yumuşak hareketleriyle ritmik vuruşlar yapılır, oyunlara eşlik etmek için çalınır” (<http://www.mavinota.com/index.php?link=yazi&no=508>).

3. Çerkes Müzikleriyle İlgili Önemli Tahliller

Kayseri Kafkas Derneği çatısı altında faaliyetlerini sürdürmekte olan Maze grubunun icra ettiği Çerkes müzikleriyle ilgili bulgular şu biçimdedir:

- Danslar ve şarkılar çoksesli olarak icra edilmekte ve söylenmektedir.
- Dans ve şarkılarda yer alan çokseslilik yapıları birbirine oldukça benzemektedir.
- Dans ve şarkılarda bir melodi hattına bir oktav, beşli ya da dörtlü uzaklıkta ostinato bas eşlikler yer almaktadır.
- Diatonik diziler kullanılmaktadır.
- Ezgi solist tarafından bas vokaller ise (dem veya ostinato) grup tarafından söylenmektedir.

-Ölçü sayılarının geleneksel şarkılarda karmaşık olduğu ancak çağdaş şarkılarda basit yapılardan oluştuğu; şarkı sözlerinin girift sistemler içerdiği belirlenmiştir.

-Erkeklerin çalgı icracılığında bayanlara göre daha aktif olduğu söylenebilir.

-Çerkes şarkı ve dansları içeriğindeki müziksel dinamiklerin sıklıkla biçim değiştirdiği ve bu yönüyle karmaşık bir yapıya sahip oldukları söylenebilir.

-Maze grubuyla ilgili olarak grup elemanlarının birçoğunun nota bilgisi olmamasına rağmen çoksesli müzik formuna yatkınlıklarının doğal olarak, dinleyerek geliştiği tespit edilmiştir.

4. Maze Grubuyla Gerçekleştirilen Görüşme

Kayseri Kafkas Derneği çatısı altında çalışmalarını sürdürmekte olan Maze Grubu'nu temsilen Kayhan Bey'le yapılan görüşmeyle ilgili sorular ve bulgular aşağıdaki biçimdedir.

1. Kendinizi (Grubunuzu) tanıtır mısınız?

“Grubumuz 1999- 2000 yılları arasında amatör olarak kurulmuş bir müzik grubudur. Çalışmalarını tamamen Çerkes müzikleri adına yoğunlaştırıp o günden bugüne kadar getirmiştir. Enstrümanlar tamamen Çerkes kültürüne ait enstrümanlar. Birazdan dinleteceğim üzere Garmon ve diğer bir önemli çalgımız da akordion. Ancak bu çalgılar bizim kültürümüze çok uzun yıllar sonra girmiş enstrümanlar.. Bizim kendi enstrümanlarımız apeşine adını verdiğimiz telli mandolin benzeyen fiziki yapı olarak biraz farklı ancak üç telli bir enstrüman. Sonra sıç'epşine adını verdiğimiz bir enstrüman var. O da yaylı kemençeye benziyor. Haricinde enstrüman olarak asıl enstrümanlarımızdan üflemeli bir kamın adını verdiğimiz bir enstrüman daha var. Ancak o şu anda bizde mevcut değil. Uzun bir çalgı, neye benziyor yapı itibarıyla. Yanlış söylemeyeyim ama üzerinde 3 ya da 4 deliği olan bir çalgı. Uzun bir kamış gibi düşünün, üzerinde ayrı bir aparat olmadan o şekilde çalınan bir enstrüman o da. İşte bize ait enstrümanlar, atadan gelen o üçü. Haricinde de var, ama benim bildiklerim bunlar.

2. Grup içerisinde kullandığınız çalgılar nelerdir?

Grup içerisinde kullandığımız çalgılar ise akordiyon ve garbon. Ritim çalgılarımız var. Dorid Baraban ya da koltuk altı davulu dediğimiz çalgımız var. Ritim çalgısı olarak yine Kafkasya'da kullanılan ahşaptan birbirine eklemleyip kullandığımız sadece ritim çalgısı olarak kullandığımız bir çalgı var. Phaçiç diyoruz biz ona. Bu çalgı da Çerkes müzik topluluklarında sıklıkla kullanılır. Anlamı da tahta demek zaten. Belki yanlış olabilirim ama “çiç” te tahtanın çıkardığı ses. Phaçiç yani tahtanın çıkardığı ses gibi birşey sanırım, oradan geliyor. Haricinde dediğim gibi apeşinimiz var. O yine bize özgü enstrüman, telli bir enstrüman. Şikeşine yaylı bir çalgı, daha öncede belirttiğim gibi kemençeye benziyor. Bizim şu anda grupta modern tarzda kullandığımız keman var. Haricinde cello var yaylılarımızdan. Yan flüt mevcut yine üflemeli olarak kullanılan. Bir de phadarp var. O da yine bizim kültürümüze ait. Şöyle söyleyeyim, bildiğim kadarıyla geçmişte ritim olarak genellikle tahta kullanılıyordu. Yani phaçiç diye bahsettiğim şey, mesala hızlı müziklerde biraz daha sert ağaçtan yapılma ayrı bir . phaçiç türü kullanılıyor. Romantik müziklerde daha yumuşak ağaçlı phaçiç kullanıldığını biliyorum. Phadarp diye bahsettiğimiz şey ise bugün Türkiye'de İç Anadolu'da sonradan kullanılmaya başlandı. Uzun bir tahta düşünelim. Sadece bu tahtaya vurarak elde edilen seslerle mızıkaya eşlik edilir. Yani aynı anda 15-20 kişi oturup aksak bir ritim tutuyorlar. “Teperuj” deniyor buna mesala. Bu ritmin tahta üzerine vurarak elde edildiği bir enstrüman yani phadarp. Yani phaçiç görevini o da başka bir tarzda görebiliyor.

3. İcra ettiğiniz müzikler dâhilindeki dinamiklerin yaşam pratiklerinizle örtüşen tarafları nelerdir?

Mesala şöyle söyleyeyim. “Wuig” oyunu adı altında bir oyunumuz vardır bizim. Toplu olarak yapılan ve değerli bir ritüel. Halkımızın geçmişte bir ibadet olarak toplumun yaptığı bir danstı. Ama şimdi bunun bugüne kadar geldiğini varsayarsak artık bir ibadet değil de tamamen dans olarak işlenen bir oyun şu anda.

4. *Din olarak ne kastediyorsunuz?*

İslamiyet öncesi çok tanrılı dinler döneminde, o dönemde yaşayan insanların Tanrı'ya dua etmek için yapılan muhtelif ritüeller. Mesela bir ağaç Tanrı olarak kabul edilebiliyordu ve ona dua ediliyordu. Toplu olarak dua etmeye gidiyorlar. Dua öncesinde ya da sonrasında yuvarlak daire şeklinde yapılan bir oyundur bu. Bayan erkek şeklinde ele ele tutuşup, genelde daire olarak yapılır. Daha sonradan ise form değiştirdi. Yani benim gözlemlediğim yaklaşık 30 küsur sene önce sabaha kadar düğün yapılır. Düğün yapıldıktan sonra, güneş doğduktan sonra, dışarı çıkılır. Dışarıda dairesel hareket yapılır. Güneşin doğuşu tüm ilkel toplumlarda kutsaldır. Güneşin batışı, doğuşu, bunlar çok önemli şeylerdir. Güneşin doğuşu kutsandır ve Güneş Tanrı'sına bir gönderme yapılır. Yani bunun altyapısında o var. Günümüzde ise salon düğünlerinde gelin ve damadın başlangıç seromonisi. Daireyi andırır kareograflar var. Yani günümüzde sadece dans olarak kullanılan bir oyun.

5. *Başka oyunlar var mı bahsedebileceğiniz?*

“Şeşen” var. Türkiye diasporasında “çeçen” diye geçiyor. Kafkasya'da daha değişik isimlerde kullanılabiliyor. Oyunun hızlı olması oyunun en önemli karakteri. Yani şeşen oyunu dediğimiz zaman hız akla gelir. Bunu herkes bilir. Müziği ve ritmi de gene aynı biçimdedir. Wuig'den biraz daha hızlıdır, bunu söyleyebilirim. Derin bir anlatımı yok. Sadece, neşeli ve ritmik bir oyun diyebiliriz. Wuig ve Kafé biraz daha duygusal ve hoş olmayan olumsuz şeyleri figüre eder. Şeşen'in biraz daha neşeli, biraz daha ritmik daha hızlı, insanların coşkusunu yansıtan bir yapıda yani etnolojik olarak bazı temaları vardır. Biz burada sadece müzik pratiği olarak yaparız. Kafé de oynanır normalde, Kafé'nin sözleri daha çok biliniyor. Kafé'de düğün esnasında yapılan danslardan bir tanesi Wuig gibi. Wuig değil ama Kafé, Şeşen, bunlar düğün ya da eğlence ortamında yapılan farklı danslar. Kafé'nin ve Wuig'in söz altyapısı var ancak Şeşen'in sözleri yok.. Yani ya uydurulmuş ya da ne bileyim çağrıştıran sözleri var. Özellikle Kafkasya'da sözlü olarak söyleniyor bunlar. Kafé; ayrılık, acı, ölüm, kavuşamama gibi olayların temsiliyetidir. “Jul Jan Suret” dediğimiz Kafé çok meşhurdur. Sevdiği insana kavuşamamaktır. Ama bu oyuna ait pratiklerinin hepsi birbirinden farklıdır mesala. Bir Wuig oyununda 3, 4 ayrı oynama tekniği vardır. Kafé' de ise tek bir oynama tekniği vardır. Yani ayrı ayrı oynanır pratikte, isimleri de farklıdır.

6. *Geçmişten ne kadar besleniyorsunuz?*

Maze müzik grubunun oluşumunda ve kurulumundaki ilk ana fikir açıkcası buydu. Bizim şu anda Kayseri Uzunyayla bölgesinde bulunan Kafé ve Wuig ve Şeşen diye bahsettiğimiz oyun müzikleri haricinde birde sözlü olarak bazı eserleri derlemeye çalışıyoruz. Onları da yine aynı şekilde koruyabilmek adına yani eskinin biraz daha modernizasyonundan ziyade otantikliği ile ilgili araştırmasını yapmak istiyoruz. Çok derin olmasa dahi bunları günümüze taşıyıp yine aynı otantikliğiyle sergileyebilmek amacımız. Müzik grubunun asıl amaçlarından bir tanesi bu. Bu dernek çatısı altında bunu hedef edindik.

7. *Günümüzde ürettiğiniz ne tür müzikler var?*

Açıkcası tamamen kendi kültürümüzle alakalı. Mesala geçen sene bizim bir konserimiz oldu. Tamamen müzik grubunun olduğu başka hiçbir aktivitenin olmadığı bir konser. Kendi kültürümüze ait enstrümantal ve sözlü eserler üzerine. Tamamen gelenekseldi.

8. *Repertuar değişikliği oluyor mu peki konserlerinizde?*

Repertuar değişikliği oluyor. Şöyleki, sadece Uzunyayla'da olduğunu bahsettiğimiz eski otantik müziklerin icrası var. Ayrıca Kafkasya'da olanlar da var. Çünkü orada müzik ve kaynak daha çok. Şarkılar ve müzikler daha fazla. Bunlardan hoşumuza giden olup, icrasında sorun yaşamayacağımız müzikleri tabiki repertuarımıza alıyoruz.

9. *Grup üyelerinizin profesyonel müzik eğitimi almadığını biliyoruz. Bu yüzden bazılarınız nota bilmiyor belki. Eserleri hangi yolla ezberinize alıyor sunuz?*

Şöyle söyleyeyim. Birçoğumuz kulak yoluyla alıyoruz, ben de dâhil olmak üzere. Ama Kafkasya'dan gelen müziklerin kaydı var. Eminim ki notaya dökülmüş hâlleri de vardır. Ama burdakilerin yok maalesef.

10. *Çerkes halklarının kendi içerisinde farklı topluluklardan oluştuklarını biliyoruz. Kabardey, Abaza vb. Bu topluluklar arasında müzik pratikleri açısından farklılıklar var mı ?*

Şimdi burada Kabardeyler, Abazalar, Hatipboylar var. Haricinde burada olmayan Şapstırlar var. Abzekler var, onlar burada var. Onların içerisinde aslında net olarak ayrılan Adige adı altında birleştirdiğimiz Kabardeyler, Hatipboylar, Abzekler, Şapstırlar, bir de Abhazlar . Abaza diye bahsettiklerim yani. Şimdi bu iki grubun müzikleri tamamen farklı. Dinlediğinizde belki o müzikleri bilmeyen insanlar için aynı müzik gibi gelebilecektir ama ikisinin de müzik akışları, yorumları farklı olabiliyor. Repertuar da farklı olabiliyor. Abhaz müzikleri tamamen, Adige ya da Kabardey müziklerinde de vardır ama insan sesi daha çoğunluktadır. Şimdi bugün oranın kendine has insan sesi koroları var mesala, çok meşhurdur orada. Kabardey’de de vardır aynı şekilde. Biz de Abazaca bilen yok. Kabardeyce bilenimiz var. Konuşabiliyoruz. Yine aynı şekilde koro diye bahsettiğim o çok sesli olayı da icra edebiliyoruz yani. Abazaca bir tane eser var. Bir tek bir kişi var o da buralı değil zaten Abhazyalı, buraya okumaya gelmiş. O da bizim grupta Abazaca güzel örnekler sunuyor. Maze grubunun Abazaca bilen ve söyleyen tek grup olduğunu söyleyebilirim. Bunları şarkı hâlinde de söyleyebiliyorlar. Çeçencemiz yok maalesef. Çeçence de katsak olur aslında.

11. *Ulusal ve uluslararası müzik aktivitelerinde katıldınız mı? Eğer katıldıysanız biraz bahseder misiniz?*

Şimdi uluslararası grup olarak katılmadık. Türkiye’de bir iki yere gittik. Proje kapsamında yapılan bir İstanbul’da yapılan bir etkinlik vardı. Geçen sene oraya katıldık. Haricinde burada ve başka şehirlerdeki derneklerin yaptığı organizasyonlar. Oraların davetleri olursa katılıyoruz. Ama benim bireysel olarak 2000 yılında Kafkasya’da Marco diye adlandırdığımız bölgede bir müzik festivali olmuştu. İlki orada yapılmıştı. O yıldan bugüne kadar devam etti. Birazda uluslararası diyebiliriz ona şöyleki; diasporada yaşayan Çerkeslerin içerisinde yaşayan müzisyenlerin katılımıyla amatör ya da profesyonel yapılan bir festivaldir burası. Yani müzikle ilgili tamamen. Oraya katılmışım bireysel olarak. Yine orada Selahattin isimli bir abimiz vardı. Onunla beraber katılmıştık.

12. *Peki İleriye yönelik projeleriniz nelerdir?*

Bizim öncelikli amacımız bizden sonra gelecek nesillere, kardeşlerimize bunu gerek dil gerekse müzik açısından bir şekilde aktarabilmek. Bunun bir şekilde aktarımı zaten yapılıyor burada, dernekte ve ayrıca bireysel olarak. Haricinde de grup olarak bir albüm yapmayı istiyoruz.. Amatör ruhlada olsa bir albüm çalışması yapmayı umut ediyoruz.

13. *Jul Jan Suret’ten bahsedebilir misiniz?*

Jul Jan Suret’in kendi sülalesinden gelen biriyim ama kendisini hiç görmedim. Şu anda da hayatta değil kendisi. Onun Jul Jan Suret’in Molla Hacı Bekir adınada başka bir köyden birisine duyduğu aşkı, sevgiyi, tamamen kaleme şiiire dökülmüş hâli. Jul Jan Suret Kayseri’nin bir istasyonu diyelim. Adına baktığınız zaman Kayseri’nin istasyonu ama isim o mu değil mi ya da öyle bir isim koymuş mudur düşündürüyor. Ju Jan Suret’in Molla Hacı Bekir’e duyduğu sevgi, çok büyük bir sevgi yani aşk. Molla Hacı Bekir’e kaçıyor. Daha sonra Jul Jan Suret’ in annesi bunu kabul etmiyor ve gidiyor, kızını da ondan alıyor. Sanırım 1940 ya da 1950’li yıllarda yani çok eski. Tarihini de çıkartırız, kitaplarda da o var ama ben biraz daha farklı bir versiyonunu dinlemiştim. Yani Molla Hacı Bekir’in oğlundan dinledim. Ju Jan Sureti kaçırıyor Molla Hacı Bekir için. Bizde bir kızı kaçırdıktan sonra o kızın evi olur. Kaçıran kişi onun bir daha etrafına bile varamaz. O evin kızıdır o. Orada doğmuş büyümüş evin kızı kadar kıymet görür. Bir kızı kaçırıpta eve emanet ettiğin zaman düğününü onlar yapar, kendi kızlarını gelin eder gibi gönderirler. Kaçıran kişi ne görebilir ne konuşabilir. Etrafında bile bulunamaz, öyle söyleyeyim. Oraya vardiktan sonra yani kaçırdığı aileye teslim ettikten sonra neyse taraflara gönderilir, kaybınız bizdedir diye. Tamam diyorlar geliyorlar, anlaşıyorlar ve başlık parası konuyor. O başlığı, şimdi kız tarafı diyor ki; oğlan tarafı göndersin başlığı. Oğlan tarafı da diyor ki; biz gelinimizin başlığını hazırladık gelip alsınlar. Bunlar göndermiyor. Öbürleri de gelip almıyor. Sıkıntı oradan çıkıyor aslında, yani o adamın ilk etapta anlattığı. Bir başka varyantı hikâyenin. Bu arada anlaşıyorlar, nikâh kıyılıyor ve kızı baba evinden çıkaralım diyorlar. Anlaştığımızı göre ne gerek var, baba evinden çıkaralım kızı diyorlar ve baba evine götürüyorlar kızı. Bu konuda anlaşmazlık çıkınca

ben onları göndermezse almam diyor. Molla Hacı Bekir'de diyor ki; babamın gururunu incitmeyeyim diyor ve vazgeçiyor sevdiğinden. Daha sonra şarkı çıkıyor ortaya.

SONUÇ

*Uzunyayla Çerkeslerinin köyden kente göç ve хәхәс'de olmanın getirmiş olduğu etkiler nedeniyle kültürel yaşamlarını simgeleyen elementlerle ilgili önemli kayıplar vermeye başladığı ve bu kayıpların müzik kültürlerinde de büyük oranda hissedildiği;

*Çerkes müziklerinin geneli itibarıyla görülen çoksesli ifade biçiminin Çerkes müzisyenler arasında herhangi bir teknik yardım olmaksızın geliştiği ve bu çarpıcı özelliğin Çerkeslerle ilgili önemli bir farkındalık durumu yarattığı;

*Maze grubunun geleneksel Çerkes halk müziklerine gönül vermiş ve çoğunlukla amatör müzik ruhuna sahip genç bireylerden oluştuğu ve bu bireylerin Kayseri/Kafkas Derneği çatısı altında yaklaşık 15 yıldır müziksel yaşamlarını sürdürmeye çalıştığı;

*Çerkes müziklerinin farklı formlara sahip olduğu ve aynı formu taşıyan eserlere ait müziksel dinamiklerin; hem ritmik hem de ezgisel anlamda girift unsurlar taşıdığı;

*Ju Jansuret örnekleminin Uzunyayla ya da Kayseri Çerkesleri arasında fenomen hâline gelmiş bir yapıt olduğu; içeriğinde ayrılık, acı, ölüm vb. temaların işlenerek özellikle düğün törenlerinde sıklıkla yer verildiği; Maze grubunun da ritüel olarak gerçekleştirdikleri kareografik gösterilerde bu esere sıklıkla yer verdiği tespit edilmiştir.

ÖNERİLER

*Kayseri'de ikamet etmekte olan Uzunyayla Çerkeslerinin kültürlerini ve bu bağlamda müzik pratiklerini canlı tutabilmeleri için yerel yönetimlerce kendilerini ifade edebilecekleri kurum ve kuruluş sayısının artırılması oldukça önemlidir.

*Kayseri'deki üniversiteler şehrin kültürel dokusu ile ilgili farkındalıklarını arttırarak, bünyelerinde Çerkes kültürlerini, dillerini ve müzik pratiklerini inceleyen ilgili enstitü ve araştırma merkezleri kurmalıdır.

*Maze vb. Çerkes müzikleri icra eden gruplar ve gruplara ait üyeler müzik yaşamlarını akademik boyut eşliğinde daha da zenginleştirerek; kendi kültürlerine ait müzikleri derleme ve kayıda alma konusunda donanımlı müzisyenler hâline gelmelidir.

KAYNAKÇA

- Carabi, M(2000) Adige Xabze(Çerkes Gelenekleri), Nalçık: Elfa Publising House.
- Habiçoğlu, Bedri(1993). *Kafkasya'dan Anadoluya Göçler*. İstanbul: Nart Yayıncılık.
- Kaya, Ayhan (2011). *Türkiye'de Çerkesler: Diasporada Gelenegin Yeniden İcadı*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Küp, Naza (2006). *Halk Dindarlığı Üzerine Bir Din Sosyolojisi İncelemesi: Pınarbaşı Örneği* (Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Rai,Y(2004) Turkım Yis Adigexer Oruotexer(Türkiye'deki Çerkesler ve Onlatın Söylenceleri, Maykop: Gruppı Adigey.

- Yel, S.&A. Gündüz (2008). “XIX Yüzyılda Çarlık Rusyası’nın Çerkesleri Sürgün Etmesi ve Uzunyayla’ya Yerleştirilmeleri (1860-1865)”. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* (3)4: 949-983.
- WEB_1 (2014). Wikipedia’s web site. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Ana_Sayfa). (Erişim Tarihi: 02.04.2014).
- WEB_2 (2014). Mavi-Nota’s web site. (<http://www.mavi-nota.com/index.php?link=yazi&no=508>). (Erişim Tarihi: 01.05.2014).
- Yüksel, H(2011) *Bir Etnik Grubun Hayatta Kalma, Süreğenliğini Sağlama ve Kültürel Aktarım Pratikleri: 20.Yüzyılda Uzunyayla Çerkesleri Örneği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal bilimler Enstitüsü, Kayseri.

“AZERBAIJAN HALK –PROFESYONEL MÜZİĞİNİN ŞİRVAN AŞIK ORTAMININ OLUŞUMUNDA TEKKE-DERVİŞ, SÜFİ-ÜRFAN TARİKATLARININ ROLÜ”

Aliyeva HANIM

Azerbaycan Milli Konservatuvarı

aliyeva.81@mail.ru

ÖZET

Azerbaycan kültüründe Şirvan tarihsel-kültürel alanının kendisine özgün yeri ve rolü bulunmaktadır. Şirvan yalnız coğrafi veya ekonomik-coğrafi kavram değildir, aynı zamanda Azerbaycan tarihiyle, halk kültürü, klasik şiir, müzik folkloru, aşık ve muğam sanatıyla sıkı bağlı olan tarihi-kültürel mekandır. Şirvan bölgesini kapsayan yaşam merkezleri-il, kasaba, ilçe ve köyler, türk asilli halk ve toponimler sayı itibarıyla nispeten fazlalık oluşturmaktalar. Azerbaycan halk-profesyonel müziğinin Şirvan aşık ortamı ve aşık sanatı kendisine özgün tarihsel gelişim yoluna, yerel ifacılık okullarına, üslup ve geleneklere, üstat sanatçılara ve onların varislerine, ferdi sanatçı yaratıcılığına, kendisine özgün destan, şarkı ve müzik repertuvarına sahiptir. Şirvan aşık ortamının tarihsel oluşumunda, onun kendisine özgün ifacılık okullarının, geleneklerinin ve üslubunun oluşumunda, aşık çalgı ve okuma tarzının kurallaşmasında, Şirvan aşık sanatının yerel müzik-şiirsel veraset olarak kalıplaşmasında, destan ve melodi repertuvarının oluşum ve gelişiminde birçok objektif tarihi-kültürel faktörlerin rolü ve etkisi olmuştur. Şirvan bölgelerinde yaygınlaşmış tekke-derviş, süfi kültürünün, tekke törenlerinin, süfi-ürfan tarikatlarının, süfi ayinlerinin, süfi ayinlerindeki çalgı-dans-okuma sentezin rolü önemlidir. Aşık sanatının tarihini, gelişim aşamalarını, bu eski sanatın sosyal-kültürel içeriğini, onun fikir, dini-kültürel dünya görüş ve tarikat esaslarını inceleyen uzmanlar bu konuda ilk önce tekke-derviş ve süfi kültürü, düşüncesi, tarikatı, törenleri üzerinde durmaktalar. Bu aşamada “aşık” unvanı bulunmamaktadır ve aşık sanatçısının öncelleri “dede”, “baba”, “Hak aşığı” unvanını taşıyan tekke, süfi şairleridir, dervişleridir, el şairleridir vb. Özellikle süfi şeyhlerinin mezarlarından ibaret Şirvan kutsal yerler- ocaklarının fazlalığı ve bu yerlere ahalinin bazı hissesinin tamamen içten tapması mahalde tekke-tarikat sisteminin tarihsel gücüne dair belli fikir oluşturabilir. Tekke kökenli diğer aşık ortamları gibi Şirvan aşık ortamı da kendi oluşum sürecini bu sistem çerçevesinde uygulamıştır. Şirvan aşıklarının dansa-ekstatik hareketlere güçlü eğilim göstermesi, ifa zamanı coşkun templi çalgı ve okumayı tercih etmesi, ayrıca çalgı topluluğunun (saz-balaban-çifte nağara) eşliğinin sanat normativine dönüşmesi tekke törenlerinden kalma gelenektir.

Anahtar kelimeler: halk profesyonel müzik, aşık müziği, tekke, derviş, süfi tarikatı

“ROLE OF TEKKE-DERVISH, SUFI-URFAN SECT IN FORMATION OF SHIRVAN ASHIG ENVIRONMENT OF THE AZERBAIJAN NATIONAL PROFESSIONAL MUSIC”

Aliyeva KHANİM

Azerbaijan National Conservatoire

ABSTRACT

Shirvan historic-cultural areal has a specific place and role in the Azerbaijan culture. Shirvan is not only a geographic or economic-geographic term, but also is a historic-cultural

place closely connected with the Azerbaijan history, national culture, classic poetry, music folklore, ashig and mugham profession. The Turkish origin ethnos and toponyms are in great majority in the residential places within Shirvan region – cities, settlements, districts and villages. Shirvan ashig environment and ashig profession of the Azerbaijan national-professional music has a specific historic development way, local performance schools, style and traditions, master professionals and their successors, individual professional works, specific epos, atmosphere and song repertoire. A number of objective historical-cultural factors have had role and effect in historic formation of Shirvan ashig environment, formation of its specific performance schools, traditions and styles, canonization of ashig music and singing method, formation of Shirvan ashig professionalism as a local music-poetic heritage, appearance and development of epos and song repertoires. The role of tekke-dervish, sufi culture, tekke ceremonies, sufi-urfan sects, music-dancing-singing synthesis that spread in Shirvan regions are of great importance. The specialists who study the history of ashig profession, its development stages, social-cultural meaning of this old profession, its idea, and essentials of religious-moral view and sect, mainly stand on the tekke-dervish and sufi culture, idea, sect, ceremonies. In this stage, there is no “ashig” title and the predecessors of ashig specialist are tekke, sufi poets dervishes, country poets etc. who hold “dede”, “baba”, “Ashig of justice” titles. A lot of Shirvan sacred places that mainly include graves of sufi sheikhs and hearty confidence of the majority of the population to these places may provide a specific picture on the historical strength of the tekke-sect system in the district. As tekke based other ashig environments, Shirvan ashig environment also passed its formation process within this system. Strong tendency of Shirvan ashigs to dancing – ecstatic acts giving preference to excited tempo music and singing in performance, as well as turning of music instruments assembly (saz-balaban-drum etc.) to art normative is the tradition stayed from the tekke ceremonies.

Key word: national professional music, ashig music, tekke, dervish, sufi sect

GİRİŞ

“Azerbaycan aşık sanatı kökeni ve tipolojisi açısından oğuz ve türk tarihi ve kültürel aşamalarının analogik sanat olaylarının zemininde oluşmuştur ve onun devamı olarak karakterize edilmektedir” söyleyen aşık sanatının ünlü araştırmacısı, Profesör Dr. Hüseyin İsmayılov'un Azerbaycan aşık sanatına dair bir görüşü ilginç görünmektedir. 2009 yılında Aşık sanatı UNESCO'nun “İnsanlığın sözlü ve maddi olmayan kültürel varasetinin şaheserleri” listesine dahil edildi. Bu bizim için, türk kökenli bir sanat olduğu için, tüm Türk dünyası için büyük bir başarıydı ve zannımcı bu zengin sanatı, değerli kültürel mirası korumak, yeniliklerle geliştirmek, gelecek kuşaklara iletmek her birimizin borcudur.

Azerbaycan kültüründe Şirvan tarihsel-kültürel alanın kendisine özgün yeri ve rolü vardır. Şirvan yalnız coğrafi veya ekonomik-coğrafi kavram değildir, ayrıca Azerbaycan'ın tarihiyle, halk kültürü, klasik şiir, müzik folklörü, aşık ve muğam sanatıyla sıkı bağlı olan tarihsel-kültürel bir mekandır. Şirvan Azerbaycan'ın Mil ve Muğam arazilerine göre daha büyük coğrafi araziye sahip olduğu gibi, bu bölgeye giren ikametgahlar- il, kasaba, ilçe ve köyler, türk asilli etnonim ve toponimler sayı itibarıyla nispeten çoğunluk oluşturmaktalar. Azerbaycan tarihinde ve halkın hafızasında “Şirvanşahlar devleti”, “Şirvan hanlığı”, “Şirvan toprağı”, “Şirvan Halı Okulu”, “Şirvan aşık sanatı”, “Şirvan Muğam Okulu”, “Şirvan maddi anıtları” “Şirvan Etnografyası”, “Şirvan folklörü”, “Şirvan şairleri”, “Şirvan yazın ortamı” “Şirvan

Bilimsel ortamı” , “Şirvan Sanat bilimi”, “Şirvan gelenekleri”, “Şirvan aşiretleri”, “Şirvan lehçeleri” , “Şirvan doğası” vb. Bu gibi kavramlar Şirvan bölgesinin ne kadar zengin tarihe, kültüre, geleneklere sahip olduğunu onaylamaktadır. Şirvan bölgelerinde asırlar boyunca azerbaycanlılarla yanısıra türlü halkların da ikamet ettiğini öngörmüş olursak, demek ki, Şirvan maddi ve manevi kültürünün zenginliği ve çeşitliliği bir daha onaylanmaktadır. Bu tarihsel ve kültürel gerçeklik ise Azerbaycan tarihinin ve kültürünün ayrılmaz parçasıdır.

Şirvan'ın kendisine özgün manevi ve kültürel değerlerinden biri de aşık sanatıdır. Ünlü aşık bilimci-bilim adamı, Filoloji Bilimler Doktoru, Profesör M.Gasımlı Şirvan aşık ortamının kendisine özgünlüğünü yüksek değerlendirmiştir. “Arazi kapsamına göre en büyük ölçekli ortamlardan biri olan Şirvan aşık ortamı kendisine özgün ifacılık ve yaratıcılık yolu geçmiştir. O, Azerbaycan aşık sanatının bölge niteliklerine göre seçilen ortamdır.”

Şirvan aşık ortamı kendisine özgün tarihsel gelişim yoluna, yöresel ifacılık okullarına, üslup ve geleneklere, ustat sanatçılara ve onların mirasçılara, bireysel sanatçı yaratıcılığına, kendisine özgün destan, melodi ve şarkı repertuvarına sahiptir. Türlü ve farklı özelliklere sahip olan diğer aşık ortamlarıyla yanısıra Şirvan aşık sanatı da genellikle Azerbaycan aşık sanatının ayrılmaz parçasıdır. Şirvan aşık ortamı ve aşık sanat bilimi Azerbaycan halk-profesyonel müziğinin tarihinde, geleneklerinde, gelişim aşamalarında, okul ve üsluplarında, havacat sisteminde kendisine özgün yere ve role sahiptir.

Şirvan aşık ortamının tarihsel oluşumunda, onun kendisine özgün ifacılık okullarının, geleneklerinin ve üslubunun oluşumunda, aşık çalgı ve oku tarzının kurallaşmasında, Şirvan aşık sanatbiliminin yörsel müzik-şiişel miras olarak kalıplaşmasında, destan ve melodi repertuvarının oluşum ve gelişiminde bir çok obje tarihsel-kültürel faktörlerin rolü ve etkisi olmuştur. Şirvan bölgelerinde yaygınlaşmış tekke-derviş, süfi kültürünün, tekke törenlerinin, süfi- ürfan tarikatlarının, süfi ayinlerindeki çalgı-dans-oku sentezi önemlidir. Aşık sanatının tarihini, gelişim aşamalarını, bu eski sanatın sosyal-kültürel içeriğini, onun düşünce, dini-manevi bakışı ve tarikat esaslarını incelemiş olan uzmanlar bu konuda ilk önce tekke-derviş, süfi kültürü, düşüncesi, tarikatı, törenleri üzerine dayanmaktalar. Bu aşamada “aşık” unvanı bulunmamakta ve aşık sanatçısının öncelleri “dede”, “Hak aşığı” unvanını taşıyan tekke, süfi şairleridir, dervişlerdir, aşiret şairleridir vb. İlk aşık sanatçıların “dede” olarak adlandırılması (Dede kerem, Dede Garib, Dede Emrah, Dede Gasım Şirvanlı, Dede Abbas, Dede Yediyar), hatta ustat aşıklara halk arasında ve aşık ortamlarında “dede” olarak muracaatta bulunulması (örneğin, Aşık Alesger'e “Dede Alesger” de söylemişler vb) aşık sanatının ilk tarihsel aşamalarından kalan izlerdir. Aşık sanatı sanatsal-estetik sanat olarak ortaya çıkıncaya kadar belli bir tarihsel gelişim dinamiği geçmiş, bu gelişimin ilk aşamalarında halk içinde, toplumda mistik-ideyolojik, mistik-estetik, dini-irfani rol ve görevleri yapmıştır. Aşık sanatının süfi-derviş, tekke aşamasını XI-XVI y.y. ait eden H.İsmayılov “Aşık yaratıcılığı: menşe ve gelişim aşamaları” kitabında şöyle yazılmaktadır: “Aşık edebiyatı, aşık müziği, aşık sanatı namı altında bizlere kadar ulaşan türk halkının kültür olayı, bu sentetik sanatın temelinde dayanan kültürel özne tiplerinin (babanın, dedenin, ozanın, tekke şairlerinin, süfi dervişin, Hak aşığının, Aşığın) örneğinde adıgeçen Tanrı sevgisinin (aşkının) “Tanrı inançının taşıyıcıları ve bu sevgi ve inançı yansıtmış olan mistik ve estetik düşüncüyü gerçekleştiren aşiret şairleridir”. Çok ilginç ki, aşık sanatının kökenlerini inceleyen edebiyat bilimci – Bilim adamı F.M.Köprülüzade bu sentetik sanatın öncüllerini “saz şairleri” olarak adlandırmıştır. Aşığın tarihsel öncüllerini saz aletiyle bağlayan C.Heyet'in de fikri bu açıdan çok ilginç:

“Eş şairleri aynı zamanda din temsilcileri oldukları için şiirlerini törende sazla ve dansla beraber okumuş ve dini görevlerini yapmışlar. Eskiler türlü türk aşiretlerinde aşıklara ozan, ağsakal, yanşak, baksı ve dede unvanları verilmiştir” Mesele şu ki, “tekke edebiyatı- tekke şairleri ve tekke şiiri gerek yazılı edebiyatı, gerekse de aşık edebiyatının esasında duran sözlü edebiyat taşıyıcılarını kendisinde birleştirmektedir.”

Aşık sanatının tarihsel gelişimi ve bu yolun aşamaları diğer aşık ortamlarında olduğu gibi, Şirvan aşık ortamında da vuku bulmuştur. Şirvan bölgesinin köy ve ilçelerinde fazla sayıda “baba”, “dede”, “ocak” ziyaretlerinin, hanegahların (mesela, “Şiheyib Baba”, “Hazret Baba”, “Pir Hüseyin Hanegahı”, “Seyidler Mezarlığı” vb) olması da Şirvan'da süfi-derviş, tekke-ocak tarikatlarının, süfi- tekke şairlerinin, ürfani görüşü ve yaratıcılığın mevcudluğuna dair fikrimizi desteklemiş olan olgulardandır. Fikrimizi açığa çıkarmak için kaynaklara başvuruda bulunalım. Şirvan aşık ortamının tarihsel –kültürel kaynaklarını, kendisine özgün geleneklerini inceleyen M.Gasımlı bu sanatın tekke-tarikat geleneklerine bağlaması kanaatındadır. Şirvan bölgesi orta yüzyıllarda süfi-derviş ocaklarının, tekke-tarikat geleneğinin geniş şekilde yaygınlaştığı arazilerden biri olduğu için orada aşık sanatının ortaya çıkarak güçlü gelişimine verimli kültürel-tarihsel ortam mevcut olmuştur. Özellikle süfi şeyhlerinin mezarlarından oluşmuş Şirvan pir-ocaklarının (mukaddes yerleri) fazlalığı ve bu ocaklara ahalinin bazı kısmının tam olarak içten tapması aşirette tekke-tarikat sisteminin tarihsel gücüne dair belli tasavvur oluşturabilir. Tekke kökenli diğer aşık ortamları gibi Şirvan aşık ortamı da kendi oluşum sürecini bu sistem içerisinde geçirmiştir. Şirvan aşıklarının dansa-ekstatik hareketlere güçlü eğilim göstermesi, ifa zamanı coşkun templi çalgı ve okunun tercih edilmesi, ayrıca müzik çalgıları topluluğunun (saz-davul, - çifte bavul) eşliğinin sanat normatifine dönüşmesi tekke törenlerinden kalma gelenektir.

Qısacası, Şirvan Aşık ortamının oluşumunda “süfi-derviş, ocak-tekke özellikle önem taşımaktadır.

Kendi tarihi, gelişim yolu, gelenekleri, sanatçıları, melodileri, destanları, üslubu, okulları, yerel ifacılık tarzıyla ün kazanan, sayılıp seçilen Şirvan aşık ortamı aynı zamanda Şirvan yazın ortamıyla, Şirvan folklörü, Şirvan lehçeleri, Şirvan'ın yerel gelenekleri, etik-manevi normları ve türlü dini, mevsim, yaşam törenlerine sıkı bağlı şekilde yaşamış ve gelişmiştir.

Şirvan aşık sanatı ve ifacılığının oluşumuna etkin şekilde katılan tarihsel-kültürel faktörlerden biri de türk-oğuz kültürü olan ozan sanatıdır. Ozanın mensup olduğu varsak, dede, yanşak sanatları da Şirvan aşık ortamının müzik üslubunda, ifa geleneklerinin oluşumunda tarihsel rol oynamıştır. Ozancılık- gelenek, artistik sanat, ifacılık, etik-manevi normlar kompleksi, profesyonel sinkretik sanat türü, müzik folklörü, törenleri, halk gelenekleri ve halk psikolojisine bağlı olan yaratıcılık alanı olarak XII-XIII y.y. 'dan itibaren aşık sanatına transfer etmiş ve bu süreç aşama-aşama sürerek, XVI-XVII y.y. 'da tamamen tamamlanmıştır. “Ozan-aşık geçitinin temel içeriği ozan sanatının tarihsel sahnesinden çekilerek, kendi yerini aşık sanatına devretmesidir” Ozan sanatı, ozanların destan ve melodi ifacılığı, onlara ait okuma ve ifa tarzı, ozan repertuarı azacak aşık sanatına geçmiştir. Türk-oğuz kültürünün yetiştirmiş olduğu bir sanat sisteminin giderek türk-oğuz kültürünün benzer ve yeni sanat sistemine- aşıklığa geçmesi “kuşkusuz ki, sonralar aşık sanatının oluşum ve gelişiminde değerli genetik kaynaklardan birine dönüşmüştür.” Bu konuya munasebette, “aşık” adının, statüsünün ve termininin ondan önce başka adlarla yaşaması bir çok ünlü aşık bilimci-uzmanlar tarafından bilimsel sorun düzeyinde incelenmiştir. Aşık sanatının tarihsel-kültürel kökenlerinden bahseden ünlü aşık araştırmacısı, müzik bilimci- Bilim adamı Emine Eldarova yazıyor: “Mesele şu ki, eski çağlarda ve orta çağlarda aşık tipli şarkıcılar ve

halk sanatçıları “aşığı” n eşanlamı olan birçok başka adlar da taşımaktaydılar. Bu adlar sırasında “varsak”, “dede”, “ozan”, “yanşak” vb. Terimleri gösterebiliriz. (24, 14) Aşık yaratıcılığının ünlü araştırmacısı, Filoloji Bilimler Dr.H.İsmayılov'un sözleriyle söylemiş olsak, “sosyal-kültürel faktörlerin etkisiyle ozan sanatı fonksiyonel açıdan üyelenmekte, klasik ozan tipinin ise kültürde sanat geleneğini aşık sürdürmüştür.” Azerbaycan aşık sanatının tarihi, kültürü ve sosyal kökeninde eski ve ortaçağların belli tarihsel aşamalarında şaman, varsak, ozan, dede, yanşak sanatlarının, bu sanatlara mahsus müziğin ve ifacılık geleneklerinin dayanmış olduğunu öngörerek, böyle bir kanaata varmaktayız ki, şaman, varsak, ozan, dede sanatı ve müziği diğer bölgeler gibi, Şirvan bölgesinde de aşık sanatının oluşum ve gelişimini tarihen koşullandırmıştır. Azerbaycan aşıklarının tarihsel-kültürel ve sanatçı öncülleri Şirvan'da da yaygın şekilde faaliyette bulunmuşlar. Bilimsel kaynaklara dayanarak, Azerbaycan'ın eski ve zengin kültüre sahip Şirvan bölgeleri tarihen eski türk-oğuz ellerinin yaşadıkları ve kültür anıtları oluşturduğu coğrafi-kültürel arazilerden biridir. Kuşkusuz ki,varsak, ozan, dede sanatlarının aşık sanatına geçme süreçleri ve bu tarihsel –kültürel sürecin tüm aşamaları Şirvan bölgesinde de vuku bulmuştur. Aşık yaratıcılığını inceleyen Profesör M.Gasımlı, H.İsmayılov vb. Bu sanatın oluşum ve gelişim aşamalarını göstermiş, aşık sanatının başlangıcında gerekse de şamancılığın dede, varsak, ozan sanatlarının ve yaratıcılığının dayanmış olduğunu göstermişler. Sonraki aşama süfi şairlerinin yaratıcılığı, tekke görüşü ve törenlerine bağlıdır. Şirvan arazisinde dede ve baba adlanan övliyaların, süfi şairlerinin, tekke, hürufi, alevi düşünce taşıyıcılarının, XVII y.y. 'dan başlayana şair-aşıkların, “asıl aşıkların” (Ü.Hacıbeyli) türbeleri, mezarları bu gün de ziyaret mekandır. Diğer taraftan, Şirvan'ın türlü bölgelerindeki maddi kültürel anıtları bu tarihsel arazilerde yerel süfi-derviş, tekke düşüncelerinin ve yaratıcılığının kültürel, ideyolojik ve sanat statüsüne sahip olduğunu onaylamaktalar. Böylece, Şirvan aşık ortamı ve sanat bilimi Azerbaycan aşık sanatının ayrılması bir kolu olarak, milli aşık sanatının tarihsel evrim, gelişim aşamalarını geçmiştir.

Aşık sanatının tarihsel oluşumunda ve etno-kültürel esasında şaman, varsak, ozan, dede, yanşak sanatlarının dayanmasını kanıtlarkən, malesef, bugüne kadar uzmanların dikkatinden kaçınan bir önemli konuyu tarafımızdan kaydetmek terine düşer. Bu kanaattayız ki, aşık sanatı kendi tarihsel öncüllerinden belli gelenekleri, ifacılık üsluplarını, şiir ve müziğini, melodi ve lad yapılarını, somut melodi, ton ve lad formüllerini, sanatın manevi ve mesleki kodeksini, halk müziğinin tefekkürünü, mantığını ve başlıcası, müzik hafızasını yansıtmıştır. Bununla yanısıra aşık sanatının oluşumunda ve kararlaşmasında önemli ve örnek bir süreç vuku bulmuştur. Şöyle ki, geçit aşamalarında Azerbaycan'ın bir aşık bölgesi aşık sanatının öncüllerinden bazı özellikleri benimsemiş ve sürdürmüş, diğer aşık bölgesi ise onların diğer özelliklerini kapsamıştır. Şirvan aşık sanatı oluşurken ise bu tarihsel öncüllerden topluluk ifasını, resitatif oku tarzını, tören içi şarkı ve dans sentezini, dansın kendisini ve varsağın, ozanın şarkıya benzer melodik üslubunu benimsemiş, bu kavradıklarına dayanarak da özel bölge özelliklerini ve gelişimini sağlamıştır. Aşığın toplumda taşıdığı sağsakal, dede, nasihatveren rolü, onun zengin mirasa sahipliği, bilginliği ve bilgisi, halkın bayram, tören ve meclislerinde bir sanatçı olarak çalıp okuması, gelenekleri yaşatması ve devretmesi, yüksek manevi-ahlaki değerleri, halk yaratıcılığını, yazılı edebiyatı ve müzik-şiirsel örnekleri yayması bu sanatçının büyük nüfuz ve saygıya sahip olmasını koşullandıran faktörlerdir. Böyle nitelikler ise aşık sanatçısının profesyonel değerlerini koşullandıran niteliklerdir. “Aşık elin aynasıdır”, “Aşığı ağlatan gülmez”, “Aşık el ağsakalıdır”, “Aşık hak aşığıdır”, “Aşık olmayan aşık olamaz”, “Aşığı kim dinler, o da bilir” vb. Bu gibi deyimler halkın aşık sanatına ve sanatçısına yüksek saygı ve münasebeti yansıtmaktadır.

KAYNAKÇA

1. Abdullazade G.A. Eski ve ortaçağların müzik kültürü –B: Kartal, 1996-292 s.
2. Bayat F. Oğuz epik geleneği ve “Oğuz Kağan” destanı-B.: Sabah, 1993-194 s.
3. Eldarova A.M. Azərbaycan aşık sanatı-B: Bilim, 1996-168 s.
4. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan musiqi hayatına bir baxış. //Seçilmiş eserləri 2. cilt.-B. Azərbaycan SSC BA Basınevi. 1965- s.215-225
5. İsmayılov H. Aşık yaradıcılığı: mənşeyi və inkişaf mərhələləri- B.: Bilim, 2002-311 s.
6. Gasımlı M.P, Ozan-aşık sanatı.- B, Uğur, 2007-306 s.
7. Məmmədov T.A. Azərbaycan aşık yaradıcılığı: Ders kitabı-B. Apostrof, 2011-648 s.

AZƏRBAYCAN XALQ-PROFESSIONAL MUSIQISININ ŞİRVAN AŞIQ MÜHİTİNİN FORMALAŞMASINDA TƏKKƏ-DƏRVIŞ,SUFİ –ÜRFAN TƏRİQƏTLƏRİNİN ROLU

Əliyeva XANIM

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi

aliyeva.81@mail.ru

“Azərbaycan aşiq sənəti genezisi və tipologiyası baxımından oğuz və türk tarixi və mədəni mərhələlərinin analoji sənət hadisələrinin zəminində yaranmışdır və onun davamı kimi səciyyələnir” deyən aşiq sənətinin görkəmli tədqiqatçısı, professor, doktor Hüseyn İsmayılovun Azərbaycan aşiq sənətinə dair bir baxışı maraqlı görünür: 2009-cu ildə Азəрјəq sənəti YUNESKO -nun "Bəeəriyyətin eifahi və qeyri-maddi mədəni irsinin eah əsərləri" siyahəsəna daxil edildi. Bu bizim ızun, tьrk kьçkьnli bir sənət oldupu ьзьn, ььтьn Tьrk dьnyasə ьььn ьцььк upur idi və dьььnьrəm ki bu zəngin sənəti, qiymətli mədəni irsi qorumaq, yeniliklərlə inkişaf etdirmək, gələcək nəsillərə zətdərmaq hər birimizin borcudur.

Azərbaycan mədəniyyətində Şirvan tarixi-mədəni arealının özünəməxsus yeri və rolu vardır. Şirvan yalnız coğrafi və ya iqtisadi-coğrafi anlayış deyil, həm də Azərbaycanın tarixi ilə, xalq mədəniyyəti, klassik poeziya, musiqi folkloru, aşiq və muğam sənəti ilə sıx bağlı olan tarixi-mədəni məkandır. Şirvan Azərbaycanın Mil və Muğam ərazilərinə nisbətən daha böyük coğrafi əraziyə malik olduğu kimi, bu bölgəyə daxil olan yaşayış məskənləri - şəhər, qəsəbə, rayon və kəndlər, türkəsilli etnonim və toponimlər say etibarilə nisbətən çoxluq təşkil edirlər. Azərbaycan tarixində, mədəniyyətində və xalqın yaddaşında “Şirvanşahlar dövləti”, “Şirvan xanlığı”, “Şirvan torpağı”, “Şirvan xalça məktəbi”, “Şirvan aşiq sənəti”, “Şirvan muğam məktəbi”, “Şirvan maddi abidələri”, “Şirvan etnoqrafiyası”, “Şirvan folkloru”, “Şirvan şairləri”, “Şirvan ədəbi mühiti”, “Şirvan elmi mühiti”, “Şirvan sənətkarlığı”, “Şirvanın adətləri”, “Şirvan elləri”, “Şirvan dialektləri”, “Şirvanın təbiəti” və s. bu kimi anlayışlar Şirvan bölgəsinin necə zəngin tarixə, mədəniyyətə, ənənələrə malik olduğunu təsdiq edirlər. Şirvan bölgələrində əsrlər boyu azərbaycanlılarla yanaşı müxtəlif xalqların da yaşadığını nəzərə alsaq, deməli, Şirvan maddi və mənəvi mədəniyyətinin zənginliyi və müxtəlifliyi bir daha

təsdiqini tapar. Bu tarixi və mədəni gerçəklik isə Azərbaycan tarixinin və mədəniyyətinin ayrılmaz tərkib hissəsidir.

Şirvanın özünəməxsus mənəvi və mədəni dəyərlərindən biri də aşiq sənətidir. Görkəmli aşiqşünas-alim, filologiya elmləri doktoru, professor M. Qasımlı Şirvan aşiq mühitinin özünəməxsusluğunu yüksək qiymətləndirmişdir: “Ərazi əhatəsinə görə ən irimiqyaslı mühitlərdən biri olan Şirvan aşiq mühiti özünəməxsus ifaçılıq və yaradıcılıq yolu keçmişdir. O, Azərbaycan aşiq sənətinin bölgə keyfiyyətlərinə görə ən çox seçilən mühitidir.”

Şirvan aşiq mühiti özünəməxsus tarixi inkişaf yoluna, lokal ifaçılıq məktəblərinə, üslub və ənənələrə, ustad sənətkarlara və onların varislərinə, fərdi sənətkar yaradıcılığına, özünəməxsus dastan, hava və mahnı repertuarına malikdir. Müxtəlif və fərqli xüsusiyyətlərə malik olan digər aşiq mühitləri ilə birlikdə Şirvan aşiq mühiti də ümumən Azərbaycan aşiq sənətinin ayrılmas tərkib hissəsidir. Şirvan aşiq mühiti və aşiq sənətkarlığı Azərbaycan xalq-professional musiqisinin tarixində, ənənələrində, inkişaf mərhələlərində, ifaçılığında, məktəb və üslublarında, havacat sistemində özünəməxsus yerə və rola malikdir.

Şirvan aşiq mühitinin tarixi təşəkkülündə, onun özünəməxsus ifaçılıq məktəblərinin, ənənələrinin və üslubunun formalaşmasında, aşiq çalğı və oxuma tərzinin kanonlaşmasında, Şirvan aşiq sənətkarlığının lokal musiqi-poetik irs kimi qəlibləşməsində, dastan və hava repertuarının yaranması və inkişaf etməsində bir çox obyektiv tarixi-mədəni amillərin rolu və təsiri olmuşdur. Şirvan bölgələrində yayılmış təkkə-dərviş, sufi mədəniyyətinin, təkkə mərasimlərinin, sufi-ürfan təriqətlərinin, sufi ayinlərindəki çalğı-rəqs-oxu sintezinin əhəmiyyətli tərkib hissəsidir. Aşiq sənətinin tarixini, inkişaf mərhələlərini, bu qədim sənətin sosial-mədəni mahiyyətini, onun ideya, dini-mənəvi dünyagörüş və təriqət əsaslarını tədqiq edən mütəxəssislər bu məsələdə ilk növbədə təkkə-dərviş və sufi mədəniyyəti, ideyası, təriqəti, mərasimləri üzərində dayanırlar. Bu mərhələdə “aşiq” titulu yoxdur və aşiq sənətkarının sələfləri “dədə”, “baba”, “Haqq aşiqi” titulu daşıyan təkkə, sufi şairləridir, dərvişləridir, el şairləridir və s. İlk aşiq sənətkarlarının “dədə” adlandırılması (Dədə Kərəm, Dədə Qərib, Dədə Əmrah, Dədə Qasım Şirvanlı, Dədə Abbas, Dədə Yediyar), hətta ustad aşıqlara xalq arasında və aşiq mühitlərində “dədə” deyərək müraciət edilməsi (məsələn, Aşiq Ələsgər “Dədə Ələsgər” də deyilmişdir və s.) aşiq sənətinin ilk tarixi mərhələlərindən qalan izlərdir. Aşiq sənəti bədii-estetik sənət kimi meydana gələnə qədər müəyyən tarixi inkişaf dinamikası keçmiş, bu inkişafın ilk mərhələlərində xalq içində, cəmiyyətdə mistik-ideoloji, mistik-estetika, dini-irfani rol və vəzifələri yerinə yetirmişdir. Aşiq sənətinin sufi-dərviş, təkkə mərhələsini XI-XVI əsrlərə aid edən H.İsmayilov “Aşiq yaradıcılığı: mənşəyi və inkişaf mərhələləri” kitabında belə yazır: “Aşiq ədəbiyyatı, aşiq musiqisi, aşiq sənəti adı altında bizə gəlib çatan türk xalqının mədəniyyət hadisəsi, bu sintetik sənətin təməlinə dayanan mədəni subyektlərinin (atanın, babanın, dədənin, ozanın, təkkə şairinin, sufi dərvişin, Haqq aşiqinin, Aşığın) təmsalında sözü gedən Tanrı sevgisinin (əşqinin), “Tanrı (Haqq) inamının daşıyıcıları və bu sevgi və inamı tərənnüm edən, mistik və estetik ideyanı reallaşdıran el şairləridir.” Maraqlıdır ki, aşiq sənətinin köklərini araşdıran ədəbiyyatşünas-alim F.M.Köprülüzadə bu sinkretik sənətin sələflərini “saz şairləri” adlandırmışdır. Aşığın tarixi sələflərini saz aləti ilə əlaqələndirən C.Heyət in fikri bu baxımdan maraq doğurur: “El aşıqları eyni zamanda din nümayəndələri olduqları üçün şeirlərini mərasimdə sazla və rəqlə birlikdə oxumuş və dini vəzifələrini ifa etmişlər. Əskidə müxtəlif türk qəbilələrində aşıqlara ozan, ağsaqqal, yansağ, varsağ, baqsı və dədə adları verilmişdir”. Məsələ bundadır ki, “təkkə ədəbiyyatı - təkkə şairləri və təkkə şeiri həm yazılı ədəbiyyatı, həm də aşiq ədəbiyyatının əsasında duran şifahi ədəbiyyat

daşıyıcılarını özündə birləşdirir.”

Aşıq sənətinin tarixi inkişafı və bu yolun mərhələləri digər aşıq mühitlərində olduğu kimi, Şirvan aşıq mühitində də baş vermişdir. Şirvan bölgəsinin kənd və rayonlarında çoxlu sayda “baba”, “dədə”, “ocaq” ziyarətlərinin, xanəqahların (məsələn, “Şıxeyib Baba”, “Həzrət Baba”, “Pir Hüseyn xanəqahı”, “Seyidlər qəbiristanlığı” və b.) olması da Şirvanda sufi-dərviş, təkkə-ocaq təriqətlərinin, sufi-təkkə şairlərinin, ürfani dünyagörüş və yaradıcılığın mövcudluğu barədə fikrimizə dəstək verən faktlardandır. Fikrimizi aydınlaşdırmaq üçün mənbələrə üz tutaq. Şirvan aşıq mühitinin tarixi-mədəni qaynaqlarını, özünəməxsus ənənələrini araşdıran M. Qasımlı bu sənətin təkkə-təriqət ənənələri ilə bağlı olması qənaətinə gəlir. Şirvan regionu orta yüzilliklərdə sufi-dərviş ocaqlarının, təkkə-təriqət ənənəsinin geniş yayıldığı ərazilərdən biri olduğu üçün orada aşıq sənətinin təşəkkül taparaq güclü inkişaf keçməsinə münbit mədəni-tarixi şərait mövcud olmuşdur. Əsasən sufi şeyxlərinin qəbirlərindən ibarət olan Şirvan pir-ocaqlarının çoxsaylılığı və bu ocaqlara əhalinin əksər hissəsinin sidq-ürəkdən tapınması mahalda təkkə-təriqət sisteminin tarixi gücü barədə müəyyən təsəvvür verə bilər. Təkkə kökənli digər aşıq mühitləri kimi Şirvan aşıq mühiti də öz təşəkkül prosesini bu sistem daxilində keçirmişdir. Şirvan aşıqlarının rəqsə - ekstatik hərəkətlərə güclü meyl göstərməsi, ifa zamanı coşğun templi çalğı və oxuya üstünlük verməsi, habelə musiqi alətləri topluluğunun (saz-balaban-qoşa nağara və s.) müşayiətinin sənət normativinə çevrilməsi təkkə mərasimlərindən qalma ənənədir.

Bir sözlə, Şirvan aşıq mühitinin təşəkkülündə formalaşmasında “sufi-dərviş, ocaq-təkkə xüsusi əhəmiyyət daşıyır.

Öz tarixi, inkişaf yolu, ənənələri, sənətkarları, havaları, dastanları, üslubu, məktəbləri, yerli ifa tərzii ilə şöhrət qazanan, sayılıb-seçilən Şirvan aşıq mühiti eyni zamanda Şirvan ədəbi mühiti ilə, Şirvan folkloru, Şirvan dialektləri, Şirvanın yerli adət-ənənələri, etik-mənəvi normaları və müxtəlif dini, mövsüm, məişət mərasimləri ilə sıx bağlı şəkildə yaşamış və inkişaf etmişdir.

Şirvan aşıq sənəti və ifaçılığının formalaşmasında fəal iştirak edən tarixi-mədəni amillərdən biri də türk-oğuz mədəniyyəti olan ozan sənətidir. Ozanın üzvləndiyi varsaq, dədə, yanşaq sənətləri də Şirvan aşıq mühitinin musiqi üslubunda, ifa ənənələrinin formalaşmasında tarixi rol oynamışlar. Ozançılıq – ənənə, bədii sənət, ifa, etik-mənəvi normalar kompleksi, peşəkar sinkretik sənət növü, musiqi folkloru, mərasimləri, xalq adətləri və xalq psixologiyası ilə birbaşa bağlı olan yaradıcılıq sahəsi kimi XII-XIII əsrlərdən etibarən aşıq sənətinə transfer etmiş və bu proses mərhələ-mərhələ davam edərək, XVI-XVII əsrlərdə tam başa çatmışdır. “Ozan-aşıq keçidinin əsas mahiyyəti ozan sənətinin tarix səhnəsindən çəkilərək, öz yerini aşıq sənətinə buraxmasıdır.” Ozan sənəti, ozanların dastan və hava ifaçılığı, ozanlara məxsus oxu və ifa tərzii, ozan repertuarı müəyyən qədər aşıq sənətinə keçmişdir. Türk-oğuz mədəniyyətinin yetişdirdiyi bir sənət sisteminin tədricən türk-oğuz mədəniyyətinin oxşar və yeni sənət sisteminə - aşıqlığa keçməsi “heç şübhəsiz ki, sonralar aşıq sənətinin təşəkkül və inkişafında dəyərli genetik qaynaqlardan birinə çevrilmişdir”. Bu məsələyə münasibətdə, “aşiq” adının, statusunun və termininin ondan əvvəl başqa adlar ilə yaşaması bir çox görkəmli aşıqşünas-mütəxəssislər tərəfindən elmi problem səviyyəsində araşdırılmışdır. Aşıq sənətinin tarixi-mədəni köklərindən bəhs edən görkəmli aşıq tədqiqatçısı, musiqişünas-alim Əminə Eldarova yazır: “Məsələ bundadır ki, keçmiş dövrlərdə və orta əsrlərdə aşıq tipli müğənnilər və xalq xanəndələri “aşığı”n sinonimi olan bir sıra başqa adlar daşıyırdılar. Bu adlar sırasında “varsaq”, “dədə”, ozan”, “yanşaq” və s. terminləri göstərmək olar.” [24, 14]. Aşıq yaradıcılığının görkəmli tədqiqatçısı, filologiya elmləri doktoru H.İsmayilovun sözləri ilə desək, “sosial-mədəni faktorların təsiri ilə ozan sənəti funksional baxımdan

üzvlənmişdir, klassik ozan tipinin isə mədəniyyətdə sənət ənənəsini aşiq davam etdirmişdir.” Azərbaycan aşiq sənətinin tarixi, mədəni və sosial genezisində qədim və orta əsrlərin müəyyən tarixi mərhələlərində şaman, varsaq, ozan, dədə, yanşaq sənətlərinin, bu sənətlərə məxsus musiqinin və ifaçılıq ənənələrinin dayandığını nəzərə alaraq, belə qənaətə gəlirik ki, şaman, varsaq, ozan, dədə sənəti və musiqisi digər bölgələr kimi, Şirvan bölgəsində də aşiq sənətinin təşəkkül və inkişaf tapmasını tarixən şərtləndirmişdir. Azərbaycan aşıqlarının tarixi-mədəni və sənətkar sələfləri Şirvanda da geniş fəaliyyət göstərmişlər. Elmi mənbələrə əsaslanaraq, Azərbaycanın qədim və zəngin mədəniyyətə malik Şirvan bölgələri tarixən qədim türk-oğuz ellərinin yaşadıkları və mədəniyyət abidələri yaratdıqları coğrafi-mədəni ərazilərdən biridir. Şübhəsiz ki, varsaq, ozan, dədə sənətlərinin aşiq sənətinə keçməsi prosesləri və bu tarixi-mədəni prosesin bütün mərhələləri Şirvan bölgəsində də baş vermişdir. Aşiq yaradıcılığını tədqiq edən professor M. Qasımlı, H. İsmayılov və b. bu sənətin təşəkkül və inkişaf mərhələlərini göstərmiş, aşiq sənətinin başlanğıcında həm də şamançılığın, dədə, varsaq, ozan sənətlərinin və yaradıcılığının dayandığını göstərmişlər. Sonrakı mərhələ sufi şairlərinin yaradıcılığı, təkkə dünyagörüşü və mərasimləri ilə bağlıdır. Şirvan ərazisində dədə və baba adlanan övliyaların, sufi şairlərinin, təkkə, hürufi, ələvi ideyası daşıyıcılarının, XVII əsrdən başlayan şair-aşıqların, “əsil aşıqların” (Ü.Hacıbəyli) məqbərələri, məzarları bu gün də ziyarət məkanıdır. Digər tərəfdən, Şirvanın müxtəlif bölgələrindəki maddi mədəniyyət abidələri bu tarixi ərazilərdə yerli sufi-dərviş, təkkə ideyalarının və yaradıcılığının mədəni, ideoloji və sənət statusuna malik olduğunu təsdiq edirlər. Beləliklə, Şirvan aşiq mühiti və sənətkarlığı Azərbaycan aşiq sənətinin ayrılması bir qolu olaraq, milli aşiq sənətinin tarixi təkamül, inkişaf mərhələlərini keçmişdir.

Aşiq sənətinin tarixi təşəkkülündə və etno-mədəni əsasında şaman, varsaq, ozan, dədə, yanşaq sənətlərinin dayanmasını sübut edərkən, təəssüf ki, indiyə qədər mü-təxəssislərin nəzər-diqqətindən yayınan bir vacib məsələni tərəfimizdən qeyd etmək yerinə düşər. Bu qənaətdəyik ki, aşiq sənəti öz tarixi sələflərindən müəyyən ənənələri, ifa üslublarını, şeir və musiqini, melodiya və lad quruluşlarını, konkret melodiya, intonasiya və lad formullarını, sənətin mənəvi və peşə kodeksini, xalq musiqisi təfəkkürünün məntiqini və başlıcası, musiqi yaddaşını əxz etmişdir. Bununla əlaqədar aşiq sənətinin təşəkkülündə və qərarlaşmasında çox mühüm və əlamətdar bir proses baş vermişdir. Belə ki, keçid mərhələlərində Azərbaycanın bir aşiq bölgəsi aşiq sənətinin sələflərindən bəzi xüsusiyyətləri mənimsəmiş və davam etdirmiş, digər aşiq bölgəsi isə onların başqa xüsusiyyətlərini əxz etmişdir. Şirvan aşiq sənəti formalaşarkən isə bu tarixi sələflərindən ansambl ifasını, rəqəti oxu tərzini, mərasimdaxili mahnı və rəqs sintezini, rəqsin özünü və varsağın, ozanın mahnıvari melodik üslubunu mənimsəmiş, bu əxz etdiklərinin əsasında da özəl bölgə xüsusiyyətlərini və inkişafını təmin etmişdir. Aşığın cəmiyyətdə daşdığı ağsaqqal, dədə, öyüdverən rolu, onun zəngin irsə bələdliliyi, məlumatlılığı və biliyi, xalqın bayram, mərasim və məclislərində bir sənətkar kimi çalib-oxuması, ənənələri yaşatması və ötürməsi, yüksək mənəvi-əxlaqi dəyərləri, xalq yaradıcılığını, yazılı ədəbiyyatı və musiqi-poetik nümunələri təbliğ etməsi bu sənətkarın böyük nüfuza və hörmətə malik olmasını şərtləndirən amillərdir. Belə keyfiyyətlər isə aşiq sənətkarının professional məziyyətlərini şərtləndirən keyfiyyətləridir. “Aşiq elin aynasıdır”, “Aşığı ağladan gülməz”, “Aşiq el ağsaqqalıdır”, “Aşiq haqq aşığıdır”, “Aşiq olmayan aşiq olmaz”, “Aşığı kim dinlər, o da bilər” və s. bu kimi məsəllər xalqın aşiq sənətinə və sənətkarına yüksək münasibəti əks etdirirlər.

QAYNAQLAR

1. Abdullazadə G.A. Qədin və orta əsrlərin musqi mədəniyyəti. - B.: Qartal, 1996. - 292 s.
2. Bayat F. Oğuz epik ənənəsi və “Oğuz Kağan” dastanı. - B.: Sabah, 1993. - 194 s.
3. Eldarova Ə.M. Azərbaycan aşiq sənəti. - B.: Elm, 1996. - 168 s.
4. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. // Seçilmiş əsərləri. 2-ci cild. – B. Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965. – s. 215 - 225.
5. İsmayılov H. Aşiq yardıcılığı: mənşəyi və inkişaf mərhələləri. – B.: Elm, 2002. – 311 s.
6. Qasımlı M.P. Ozan-aşiq sənəti. – B.: Uğur, 2007. – 306 s.
7. Məmmədov T.A. Azərbaycan aşiq yaradıcılığı: Dərslik. – B.: Apostrof, 2011. – 648 s.

“DİNDAR İNSANLARDAKİ MÜZİK ALGI DEĞİŞİMİ”

Yrd. Doç. Dr. Arif DEMİR

Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı,

arif-demir@hotmail.com

ÖZET

Yakın tarihimizde özellikle doksanlı yıllarda özel radyo ve TV’lerin de kurulmasıyla ilahi ve ezgi kasetlerinde yoğun bir patlama yaşandı. Bazı ilahi ve ezgi kasetleri diğer popüler sanatçıların kasetlerinden de fazla sattı. Hatta öyle ki birçok şarkı – türkû okuyan sanatçı ezan ve ilahi okuyarak ekranlarda boy gösterdiler. O dönemde okunan bu eserler, alternatif müzik olarak algılandı ve gençlerin ilgisini çekti. O dönem “Yeşil Pop” olarak da adlandırılan bu tür müzik günümüzde kısmen devam etse de ancak o yıllardaki popüleritesini bu gün artık kaybetmiş gözükmemektedir.

Doksanlı yılların başında satış rekorları kıran popüler dînî müzik kasetleri artık yerini farklı geleneksel dînî müzik kasetlerine bırakmaya başladılar. Artık Geleneksel dînî müzik daha revaçta. Bu durumun pek çok sebebi olsa da en önemli sebep şüphesiz dindar insanların yaşam ve ihtiyaç değişimlerine paralel müzik algılarının değişmesidir.

Bu çalışmada; “Yesil pop/ popüler dînî müzik,” popüler müziğin dînî müziğe etkisi ve günümüz dindar insanlardaki değişen müzik algısı hakkında bilgi verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Dînî müzik, Yeşil pop, İlahi, Popüler müzik

“CHANGE OF MUSICAL PERCEPTION AMONG RELIGIOUS PEOPLE”

ABSTRACT

In our recent history, especially in the 90s when private radio and television broadcast started, cassettes of religious hymns and melodies were outsold. Some of those cassettes were sold even more than those of popular artists. The popularity of religious hymns grew so much that singers of popular and folk musics appeared on TV singing azans and hymns. The pieces which were sung those days were regarded as alternative music and attracted the youth’s attention. “Green pop” as it was called by then, has already lost its popularity although it continues to partially exist.

The outsold albums of Islamic popular music have left their place to albums of other traditional musics. Today classical sufi music is more popular. Although there are many reasons in this change of trend, the most important reason is that the musical perceptions and musical needs of the religious people change parallel to the transition in their lifestyles and needs.

In this research; Information will be given on “green pop/religious popular music”, the effect of popular music on sufi music and change of musical perception among religious people

Keywords: Religious music, Green pop, Hymn, Popular music

Giriş

Sosyal ve kültürel yaşamın birçok alanında kendini fazlasıyla hissettiren müziğin insan yaşamındaki yeri önemlidir. İnsanlık tarihi boyunca ifade kültürünü oluşturan dil, din ve müzik sürekli etkileşim içinde olmuştur. Müzik ve din ilişkisi tarih öncesi çağlardan günümüze kadar gelişerek varlığını sürmüştür. Müzik ve din insanların sadece kendisini ve yaşamını değil aynı zamanda evreni anlama çabalarına da önemli katkılar sunmuştur(Şahin, 2008: 9).

Müzik, insan yaşamının popüler alanlarından biri olduğu için gündelik hayatın her noktasında yer almaktadır. Popüler müzik ise teknolojik ürünlerin, iletişimi alabildiğine hızlandırdığı günümüzde öne çıkan en önemli küresel kavramlardan biridir. Zira popüler müzik, artık küresel ya da yerel müzik türlerini bir potada toparlayıp bu müzik türlerine şekil verebilen bir güç haline gelmiştir.

Popüler dînî müzik, tüm popüler müziklere alternatif bir ifade formu olma gayretiyle ortaya çıkmış bir müzik türüdür. Bir üretim müziği olarak popüler İslam'dan beslenen popüler dînî müzik popüler müzik soundlarını kullanmaktadır. Özellikle 1990'lardan bu yana büyük bir ivme ile günümüze kadar gelen bu müzik türünde devlet, hükümet, yerel vb. politikaların etkisi büyük olmuştur(Erol, 2009:157).

İnanç ve Müzik İlişkisi

İnanç ve müzik kelimelerinin yan yana kullanılması zaman zaman çeşitli tepkilere yol açsa da dünyada müzik türlerinin gelişimine dînî inançların katkısı bilinen bir gerçektir. Çünkü tarih boyunca bütün toplumlarda müzik ve inanç iç içe olmuştur(Edip, 2006:18). Müziğin toplumsal yapılanmaların ve yaşamın her alanındaki yeri ve önemi hemen hemen bütün toplumlarca kabul edilen bir gerçektir. Zira her dönemde insan, kendi düşüncesi istikametinde eserler vücuda getirmiştir. Belki de tarihte sanat eseri meydana getirmemiş bir din ya da topluluk yok gibidir.

Dünya üzerinde yaşayan her bireyin elbetteki bir inanç ya da dünya görüşü mevcuttur. Bir toplumsal sınıf, grup ya da dini topluluğa aidiyet duygusuyla bağlanma anlamındaki dünya görüşü ile ilgili ilk çalışmalar Batı'da 1950'li yıllarda yapılmıştır(Cevizci, 2010: 515). Amerikalı antropolog Robert Redfield'e göre dünya görüşü (worldview), insanların evreni anlama ve anlamlandırma bakış açısıdır(O'Neil, 2012; Glasgow, 1985). Yine Cartier ve Wilson'un 2002 yılında müzik tercihi ve dindar arasındaki ilişkiyi ele alan araştırması da önemlidir. Bu çalışmanın sonuçlarına göre, muhafazakâr katılımcılar muhafazakâr olmayan katılımcılara göre benzer müzik parçalarını tercih ettikleri gözlemlenmiştir.

North ve Hargreaves'in bir araştırması sosyo-ekonomik durum, hayat tarzı ve müzik tercihi arasında birtakım bağıntılar bulunduğunu göstermiştir. Bu çalışmada; yüksek eğitim ve gelir düzeyine sahip olanların klasik müzik, daha az eğitim ve alt gelir düzeylerine sahip olanların ise rap ya da elektronik müzik türlerine ilgi duydukları ortaya çıkmıştır. Yine aynı araştırmaya göre; caz, rock, metal severlerin daha seküler, buna karşılık dînî müzik sevenlerin dine yönelik daha olumlu bir tutuma sahip oldukları gözlenmiştir. Ayrıca inançlılarına sıkı sıkıya bağlı olanların dînî müzik sevenler ve inançta dönüşüm yaşayanların da daha çok caz ve rock müziği sevenler olduğu da bu araştırmada ortaya çıkan önemli sonuçtur(North-Hargreaves,2007).

İnanç-müzik ilişkisi ile ilgili yapılan tüm araştırmalarda müzik tercihi ile dini tutum, inanç, dünya görüşü ve değer yargıları arasında önemli bazı anlamlı yakınlıkların olduğunu açıkça ortaya koymaktadır(Erdal-Ok, 2012).

Popüler Müzik ve Popüler Dînî Müzik

Tarihî ve dînî önemli bir geçmişe sahip olmasına ilaveten Doğu kültürüne yakın duruşu ve Batı kültürünü de benimsemesi, Türk kültürüne stratejik kültürel bir derinlik kazandırmıştır(Işık&Erol, 2002: 49). Doğu ile Batı'yı, kent ile kırsalı bir potada yoğuran müzik yapımcıları, popüler müziğin bugünkü Doğu-Batı sentezli ve karma yapısının oluşmasında belirleyici olmuşlardır. Gelenekselcilik ve modernliğin paralel gittiği ülkemizde son dönemlerde gelişen popüler kültürün de etkisiyle Türk müziğine zamanla kanto, operet, tango gibi türlerin yanı sıra arabesk ve özgün müzik türleri girmiştir. Özellikle 1990'lı yıllar, bu yönüyle Türk popüler müziğin etkisini iyice gösterdiği yıllar olmuştur. Hemen her kesime hitap edebilecek *sentez* ürünler popüler müziği şekillendirmiştir(Kozanoğlu,1995:144). Medyanın desteği ve müzik yapımcılarının pazarlama stratejileri de popüler müziğin önünü ziyadesiyle açmıştır (Dürük:42)

Popüler müziğin arz-talep ilişkisinden ziyade *talep ettirilme* ve *rıza* merkezli bir *tercih* meselesi olduğu bilinen bir gerçektir(Erol 2005:102). Bu tür müzikte, müzik yapımının ticaretin boyunduruğu altında bulunduğu ayrıca bilinmektedir(Frith 2000:72). Popüler dînî müzik türü pek çok farklı kültürel kimliğin birleşmesine imkan sağlamıştır. Ancak her popüler müzik kendi iç dinamikleri çerçevesinde değerlendirilmelidir. Örneğin Amerikan popüler müziği ile Türkiye'deki popüler müziğin normları aynı değildir. Çünkü popüler müzik, onu üreten ve tüketen insanların kültürel kimlikleri ile doğrudan ilintilidir(Erol 2005:130).

Popüler dînî müzik, *İslami popüler müzik* ya da *yeşil pop* olarak da isimlendirilmiştir. Dini değerlere karşı duyarlılığı, hassasiyeti olan ve bu doğrultuda müzik yapan müzisyenlere yeşil popçu denilmiştir.⁸ Ancak 'yeşil pop' tabirinin bir küçümseme, hor görme maksadı ile uydurulduğunu düşünen popüler dînî müzik sanatçıları bu tanıma reddetmektedirler. Bunun yerine *özgün müzik*, *dini müzik* gibi kavramların kullanılmasını istemektedirler. Popüler dînî müzik; pop, rock, arabesk, rap, türkü vb. tüm popüler müzik türlerini barındırmakta ve dinleyici kitlenin düşüncelerini ön planda tutan özgün bir türdür.

Popüler Din ve Popüler Dînî Müzik

Son yıllarda, popüler kültürle birlikte müzikte de popüler dini kültür etkisi belirgin olarak yaşanmaktadır. Popüler dînî müziğin menşei aslında popüler dindir. Popüler din'den kasıt ise siyasal unsurların daha hakim olduğu siyasal İslamcılık'tır.

Dünyada siyasal İslamcılık, otuzlu yıllardan itibaren Mısır, Hindistan ve Pakistan'da ortaya çıkan İslam'ın siyasal bir sistem olarak yeniden tanımlamaya çalışıldığı yeni bir düşünce hareketidir. Türkiye'de ise siyasal İslamcılık, 1950'li yıllarda Demokrat parti ile başlamıştır. Bu dönemden itibaren dînî tartışmalar öne çıkmaya başlamıştır. Ancak konu ile ilgili asıl tartışmalar 1970'li yıllardan sonra kurulan Milli Nizam Partisi ve Milli Selamet Partileri ile ortaya çıkmış ve bu yıllardan sonra siyasal İslam kendini fazlasıyla hissettirmiştir. 1980'li yıllar ise, Türkiye'de İslamî düşüncenin yeni boyutlar kazandığı yıllar olmuştur(Ocak 2008:102). Türkiye'de Refah Partisi'nin 1996'da iktidara gelmesi ise siyasal İslamcılığın hızla artmasına sebep olmuştur(Göle 2002:20).

Popüler dînî müzik, İslam'ı siyasal bir ideoloji olarak algılayan *İslamcılık'ın* 1990'lı yıllardaki müziksel bir ifade formudur(Göle 2002:14). Müslüman din ve kültürünün bir ürünü olan popüler dînî müzik, diğer popüler müzik türlerinin insanlar üzerindeki olumsuz-dünyevi

⁸ Hazreti Peygamber'in üç sancağından birinin rengi olduğu için manevi bir anlam da yüklenen yeşil rengin Osmanlı'da önemli yeri vardır.

etkiler yerine, olumlu-uhrevî farkındalıklar oluşturma amacını gütmektedir. Popüler dinî müziğin popüler müzikle buluşması ise sanatçıların halk ile iletişimde kolaylık sağlamıştır.

Popüler Dinî Müziğin Özellikleri

Popüler dinî müziğin diğer popüler müziklerden farklı en önemli tarafı tema unsurudur. Popüler dinî müzik, temanın dışında dans olgusu, çalgılar, kadın sesi ve ritme konulan engeller bakımından da diğer popüler müzik türlerinden ayrılır. İslam dininden referansla oluşturulan tema, insan yaşamındaki tüm pratikler çerçevesinde genelde Allah, Kur'an-ı Kerim ve Hz peygamber merkezlidir. Allah'a ve peygambere duyulan bağlılık ve aşk, müslüman ülkelerde gerçekleşen savaşlar, dünyanın geçiciliği, ahiret aleminin varlığı vb. konular "zikirli" ya da "çalgılı" ilahi ve ezgilerde yer almaktadır. İlahi ile ezgi arasındaki fark, temanın öznesine göre değişmektedir. Özne Allah ise, ilahi; özne peygamber ya da yaratıcının dışındakiler ise, ezgi olarak isimlendirilmektedir.

Popüler dinî müzik videolarındaki simgeler; Kuran-ı Kerim, camiler, gül bahçeleri, gökyüzü, nehirler, çöl, basörtülü kadınlar, çocuklar, kutsal şehirler ve hac ibadetidir. Bu müzikteki ses ve saz icracıları erkek merkezli olup kadın sesi kullanılmamaktadır. Kadınlar müzik videolarında sadece dua ederken, namaz kılarken ya da ağlarken görülmektedir. Genellikle bağlama, gitar, ney, bendir, flüt ve synthesizer ile canlı performanslar sergilenmektedir. Mekana bağlı olarak sazlar zaman zaman değişebilirken, icralar altyapı durumuna göre playback ya da canlı icralar şeklinde tercihi olabilmektedir.

Popüler dinî müzik yapan müzisyenlerin sahne performansları, diğerlerine nazaran oldukça durağandır. Aşırıya kaçabilecek bedensel hareketler ya da danslar yapılmamaktadır. Genelde beklentileri net olan bireylerden oluşan dinleyiciye iletiler, kültürel kimlik ve hassasiyetler göz önünde bulundurularak yapılmaktadır. Müzisyenler, İslam dini'ni öğretme ve aktarma misyonunu yükledikleri için bu anlamda müziğin kullanımına daha pragmatik yaklaşmaktadırlar(Erol, 2009:112). Dinleyici kitlesi her yaş arasında değişebilen bir profile sahiptir. Bayanların tamamına yakını başörtülü olmakla birlikte erkeklerin çoğunluğu kumaş pantolon ve gömlek giymeyi tercih etmektedirler.

Popüler dinî müzik mekanları genellikle dernekler öncülüğünde toplantı salonları, spor salonları ya da kongre merkezleridir. Popüler müzik türleri ile aynı sounda sahip olan popüler dinî müzik, aslında pop, rap, arabesk, rock, türkü ya da şarkıların dini versiyona uyarlanması ile oluşan bir müziktir.

İslam'da Müziğin Yeri ve Müzik-Din İlişkisi

Müzik, insanlık tarihi boyunca genelde değer verilmekle beraber, bazı zamanlarda da şeytanî ve nefsanî olduğu gerekçesiyle reddedilerek yasaklanmıştır. Günümüzde de müzik ile ilgili farklı düşünce ve uygulamalar geçmişte olduğu gibi devam etmektedir. Aslında İslam'da müziğin haram olduğuna ilişkin kesin bir hüküm olmamasına rağmen gerek Kur'an-ı Kerim ayetleri ve gerekse Hz. Peygamberin söz ve uygulamaları zorlanarak müziğin lehinde ve aleyhinde olanlar tarafından kendi görüşlerini destekler mahiyette delil ve hükümler üretilmeye çalışılmıştır.

İslam toplumlarında sürekli tartışıla gelen bir konu olan müzik, bazı alimlere göre haram kabul edilirken, bazılarına göre ise mübah sayılmıştır. En temel öğeleri ses ve ölçü olan mûsikîyi âlimlerin büyük bir kısmı, Allah tarafından insanların ruh ve bedenlerine yerleştirilen birer nimet olarak kabul etmişlerdir. Çünkü onlara göre ses ve nağme Allah'ın kullarına verdiği niğmetlerdendir(Uludağ, 1992:162; Demir, 2001:3).

Hız. Peygamber döneminde, *Kur'ân-ı Kerim* ve ezan güzel sesli insanlar tarafından doğaçlama ve bestesiz olarak okunmuştur. “*Kur'ân-ı Kerim'i güzel sesle okuyunuz. Zira güzel ses Kur'ân'ın güzelliğini artırır*”(Buhari, VIII:214) ve *Kur'ân-ı seslerinizle süsleyiniz.*” (Ebu Davud, I:338) gibi hadisler de Kur'an'ın güzel sesle okunmasına cevaz niteliğindedir. Yine Hız. Peygamberin güzel sesli olan arkadaşlarından Ebu Musa'ya Kur'ân-ı Kerim (Buhârî: 31), Bilal-i Habeşî'ye de ezan okutturması müziğin dini amaçlı kullanmasını teşviktir.(Ebu Dâvud, Edeb: 4985).

Câmide icra edilen, gerek ibâdet sırasında gerekse ibâdet öncesi ve sonrasında çoğu zaman irticalî (doğaçlama) olarak yapılan ses müziğine *câmi müziği* denilmektedir. Câmî müziğindeki eserlerin sözlerinin çoğu Arapça olmakla birlikte, icralar bir ya da birden fazla insan tarafından topluca icra edilmektedir(Tanrıkorur, 2003:47). Hiçbir çalgının kullanılmadığı bu müzikte, makamsal kısıtlama olmadığı gibi din dışı müzikte kullanılan hemen her makam bu müzik türünde kullanılmaktadır.

Hız. Muhammed'in hayatını konu alan şiirlerin makama uygun bestelenmesi ve icra edilmesiyle oluşan *mevlid* ve konusuyine Allah ve Hız. Muhammed sevgisi olan şiirlerin kendine has bir üslupla bestelenmesi olan *ilahiler* önemli dini müzik formlarıdır.(Köprülü, 1991). Besteli olan eserlerin koro şeklinde icra edildiği *cumhur müezziniği* 'nin dışında *tekbîr*, *tesbih*, *tevşih*, *temcid*, *salat*, *münâcât* ve *mahfel sürmesi* de cami müziği formlarının önemlilerindendir(Ezgi:75). Türk müziğinin en uzun eseri ve birçok makam geçkisinin yapıldığı *miraciyye* ile Hız. Muhammed'i övmek için yazılmış *na'tler* de dini müzik formlarıdır(Akdoğan, 2010:93).

İslâmiyetin ilk dönemlerinde önce câmî müziği gelişmiştir. Daha sonraki yıllarda ise tekke müziği, kurulan tekkeler eliyle gelişmiştir. Tekke müziği, İslâm dini çerçevesi içinde kurulmuş olan birçok tarikatla ağır ve yürük usûllerle bestelenmiş eserlerin bütününden oluşan müziktir(Özalp, 2000:111). Başta Mevlevîlik ve Bektaşîlik olmak üzere pek çok tarikat ile gelişen Tekke müziği, özellikle Anadolu'da çok önemli bir konuma ulaşmıştır.

Tekke müziğinde bestecilerin oluşturdukları çeşitli formlar vardır. Tekke müziğinin merkezinde yer alan Mevlevîlik'in *sema*, Bektaşîlik'in semah törenleri esnasında okunan eserler önemli yer tutmaktadır. Semâ törenlerinin en büyüklerine *mevlevî âyini* denir. *Durak*, *cumhûr durak*, *cumhûr ilâhî*, *şuğul*, *savt*, *kaside*, *münacat*, *na't*, *mehdiye*, *hicviye*, *mersiye* ve *nefes* tekke müziğinin önemli formlarındandır(Akdoğan, 2010:118).

Popüler Kültür ve Dindarlık

Dindar, dünya görüşü ve yaşam tarzı olarak din'i referans alan kişidir. Dindarlık ise, dindar olma, dini yaşama halidir. Dindar, daima dinin emir ve yasaklarını yerine getirme gayretindedir. Bu yönüyle davranışlarının meşruiyet kaynağı açısından dindarın bilgi kaynakları önemlidir(Glock, 1998:268).

Ülkemizde dindarlığın referans kaynakları gelenek, dinî otorite (din önderleri) ve dinî araştırmalar olmak üzere üç kısımdır(Bilgin, 2003:193-214). Gelenek denilen şey aslında kültürel alandır. Yani halkın din olarak neyi yaşadığıdır. Çünkü kısmen de olsa din'e girmiş hurafe ve bidatlara karışmış olan pek çok değer bulunmaktadır(Mardin,1993:277). Dinî gruplar, müntesiplerinin *aidiyet* hissi ile bağlandığı gruplardır(Ünver, 1998:257-265). Dinî otorite, dinî bilginin kaynağı ve aynı zamanda grubun kurucusudur. Bu kişiler vefatlarından sonra da eserleriyle otoritelerini sürdürebilmektedirler. Dinî araştırmalar ise çoğunlukla üniversite bünyesindeki İlahiyat Fakülteleri tarafından yapılmaktadır.

Türkiye’de 1990’lı yıllar, dindarlar için önemli bir dönüm noktasıdır. Zira dinî liderlerin kamuoyu önüne çıkması ile cemaat dindarlığın başlaması bu yıllara rastlamaktadır. Yine ülke tarihinde belki ilk defa olmak üzere dinî konular yoğun bir şekilde kamuoyunun önünde konuşulmaya ve tartışılmaya başlanmıştır. Özel televizyon kanalları ve yazılı basının da destekleriyle Yaşar Nuri Öztürk başta olmak üzere Hüseyin Hatemi, İsmail Nacar, Konca Kuriş ve Zekeriya Beyaz gibi isimler popüler din adamları haline gelmişlerdir.

Dinin popülerleşmesinin ikinci yönünü ise, *İslamcı sosyete* olarak adlandırılan insanlar üstlenmişlerdir. Dinin popülerleşmesindeki en önemli sonuçlardan biri dine ilginin artması olurken diğer önemli sonuç ise dine karşı bazı şüphelerin uyanması olmuştur. Çünkü özellikle geleneksel dindarların zihinlerindeki sabit değerler yıkılmaya başlamış ve yerine belirsizlik hakim olmaya başlamıştır. Ayrıca psikolojik gerginliklere sebep olan belli başlı konular bu dönemde yoğun bir şekilde tartışılmaya başlanmıştır. Özellikle otel düğünleri, tesettür defileleri gibi çeşitli eğlenme aktivitelerine geleneksel dindarlar bu yıllarda mesafeli durmuşlardır.

Popüler kültürün hakim olmaya başladığı bu dönemde müzik konusunda da önemli fikir ayrılıkları yaşanmıştır. Özellikle enstrümanların ve kadın sesinin caiz olup olmaması noktasındaki tartışmalar öne çıkmıştır. Hatta müzik haram kabul edilerek dindar için müzik sadece Kur’an tilavetine ve def’in eşlik ettiği ilahilere hasredilmiştir (Uludağ, 1992). İlahilerin ya da dini konuları ihtiva eden bazı güftelerin enstrüman eşliğinde okunması bidat kabul edilerek cevaz verilmemiştir (Işık, 1975:599). Bu dönemde sadece müzik genelde ilahiyatçılar tarafından câiz olarak görülmüş ve fakültelerde dinî mûsikî dersleri verilmiştir (Öcal, 2000:10).

Günümüz Dindar İnsanlardaki Değişen Müzik Algısı

Günümüzde yapılan dinî müziğin niteliği, amacı ve İslâm’da müziğin yeri tartışmaları kısmen hâlen devâm etse de dindar insanlar hemen her tür müziği dinlemektedirler. Hatta pek çok dindar insanın özgün, halk, sanat, pop ve rock müziği evlerinde hem dinledikleri hem de icra ettikleri bilinmektedir. Bugün artık dindar insanların müziğe olumsuz bakması ve popüler müziklere uzak durması az rastlanan bir durumdur. Eskiden olduğu gibi sadece dinî içerikli müziklere yer veren radyolar günümüzde artık azalmıştır. Yine dindar kimseler müziklerini artık enstrüman eşliğinde icra etmektedirler.

Günümüzde dindar insanların müzik konusundaki tartışmaları birkenara bırakarak müzik sanatına yönelmesi önemli bir gelişmedir. İnsanları müzik konusundaki tartışmalara yeni boyut kazandırarak algılarının değişmesinde olumlu katkıları bulunan elbetteki pek çok İslam alimi, düşünür ve akedemisyen vardır. Müziğin İslâm’daki yeri üzerine araştırmaları bulunan çağdaş İslâm ilâhîyatçıları ve araştırmacıları, müziğin dindeki yeri ve önemi ile ilgili pek çok görüş ve değerlendirmelerde bulunmuşlardır.

Son dönem önemli İslam hukukçularından Hayrettin Karaman’a göre, gerek müziğin ve gerekse müzik aletlerinin dinî ya da din dışı kategorik ayrımları isabetli görülemez. Diğer birçok sanat dalı gibi müzik de önce yerel/millî, sonra evrenseldir. Her türlü müzik üretiminde çoğunlukla milletimize mal edilen müzik aletlerinin kullanılması uygundur (Karaman:94). Din-müzik ilişkisi insanlığın tarihi kadar eski gören Süleyman Uludağ’a göre, insanlar daima dinî ve kutsal metinleri sesleri ile süsleyerek terennüm etmişler, böylece müziğin gelişmesine sebep olmuşlardır. Din her zaman müziğin en önemli konularından biri olmuştur (Uludağ,1992). Yine son dönem alimlerinden Süleyman Ateş’e göre, müzik haram değil, helâldir. Ancak müziğin ve müzik faaliyetlerinin kötüye kullanılmaması, eğlencede aşırıya gidilmemesi ve mümine yakışır biçimde gerçekleştirilmesi gerekir (Ateş,1997:130-

150).

Son dönem İslam alimlerine göre, Kuran’da müziğin yasak ve haram olduğuna ilişkin bir açıklık veya kesin bir hüküm yoktur. Bu durumda müzikte aslolan serbestliktir ve bu ise genel din hükümleri çerçevesinde yapılabilir. Ayet ve hadislerin anlamları zorlanarak, hikmetleri çarpıtılarak ya da manipüle edilerek müziğin yasak ve haram olduğunu iddia etmek yanlıştır.

Dînî âdaba ve genel ahlâk kurallarına uygun düşmesi ve dinin yasakladığı şeylerden arınmış olması şartıyla müziğin meşru ve helâl sayılması gerekir(Özkıvanç,2010).

Son dönem İslam alimlerinin dışında dindar insanların müzik algılarının değişmesinde devletin de olumlu tesirleri olmuştur. Özellikle TRT, Diyanet ve Kültür Bakanlığı gibi devletin resmi kurumlarının yanında özel dernek ve vakıfların son yıllarda artan dînî müzik alanındaki faaliyetleri dindar insanların müziğe olan bakışlarını önemli oranda değiştirmiştir.

Yine İlahiyat fakülteleri ve bazı konservatuarlardaki dini müzik eğitiminin nitelik ve nicelik olarak artmasına ilaveten belediyelerin son yıllarda Türk müziğine özellikle de dînî müziğe olan ilgileri dindar insanların her türlü müzikle kaynaşmasına vesile olmuştur. Kurmuş oldukları konservatuarlar ve müzikal topluluklara ilaveten yılın hemen her ayında pek çok müzik etkinliğine imza atan belediyeler, dindar çevrelerin müzik algılarında önemli değişikliklere imza atmışlardır.

Yine gerek akademik alandaki çalışmaları ve gerekse klasik icradaki gayretleri ile Ahmet Hatipoğlu, Ahmet Özhan, A.Hakkı Turabi, Bayram Akdoğan, Süleyman Erguner, Mehmet Emin Ay, Mustafa Demirci, Erkan Mutlu, Sami Savni Özer, Mehmet Kemiksiz, Fatih Koca ve Ertuğrul Erkişi gibi önemli isimler de dindar insanların müziğe bakışında olumlu pek çok katkı sağlamışlardır. Ayrıca her geçen gün artan televizyonlar, radyolar, internet sitelerindeki dînî müziğe olan ilgi de önemli boyutlardadır. Tüm bu gayret ve çalışmalar sonucu dindar insanların müzik algılarındaki değişiklik şöyledir:

Tarz: 1990’lı yıllarda dindarların dinledikleri ezgi, pop, rap, arabesk ve protest türü müzikler yerini geleneksel müziğe bırakmaya başlamıştır. Popüler dînî müzik, diğer popüler müzik türlerini oluşturan soundları ve üslupları önemli oranda kullanırken günümüz dînî müzik icracıları daha çok geleneksel müziğimizin üslup ve tarzına uygun icralar gerçekleştirmektedirler. Eskiden yoğun olan *zikirli* ilahiler yerini bol enstrümanla okunan ilahilere bırakmıştır.

Muhteva: Popüler dînî müzikle günümüzde yapılan dînî müzik teması aynıdır. Her iki müzikte tema; İslam dininden referansla oluşturulmuş Allah, Kur’an-ı Kerim, Hz peygamber, sahabeler, savaş, ahret vb. merkezlidir. Ancak 90’lı yıllarda protest bir söylemin ön plana çıktığı cihad teması ve siyasal söylemler yerini daha toplumsal ve genel dînî konulara bırakmıştır. Yani yerel ya da muhafazakarlıktan genel ve evrensele geçiş belirgin bir şekilde gözlemlenmektedir.

Simge: Popüler dînî müzik videolarındaki Kuran-ı Kerim, cami, gül, gökyüzü, kadın, çocuk ve kutsal yer simgeleri devam etmekle beraber kısmen azalmış yerine ise dînî ve sosyal temalı görüntüler gelmiştir. Başlangıçta popüler dînî müzik sanatçıları için yakıştırılan *yeşil popçu* tabirine günümüz sanatçıları karşı çıkmaktadırlar. Yeşil pop yerine bu müziğe ağırlıklı olarak *tasavvuf müziği* ve *dînî müzik* denilmektedir.

Cinsiyet: Popüler dînî müzikte ses ve saz icracıları erkekler olup kadın sesi kullanılmazken günümüzde kadınlar da dini müziğin hem seslendirilmesinde hem de icrasında yer almaktadırlar. Müzik videolarında eskiden kadınlar sadece dua ederken, namaz kılarken ya da ağlarken görülürken günümüzde bizzat müzikal icranın merkezinde yer

almaktadırlar.

Mekân: Popüler dînî müzik mekanları genellikle dernekler öncülüğünde toplantı salonları, spor salonları iken günümüzde ise dînî müzik, resmi-özel her türlü mekanda icra edilmektedir. Son yıllarda *kutlu doğum*, *muharrem* gibi bazı konulu müzik organizasyonlarında kapalı ya da açık büyük stadyumların kullanılıyor olunması aslında dînî müzik sevenlerin nicel olarak arttığını da ortaya koymaktadır.

Enstrüman: Eskiden genellikle gitar, ney, bendir, flüt ve klavyeden oluşan canlı performanslar günümüzde yerini daha klasik ve geleneksel enstrümanlara bırakmıştır. Mekana bağlı olarak sazların sayısı artabilirken, canlı icralar daha tercih edilmektedir.

Müzisyenler ve Dinleyiciler: Popüler dînî müzik yapan müzisyenler ile günümüz müzisyenlerinin sahne performansları durağandır. Her iki grup da bedensel hareketlerden ve danstan kaçınırlar. Her iki grup da dinleyicinin dînî, kültürel kimlik ve hassasiyetlerine dikkat etmektedirler. Dinleyici kitlesi her yaş arasında değişebilen bir profile sahiptir. Eskiden bayanların tamamına yakını başörtülü, erkeklerin çoğunluğu kumaş pantolon ve gömlek giymeyi tercih ederlerken günümüzde ise her inançtan her kültürden insan dînî müzik dinleyicisidir ve her türlü kıyafeti giymektedirler.

SONUÇ

90'lı yıllarda Türkiye'de hakim olan popüler kültür, dinin ve dindar insanların da popülerleşmesini sağlamıştır. Bu yıllardaki Türkiye'nin siyasi ve sosyal konjonktürünün de bunda önemi bir etkisi bulunmaktadır. Dinin popülerleşmesi ve popüler kültürün dînî çevrelere dahil olması ile dindar insanların geleneksel dînî yaşantı ile modern hayat tarzı arasında kalarak psikolojik bir çatışma yaşadıkları da bilinmektedir.

Popüler dînî müzik, bu yıllarda tüm popüler müziklerin toplum içerisinde kullanılma biçimlerindeki *Batılı* anlayışa alternatif bir ifade formu olma gayretiyle ortaya çıkmıştır. Popüler müziğin tüm soundlarını kullanan popüler dînî müzik, ideal bir İslam toplum modeli ortaya koyma gayretinde olmuştur. Popüler dînî müzik, dans olgusu, çalgılar, kadın sesi ve ritme konulan engeller bakımından da diğer popüler müzik türlerinden ayrılmaktadır. Kendi inanç ve değer yargılarına ait bir eğlenme modeli sunan bu müzik aslında tema, icra üslubu, müzisyen ve dinleyici profili bakımından bazı farklılıklar arzetsen de pop, rap, arabesk, rock, türkü ya da şarkıların dini versiyonundan ibarettir.

Dindar insanların 90'lı yıllarda dinleyip icra ettiği popüler dînî müzik günümüzde kısmen devam etse de eski hızını ve popüleritesini yitirmiştir. Artık dindar insanlar geleneksel müziğimize daha yatkın bir pozisyon almış durumdadırlar. Popüler olandan ziyade klasik ve geleneksel müziğe olan ilgi her geçen gün artmaktadır. Gerek müzisyen ve gerekse dinleyici kitlesi gelişen olaylar karşısında müzikteki durumunu da güncellemiştir. Dindar insanların müzik algılarının değişmesinin en önemli sebebi ise dînî ve toplumsal değişimdir. Dînî ve toplumsal değişimde konjonktürel gelişmeler, teknolojik ilerlemeler ve toplumun dînî temel kurum ve örgütlerindeki olumlu değişim ise önemli yer tutmaktadır. Yine son yıllarda ülkede yaşanan sosyal ve ekonomik olumlu gelişmelere paralel dindar insanların son yıllarda artan eğitim, sanat ve ekonomik statülerinin de bu algı değişikliğinde önemli bir payı bulunmaktadır. Ancak bütün bunlara rağmen az da olsa dindar bazı kesimlerin bu değişim ve etkileşime rağmen dînî müzik icralarında popüler anlayışlarından taviz vermedikleri ortadadır.

Kutlu doğum, muharrem, ramazan vb. bazı özel dînî aktivitelere ilaveten düğünlerin de önemli bir kısmının dînî formata dönüşmesi ülkemizde her geçen gün dînî müzik popüleritesini artırmaktadır. Bir çok resmi-gayri resmi dernek, vakıf ve sivil toplu

öncülüğünde özellikle geleneksel dinî müzik alanındaki icra ve çalışmalar da çok önemli boyutlara ulaşmış vaziyettedir.

Popüler dinî müzikten geleneksel müziğe geçiş sürecinde belki de en büyük destek devlet eliyle olmuştur. Çünkü son yıllarda belediyelerin dinî müziğe verdiği önemin dışında TRT, Kültür Bakanlığı, Diyanet başta olmak üzere devletin diğer pek çok kurumunun bizzat geleneksel dini müziğe olan ilgi ve alakası önemli boyutlara ulaşmıştır. Bu durum hiç şüphesiz dindar insanların müzik algılarında önemli değişiklikleri beraberinde getirmektedir.

KAYNAKÇA

Akdoğan, Bayram (2010), *Örneklerle Türk Din Musikisinde Formlar*, Ankara, Bilge Yay.

Ateş, Süleyman (1997), *Yeniden İslâma I*, Kuran Okulu Yayıncılık, İstanbul.

Bilgin, Vecdi, *Popüler Kültür ve Din: Dindarlığın Değişen Yüzü*, Uludağ Ü. İlahiyat Fak. Dergisi, C.12, Sayı 1.

Buhari, Ebu Abdullah Muhammed b. İsmâil, (1979), *Sahihûl-Buhari*, İstanbul.

Cevizci, A., (2010), *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul, Paradigma Yayıncılık.

Demir, Arif (2001), *İslam Tasavvuf Kültüründe Mûsikî Dinleme Adâbı*, Ankara, YL. Tezi.

Dürük, E. Filiz (2011), *Türk Popüler Müzik Üretimi ve Ürünlerindeki KarmaYapıyı Hazırlayan Toplumsal ve Müziksel Etkenler*, Sosyal ve Beşeri Bilimler dergisi, Cilt 3, No 1.

Ebu Dâvud, Süleyman b. Es-Sicislanî (1969), *Sünen-i Ebi Davud*, Edeb, Beyrut, Dar'ü İhyai't- Turasi'l-Arabi.

Erdal, Barış-Ok, Üzeyir (2012), *Müzik Tercihlerinde İnanç Biçimlerinin Rolü*, *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science* Volume 5 Issue 3.

Erol, Ayhan (2002), *Bir Dönemin Popüler İkonu Olarak Zeki Müren içinde Biyografya 3 Zeki Müren*, Bağlam Yayıncılık, Ankara.

Erol, Ayhan (2005), *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, İstanbul, Bağlam Yayınları.

Erol, Ayhan (2009), *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul, Bağlam Yay., İstanbul.

Ezgi, Suphi Dr., (1993), *Ameli ve Nazari Türk Mûsikisi*, İstanbul, M. Mecmua Matbaası.

Glasgow, R., Cattier, A. and Wilson, G., (1985), *Conservatism, Sensation-Seeking and Music Preferences*. London, Pergamon Press.

Glock, Charles (1998), *Dindarlığın Boyutları Üzerine, Din Sosyolojisi*, (Çev. Y. Aktay, M. E. Köktaş), Vadi Yay., 2. bs., Ankara.

Göle, Nilüfer (2002), *Melez Desenler*, İstanbul, Metis Yayınları.

Günay, Edip (2006), *Müzik Sosyolojisi, Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bakış*, Bağlam Yayıncılık, I. Basım, İstanbul.

Işık, Caner ve Nuran Erol (2002), *Arabeskin Anlam Dünyası: Müslüm Gürses Örneği*. Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

- Işık, Hüseyin Hilmi (1975), *Tam İlmihâl Se'âdet-i Ebediyye*, Işık Kitabevi, İstanbul.
- Karaman, Hayreddin, *İslâm ve Toplum, Haramlar ve Helâller*, C. 2.
- Kozanoğlu, Can (1995), *Pop Çağı Ateşi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Köprülü, Fuad (1991), *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Ankara, DİB Yayınları.
- Mardin, Şerif (1993), *Bediüzzaman Said Nursi Olayı: Modern Türkiye'de Din ve Toplumsal Değişim*, (Çev. M. Çulhaoğlu), İletişim Yay., 3. bs., İstanbul.
- North, A. C., and Hargreaves, D., (2007), Lifestyle Correlates of Musical Preference: Relationships, Living Arrangements, Beliefs, and Crime, *Psychology of Music*, Vol. 35.
- O'Neil, Dennis (2006), *World-view*.
- Ocak, Ahmet Yasar (2008), *Türkler, Türkiye ve İslam*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Öcal, Mustafa (2000), *25. Yılında Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi*, UÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı:9.
- Özalp, M. Nazmi (2000), *Türk Mûsikîsi Tarihi*, İstanbul, MEB Yayınları.
- Özkıvanç, Hüseyin Erdem, (2010), *İslam'da Müzik Üzerine Çağdaş Araştırmalar(1930-2008)*, Y. Lisans Tezi, İstanbul.
- Simon, Frith, (2000), *Popüler Müziğin Endüstrileşmesi*, Müzik ve İletişim, İstanbul.
- Şahin, İ., *Dini Hayatın Ritmi: Ritüel ve Müzik*, A.Ü.İ. Fakültesi Dergisi.
- Tanrıkorur, Cinuçen (2003), *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, İstanbul, Dergah Yay.
- Uludağ, Süleyman, (1992), *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ'*, Uludağ Yay., 2. bs., Bursa.
- Ünver, Günay, *Din Sosyolojisi*, İnsan Yay., İstanbul, 1998, s. 257-265.

“ANADOLU ALEVİLİĞİ CEM TÖRENLERİNDE DEYİŞLERE YÜKLENEN KÜLTÜREL ROLLER”

Aydan ERDOĞAN

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

aydanerdogan.06@gmail.com

Doç. Dr. Sibel PAŞAOĞLU

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

sibelpasaoglu@gmail.com

ÖZET

Müzik kültürel bir üründür. Yazının olmadığı sözlü gelenekte, kültürel bağlamda müziğin üretimi ve aktarımı ancak insanın sahip olduğu doğal araçlar yoluyla gerçekleştirilebilmiştir. Bu bildiride, Anadolu Aleviliğinde Cem törenlerinde deyişlere yüklenen kültürel roller üzerinde durulmaktadır. Alevilik, inanç sistemi olarak sınırları tam anlamıyla belirlenmemiş olsa da İran’dan eski Yugoslavya’ya kadar geniş bir alana yayılmıştır ve bu coğrafya parçası üzerinde ise Anadolu Aleviliği belli farklılıklar gösteren sosyo-kültürel bir dokuya sahip olmuştur. Alevilikte Tanrı ve insan sevgisi önemli yer tutmakta, Orta Asya Şamanizmi etkisinde asırlarca doğayla iç içe sürdürülen göçebe yaşam tarzına dayandırılabilirdiği bilinmektedir. Bununla birlikte Cem törenlerinde okunan deyişlerde işlenen konuların başında da tanrı, insan ve doğa sevgisi gelmektedir. Anadolu Aleviliği Cem törenlerinde söylenen deyişlere yüklenen kültürel roller, tarihsel survey, kaynak kişi görüşmeleri ve betimleme yöntemleri kullanılarak ele alınmıştır. Alevi kültürünü ve bu kültüre ait değerleri geçmişten günümüze ve günümüzden geleceğe aktarmada Cem törenlerinin önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte çalışmada Alevi inanç sisteminin ibadet şekli olan Cem törenlerinde okunan deyişlerin Alevi kültürünü gelecek kuşaklara aktarmasında etkin bir role sahip olduğu vurgulanmak istenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Anadolu Aleviliği, Cem, Deyişler, Kültürel Rol

“THE CULTURAL ROLES ATTRIBUTED TO DEYISH’S IN ANATOLIAN ALEVISM’S JEM CEREMONIES”

Aydan ERDOĞAN

Akdeniz University - Faculty of Fine Arts - Music Department

aydanerdogan.06@gmail.com

Doç. Dr. Sibel PAŞAOĞLU

Akdeniz University - Faculty of Fine Arts - Music Department

sibelpasaoglu@gmail.com

ABSTRACT

Music is a cultural product. In the old-times without any written scriptural pieces, it was passed down to generations orally rather than in writing whereby it could allow people to produce and transfer their cultural values. In this study the goal of the research is to focus on the cultural roles attributed to deyishs (kind of a specific poetic form bearing mysticism and folk philosophy) in Anatolian Alevism’s assembly meetings. Alevism, as a practice of belief,

has been spread over a wide region; even though it is hard to determine its accurate boundaries, it is considered to have spread from the former Yugoslavia to Iran. Anatolian Alevism consists of specific belief structures and differences which we could notice on the social-cultural texture. Alevism, symbolizing the love of the creator for the created and vice versa, has been influenced by Central Asian Shamanism, through which they maintained a nomadic life in touch with the nature for ages. Therefore, in Alevism communal worship service is called Jem Ceremony's (assembly meeting) and the main topics here are God, Human Kind and Nature. The cultural roles attributed to deyihs in Anatolian Alevism's Jem Ceremonies have been approached using historical survey, resource-person interviews and some scientific description methods. Jem Ceremonies have significant efficacy to transfer Alevi culture and its values from past to present and to the future. The purpose of the current study expresses the communal worship practice of Alevism's mystical poems and musical ballads, performed at Jem Ceremonies, which have an efficient role to transmit the culture of the belief through posterity.

Keywords: Anatolian Alevism, Jem, Deyish (Deyiş), Cultural Role

GİRİŞ

Ortak bir geçmişi dolayısıyla ortak hatıraları olan toplumlarda toplumsal bellek ve kültürel bellek, grup üyeliğinin bir ispatı olarak ortaya çıkar (Assmann, 2001).

Kültürel belleğin çoğu zaman özel taşıyıcıları olmuştur. Bu gruba şamanlar, ozanlar, öğretmenler, yazarlar, filozoflar ve adları ne olursa olsun kendilerine bilgi taşıma ve aktarma yetkisi tanınmış olanların tümü dahildir (Assmann, 2001). Kültür, bir toplumu diğerinden ayıran en önemli göstergelerden biridir. Toplumlara toplum yapan, birlik-beraberlik ruhu ve birlikte yaşama gücü veren temel değerlerdendir. Bununla birlikte toplumun temel değerlerinin ve kültürel değerlerinin bilinerek onlara sahip çıkılması gerekmektedir. Bu bağlamda Anadolu kültürünün önemli unsurlarından biri olan Alevi kültürünün inanç ve değerleri büyük yer tutmaktadır.

Alevilik, son birkaç yıldır geniş bir araştırma-inceleme alanı oluşturmaktadır. Alevilik, inanış ve yaşam biçimi olarak tanımlanmakta ve ayrıca tarikat, din, felsefe, bir tür sosyal muhalefet şekli olup olmadığı tartışılmaktadır. Alevi, sözlük anlamına göre “Hz. Ali’ye bağlı ve ondan yana olan” kimse demektir. Alevilik ise genel anlamıyla Hz. Ali’yi sevmek ve onun yolundan gitmek olarak tanımlanabilmektedir.

Alevilik ve Aleviler için duaz, nefes ve deyiş⁹’in farklı anlamlara sahip olduğu bilinmektedir. Duaz, Duazdeh’in kısaltılmış halidir. Duazdeh Farsça olup oniki (12) anlamına gelmektedir. Duaz, Cemlerde okunan ve Oniki İmamların adlarının geçtiği deyişlerdir. Bu deyişlerde Ayrıca Oniki İmamların yanı sıra başta Hz. Peygamber ve Hacı Bektaş Veli’nin adları geçmektedir.

Aleviliğin tarihinde belli zamanlarda kırılma noktaları olmuştur. Anadolu’daki Aleviliğin son kırılma noktası olarak kabul edilen 1826’da Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılmasıyla başlayan süreçte bile Alevilik anlayışı bakımından büyük farklılaşmalara pek rastlanmamıştır. Alevi toplumu ocak sistemini, Dedelik kurumunu, musahiplik, görgü ve düşkünlük anlayışını hep canlı tutmuştur. Dedelerin ise toplum içindeki misyonları devam etmiştir. İbadet anlayışlarını ve ibadetlerini yerine getirdikleri cemlerini gizli saklı yollardan da olsa devam ettirmişlerdir.

⁹ Türk halk edebiyatında hece vezniyle söylenen şiirlerdir. Türkü, destan, koçaklama, güzelleme, taşlama, nefes, koşma, tekerleme türlerinin hepsi.

Ali'ye bağlı olan ya da Ali tarafını tutan anlamına gelen Alevi kavramı, bu bağlılığın niteliğine göre değişik kimseler ve topluluklar için farklı anlamlarda kullanılmıştır. Ali'nin yanında olmak isteyenlere “Şii” denilmiştir. Şiilik İslam içerisinde Sünni mezhepler olarak adlandırılan Hanefi, Hambeli, Maliki ve Şafi mezhebi dışında bir mezheptir. Sünnilik, Arapçada Hz. Peygamberin davranış biçimi ve uygulamaları (Sünnet) anlamına gelmektedir. Daha sonra mezheplerin ortaya çıkmasıyla Şiilik İslam içerisinde Hz. Ali, On iki İmam, Ehlibeyt sevgisi ile felsefi ve kültürel anlamda beslenen bir yol olmuştur. Genel olarak Şiilik ve Alevilik aynı anlamı taşıyalar da; burada Şiilik derken tarihsel gelişimi içinde İran'ın resmi din anlayışını, Alevilik derken de Anadolu'daki Alevilik ve bunun uzantısı olan Bektaşilik anlatılmak istenilmiştir.

Asıl farklılık, Anadolu'daki Aleviliğin Tanrı ve ibadet anlayışındadır. Aleviler tasavvuftan devrıldıkları “*Vahdet-i Vücut*” anlayışıyla, Tanrı'yı evrenin her yerinde gören bir inancı temsil etmişlerdir.

Sonuç olarak, Aleviliğin bir din olmadığı, ancak İslam içerisinde yer alan bir inanış biçimi olduğu söylenebilir. Alevilik bir inanış biçimi ve bir felsefi algı yoludur. Bu inanış biçimi sadece dinsel yaşamı değil, aynı zamanda toplumsal yaşamı da belirlemekte, özetle sosyal hayatı düzenleyen bir inanç sistemi olarak tanımlanabilmektedir.

Aleviler bu anlayışın bir sonucu olarak hiç kimseyi din, dil, ırk, renk ve cinsiyet olarak birbirinden ayırt etmemiş, dış dünya ve yöneten sınıfla olan ilişkilerini belli bir mesafede tutmaya özen göstermişlerdir.

Anadolu Aleviliği

Aleviliğin sözlük anlamı Ali'nin yanında olmak, Ali taraftarı olmak ya da onun yolunda yürümek demektir. Genel bir tanımla Hz. Muhammed'in ölümünden sonra Hz. Ali'nin halife olmasını isteyen, onu imam kabul eden, daha sonra ise Şii-Batini inançlara bağlananların tümüne Alevi denilmiştir. Ayrıca Hz. Ali, Hz. Muhammed'in amcasının oğlu, damadı ve İslam'ın dördüncü halifesi olarak İslamiyet içinde saygın bir kişilik olmuş ve önemli rol oynamıştır.

Anadolu Aleviliği yaratılan ve yaratıcıyı eşit tutan bir inanç sistemi, bir ibadet yoludur. Bu eşitlik, inancın temelini oluşturan “*Hak - Muhammed – Ali*” deyiminde de açıkça görülmektedir. Yaratıcı ve yaratılan arasında bir karşıtlık ve çelişki olmayıp, birbirini tamamlayıcı bir bağlantı olduğu varsayılmaktadır.

Anadolu Aleviliğinde insan Tanrı'nın bir parçasıdır, dolayısıyla bazı tek tanrılı dinlerin öğretilerinin aksine, insan Tanrı'ya korkuyla değil sevgiyle yaklaşmalıdır. Anadolu Alevileri Tanrı'nın cezalandırıcı değil, sevgi dolu olduğuna inanırlar. Bu öğretiye göre Tanrı'ya tam anlamıyla ulaşmanın yolu İnsan-ı Kamil¹⁰ olmaktır. İnsan-ı Kamil ise Tanrı'nın yeryüzünde yarattığı en şerefli varlıktır. Alevi Pir ve Ulu'ları baskılardan dolayı, Tanrı, insan anlayış ve inançlarını çok çeşitli semboller altında adeta “sır içinde sır” ederek saklayıp koruyarak bu güne getirmişlerdir.

Alevilik tarihinde Güruhu Naci(ye)¹¹ diye tanımlanan, Adem ile Havva'nın bir iddia üzerine küpe üfledikleri nefeslerinden 40 günlük evrimden sonra olan (Adem ile Havva'dan doğmayan) ve Naciye isimli bir melek ile evlendirilen 73. çocukları Naci'den söz edilmektedir. Bazı Alevi Dede ve araştırmacıları bu tarih ile 40'lar Cemi'ni ve Alevilikte en çok kullanılan 3'ler, 5'ler, 7'ler, 40'lar vb. sayılar arasında ilişki kurarak, bunu anne-babaya ve çocuğun ana rahmindeki 40 günlük evrimi, cinsiyetinin belli olması ve doğuma bağlamaktadırlar. Bu

¹⁰ İnsan-ı Kamil: Olgun, bilinçli, mükemmel insan, tanrısal tanrı ile bütünleşmiş insan.

¹¹ Güruhu Naciye: İnanç yolunda Tanrı katına ermiş olan.

bağlamda Tanrı yine insana indirgenmektedir ve bu düşünce birçok Alevi deyişlerinde de görülmektedir. Alevilikteki “İnsan-Tanrı” anlayış ve inancı, en belirgin şekliyle ise Deyişlerde ortaya çıkmaktadır (Alevi Bektaşî İnancının Esasları, 2008).

Anadolu Aleviliği “ateş, su, gök ve yer” gibi doğaya ait olan güçleri içinde barındıran bir kültür olmuştur, bu nedenle de Şamanizm, Taoizm, Budizm, Kabalizm, Gnostisizm Maniheizm gibi inanç ve düşüncelerinden de etkilendiğine inanılmaktadır. Bununla birlikte İslamiyet’in zenginliğini de harmanlayıp bir bakıma Heterodoks bir düşünce sistemi oluşturmuşlardır. Alevilik evrenin yüceliğini ve evrimsel oluşumunu asırlar önce kabul etmiştir. Yani eski bir deyimle; “Ne zamandan beri varsın?” diye sorulan bir soruya Aleviler “Galu Beladan Beri” diye cevap verirler. Yani evrenin sonsuzdan buyana yoktan var olduğunu savunur. Bu bağlamda felsefi yanı oldukça güçlü olan bir düşüncedir (Haydardedeoğlu, 2007).

Alevilikte Bir İbadet Türü Olarak Cem Törenleri

Cem, toplanmak, bir araya gelmek, topluca davranmak anlamlarına gelir. Ayrıca; “Cem ayini” veya “Ayin-i Cem” adı da verilir. Cem ibadetini diğer inançlardaki ibadetlerden farklı kılan en önemli unsur; Cem de bulunanların aynı zamanda toplumda hesap vermekle yükümlü olmalarıdır. Cem’de bulunanların birbirlerine razı olmaları gerekmektedir. Cem de bulunan bir kişi başka bir kişiye dargınsa, bu iki kişinin dargınlıkları giderilmeden, barışmaları sağlanmadan Cem’e başlanmaz.

Cem, Alevilikte en önemli dinsel törenin (ibadetin) adı olmanın ötesinde işlevlere de sahip olmuştur. Cem’de ibadet, kişilerin birbirlerinin yüzlerini görebilecekleri bir daire oluşturulup “halka” şeklinde yapılmaktadır. Cem’deki halkada esas olan buyruk’taki ifadeyle “niyaz¹²” ve Hakka dua etmektir. Alevilikte Cemler dinsel, eğitsel ve cemaat içi hukuksal bir takım işlevlere sahip olmuşlardır. Alevilikle ilgili temel toplumsal kurumların tümünde olduğu gibi Cem ibadeti de Hz. Muhammed ile Hz. Ali zamanındaki “Kırklar Cemi¹³”ne dayanmaktadır. Büyük Alevi ozanlarının Cem’in Kırklar Cemine dayandığına ilişkin de birçok deyişleri bulunmaktadır. Örnek olarak;

“Hü erenler!
Cemlerimiz Kırklar Cemi,
Görevimiz Hazreti Hüseyin’in yeri,
Yardımcımız Hak-Muhammed-Ali,
Gözcümüz bekçimiz Hızır Nebi ola.
Hayır himmet erenler...”

Derviş Veli (Erseven, 2013)

Ayrıca Aleviler, yaptıkları ibadet biçimi olan Cem’in kaynağının; Hz. Muhammed’in Miraç’tan¹⁴ dönüşte uğradığı dergahdaki topluluğun birlikte yaptığı ve adına “Kırklar Cemi” denilen ibadetten geldiğine inanmaktadırlar.

Cem kurumunun kökeni her ne kadar Kırklar Cemi’ne dayandırılarak açıklanmaya çalışılsa da, tarihsel ve sosyolojik veriler başka unsurların da dikkate alınmasını gerektirmektedir. Anadolu’da bugün yaygın olan saz geleneği, kadın ve erkeklerin aynı yerde

¹² Niyaz: Sevgi, saygı ve hürmet sunmak.

¹³ Alevilik ve Bektaşilik’te önemsenen Hz. Muhammed’in, Miraç’a çıktığı gün yaptığı söylenen toplu ibadettir.

¹⁴ Yükselme, çıkma, Hz. Muhammed’in göğe yükselmesi.

ibadet ettiği törenler ve bu törenlerde yapılan “semah¹⁵” adı verilen dinsel danslar gibi “Cem kurumu” da İslamiyet öncesi bir takım Pagan ibadet ve geleneklerin İslamiyet sonrası değerlerle yoğrulmasına dayandığı söylenebilir.

Cem kurumunun diğer bir yönü de sosyal ve eğitsel işlevleridir. Sosyal dayanışmayı sağlamasının yanısıra, orada gerçekleştirilen tören ve anlatılanlar inanca, tarihe, gündelik yaşama ilişkin bilgiler de içermektedir. Dolayısıyla “Cem” toplumsal yapıları gereği başka eğitim kurumlarından yoksun bulunan Aleviler için sürekli bir eğitim kurumu işlevi görmüştür. Geleneksel köy yapılanmasında bulundukları toplum içinde daha eğitilmiş ve bilgili olan Dedeler, Cemlerde sundukları bilgilerle uzun süre bu eğitsel işlevi yerine getirmeye çalışmışlardır.

Cem’in temel amacı ideal insanın özellikleri olan “*eline, diline, beline ve aşına, işine, eşine sahip olmak*” şeklinde özetlenebilecek doğruluk ilkelerinin toplulukta yaşatılması, benimsetilmesidir. Dede’nin bölgeye gelişinden Cem’in yapılması ve sonrasında sosyal yaşam içerisinde her aşamada bu ilkelerin gözetilmesi amaçlanır.

Cem ibadeti biçimsel anlamda Oniki hizmetin yerine getirilmesinden oluşmaktadır. Cem’de Oniki hizmet ve bu hizmetlerin ayrı ayrı sahipleri vardır. Her hizmet sahibi Cem’deki işleyiş sırasında görevi ne ise onu yerine getirmektedir. Her Alevi’nin yılda en az bir defa “*Görgü Ceminden*” geçmesi, hal ve gidişatının muhasebesini yapması, ikrarını tazelemesi ve gerektiğinde topluma hesap vermesi genel kural olarak görülmektedir. Dedeler bu amaçla her yıl düzenli bir şekilde kendilerine bağlı bölgelerdeki taliplerini¹⁶ ziyaret edip veya talipler dedeyi çağırılmaktadırlar. Dedelerin bu ziyaretleri genellikle, sonbahar ve kış aylarında olmaktadır. Dede bir yere geldiğinde “*peyik*¹⁷” adı verilen bir kişi ev ev dolaşarak cemaate Dedenin geldiğini ve cem yapılacağını taliplere haber verir ve Cem evi tören için hazırlanır. Cem’deki Oniki hizmet sahipleri ve görevleri aşağıdaki gibi sıralanmaktadır. Her hizmetin inançsal, sembolik, sosyal ve pratik belli anlamları bulunmaktadır.

Pir(Dede/Ana): Cem törenini yönetir.

Rehber: Cemde görgüsü yapılanlara yardımcı olur ve Dede’nin yardımcısıdır.

Gözcü: Cemde düzeni sağlar, gelen gidenle ilgilenir.

Çerağcı(Delilci): Çerağı(mumu) uyandırır ve meydanın aydınlanmasını sağlar.

Zakir: Saz çalarak deyişler okur.

Süpürgeci: Her hizmetin sonunda, süpürge çalma görevini yerine getirir.

Sakka: Su dağıtır, lokmalar yendikten sonra temizlik için ibrik, leğen, havlu getirir.

Sofracı: Kurban ve yemek işlerine bakar.

Pervane: Semah dönenlerle ilgilenir.

Peyik: Cemin yapılacağını herkese haber verir.

İznikçi: Cem evinin temizliğine bakar.

Kapıcı: Cem yapılan yerin kapısında bekler, Cem’in dışarıdan bir müdahale ile bozulup kişilerin rahatsız edilmemesini sağlar.

Alevilikte Cem kutsal bir törendir. Cem’deki işleyişin temeli Hz. Muhammed ve Hz.

¹⁵ Alevi ve Bektaşî topluluklarında yaygın olan ve müzik eşliğinde uygulanan tören nitelikli oyun.

¹⁶ Alevi inancına, yoluna girmek isteyen, ikrar vermek isteyen kişi.

¹⁷ Haber taşıyan, davetçi, canları Cem’e çağıran, Cem olacağını duyuran ve Cem’de haberci hizmetini yürüten oniki hizmet sahibi sorumlu kişiler.

Ali'nin de katıldığı Kırklar Cemi ile atılmıştır. Cem, Alevilik inanç sistemini oluşturan düzenli bir ibadet şeklidir. Bu ibadet uygulaması Alevi öğretisinin en önemli unsuru olarak görülmektedir. Cemlerdeki dualar, Cem'e katılanların anadilinde (Türkçe, Kürtçe, Zazaca vs.) yapılır. Fakat Dedelerin ve Şah Hatayi, Pir Sultan, Kul Himmet gibi büyük Ozanların ağırlıkla Türk kökenli olması dolayısıyla dua ve deyişlerin yoğunlukla Türkçe okunduğu görülmektedir.

Cem içerisinde saz ve söz birliktedir. Alevilerin büyük saygı ve sevgi beslediği yol ulularının ve yola ilişkin kuralların işlendiği Şah Hatayi, Pir Sultan ve Kul Himmet gibi ozanların deyişleri Dede veya Zakir-aşık tarafından saz eşliğinde söylenmektedir. Bu Saz-söz geleneği Aleviler tarafından “*Telli Kuran*” olarak adlandırılmaktadır. Sözlü geleneğin hakim olduğu bu topluluklar, yola ilişkin bilgi gereksinimlerini, kitaplardan veya belli eğitim kurumlarından değil, saz ve söz birlikteliğinin ön planda olduğu bilgili büyüklerinden ve Pirlerden (Dedeler) sağlamaktadırlar. Bu şekilde Cem töreni adeta çok yönlü bir toplu eğitimin mekanizması görevi görmektedir.

Cem Törenlerinde Deyişlere Yüklenen Kültürel Roller

Birçok sözlü kültürde, kültürel mirasın bellekte tutulabilmesi için farklı bakış açıları geliştirilmiştir. Ong (2003)'a göre; “Düşüncenin ritmik, dengeli tekrarları ya da antitezleriyle, kelimelerdeki ünsüz ve ünlü seslerin uyumuyla, sıfatlar ve başka kalıpsal ifadelerle akması, herkesin sık duyup kolaylıkla hatırladığı, kolay hatırlanacak şekilde biçimlenmiş atasözlerinden oluşması ve belli izleklere yerleştirilmesi gerekir.”

Ağırlıklı olarak sözlü aktarım geleneğine sahip bir kültür olan Aleviliğin de bugüne kadar ağızdan ağza aktarılmış olmasında, “*ritüel içi/ritüel dışı*” sözlerin müzik eşliğinde sunulması önemli bir işleve sahip olmuştur. Tam da bu noktada, şiir ve müziğin Cem töreni içindeki rolü önemli yer tutmaktadır. Cem'de icra edilen müzikal materyalin sözel içeriklerinin tümü, aynı zamanda birer deyiş olarak nitelendirilmektedir.

Cemlerde müzik eşliğinde okunan sözler, kalıpsal hece ölçüsüne sahip olmaları nedeniyle şiir formunda seslendirilmektedir. Dolayısıyla şiir ve müzik, hemen hemen Cemlerin tamamına ait anlatı formlarındandır. Cem içinde icra edilen Semah ve Deyişler ise, Alevilikteki Cem töreninin önemli bir parçası olarak görülmektedir (Dönmez, 2010).

Aleviliğin inanç ve ibadet anlayışına dair diğer bir kaynak ise Cem törenlerinde Alevi Ozanları tarafından sözlü olarak dile getirilmiş olan deyiş ve nefesler¹⁸, başka bir ifadeyle Alevi-Bektaşî halk edebiyatıdır. Her ne kadar bu edebiyatta beşeri aşktan ilahi aşka, ahlaki kurallardan tabiat sevgisine kadar birçok farklı konular işlenmiş olsa da inanç ve ibadet anlayışlarına dair önemli konulara da yer verilmektedir.

Alevi-Bektaşî edebiyatı aynı zamanda Anadolu halk edebiyatının önemli bir tamamlayıcısıdır. Halk şiiri yaşam gerçeği, felsefesi ve inancın belli edebi kurallarıyla edebiyata yansımalarıdır. Ayrıca Alevi-Bektaşî ozanları şiirleriyle ve deyişleriyle halk edebiyatını en güzel yorumlayan ve yansıtanlar arasında sayılabilmektedir.

Halk aşıkları olan bu ozanlar aynı zamanda birer doğa aşığıdır. İnançlarında ve eserlerinde de varolduğu gibi edebiyatında da “*Vahdet-i Vücut*”¹⁹ felsefesi, “*İnsan*”, “*Tanrı*” ve “*Doğa*” üçlüsünü konu alan şiirler egemendir. Çoğu deyişlerin ana kaynağı bu üçlünden “*İnsan-Tanrı-Doğa*” sevgisinden oluşmuştur. Bununla birlikte aynı zamanda Alevi-Bektaşî öğretisine göre halka hizmet Hakka hizmettir, bu anlamda halkın sesi Hakkın sesi olarak

¹⁸ Alevi-Bektaşî ozanlarının tekkelerinde ve meclislerinde özel ezgilerle okunan, biçim yönünden koşmaya benzeyen, konusu tasavvuf ve tarikat kuralları ile ilgili olan, ince anlamlı, alaycı koşuklar, bkznz. İlâhi.

¹⁹ Tasavvuf düşüncesinde, yaratanla yaratılanın tek kaynaktan geldiği ve “bir” olduğunu savunan görüş.

algılanmıştır.

Saz eşliğinde okunan deyişler ve Ozanlık geleneği, İslamiyet'ten çok önceki tarihlere dayanmaktadır. İslamiyet öncesi, Orta Asya inançlarında, kültürlerinde saz ve aşıklık geleneğinin büyük önemi olduğu görülmektedir.

Halk Aşıkları, Şamanlıktan Ozanlara, Ozanlardan halk Aşıklarına uzanan bu geleneğin önemli temsilcilerinden olmuşlardır. Halkın yaşadıklarını dile getiren halk aşıkları il il dolaşarak her bir bölgenin töresini, geleneğini ellerinde kopuzlarıyla (cura, bağlama ve çöğür) meclislerde, ritüellerde, şöenlerde ve daha bir çok yerde yaşananları dile getiren deyişler okumuş ve hikayeler anlatmışlardır.

Kaynaklarda 16. ve 19. yy. arası “*Aşıklık Altın Çağı*” şeklinde tanımlanmış bir dönem olarak geçmektedir. Bu dönemde Anadolu'da ve Azerbaycan'da önemli saz şairleri yetişmiş ve eserler ortaya konmuştur. Aşıklar kendi aralarında eserlerinde ağırlık verdiği konulara göre (er aşığı, yar aşığı ve pir aşığı) olmak üzere üçe ayrılmışlardır. Bu bağlamda Köroğlu ve onun yolunda olanlara “*er aşığı*”, Karacaoğlu ve onun yolunda olanlara “*yar aşığı*”, Yunus Emre, Kaygusuz Abdal, Pir Sultan Abdal gibi ozanlara ve onun yolunda olanlara da “*Pir aşığı*” denilmektedir. Köroğlu'nun şiirlerinde kahramanlığa, mertliğe ve yiğitliğe, Karacaoğlu'nın yar, sevgili ve dost üzerine, Yunus Emre, Kaygusuz Abdal ve Pir Sultan Abdal gibi Ozanların da daha çok tasavvufi ve mistik konulara ağırlık verdikleri dikkat çekmektedir. Özellikle Arapça ve Farsça'nın etkisindeki Medreseliler ve Saray çevresinin aydın zümresince neredeyse her dönemde dışlanmış, horlanmış ve eserleri çoğunlukla yok sayılmıştır. Bu bağlamda çoğu eser sözlü aktarım yolu ile birkaç kağıt parçasına kaydedilerek günümüze ulaşabilmiştir. Birçoğu siyasi, ekonomik, göç ve savaşlar sebebi ile unutulmaya, yok edilmeye yüz tutmuş ve yine bir çok deyişin, şiirin anonim olması da bu nedenden kaynaklanmıştır. Bu eserlerin bazıları halka mal olmuş, bazıları da aynı türden eserler ortaya koyan farklı Ozanlara mal edilmiştir. Alevi-Bektaşî edebiyatı ve günümüze aktarılışının kökenleri kaynaklara göre 13.yy'a dayanmaktadır. Alevi-Bektaşî edebiyatının Anadolu'daki ilk temsilcileri Yunus Emre ve Kaygusuz Abdal gibi halk şairleridir. Daha sonraki dönemlerde bu edebiyatın oluşumunda ve gelecek kuşaklara aktarımında Alevi-Bektaşî inancı ile paralel yol izleyen Babai, Haydari, Hurufi, Ahi ve Kalenderi gibi tarikatların etkileri de göz ardı edilmemelidir.

Aşıkların ve Ozanların Cem törenlerinde çalıp söyledikleri, ağırlıklı olarak tasavvufi şiirlere “*nefes*” denilmektedir. Bunlar birçok bölgede halk arasında “*deyiş*”, “*beyit*”, “*ayet*”, “*nutuk*” ve “*deme*” olarak da adlandırılmaktadır. Mutasavvıf şairler ve ozanlar tarafından söylenip, yazılanlara Yesevilerde “*hikmet*”, Mevlevilerde “*ilahi*” veya “*ayin*”, Halvetilerde “*durak*”, Gülşenilerde “*tapuğ*” ve bazı tarikatlarda ise “*cumhur*” denilmektedir. Günümüzde Alevi deyişlerini konularına göre aşağıdaki gibi sıralayabiliriz:

- “*Mersiye*” ve “*ağıt*”, Muharrem ayında, Cem törenlerinde Hz. Hüseyin'i, Kerbela şehitlerini anlatan ve genellikle ölenlerin ardından söylenen bir türdür.
- “*Düvaz*”, “*Duvaz-ı İmam*”, “*Düvazdeh*” veya “*Düvazdeh-i İmam*” adındaki nefesler Oniki İmamları ve diğer Alevi Bektaşî Ulularını konu eden, onlara yönelik övgüleri içeren deyişlerdir.
- Alevi-Bektaşî yolunu ve erkanını anlatan (Deyiş, beyit, ayet, nutuk, deme ve destur) eğitici ve öğretici bir nitelik taşıyan en fazla on birli, sekizli ve yedili hece veznine sahip ve Cem törenlerinde bağlama eşliğinde okunan “*Deyişler*” ve “*Nefesler*”dir.
- Hz. Ali'nin doğum günüyle ilgili çalıp söylenen deyişler “*Nevruzîyeler*”.
- “*Semah (semailer) Deyişleri*”; Cem törenlerinde semah dönenlere kendine has tavrı ve ezgileriyle çalınıp söylenen bir türdür.

- “Devriye” veya “Vahdetname”; “Tenasuh” (ruh göçü), Vahdet-i Vücut’u konu eden nefesler ve deyişlerdir.
- “Yergi” (Hiciv) veya “Şahtiye” (Taşlama) (Şahtiye daha çok Tanrıya, kadere ve Ahirete yazılmış deyişlerdir) adı verilen eserler genellikle içerik olarak haksızlığa, yolsuzluğa, toplumsal sorunlardan kişisel hatalara iğneleyici bir dille eleştiren eserlerdir.
- Toplumsal, siyasal ve sosyal sorunlara değinen, başkaldırı niteliği taşıyan bir kısmı ise doğa ve insan sevgisini, acıyı, sevinci, ayrılığı ve özlemi dile getiren ağıt, koşma, koşuk, türkü, varsağı ve destan gibi Halk edebiyatı ürünleridir.

Şiirle bu kadar iç içe olan, şiirle bütünleşen, duygularını ve düşüncelerini şiirle dile getiren toplulukların sayısı fazla değildir. Aleviler hayallerini, sevgilerini, yergilerini, inançlarını şiirle dile getirmişlerdir. Alevi deyişleri yapı ve ölçü olarak halkın anlayacağı tarzda olduğu için, halk şiirinin içeriğini kolay anlamış, içselleştirmiştir ve günümüze kadar gelebilmiştir.

Hacı Bektaş Veli, Türk dilini yeniden canlandırmış ve halk edebiyatında önemli yer edinmiştir. Anadolu kültür ve geleneklerinden oluşan temel üzerinde güçlü bir ahlak anlayışı üzerinde durmuştur. Halk edebiyatının önemli bir kısmını oluşturan Alevi deyişleri baskı ve sömürüye karşı halkı uyaran bir rol oynamakta ve eşitliğe, kardeşliğe, sevgiye davet etmektedir.

Alevilikte vazgeçilmezlerden olan saz, söz ve Semah, deyişler sayesinde bu yolda olan kişilerin belleklerini devamlı yenilemekte, duygularını tazelemekte ve kültürel bilgilerini artırmaktadır. Bununla birlikte de toplumu birbirine kaynaştırmaktadır. Alevilikte Semah “*hakla buluşma*” bir tür gönül alışverişi yapma ve dışa vurum eylemidir. Bu eylemin özü ise saz, söz ve muhabbete dayanmaktadır.

Alevilere göre telli saz adeta Aleviliğin Kuran’ı gibi tanımlanabilmektedir. Bir söylenceye göre Deyişlerin ve Semahın, Hz. Muhammed’in Miraç dönüşü, Kırkların meclisinde, Salman-ı Faris’in getirmiş olduğu bir üzüm tanesinin ezilip Engür suyuyla içilip, Hak için aşka gelip dönülmesiyle başlamamıştır (Haydardedeoğlu, 2007).

Aleviler, Hak için Semah dönme eylemini Cem törenlerinde uygulamaya koymuşlardır. Bununla birlikte yapılan törenlerde deyişler okuyup semah dönmek ibadetin önemli bir tamamlayıcısı olarak görülmektedir. Bu uygulamaları yaşamlarına, sanatlarına ve şiir dizelerine de yerleştirdikleri görülmektedir. Alevilikte Semahlar düğünlerde ve ya başka eğlence yerlerinde dönmemektedir. Bunun nedeni Alevilik tarihinde yaşanan birçok acıyı ve kutsal buldukları aşk, sevgi, hoşgörü kavramlarını esas alıp, Cem törenleri dışında böyle yerlerde sergilemeyi toplum olarak uygun görmemeleridir.

Alevilere göre müzik, sıcaklığı, samimiyeti, hüznü, acıyı, sevinci yani ortak yaşamda paylaşılan birtakım duyguları, tek bir kaynaktan aktarıncasına Aleviliğin ortak yönlerini anlatabilmektedir. Müzik halkların dostluğu konusunda önemli bir rol oynamaktadır. Alevi deyişleri de bu bağlamda Alevi tarihinin ve yolunun öğretilerini halka ulaştıran konumdadır (Haydardedeoğlu, 2007).

Alevilerde müzik, salt dinsel içerikte olmayıp, yaşamın içinde, gündelik bazı sorunlardan, insani duygulara kadar pek çok konuyu işleyen ve böylece insanı ruhsal olarak arındıran, onu felsefi olarak geliştiren, toplumsal olarak örgütleyen bir işleve sahiptir. Müziğin bu pek çok bakımdan katharsise benzetilebilecek bu yönü günümüzde de toplumsal geçerliliğini korumaktadır.

İnsanlık tarihi boyunca toplumların kendilerini ifade etmede, kültürlerini canlı tutmada, gelecek nesillere aktarmada, kültürel belleklerini oluşturmada geleneksel halk edebiyatı ve müziği önemli rol üstlenmiştir.

Bu bağlamda Ozanlar; müzik ve şiir sanatı aracılığı ile söz söyleme, söyleneni dinleme, dileneni tekrarlama ve yeniden oluşturma yöntemi ile Aleviliğin sözlü kültürünü canlı tutarak, gelecek nesillere aktarılmasını sağlamışlardır. Bu modelde Ozanlar, kültürel bellek aktarımını, aile ve dost toplantılarında okunan deyişlerle başlayarak Cemevlerinde yapılan törenlerle en yoğun ve açık biçimde gerçekleştirmişlerdir.

Cem törenlerinde ibadet kadın ve erkeğin yan yana durduğu halka şeklinde yapılmaktadır. Bunun nedeni kişilerin birbirlerinin yüzlerini görmeleri ve “*sen bensin, ben senim*” kavramını yani “*biz*” kavramını ortaya koymak istemelerindendir. Bu düşünce sadece Semahlarda değil Alevi Ozanlarının deyişlerinde de belirgin şekilde öne çıkmaktadır. “*Her şey eşittir ve birdir*” anlayışıyla, evrende varolan her şeyin birliği “*Vahdet-i Vücut*” felsefesi ile yolundan giden Aleviliğin, toplumsal ve tarihsel bir olgu, bir gerçeklik olup, tek bir din ya da inanç yapısı içerisinde düşünülmesi ve yorumlanmasının doğru olmayacağı kanısı ilgili kaynaklar ışığında daha da güçlenmiştir.

Anadolu Aleviliğinde Ozanların ve okudukları Deyişlerin Anadolu Alevi kültürünün aktarılmasında öncü oldukları, bu geleneksel kültür ve halk edebiyatının aktarım ve korunmasına da önemli katkılar sağlamışlardır. Anadolu Aleviliği; geleneksel doku ve felsefesiyle, özgün müziği, halk edebiyatı, yapısı, şiiri, folkloru ve hümanistik değerleri ile dünya kültür mirası içerisindeki hak ettiği yere gelmeli, çalışılmalı, duyurulmalı ve tanıtılmalıdır.

KAYNAKÇA

- ACAR, Feramuz. (2008). “Alevi-Bektaşî İnancının Esasları”, Alevi-Bektaşî İnancının Esasları Dergisi. 2-87.
- ASSMANN, Jan. (2001). Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik. Çeviren: Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DÖNMEZ, Banu, M. (2010). “Alevi Cem Ritüelinde Canlandırılan Kırklar Söylencesinin ‘Şiir-Müzik-Dans’ İle İlişkisi”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. 192-199.
- ERSEVEN, İlhan, C. (2013). “Cem’de Deyişlerin Yeri”, Alevi İnanç-Dede Ocakları Birliği Yayınları.
- HAYDARDEDEOĞLU, Zeynel, A. (2007). “Alevilikte Kültür, Sanat ve Müzik”, Haydar-ı Sultan Ocağı Dergisi.
- ONG, Walter, J. (2003). Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözü Teknolojileşmesi. Çeviren: Sema Postacıoğlu Banon. İstanbul: Metis Yayınları.

“ŞEHRİN SOKAK ÇALGISI: SANTUR”

Bahadır ÇOKAMAY*

Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Komutanlığı

bahadircokamay@hotmail.com

ÖZET

Şehirler, toplumsal gelişmenin süreklilik gösterdiği, çeşitli sosyal ve kültürel faaliyetlerin yer aldığı, insanın davranış, yaşayış ve düşüncelerine de şekillendiren farklı bir sosyal düzeni ifade eden yerlerdir. Şehir hayatı, kendi iç dinamiklerinde geleneksel yaşam pratiklerini kapsayan bir yapıyı da barındırarak, geleneksel yaşam çizgilerinden farklı olmasına neden olmuştur.

Şehirlerde göçlerin etkisiyle hızla artan nüfus artışı ve beraberindeki yapılaşmalar kentlerin yapısını değiştirmektedir. Şehirlerin kültürel ve sanatsal değişimlerinde de müzik en büyük faktörlerden biri olmuştur. Şehirdeki müzik sadece kapalı mekanlarda yapılan (konser salonu vb.) ya da düzenli açık hava konserleriyle sınırlı değildir. Çeşitli sebeplerle müziği sokağa yansıtan müzisyenler, şehrin günlük koşuşturması içerisinde birçok çalgıyla duygularını yansıtmışlardır. Türkiye’de özellikle bazı büyük şehirlerde sokağın müziği, gitar, keman, saksafon, akordeon, darbuka gibi telli, üfleli, yaylı ya da vurmali çalgılarla yapılır da, ancak son yıllarda farklı bir çalgıyla dikkat çekmeye başlamıştır: ‘Santur’.

Santurun tarihsel gelişimiyle ilgili farklı birçok görüş olsa da tarih içindeki uzun yolculuğunda Asya ve Avrupa ülkelerinin birçoğunda çalınmış ve değişik isimlerle anılmıştır. Yaklaşık 3500 yıllık bir geçmişi olan bu çalgının kökleri Tevrat’ta ‘*Psanterin*’ olarak geçtiği için İbranilere dayanmaktadır. Doğu Avrupa, Kuzey Afrika, Orta Asya, Hindistan, Kore ve Çin’de yaygın olup İran klasik müziğinde önemli bir yere sahiptir. Sümerlerden beri Türklerin de kullandığı bu çalgı, Osmanlı sarayına girmiş ve meşklere kullanılmıştır. Muzika-i Humayun’dan Hilmi Bey ve Enderun’dan yetişme (Santuri) Ethem Bey’ler bu çalgının Türkiye’deki ilk ustalarıdır.

Günümüz dünyasının büyük şehirlerinde örneklerine ve çeşitlerine sıkça rastlanan sokak çalgıcıları, modern insanın hızlı hayatıyla, bu hayatın durup düşünmeye imkân bırakmayan, sürekli hareket etmek ve değişmekten yana olan, bir yerde konaklamaktan ziyade sürekli değişmeye dayalı hayat tarzına olgusuna çok bağlıdır. Bu bağlamda Santur, şehir dekorunu renkli ve sevimli, bazen de koyu ve hüzünlü hale getirmektedir.

Bu çalışma özellikle iki büyük şehrimizin (İstanbul, Ankara) sokak müziğinde yaygın olarak kullanılan santurun, çalınma biçimi, repertuarı, etrafına topladığı kalabalıklara etkilerini ve şehir hayatına getirdiklerini araştırması ile önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Şehir, Sokak, Santur, Çalgı

* Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Öğrencisi

“THE CITY'S STREET INSTRUMENT: DULCİMER”

Bahadır ÇOKAMAY*

Military Band School

bahadircokamay@hotmail.com

ABSTRACT

Cities, social development and continuity of the shows, a variety of social and cultural activities of the people's behavior, to the ideas of life and a different domain, which is the expression of the social order. The city's life, from its internal dynamics, in the traditional life of the structure, andrei involve the traditional life of different lines.

In cities, with migration's effects of a rapidly increasing population growth and the accompanying constructions is changing the structure of the city. The cities of artistic and cultural changes in the music has been one of the biggest factors. In the city the music just made indoors (concert hall, etc.) or regular open-air concerts is not limited. For various reasons, music, reflecting the street musicians of the city, in the course of day to day operations of the many instruments with feelings are reflected. In Turkey particularly in the some big cities, music of street , guitar, violin, saxophone, accordion, drums, such as wire, brass, string, or percussion, such as high awareness instruments are done with the last year in with a different instrument is attention to start: '*Dulcimer*'.

Dulcimer related to the historical development of the many different views, even though the date for the long journey, in most European countries, Asia and played, and were referred to by different names. Approximately 3500 years of history the roots of this instrument in the Torah, 'Psanterin' as to the occurrence of the Hebrews, and is based on. In eastern Europe, North Africa, Central Asia, India, Korea and China is an important part of Persian classical music. Since the Sumerians, the Turks to use this instrument, the Ottoman empire entered the palace and practices. From Muzika-i humayun Hilmi Bey and from Enderun growing (Santûri) Ethem is the first masters this instrument in Turkey.

In the great cities of the world today, and examples of common types of street musicians, the speed of modern man to the life, this the life of the opportunity to stop and think not to move constantly changing and that, rather than stay in the constant change of life-style based on the fact that it depends very much on. In this context, Dulcimer, city decor is colorful and cute, and sometimes dark and sad.

In this study, especially the street music of two big our city (Istanbul, Ankara) is widely used in santur, played, the repertoire, the effects on the people of the city and brought to life with research is important.

Key Words: City, Street, Dulcimer, Instrument

* State Conservatory of Trakya University, Student of Proficiency in Music Arts

GİRİŞ

Müzik, seslerle düşünme, sesler vasıtasıyla yaşamı duyumsama ve geliştirme yolunda insan gerçeğinin, bütün ilişkileri içinde, araştırılması ve aktarılması sanatı olduğu kadar matematiksel bir mantık, disiplin, zamanı kullanma, susma, diyalog kurma, hareket etme, ve ilişkiler sanatı olarak da adlandırılabilir.

İnsanın müzik yapma arzusu, sesiyle başladığı kabul edilmektedir. Çeşitli doğa olaylarını, hayvan seslerini ve herhangi bir maddeyi bir yere sürterek ya da vurarak çıkardığı sesleri taklit ederek kendi müziğini yaratmıştır. Daha sonra hayvan kemiklerini ve kıllarını, bitki dallarını ve taşları kullanarak ilk çalgıları yaratmış, günümüz yaylı, telli, üfleli ve vurmali çalgılarına temel oluşturacak *kendi orkestrasını* yaratmıştır.

Müzik yapma arzusu insanda yüzyıllar boyunca dünyanın her tarafında devam etmiş ve gelişmiştir. Bu gelişme bazı ülkelerde coğrafi farklılıklardan ötürü medeniyetin oluşmasına paralel bir biçimde yavaş ya da hızlı ilerlemeye devam etmiştir. Bu devam etme eylemi, kültürlerin birbirleriyle yaptığı etkileşim ile birlikte günümüze kadar gelmiştir.

Müzik bir toplumun sosyal yaşantısından siyasi yapısına, dini inançlarından o toplumun genel veya yöresel geleneklerine göre şekil almaktadır. Belirli bir bölgeye veya yöreye ait sözlü veya sözsüz parçalar; o bölgenin veya yörenin ve hatta daha geniş açıdan bakıldığında o toplumun özelliklerini, düşünce tarzlarını, geleneklerini ve değerlerini ayna gibi yansıtmaktadır. Müzik yoluyla, toplumdaki insanlar en basit duygularından en derin ve yoğun duygularına kadar kendini müzik ile ifade edebilmekte; eski zamanlardan günümüze kulaktan kulağa, günümüz teknolojisi yardımıyla kayıtlar sayesinde bir nesilden diğerine aktarılabilir.

İnsanoğlu müziği çok eski çağlardan günümüze kadar eğlence, dinlenme, eğitim, askeri, terapi, dinsel, rehabilitasyon, pazarlama, sağlık vb. alanlarda bir araç olarak kullanmıştır. Bu ve benzeri alanlarda müzik, kullanımı gün geçtikçe yaygınlaşmış etkili bir araç haline gelmiştir.

Hayatımızın her alanında her yerde farkında olarak ya da olmayarak dinlenen müzik, yaşamımızın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Stokes'dan aktaran Angı (2013: 69) bu durumu, *"Müzik her yeredir; şehirlerde, kahvelerde, gece kulüplerinde, hamamlarda, genelevlerde, dükkanlarda, otobüslerde, taksilerde ve dolmuşlarda. Neredeyse mekanın atmosferini oluşturan, günlük hayatın ritmine renk katan bir parçasıdır."* olarak açıklamaktadır. Müziğin insan hayatındaki önemine dair Say (2001:18): *"Ana kucağında ya da beşikte, evde, sokakta, işyerinde, okulda, eğlenme ve dinlenme yerlerinde, radyo ve televizyonda, tören ve toplantılarda müzikle iç içe oluruz"* şeklinde açıklamıştır.



Resim 1: İstanbul metrosunda sokak müzisyenleri

Araştırmanın Amacı

Araştırma, sokak müziğine ve müzisyenlerine, santur çalgısı aracılığıyla farklı bir açıdan bakmayı, sokak müziğinin şehrin sosyal ve kültürel gelişimine sağladığı katkıları ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, özellikle iki büyük şehrimizin (İstanbul, Ankara) sokak müziğinde yaygın olarak kullanılan santurun; tarihi, çalma biçimi, repertuarı, etrafına topladığı kalabalıklara etkilerini ve sokak müziğine getirdiklerini ortaya koymasından önemlidir.

SOKAK MÜZİSYENLERİ VE ŞEHRİN MÜZİĞİ

Kavram olarak sokak müzisyenliği 11. yüzyıla kadar gitmektedir. Genel anlamıyla sokak performansçılığı anlamına gelen *busking*, sokaktaki müzik kültürü için kullanılır. İspanyolcadaki *arayış* anlamına gelen “*buscar*” kelimesinden türemiş olan *busking*, sokakta gerçekleşen müzik performansının çeşitli farklı disiplinlerle bir araya geldiği bir alandır. Aktörlük, komedyenlik, ya da vantrilokluk gibi çok farklı performans türlerinin hepsini de içinde barındırmaktadır. Cirque Du Soleil’in ortaya çıkmasının Guy Laliberte’nin sokakta yaptığı performanslar sayesinde olması, ABD’nin kurucularından Benjamin Franklin’in genç yaşta sokakta günlük hayat ve politikayla ilgili şiirler yazıp şarkılar yazması, yine Amerika’da bir sinema filminde rol alan ilk siyahî kadın olan Josephine Baker’in yine sokakta sergilediği bir performans sırasında keşfedilmiş olması, aslında sokak performansçılığının sınırlarının olmadığına birer kanıt olarak görülebilir. Ülkelere genel olarak hâkim olan kültürlerle birlikte sokak müzisyenliği Hindistan, Almanya, Meksika, Amerika gibi ülkelerde yoğunudur. Birçok ülkede sokak müzisyenliğiyle ilgili kurallar koymuş olması sokak müziğinin ruhuna aykırı görülse de, bu müzisyenlerin özgürlüklerini kısıtlamaktan ziyade onlara paylaşımları için daha korunmuş bir ortam hazırlanması bakımından önemlidir.

Janis Joplin’den Beck’e, Bob Dylan’dan Simon & Garfunkel’a kadar efsaneleşmiş onlarca müzisyen, yaptığı müziği paylaşmaya ilk olarak sokaklarda başlamışlardır. Bu paylaşımı bilinçli olarak sokaklara taşıyan bazı müzisyenlerin aslında *dışlanmış* olarak tanımlananlarının aksine, bir şekilde müzik piyasasında da var olabilmek için zamanla ortaya çıktığı görülebilir. Loreena McKennit gibi sokakta müzik yapmayı albüm çıkarmak için para kazanmak amacıyla müziğini sokağa taşıyan örnekler de vardır.

Yukarıda bahsi geçen insanların müzik yapma olgusu her ne kadar binlerce yıl önce açık havada başlamış ve kapalı alana taşınmışsa da günümüz müziği, şehrin her yerine yayılmıştır. Şehirlerde kongre ve gösteri merkezi gibi büyük ve çok koltuklu görsel sanatların sunulacağı yerlerin, müzik eğitimi veren kurum, okul, kurs ve benzeri yapılanmanın, insanların günlük yemek yeme, dinlenme gibi ihtiyaçlarını giderecekleri kafeterya, bar, disko, restoran gibi mekanların ve insanların geleneksel- kültürel ritüellerini gerçekleştirecekleri düğün sarayı veya salonu gibi yerlerin artmasıyla, şehrin müziği büyümüş, gelişmiş ve yaygın bir hale getirmiştir.

Şehirlerin yapısı, göçlerin etkisiyle hızla artan nüfus artışı ve yapılaşmalarla birlikte değişmektedir. Şehirlerin kültürel ve sanatsal değişimlerinde, müziğin etkisi kaçınılmazdır. Şehirdeki müzik, sadece kapalı mekanlarda yapılan (konser salonu vb.) ya da düzenli açık hava konserleriyle sınırlı kalmamıştır.

Çeşitli sebeplerle müziği sokağa yansıtan sokak müzisyenleri (kimileri kendini sokak çalgıcısı olarak tanımlamaktadır), şehrin günlük koşuşturması içerisinde birçok çalgıyla duygularını yansıtmışlardır. Onlar, sokak seslerinin, esnafın kepenk seslerinin, araç kornalarının ve polis telsiz seslerinin yanında, [müzik](#)lerinin bir parça da olsa hayat bulduğunu söylemektedirler.

Türk kültüründe ve geleneğinde bugün yaşamımızda olan sokak çalgısının izlerini bulmak hiç de zor değildir. Şiirin müzikle olduğu, asıl şiirin dili, dilin en küçük anlamlı birimi olan kelimeyi bestelemek, mükellef sofraların, rahat konakların hatta sarayların eğlencesi olduğu kadar sokağın da sanatkârlarıdır. Ramazan aylarında sahur haber veren davulcuları da o zamanın sokak müzisyeni olarak sayabiliriz. Eski seyyar gazete satıcıları da, sokaklarda destan okurlar, biriken kalabalığa gazetelerini satarlardı. Sokak veya cadde çalgısının çok değişik kültürlerde, çok değişik biçimleri vardır.

Sokak çalgısının geleneksel yönüne vurgu yapılsa da şehirli müziğin –modernizmin- içinde var olduğu gerçeği unutulmamalıdır. Büyük veya gelişen şehirlerde görünür olan sokak müzisyenlerinin rolünün, modern yaşamın içinde geleneksel dokuları yaşatması olduğu söylenebilir.

Bugünkü dünyanın büyük metropollerinde örneklerine ve çeşitlerine sıkça rastlanan sokak çalgıcıları, modern insanın hızlı hayatıyla, bu hayatın durup düşünmeye imkân bırakmayan, sürekli hareket etmek ve değişmekten yana olan, bir yerde konaklamaktan ziyade sürekli değişmeye dayalı hayat tarzı olgusuna çok bağlıdır. Bu hâllerıyla sokak çalgıcılarını şehir dekorunun renkli ve sevimli aksesuarları olarak görmek de mümkündür.

Buradan hareketle sokağın müziği, gitar, keman, saksafon, akordeon, darbuka gibi çalgıların yanı sıra “*Santur*” gibi bir çalgıyla değişik bir renk almıştır.

SANTUR'UN YAPISI VE TARİHÇESİ



Resim 2: Geleneksel Santur Çalma Biçimi

Yamuk şeklinde genellikle ceviz ve benzeri egzotik ağaçlardan yapılan bir kutu şeklinde olan klasik bir santur, 72 ila 160 telden oluşur. Bu teller üzerine, yine ahşaptan yapılan küçük çekiçlerle (baget) vurma yoluyla çalınmaktadır. Bu şekil hem telli çalgı hem de vurmali çalgı niteliği taşıyan müzik aletlerine “*KORDOFON*” adı da verilmektedir.

Amerika'da (Hammered Dulcimer), Çin'de (Yangtjin), İsviçre, Almanya ve Avusturya'da (Hackbrett), Fransa'da (Tympanon), Macaristan'da (Cimbalom), İrlanda'da (Tiompan), Yunanistan'da (Santuri), Türkiye ve İran'da (Santur), Romanya'da (Timbal) ve Hindistan'da (Santoor) gibi farklı adlar altında ve değişik formlarda (iki telli, dört telli, 12 perde, 19 perde vb.) kullanılmış ve kullanılmaktadır.



Çin Santuru (Yangtjin)



Macar Santuru (Cimbalom)



Yunan Santuru (Santuri)



İran Santuru (Santoor)



Hind Santuru (Santoor)



Türk Santuru

Resim 3: Dünya'da Santur Çeşitleri

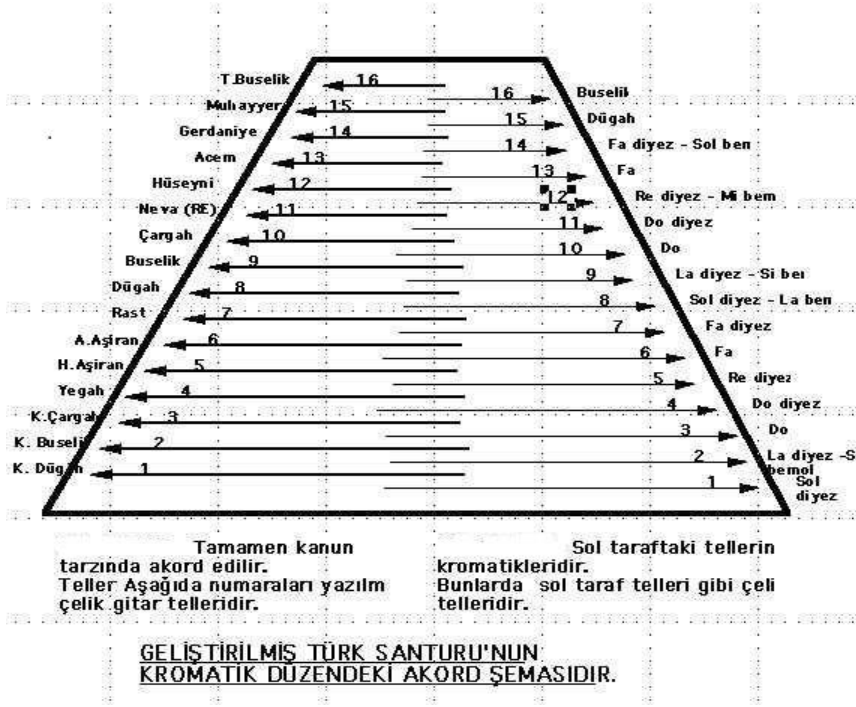
Santur'un tarihsel gelişimi hakkında pek çok farklı görüş oluşmuştur. Tarih içindeki uzun yolculuğunda birçok Asya ve Avrupa ülkelerinde çalınmış ve değişik isimler almıştır. Santurun, kanun çalgısının bulunuşundan sonra Orta Çağ'da şekil değiştirerek doğuya ve batıya doğru yayıldığı rivayet edilmektedir. Kanuna benzerliğiyle dikkat çeken santurun, Orta Asya Türkleri'nin kullandığı *Yatugun*, *Cattugan* ve *Yatig* isimli enstrümanlardan türediği de çeşitli kaynaklarda bulunmaktadır. Santur ile ilgili başka bir bilgi de, M.S. 900 yıllarında Filistin'de ortaya çıktığı ve daha eski saz olan *Psaltery* ile akraba olduğudur. Bu çalgının da Tevrat'daki ismi Psanterin'dir. Santurun bu çalgıdan türediği öne sürülmektedir. 11. yüzyıldan sonra Avrupa'ya yayılmış olan santur, başka bir kaynağa göre de 15.yüzyılda Anadolu üzerinden (Bazı araştırmacılara göre Bizans) Avrupa'ya yayılmıştır. Günümüzde Doğu Avrupa, Kuzey Afrika, Orta Asya, Hindistan, Kore ve Çin'de yaygın olup İran klasik müziğinde önemli bir yere sahiptir. Sümerlerden beri Türklerin de kullandığı bu çalgı, Osmanlı sarayına girmiş ve meşklere kullanılmıştır.

Sultan 4. Murad zamanında saraydaki İtalyan bir müzikçinin Batı müziği tekniği ile hazırladığı konseri dinleyen Ali Ufkî Bey*, konserde kullanılan çalgıları *kemençe*, *tanbur* (veya *şest*), *santur*, *miskal*, *ney*, *ud* diye sıralandıktan sonra, halk şarkılarını çalmak için de *çağana*, *çöğür*, *tanbura*, *tel tanburası* ve *çeşdenin* kullanıldığını yazmıştır.

19. yüzyılın ilk yarısında Muzıka-yı Hümayun'dan Hilmi Bey, İstanbul'a gelen Rumen müzikçilerde gördüğü santur benzeri çalgıyı, akordunda yaptığı bazı değişikliklerle kısmen Türk müziğine uyarlamıştır. Aslında Macar Cimbalomu olan bu çalgıyla o zamana değin kullanılmakta olan santuru birbirinden ayırt etmek için eskisine "*alaturka santur*", yenisine "*alafranga santur*" denmiştir. Cimbalom ya da alafranga santur gibi alaturka santur da ikiz kenar yamuk biçiminde ahşap bir kasaya gerilen ve iki eşik üstünden geçen metal tellerden oluşmaktadır. Ses alanı yaklaşık iki buçuk oktavdı. Beşerli 32 takım teli vardı ve toplam tel sayısı 160'tı. Ana sesler arasında tek bir ara ses olurdu. Ama bu ara sesler, icra edilecek yapıtların makamlarına göre akortlanabiliyordu. Çünkü her ses tek bir takımdan elde ediliyordu. Alafranga santurun en önemli farkı, tel *takımlarından* çoğunun (biri eşğin sağından, öbürü solundan olmak üzere) iki ayrı ses vermesiydi. Bu yapısal özellik alafranga santurun Türk makamlarındaki perdelere göre akortlanmasına olanak vermediğinden çalgı yaklaşık 50-60 yıl kullanıldıktan sonra terk edildi. Alaturka santur ise, 20.yüzyılın ortalarına değin kullanılmıştır.

Türkiye'de santur üzerindeki en dikkati çekici çalışma, soyadını da bu enstrümana duyduğu sevgiden dolayı alan Santuri Ethem Efendi'nin talebesi Ziya Santur'undur. Ziya Santur çok sevdiği bu çalgıya Türk Piyanosu adını vermiştir. Santurî Ethem Bey'den santur dersi alan Ziya Santur (1862-1952) (ki daha önce ney çalmıştır), bu çalgıda bir takım değişiklikler yapmış ve 1914'de ilk Santur metodunu yazmıştır. Bu metodu 1947'de tekrar elden geçirerek yayınlamaya çalışan Ziya Santur, birçok defalar orijinallerinin kaybolması nedeniyle metodunun basıldığını göremeden 1952' de 85 yaşında vefat etmiştir. Ziya Santur, o zamana kadar kucakta çalınan santura sehpa yapmış ve çalgıya 6 adet ses eklemiştir. Ve bu sayede taksim yapılabilecek hale getirmiştir. Ziya Santur'un talebeleri arasında *Cevdet Kozanoğlu*, *Hüsnü Tüzüner*, *Zühtü Bardakoğlu*, *Mustafa Sunar*, *Osman Güvenir* ve *Vecdi Seyhun* bulunuyor. Yapılan tüm değişikliklere rağmen santur Türk Müziğinin bütün seslerini vermekte yetersiz kalmış (Özellikle saba, hüzzam, uşşak makamlarının icrasında), bir kısım amatör çalıcılar dışında bu sazi yaşatacak profesyoneller yetişmemiştir.

* Leh asıllı bestekar, müzikolog, santuri(1610-1676(1685)). Asıl adı Woyciech Bobowski'dir.



Resim 4: Türk Santur'unun Kromatik Olarak Düzenlenmiş Akord Şeması

SANTUR'UN SOKAK MÜZİĞİNDE KULLANIMI

Santur çalgısıyla sokak müziği, özellikle iki büyük şehrimizin kalabalıkların yoğun olduğu yerlerinde yapılmaktadır. İstanbul'da İstiklal, Tünel ve Kadıköy iskelesi civarı, Ankara'da Tunalı Hilmi, Kızılay, Sakarya ve Yüksel Caddeleri'nde santur ile sokak müziğine rastlamak mümkündür. Ayrıca gene bu mahallerde etnik müziğe ilginin olduğu gözlenmiş ve insanların olumlu tepkilerinin olduğu görülmüştür. Görüldüğü üzere örnek verilen yerler, maddi olarak belli bir oranın üstünde olan ve kültürel olarak eğitilmiş insanların olduğu yerlerdir. Buradan çıkarılabilecek sonuç, etnik çalgılarla yapılan müziğin daha çok kültürel düzeyi yüksek insanlar tarafından kabul gördüğüdür.

Aşağıda İstanbul ve Ankara'da santurla müzik yapan *Siya Siyabend*, *Kara Güneş* ve *Light in Babylon* adlı üç farklı grup anlatılmaktadır. Her üç sokak müziği yapan santurlu grubun ortak özellikleri, müziklerinin insanlar üzerinde olumlu etki yaratması ve belli bir repertuara ve bir bölgenin müziğine bağlı kalmadan içlerinden geldiği gibi doğaçlama çalmalarıdır. Bu durumu, santurun farklı coğrafyalara, kıtalara, ülkelere ve kültürlere yayılmasından dolayı, belli bir repertuarının oluşmamasına bağlayabiliriz:

Siya Siyabend

Devrim Çetinkayalı ve Murat Toktaş tarafından 1996 yılında kurulan Siya Siyabend bugün Hakan Özboz, Memduh Özdemir, Murat Toktaş (Bizon Murat), Erdem (Yürekli Adam)'lı kadrosuyla devam etmektedir. İstiklal Caddesi'nde santur sesinin yankılanmasını sağlayan grup sokakta çalan ve sokakla yaşayan bir grup aynı zamanda. Fatih Akın'ın çekmiş olduğu *Crossing The Bridge: İstanbul Hatırası* filminde de görebileceğimiz Siya Siyabend müziğini Anadolu'nun ve Karadeniz'in gölgesine oturtur. Anonim halk türkülerini ve Klasik

Anadolu müziğini kaynaştıran bu grup hâlâ çeşitli yerlerde performans sergilemeye devam etmektedir.

Karagüneş

Ankara menşeli olan ve 1997 yılında kurulan Kara Güneş, İzmir, İstanbul, Antalya gibi farklı şehirlerde yaşamış ve sokakta performanslar sergilemiş bir grup. Anadolu motiflerini kullanan bir rock grubu olarak 2004'te İstanbul'a gelişleriyle beraber santur, ney ve kemençeyi de müziklerine eklemiş olup vapur iskelelerinde, İstiklal Caddesi'nde kendilerine rastlayanlarla bir hayran kitlesi oluşturmuştur. Evreni Dinle(2008-2009), Yeniden (2008-2009) ve Mevsimler Geçti (2013) olmak üzere üç albümü vardır.

Light in Babylon

Türk ve yabancı sokak müzisyenlerinin bir araya geldiği bir grup olan Light in Babylon, İranlı Michal Elia-Kamal, Fransız gitarist Julien Demarque, santurda Metehan Çiftçi'den oluşan uluslar arası bir grup görünümündedir. 2009 yılında iki gezgin olan Michal ve Julien'in tanışması ve İstanbul'a dönüp müzik yapmak istemeleriyle ortaya çıkan Light in Babylon, 2010 yılında aralarına Metehan Çiftçi'nin de katılmasıyla şekillenmiştir. İstiklal Caddesi'nde sahip oldukları bu çok-kültürlülük hâinden yararlanarak folk şarkıları yeniden yorumlayan ve Doğu-Batı sentezi bir müzik yapmaya başlayan grup küçük bir demo albümü de kaydeder ve Avrupa festivallerinde sahne alır. 2011 yılında ikinci demo albümleri *Life Sometimes Doesn't Give You Space*'de bas gitar, perküsyon katkısıyla müziklerini bir adım daha yukarı taşıırken geçtiğimiz yıl Women of Teheran belgeseline konuk oldular. Hâlâ canlı performanslarına devam etmektedirler.



Resim 5: Light in Babylon Grubu Sokak Performansında

Her üç sokak müziği yapan santurlu grubun ortak özellikleri; müziklerinin insanlar üzerinde olumlu etki yaratması ve belli bir repertuara ve bir bölgenin müziğine bağlı kalmadan içlerinden geldiği gibi doğaçlama çalmalarıdır. Bu durum, santur'un farklı coğrafyalardaki kıta ve ülkelere ayrıca kültürlerine yayılmasından dolayı, belli bir repertuarının oluşmamasına bağlanabilir.

Ayrıca “*Belagat*” adlı Türkiye’nin ilk solo santur albümü çıkartan ve Ankara’da sokak müzisyenliğine devam eden; **Sedat Sanar**, santur ve yaptığı sokak müziğini şöyle anlatmaktadır:

-Müzik yaratımı konusunda daha çok Orta Doğu müziği ve eski kadim müzikler dinliyorum. Örneğin Komitas Vardamet, Nusrat Fatih Khan, Abdül Kadir Marakhi diye giden onlarca isim var; ama okuduklarıma geline, derya deniz, söyleyemeyeceğim kadar çoktur. Ben santuru, İran motifinden alıp, hem Hint hem de Anadolu motiflerini kullanarak

çalışıyorum. Özellikle bağlamadaki o figürleri uyarlıyorum çoğu zaman. Ama bütün bunları yaparken de geleneksel geçmişini unutmadan yapıyorum. Kendi müziğimi ben “doğu müziği” olarak tanımlayabilirim. Sokakta icra edildiği için değersizmiş gibi bir algı var ve Türkiye’de de sokak müziği olması gereken yerde değil maalesef. İnsanlar tam olarak anlayabilmiş değil sokakların gerçekçiliğini ve samimiyetini... Ayrıca ciddi anlamda bir devlet baskısı da söz konusu sokak sanatçılarının üzerinde. Ama bütün bu zorluklara rağmen beni sokağa çeken şey daha farklı bir şey. Sokakta yaptığım müziği hiçbir yerde yapamadığımı fark ediyorum. Gelen insanların, giden insanların hiçbir zaman kim olduğunu bilmiyorum. Tıpkı bir gizemi aralıyormuşum gibi geliyor bana. Ve kaygısızca müzik yapıyorum.

SONUÇ

Müzik kültürel bir olay ya da ürün olarak tek başına varolabilen (konser, sokak yorumu, kendi kendine söyleme ve çalma, plaklar, kasetler ,kompakt diskler vs.); bir başka araç için içerik odaklı olarak işlev gören(radyo, müzik klibi, bazı filmler); ya da bir başka eserin ya da etkinliğin genel estetiğine ve anlamına katkıda bulunan (televizyon ve sinema için fon müziği, kilise ayinleri, düğünler, cenaze törenleri, sportif olaylarda eşlik unsuru vs.) benzersiz bir sembolik anlatım biçimidir. (Lull, 2000:34)

Bu anlatım biçimini sokakta icra etmeyi yeğleyen sokak müzisyenleri, sürekli hareket halinde olan ve değişmeye dayalı hayat tarzının olgusuna bağlı olarak sürdürmektedirler. Yaklaşık 3500 yıllık bir tarihi olan santur çalgısı da, bu süreklilik içinde bir salon çalgısı olmasının yanı sıra sokakta yapılan müzikte kendine yer bulmuştur.

Santur, çalıcıya göre değişse de, sokakta genellikle dizler üzerinde yerde oturarak ya da bir tabla üzerinde çalınmaktadır. Dünyanın birçok coğrafyasında farklı isim ve fiziki yapısıyla var olsa da repertuarı çalıcısının müzikal hayal gücüne bağlı olarak bir nevi doğaçlama melodilerle her icrada değişmektedir. Solo olarak icra edilse de ikili üçlü gruplar halinde perküsyon veya gitara eşlik çalgısı olarak kullanılmaktadır. Anadolu insanın çok da alışık olmadığı bir çalgı olmasına karşın, santur kalabalıkları etrafına toplamakta gayet başarılıdır. Etrafına topladığı kalabalıklar üzerinde olumlu etki bıraktığı, dinleyenlerin zaman zaman para bıraktığı ve önlerine koydukları Cd’leri sattıkları gözlenmiştir. Ayrıca santurla müzik yapan birey ve gruplar bu enstrümanla yaptıkları müziği sokaktan başka hiçbir yerde yapamayacaklarını beyan etmektedirler.

Ortaya çıkardığı gizemli ve bir o kadar da anlamlı müziği sunan santurun, ülkemizde hak ettiği yeri bulmadığı düşünülmektedir.

Bu çalışma, sokak müziğine ve müzisyenlerine santur çalgısı vasıtasıyla farklı bir açıdan bakmak ve sokak müziğinin şehrin kültürel gelişimine sağladığı katkıları ortaya koymak adına önemlidir.

KAYNAKÇA

Altay, S. (2009). *Kültür Odaklı Kentlerde Markalaşma Ve Edirne Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Ana Bilim Dalı, Edirne.

Angı, Ç. E. (2013). *Müzik Kavramı ve Türkiye’de Dinlenen Bazı Müzik Türleri*. www.idildergisi.com, DOI: 10.7816/idil-02-10-05, (s.59-81).

Atalay, N. (2010). *Kent Meydanı: Kamusal-Estetik Çerçeve ve Eleştirel Bir Değerlendirme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul.

Bayer, Z. Canan (2013-2014). *Eski ve Yeni Ahit Metinlerinin Müzik Temasıyla Birlikte İmgeleşmesi*, Akademik Araştırmalar Dergisi 2013-2014, sayı 59, (s.167-190).

Heydarian, P. & Reiss Joshua D., *The Persian Music And The Santur Instrument*.

Kamiloğlu, F. (2010). *Kentsel Markalaşma Sürecinde Reklamın Rolü: 2010 İstanbul Kültür Başkenti Projesinin Değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Reklamcılık Ve Tanıtım Bilim Dalı, İstanbul

Lull, J. (2000). *Popüler Müzik ve İletişim*. (Çeviren: Turgut İbلاغ), Çivi Yazıları, İstanbul.

Malek, M. (2006). *Persian Music: History, Structure, And Samples*. <http://www.cs.stevens.edu/mmalek/> (Erişim Tarihi:28.04.2014)

Morcom, A. (2009). *Interview with Shivkumar Sharma, Classical Sautoor Player and Hindi Film Music Composer*, Ethnomusicology Forum Vol. 18, No. 1, June 2009, (s. 65-72)

Özer, S. Uca (2010). *Turistlerin Kültürel Bir Destinasyon Olarak İstanbul'u Değerlendirmeleri Üzerine Bir Araştırma*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Turizm ve Otel İşletmeciliği Anabilim Dalı, Eskişehir.

Say, A. (1992). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Başkent Yayınevi.

Say, A. (2001). *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Solmaz B.P. *Popüler Kültürün Müzik Eğitime Etkisi Üzerine Bir Değerlendirme*. www.muzikegitimcileri.net (Erişim Tarihi:01.05.2014)

Sönmez, Y. Onur (2012). *Bir Sosyal Yapılanım Aygıtı Olarak Müzik: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

Uğurlu, S. (2010). *Gelenek ve Kimlik İlişkisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halk Bilimi Enstitü Bilim Dalı, Sakarya.

İzmir'den Anadolu'ya, Aylık Müzikoloji Derneği, (1998). Sayı 8, İzmir.

Türk Musikisi Tarihi (1986), Derleme 1.Cilt, TRT Yayınları, Ankara

<http://gencgundem.wordpress.com/2009/11/09/kaybolan-enstruman-santur/> (Erişim Tarihi:28.04.2014)

http://www.karagunes.net/haber-sokagin_muzigi_roportaj.html (Erişim Tarihi:28.04.2014)

<http://www.beyoglugazetesi.com.tr/roportaj/santur-calgı/50/> (Erişim Tarihi:28.04.2014)

<http://www.yeniaktuel.com.tr/kul111,220@2100.html> (Erişim Tarihi:28.04.2014)

<http://ebruyl91.wordpress.com/blog-2/> (Erişim Tarihi:28.04.2014)

<http://blog.milliyet.com.tr/sokaktan-yukselen-ses-muzik-olursa/Blog/?BlogNo=393966>

(Erişim Tarihi:28.04.2014)

<http://www.turkishmusicportal.org/article.php?id=5&lang2=tr> (Erişim Tarihi:29.04.2014)

www.hurriyet.com.tr/yazarlar/20730352.asp (Erişim Tarihi:01.05.2014)

<http://yurthaber.mynet.com/izmir-haberleri/sokaklarda-santura-caliyor-483444> (Erişim Tarihi:01.05.2014)

<http://www.akaryakit.net/haber/Santur-calarak-herkesi-buyuledi> (Erişim Tarihi:01.05.2014)

http://www.mevsimsiz.net/y221/Sedat_Anar_la_Solo_Santur_Albumu_%E2%80%9CBelagat%E2%80%9D_Uzerine_Bir_Soylesi/ (Erişim Tarihi:01.05.2014)

http://www.antoloji.com/i/sair/pdf/1/karacaoglan_331_15282.pdf (Erişim Tarihi:01.05.2014)

http://www.turkuler.com/yazi/karacaoglan_siirlerinde_saz.asp (Erişim Tarihi:01.05.2014)

santuratolyesi.wordpress.com/category/genel/santur-ve-siir/ (Erişim Tarihi:01.05.2014)

<http://yurthaber.mynet.com/izmir-haberleri/sokaklarda-santura-caliyor-483444> (Erişim Tarihi:01.05.2014)

<http://www.bantmag.com/magazine/issue/post/29/245> (Erişim Tarihi:26.05.2014)

<http://www.kuledibi.org/mzk/light-in-babylon-baris-ve-isik/> (Erişim Tarihi:26.05.2014)

<http://santurizmir.blogspot.com.tr/p/santur-ailesi.html> (Erişim Tarihi:27.05.2014)

http://devletkorosu.com/site/index.php?option=com_content&task=view&id=40&Itemid=34 (Erişim Tarihi:27.05.2014)

“ULUSLARARASI ESKİŞEHİR FESTİVALİ - KÜLTÜR, SANAT, EKONOMİ”

Bensu KİTİRCİ

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Müzikoloji Bölümü
bbensuki@gmail.com

ÖZET

Günümüzde Eskişehir her gecesi konserler, tiyatrolar, festivaller gibi kültür ve sanat etkinlikleriyle dolu gelişmiş bir şehirdir.

Geçmiş kaynaklara baktığımızda Eskişehir’de 1950’li yılların başlarında Eskişehir Konser ve Tiyatro derneğinin kurulmasıyla birlikte sanatsal faaliyetler düzenlenmeye başlanmış olduğu görülmektedir. Fakat o dönemlerde düzenli konserler verilecek ve tiyatro gösterileri yapılacak bir mekan olmadığı için düzenlenen etkinliklerin devamlı kesintiye uğradığı ve bu yüzden de amacına ulaşmadan son verildiği görülmektedir.

Daha sonralardan çeşitli etkinlikler düzenlense de Eskişehir’in sanat kenti olarak adını duyurmasına en büyük öncülüğü Uluslararası Eskişehir Festivali yapmıştır. Kültür ve sanat etkinliklerinin Anadolu’da yaygınlaşmasına katkıda bulunmak, sanat ve kültürün en nitelikli örneklerini Eskişehir halkıyla buluşturmak gibi amaçları bulunan Uluslararası Eskişehir Festivali ilk olarak 1995 yılında Zeytinoglu Eğitim, Bilim ve Kültür Vakfı tarafından düzenlenmiştir. Uluslararası Eskişehir Festivali sayesinde bir çok ilke imza atılmış ve bir çok kültürel ve sanatsal etkinlikler gerçekleştirilmiştir.

Bu çalışmanın amacı, ilki 1995 yılında yapılan ve 2001 yılından itibaren her yıl bir ülkenin konuk olmasıyla gerçekleştirilen Uluslararası Eskişehir Festivali’nin düzenlendiği yıllar arasında Eskişehir’e ve Eskişehir halkına olan etkilerini ve düzenlenen bu etkinliklerin ne kadar amacına ulaşmış olduğunu saptamaktır.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Sanat, Ekonomi, Festival

“INTERNATIONAL ESKİŞEHİR FESTIVAL - CULTURE, ART, ECONOMY”

Bensu KİTİRCİ

Anadolu University State Conservatory
Musicology Department
bbensuki@gmail.com

ABSTRACT

Today’s Eskişehir is a fully developed city where every night is full of arts and cultural events such as concerts, theaters, and festivals.

According to historical records, the founding of Eskişehir Concert and Theater Association in the early 50s gave rise to various arts and cultural events in the city. However, such events were short lived due to a lack of suitable venues for concerts and plays.

Although there had been previous organizational efforts, International Eskişehir Festival truly played a significant part in turning Eskişehir into an arts city. The festival was first organized by Zeytinoglu Education, Science and Culture Foundation with the purposes of encouraging cultural and arts activities in Anatolia and introducing Eskişehir’s community to the finest examples of art. Thanks to the festival, a number of pioneering arts and cultural events have been increasingly organized since then. In 2001, the festival began to host guest artists from a different country every year.

The aim of this study is to determine the impact of International Eskisehir Festival on Eskisehir and its community since its inaugural festival in 1995.

Key Words: Culture, Art, Economy, Festival

Giriş

18. yüzyılın ortalarında kendisini gösteren sanayi devrimi ile beraber ortaya çıkan zincirleme buluşlar insanların hayatlarını büyük ölçüde kolaylaştırmıştır. İnsanlar daha rahat bir yaşam sürme ve iş bulabilme ümidi ile kırsal kesimden, sanayi ve ticaret faaliyetlerinin merkezleri haline gelen şehirlere göç etmeye başlamışlardır. Şehirlerin, kırsal kesimin aleyhine büyümesi öyle bir noktaya gelmiştir ki, günümüzde özellikle Batı Avrupa nüfusunun çoğunluğu şehirlerde yaşar olmuştur.(Tanilli, 2008)

Şehirlerin kalabalıklaşan nüfusu, beraberinde barınma sorunu, çevre kirliliği, gürültü kirliliği gibi bir çok olumsuzluk getirmiştir. Rant peşinde koşan kişilerin barınma sorununu çözme adı altındaki girişimleri sonucunda bilinçsizce doğa katledilmiş, insanlar -günümüzde bizlere çok normalmiş gibi gelen- yüksek beton yığınlarının arasında yaşamaya mecbur bırakılmıştır. Ülkenin nüfusunun yanı sıra tek bir apartmandaki nüfus bile o kadar artmıştır ki insanlar birbirlerini tanımaz, artan nüfusun neden olduğu işsizlik oranı sayesinde artan suç oranı ile de kimse kimseye güvenmez olmuştur.

Bu kadar olumsuzluk içerisinde kültür ve sanat, şehirlere ışık yakan, onları yaşayan şehirler haline getiren temel öğelerdir. Prof. Dr. Yılmaz Büyükerşen'in de belirttiği gibi şehir, şehirde yaşayanları yetiştirir. Gerçekleşen kültür ve sanat etkinlikleri sayesinde bireylerin düşünmelerini, bakış açılarını geliştirmelerini, yeni şeyler öğrenmelerini, böylece büyük ölçüde katkıda bulunarak, zihinsel, ruhsal, entellektüel potansiyellerini hayata geçirebilen ve şehre, ülkeye ve insanlığa katkılarını arttıran bireyler haline gelmelerini sağlar.(Stratejik Plan, 2014)

Ayrıca şehirlerde düzenlenen kültür ve sanat etkinlikleri sayesinde insanlar farklı toplulukların içine girme, yeni insanlar tanıma, günümüzün en büyük problemlerinden olan iletişim kurma ve sosyalleşme sorunlarından bir nebze olsun uzaklaşma fırsatı da bulmaktadırlar.

Eskişehir bilindiği üzere Anadolu'da sanayileşmenin temellerini oturtmuş, bunun yanı sıra düzenli bir şekilde gerçekleştirilen tiyatrolar, konserler, sergiler gibi kültür ve sanat etkinlikleriyle de ön plana çıkmayı başarmış bir şehirdir. Eskişehir'in adını kültür ve sanat etkinlikleri ile duyurmasını sağlayan en eski projelerden bir tanesi de Uluslararası Eskişehir Festivalidir.

Nicel verilere dayanılarak hazırlanmış bu çalışmada Uluslararası Eskişehir Festivali'nin 1995 ve 2008 tarihleri arasında düzenlenen etkinliklerdeki önemli noktalara değinilecek ayrıca bu festivalin Eskişehir'e ve Eskişehir halkına kültürel, sanatsal ve ekonomik açıdan ne gibi katkıları olduğundan ve düzenlenen bu festivalin amacına ulaşip ulaşmadığından bahsedilecektir.

70'li yılların başlarında Mümtaz Zeytinoğlu Eskişehir'de 'Ulusal Sanayileşme Bildirgesi'ni' yayınlarak Eskişehir'in gelişmesi ve kalkınması için önemli bir adım atmıştır. Kardeşi Yavuz Zeytinoğlu, ağabeyinin ilk adımlarını attığı 'Ulusal Kalkınma' kavramını benimsemiş ve bu kavramı daha ileri boyutlara taşıyabilmek için çabalamıştır. Bu süreç içerisinde ekonomik hedeflerin yanı sıra kültür ve sanatın da önemini benimsemiş ve projelerine bu alanda da yön vermiştir. Kültürsüz sanayileşmenin insanları tatmin etmediğini savunan Yavuz Zeytinoğlu, bir sanayi ve üniversite şehiri olan Eskişehir'de bir ilk daha

gerçekleştirerek Uluslararası Eskişehir Festivali'nin düzenlenmesinde öncülük etmiştir. Bu festivalin düzenlenmesinin başlıca nedenleri şunlardır;

- Kültür ve sanat etkinliklerinin Anadolu'da yaygınlaşmasına katkıda bulunmak,
- Düzenlenen etkinliklerin Türkiye'nin üç büyük kenti dışında da yaygınlaşmasına öncülük edebilmek,
- Eskişehir'i uluslararası standartlarda bir festival kenti haline getirmek,
- Sanat ve kültürün en nitelikli örneklerini Eskişehir halkı ile buluşturabilmek,
- Çocuklara ve gençlere yönelik programlar sayesinde ülkenin geleceğine yatırım yapmak.

7-15 Ekim 1995 tarihinde düzenlenen I. Uluslararası Eskişehir Festivaline 298 yerli ve yabancı sanatçı katılmıştır. 28 etkinlik düzenlenen bu festivalde Alman Petersen Quartet, İngiliz Blues sanatçısı Otis Grand, Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korosu, İdil Biret, İspanyol Manolo Sancular Flamenco Gitar Quarteti, Yıldız İbrahimova, cazcı Ognian Videv, Linga Dans Projesi, İhsan Özgen, Bülent Ortaçgil, Burhan Öçal gibi isimler yer almıştır. Bir çok yerli-yabancı müzisyen ve dans sanatçısı ve topluluklarını ağırlayan festivalin etkinlikleri sadece bu alanlarla da sınırlı kalmamıştır. Festivalde 'Bir Delinin Hatıra Defteri', 'Jan Dark Davası', 'Ben Anadolu', 'Rumuz Goncagül' adlı tiyatro gösterileri sahnelenmiştir. Ayrıca festivalde 2 sergi ve 'Fransız Film Haftası' adı altında 14 Fransız filmi sanatseverler ile buluşmuştur. İlk yıl festivale 14.000 seyirci katılım sağlamıştır. Festival piyanist Hüseyin Sermet'in solist olduğu Bilkent Uluslararası Akademi Senfoni Orkestrası'nın konseri ile açılırken, piyanist İdil Biret'in solist olduğu Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın verdiği konser ile son bulmuştur. Festival daha ilk yıldan düzenlenen etkinlikler ile Eskişehir halkını, kültür ve sanatın bir çok farklı dalı ile tanıştırmayı ve bunu da uluslararası düzeyde yapmayı hedeflediğini kanıtlamıştır.

1996 yılında düzenlenen II. Uluslararası Eskişehir Festivalinin açılışı Bilkent Senfoni Orkestrası'nın şef Naci Özgüç yönetiminde verdiği konser ile yapılmıştır. Konsere dünyaca ünlü sanatçılarımız Suna Kan, İdil Biret ve Selma Gökçen solist olarak katılımlarını gerçekleştirmiştir. İdil Biret ve Suna Kan'ın ilk defa birlikte çalmalarından dolayı konser tarihi bir buluşmaya sahne olmuştur.

1997 yılında ise Uluslararası Eskişehir Festivali kapsamında Avrupa'nın önde gelen orkestralarında çalan, Türkiye'nin yetiştirdiği üç kuşak müzisyen bir araya gelerek tarihimizin ilk Müzik Milli Takımını kurmuşlardır. Tüm dünyada kendilerini kanıtlamış ünlü Türk sanatçılardan oluşan Uluslararası Eskişehir Festival Orkestrası şef Betin Güneş tarafından yönetilmiş ve kemancı Ayla Erduran ile viyolonselci Alexander Rudin'in solist olarak yer aldığı Uluslararası Eskişehir Festival Orkestrası ilk konserini gerçekleştirmiştir.

2001 yılına kadar Zeytinoğlu Bilim ve Kültür vakfı tarafından düzenlenen Uluslararası Eskişehir Festivali, maddi sorunlar nedeniyle bitme noktasında gelmiş fakat 2001 yılında Eskişehir Büyükşehir Belediyesi'nin önderliğinde kurulan Eskişehir Kentsel Gelişim Vakfı (ki bu vakfın destekçileri Anadolu Üniversitesi, Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir Valiliği ve Zeytinoğlu Vakfıdır.) ile Zeytinoğlu Bilim ve Kültür vakfının ortaklaşa gerçekleştirdiği bir proje halini almıştır.

2002 yılında başlanılan konuk ülke programı kapsamında her yıl festivale bir ülke konuk olmaya başlamıştır. Bu program kapsamında 2002 yılında İspanya, 2003 yılında Avusturya, 2004 yılında İtalya, 2005 yılında Rusya, 2006 yılında Finlandiya, 2007 yılında Portekiz, 2008 yılında ise Almanya konuk ülke olarak festivalde yer almıştır. Konuk ülke programı sayesinde konuk ülkeler kültür ve sanatlarıyla Eskişehir halkına tanıtılırken, farklı

ülkelerden gelen kişilere de Eskişehir tanıtılmış ve aslında dolaylı yoldan Eskişehir turizimi de canlandırılmıştır. Bunun yanı sıra yine bu program sayesinde Eskişehir ile konuk ülkelerin iş çevrelerinin bir araya getirilmesine de katkıda bulunulmuştur. Örneğin; 2002 yılında festival kapsamında İspanya Dışişleri Bakanlığı, İspanya Büyükelçiliği ve İstanbul Cervantes Enstitüsü'nün katkılarıyla İspanya'nın sanat ve kültürünü tanıtan konserler ve etkinlikler düzenlenmesinin yanı sıra, İspanya Büyükelçiliği, Dış Ekonomik İlişkiler Kurulu ve Eskişehir Sanayi Odası'nın iş birliği sayesinde düzenlenen "İspanya – Türkiye İşbirliği Formu'nda" iki ülkenin iş birliği ve iş ilişkileri konusu ele alınmıştır.

1995-2008 yılları arasında Uluslararası Eskişehir Festivali'nde yaklaşık olarak 420 etkinlik düzenlenmiş ve festivale 1.228 kişisi dünyanın çeşitli yerlerinden gelen sanatçı ve topluluklar olmak üzere tam 4.877 sanatçı konuk olmuştur. Düzenlenen etkinliklere %44'ü üniversite öğrencisi, %42'si çeşitli yaş ve meslek gruplarından yetişkinler ve %14'ü festival kapsamında onlara özel düzenlenen resim, dans, müzik ve tiyatro atölyeleri ve gösterilerine katılan çocuklar olmak üzere yaklaşık 163.469 kişinin katılımı gerçekleşmiştir.

Yıl	Konuk Sanatçı	İzleyici
1995	298	14.000
1996	290	15.000
1997	370	16.000
1998	378	14.500
1999	236	8.500
2000	269	8.800
2001	300	10.785
2002	259	10.380
2003	507	7.525
2004	518	10.963
2005	372	10.058
2006	295	13.280
2007	453	12.416
2008	332	11.235
Toplam	4.877	163.469

Tablo: Festivale katılan konuk sanatçı ve izleyicilerin yıllara göre dağılımı

Ele alınan 14 yıl içerisinde Uluslararası Eskişehir Festivali'nin; önceleri üniversite kapsamında kalan etkinliklerin halka inmesine ve Eskişehir halkı ile üniversite öğrencileri arasında bir bağ kurulmasına, şehrin turizm açısından ilerlemesine, Eskişehir halkının ve öğrencilerin yabancı kültürleri tanımasına, yabancı ülkeler ile iletişim kurulmasına, böyle organizasyonların Anadolu'daki bir şehirde gerçekleştirebileceğini göstererek Bilecik vb. diğer şehirlerin de festivaller düzenlemesine, düzenlenen konser, tiyatro, dans, opera, sergi gibi etkinlikler sayesinde Eskişehir'de yaşayanların kültür ve sanat açısından farklı bakış açıları yaratmalarına, Eskişehir'de etkinlik düzenlenecek mekanların yetersizliği fark edilip

etkinlik düzenlenebilecek yeni sanat ve kültür merkezlerinin oluşturulmasına, çocukların düzenlenen tiyatro, müzik, dans vb. atölyelere katılarak küçük yaşlarda sanata ilgi duymalarına, sokak festivali, Film festivali, Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali gibi yeni festivallerin düzenlenerek şehrin bir festival kenti haline getirilmesine büyük katkıları olduğu gözlemlenmiştir. Günümüzde her ne kadar maddi olanaksızlardan dolayı devam ettirilemese de elde edilen veriler sonucunda Uluslararası Eskişehir Festivali'nin büyük ölçüde hedeflerine ulaştığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

- ATİKOĞLU, A. (2000), *Eskişehir'in Kaderi Ne Olacak*, Milliyet, 05.10.2000, s. 10
- Eskişehir Büyükşehir Belediyesi (2005), *Bizim Şehir 'Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Duyuru Bülteni'*, Sayı: 12, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi, Eskişehir, s. 4-8
- HACIOĞLU, C. (1996), *Üç Büyükler Buluştu*, Milliyet, 14.10.1996, s. 5
- İHSAN, Y. (1997), *Festivali, Müzik Milli Takımı Açtı*, Hürriyet, 13.10.1997
- PEKTAŞ, A. (2007), *Bu Festival Eskişehir'e Yakışıyor*, Zaman, 19.11.2007
- TANİLLİ, S. (2008), *Uygarlık Tarihi*, Alkım Yayınevi, İstanbul
- YILDIZ, S. (2005), *Eskişehirde Sonbahar Rüzgarı*, Zaman, 6.11.2005
- (1995), *Eskişehir'de Sanat Şöleni Var*, Milliyet, 20.09.1995, s. 21
- (1995), *Eskişehir'in de Artık Bir Festivali Var*, Cumhuriyet, 17.09.1995, s. 14
- (1996), *Eskişehir Festivali İklere İmzasını Atıyor*, Cumhuriyet, 23.09.1996, s. 5
- (1997), *Festivalde Çocuklara Özel Etkinlikler*, Cumhuriyet, 17.09.1997, s. 12
- (2001), *Her Şeye Rağmen Festival*, Milliyet Cumartesi, 13.10.2001, s. 2
- (2002), *Her Geçen Yıl Daha da Gelişiyor*, Cumhuriyet, 20.10.2002, s. 14
- (2003), *İki Şehir İki Festival*, Milliyet Cumartesi, 14.10.2003, s. 17
- (2004), *Eskişehir Festivali Bu Yıl İtalya'yı Ağırlayacak*, Zaman, 29.08.2004
- (2005), *Eskişehir Festivalinde Rusya Konuk Ülke*, Zaman, 04.11.2005
- (2014), *Stratejik Plan 2015*, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi, Eskişehir

“KENTLEŞME VE AMATÖR MÜZİK TOPLULUKLARI”

Burcu AVCI AKBEL

Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
burcuavci812002@yahoo.com

ÖZET

Kentlilik bilincine ve o kente ait olma duygusuna sahip olmak için “aynı mekânı paylaşmak” yeterli değildir. Kentlilik bilinci için ortak bir kültür gerekir. Kent içinde ortak bir kültürel kimlik yaratılmasında sanatın ve sanat kurumlarının katkısı büyüktür. Amatör müzik toplulukları da bu sanat kurumlarından biridir. Bu makalenin amacı, amatör müzik toplulukları ve kentleşme arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktır.

Bu çalışmada, kentleşme ve sanat, kentleşme ve amatör müzik toplulukları, kentlerdeki amatör müzik topluluklarının kuruluş amaçları, amatör müzik topluluklarında değerler gibi konulara yer verilmiş, amatör müzik topluluklarının kentleşme üzerindeki etkisi ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Kentleşme, Sanat, Amatör Müzik Toplulukları

“URBANIZATION AND AMATEUR MUSIC GROUPS”

Burcu AVCI AKBEL

Yıldırım Beyazıt University, Turkish Music State Conservatory
burcuavci812002@yahoo.com

ABSTRACT

"Sharing the same place" is not enough to have urban consciousness and a sense of belonging to the city. A common culture is necessary for urban consciousness. Art and art institutions have a great contribution to create a common cultural identity within the city. Amateur music groups is one of these art institutions. The purpose of this article is to reveal the relationship between amateur music groups and urbanization.

In this study, it was tried to reveal the effect of amateur music groups on urbanization as mentioning the subjects of urbanization and art, urbanization and amateur music groups, purposes of the getting together of amateur music groups in urban, values in amateur music communities.

Key Words: Urbanization, art, amateur music communities.

1.KENTLEŞME

Kentleşme, bir toplumsal süreç olarak kent tanımına uygun bir şekilde göreceli olarak dar bir alanda yerleşen büyük bir nüfus birikimini, yeni bir fiziksel ve sosyal yapılaşmayı, karmaşık bir ilişkiler ağını, iş dallarının farklılaşmasını ve birlikten bireyselliğe geçilen kendine özgü bir kültürel sistemin meydana gelmesini ifade eder (Yahyagil, M. 1998).

Kentleşmeyi nüfusun düşük yoğunluklu ve küçük yerleşim birimlerinin hakim olduğu kırsal alanlardan, nüfusun daha büyük ve daha yoğun yerleşim birimlerinde toplandığı kentsel

alanlara göç etmesi olarak görmek eksik bir yaklaşımdır. Çünkü kentleşme süreci, ekonomik, toplumsal ve kültürel düzeylerde bir dizi çarpıcı değişimle birlikte yaşanmaktadır. Bu değişim esas olarak, tarıma dayalı ilişkilerin egemen olduğu bir toplum yapısından, özellikle sanayi ve ticaretin egemen olduğu bir toplum yapısına geçişi ifade etmektedir (Çulcuoğlu, G. 1997).

Bu anlamda kentleşme, 19. yüzyılda Sanayi Devrimi"yle başlayan köklü değişimlerin bir ürünüdür. Sanayide büyük ölçekli üretime geçiş, ulaşım ve haberleşme kanallarının hızlı gelişimi ve giderek genişleyen dünya pazarı, bu dönem kentlerinin gelişimini belirleyen temel etmenlerdir. Bunun yanı sıra, kısaca "kent kültürü" olarak adlandırılabilir değerler sisteminin ve davranış kalıplarının benimsenmesi sürecidir. Kent kültürü, öncelikle büyük çeşitlilik gösteren heterojen kent yaşantısının bir ürünüdür (Çulcuoğlu, G. 1997).

2.KENTLEŞME VE SANAT

Kentlilik bilincine ve o kente ait olma duygusuna sahip olmak için "aynı mekânı paylaşmak" yeterli değildir. Kentlilik bilinci için ortak bir kültür gerekir. Kent içinde ortak bir kültürel kimlik yaratılmasında sanatın ve sanat kurumlarının katkısı büyüktür.

Çağdaş insanın düşünsel bağlamda üretilmesi "sanat" yoluyla olmalıdır. Sanat, çok boyutlu yapısıyla insanı hem üretir, hem de onu üretken kılar; eleştiri, özeleştirici alışkanlığını, gözlem-yorum yapısını oluşturur. Bu boyutta insan birey olma bilincini kazanır. Birey olmayı başaran insan yapısı da sağlıklı ve akılcı çağdaş toplumu oluşturur. Giderek toplumun tüm kurumları rafine bir yapıya ulaşarak insan onuruna yakışır biçimde çalışmaya başlarlar. Düşüncesi estetikleşen birey siyasal toplum yapısını da geliştirir, değiştirir ve toplum yararına işlemlerini sağlar. Günümüz insanının, özellik ve öncelikle kentli insanın, henüz bu yapıya ulaştığı söylenemez. "Adam sen de!" ci anlayışlarla, biraz da amaçlı olarak kültür ve sanattan uzaklaştırılıp kültürüne yabancılaştırılan bireyler, kendileri için düşünüp üretecekleri yerde, sunulan yaşam biçimini ve politikaları olduğu gibi benimsemek zorunda bırakılırlar. Kentler insanlar tarafından ve insanlar için oluşturulur. Fakat salt yapılardan oluşan, insan sıcaklığından yoksun fiziksel yapılar bütünü; insan potansiyeli, bilinci ve sevgisiyle kullanılmazlarsa, ölü kentler oluşur. Buradan giderek, insan için üretildiği savunulan kent yapısı içerisinde "kentlilik bilinci"nin de geliştirilmesi gereklidir (Özdemir ve diğ., 1998: 10).

Yurdumuzda, büyük şehirler önde olmak üzere birçok yerleşim biriminde yaşayan kentlilerin katılımlarıyla oluşan ve onların özdenetimleriyle devamlılığını sürdüren müzik topluluklarına gereksinim duyulmaktadır. Son yıllarda özellikle büyük şehirlerde kurulan amatör müzik topluluklarının sayısının bir hayli artması da bu ihtiyacın bir sonucudur. Bu toplulukların son yıllarda sayılarının hızla artmasının da etkisiyle, bu kentlerde kültür- sanat ilişkisi daha etkin biçimde kullanılmaya başlanmıştır.

3. KENTLEŞME VE AMATÖR MÜZİK TOPLULUKLARI

Gelişmiş ülkelerde kentleşme eski bir süreç olup sanayileşmeye, teknolojik devrimlere ve alt yapı hizmetlerine paralel olarak oluşmuş ve oluşmaktadır. Geri kalmış ve gelişmekte olan ülkelerde ise bu süreç daha yeni olup, daha kısa sürede ve hızlı olarak yaşanmaktadır (Ludermir, AB.1998)

Kısa sürede hızlı kentleşmenin sonucu olarak kent nüfusu kurlsız bir biçimde artmaktadır. Bu durum, kentlerde yaşayan insanların ve grupların sosyal, ekonomik, psikolojik yapılarında olumsuz değişikliklere yol açmaktadır (Harpham, T.1994).

Son zamanlarda insanlar hızlı kentleşmenin olumsuz koşullarını hafifletmek amacıyla kentlerde müziğe ve diğer sosyal etkinliklere gereksinim duymaktadırlar. Amatör müzik toplulukları oluşturmak ve-veya bu topluluklara devam etmek de bu ihtiyaca önemli bir ölçüde cevap vermektedir.

“Amatörlere yönelik müzik eğitimi, müziğin belli bir dalında kendisini geliştirmek isteyen kişilere etkin bir müzikal katılım ve doyum sağlayan ileri müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlar. Bu eğitim zorunlu değildir, tam tersine, bireylerin kendi isteği, ilgisi ve yetkinliğinden yola çıkılarak onlara fırsat ve olanak sağlamayı öngörür. Gelişkin ülkelerde amatör müzik eğitime katılan insanların geniş kitleler oluşturduğu görülür, bu nedenle onlar toplumun “müzikal gövdesi” kabul edilir”(Say,2002;361).

Ürettiği *sound* ve içerdiği anlam ne olursa olsun, müzik insanların sosyal ve kültürel dünyasında ortaya çıkar ve yaşar (Jull, 2000: 13).

James Jull’un dediklerine koşut olarak, “İnsanların kültürel ve sosyal dünyasında ortaya çıkan” müziğin yaşanması, yurdumuzun her kesiminden her insanın aktif olarak katılabileceği müzik ortamlarının yaratılması ve müziğin yaygınlaştırılması, büyük ölçüde amatör müzik toplulukları tarafından gerçekleştirilmektedir.

Amatör müzik toplulukları; davranışlarında ve sosyal ilişkilerinde--çeşitli kriterlere göre--belli yaklaşımlar içinde olan, müzik birikimi ya da sevgisine sahip insanların işbölümü içerisinde örgütlenmesi ile oluşmaktadırlar. Müzikseverlerin katılımı ve katkısı ile varlığını sürdüren bu topluluklar, çeşitlilik içinde birlikteliğin sağlandığı, sosyal-kültürel dayanışmanın ve işbölümünün yaşama geçirildiği ortamlardır.

Kentlerdeki amatör müzik topluluklarının yaygınlaşması, kent halkının müziği yaşaması bakımından fazla yatırım gerektirmeyen, kısa sürede başarılı sonuçlar elde edilmesini mümkün kılan, kolay bir çözüm yolu olarak, oldukça önem kazanmaktadır. Haftanın iki ya da üç günü bir araya gelerek çalışma yapan bu topluluklar, çoğunluğu yılda birkaç defa olmak üzere konserler vererek, kentlerin kültürel yaşamına katkıda bulunmaktadır.

3.1. Kentlerdeki Amatör Müzik Topluluklarının Kuruluş Amaçları

Kentlerdeki amatör müzik topluluklarının etkinlikleri sonucunda, sanat etkinliklerinden yararlanma hususunda duyarlı, sosyal etkinliklerin sürekliliğinin korunması konusunda bilgi sahibi, sanat dostu, kent sakinlerinin sayısı artmaktadır.

Bu toplulukları kuranların ilk amaçları bu olmayabilir: reklam, ürün tanıtımı, firma imajı, imaj yaratma, kendilerini kanıtlama isteği, vb. amaçlarıyla hareket edenler de vardır. Fakat bunlar --ne kadar bencil amaçlarla kurulmuş olurlarsa olsunlar--kentleşmeye hizmet etmektedirler.

3. 2. Amatör Müzik Topluluklarında Değerler

İnsanlar, çeşitli sebeplerle birbirinden farklı amaçlara sahiptirler. Bu nedenle, farklı kültürlerle bir müzik topluluğuna devam eden bireyler için onların benimseyecekleri veya en azından uyum sağlayabilecekleri ortak bir takım değerler oluşturmak gerekir.

Değerler herhangi bir kaynaktan yazılı olmayıp, topluluk üyelerinin geliştirdikleri fikir ve inançlardan oluşur. Oluşturulan değerler sayesinde üyeler bir bütünün parçası olduklarını anlayacaklar, kendilerini evlerinde hissedecekler, aileleriyle birlikteymiş gibi rahat ve huzurlu bir ortam içinde çalışacaklardır. Bu durum, müzik topluluklarının sürekliliği için büyük önem

taşıır.

Amatör müzik topluluklarında üyelerin neyin iyi-neyin kötü, hangi davranışların istendik, veya istenmedik, olduğuna ilişkin ortak değerleri olduğu gözlenmiştir.

Bazı toplulukların eğilimleri, topluluk üyelerini denetimsiz kent eğlence müziğinin kötü etkilerinden uzak tutmak, öncelikle Türkçemizi doğru seslendirmek, onları birlikte müzik yapma alışkanlığına yönlendirmek ve ulusal birliğin güçlenmesine katkı sağlamak yönündedir.

Bazı topluluklarda ise dışarıdan yöneltilen eleştirilere değer veren uygulamalar vardır. Bu topluluklarda, izleyicilerin topluluğun verdiği konserler hakkında yaptıkları eleştiriler önemsenir, hatta çoğunlukla izleyicinin her zaman haklı olduğu düşünülür. Genellikle topluluk içindeki bir hatanın böyle bir sonucu doğurduğu kabul edilir. İzleyicilerin memnuniyetinin sağlanmasının ve bunun neticesinde olumlu eleştiriler alınmasının; topluluğun daha sonra vereceği konserlere gelen izleyici kitlesini arttıracakı düşünülür.

Burada geçerli olan değer, izleyicilerin memnuniyetini sağlamaktır. Bu topluluklarda her konserden sonra uzun-uzun konuşulur, konser kritikleri yapılır, üyelere gelen izleyici eleştirileri belirtilir, bu eleştiriler de dikkate alınarak konserde yapılan hatalar belirlenir ve izleyici memnuniyetinin sağlanması için ne gibi önlemlerin alınması gerektiği tartışılır. Bunun da, kentleşmeye katkısı açıktır.

Bazı topluluklarda, izleyici takdirinden daha fazla müzikalite önemsenir. Bu ve bunun gibi daha birçok etken, müzik topluluklarının öncelikli önem verdikleri konuları oluşturmaktadır. Değerler, topluluktan topluluğa değişmektedir. Toplulukların birbirlerinden farklı değerlere sahip olmaları, onların kimliklerini oluşturan önemli bir etkidir.

4. “KİMLİK” KAVRAMI VE “TOPLULUK KİMLİĞİ”

Bir müzik topluluğunun hatırlanabilir karakteristik özellikleri ve onu diğerlerinden ayıran yetenekleri, o topluluğun kimliğini oluşturur. Bu anlamda, “kimlik” kavramı, topluluğun farklılığını ve hatırlanabilirliğini de kapsamaktadır. Topluluğun çalışma şekli, anlayışı, tutumu, değerleri ve bunların ifadesi “topluluk kimliği” olarak ortaya koyulmakta; bu kimlik sayesinde topluluk, diğer müzik toplulukları arasında net olarak algılanabilir hâle gelmektedir.

Erol, topluluk kimliğine ilişkin olarak şunları yazmıştır:

Bağlayıcı etkenin ne olduğu önemli değildir. Asıl önemli olan, o grubun (ne amaçla oluşturulmuş olursa olsun) kendine ait geleneklerinin olmasıdır. Bunlar öyle geleneklerdir ki, grubun bir “grup kimliği” duygusuna sahip olmasını sağlarlar (Erol, 2002: 27; Dundes 1965; aktaran Fox, 1990: 50).

“Kimlik” geniş bir dizinde hareketleri, motivasyonları, önemli vaatleri ve bağlılıkları kapsar. Örneğin, amatör müzik topluluklarına devam eden kişiler, profesyonel topluluklara karşı düşmanlık mı beslerler yoksa onlara müzik alanında uzman ve yetkin kişiler gözüyle bakıp saygı mı gösterirler? Bu ilişkilerin hiç biri tek tip veya kaçınılmaz olarak belirlenmiş değildir. Çünkü, her topluluğun kendini ve diğerlerini algılama ve değerlendirme biçimi farklıdır.

Güçlü ve ikna edici bir kimliğe sahip olan topluluklar, üyeleri arasındaki motivasyonu arttırmaktadır. Çünkü, güçlü bir “topluluk kimliği,” topluluk üyeleri içinde kuvvetli bir “biz” duygusu da yaratmakta, bu duygu üyeleri toplulukları ile özdeşleştirmekte, onların topluluklarına olan bağlılıklarını arttırmakta, davranışlarını olumlu yönde etkilemekte, bu da,

doğal olarak, dış çevreler üzerinde olumlu bir etki yaratmaktadır.

“Topluluk kimliği” ayrılmayı, özerkliği, kendini ortaya koymayı içerir, “biz” duygusuna dayanır. Bir topluluk, diğerlerinden farklılaştığı ve özerkleştiği oranda, özel olduğunu hisseder. Diğerleri ise “öteki” statüsünü kazanırlar. “Topluluk kimliği,” topluluk kurallarına uyan üyeleri arasında, değerler ve ideallerle çatışmasız bir özdeşleşme sağlar. O halde, kimliğin çelişkili olmayan, birbirini tanımlayan iki süreçten yani “ötekileşme”den ve “özdeşleşme”den oluştuğunu söyleyebiliriz.

“Kimlik,” aynı zamanda topluluğun felsefesini ortaya koyma biçimidir; yani onu diğerlerinden ayıran en önemli özelliğidir. Bu nedenle topluluklar öncelikle kendilerini iyi tanımalı, davranışlarını, iletişim şekillerini iyi belirlemeli, sembollerini bulmak için gerçek durumlarını iyi bilmeli ve iyi anlamalıdır.

Görsel kimlik, topluluk kimliğini oluşturan öğelerden biridir. Topluluğun görsel kimliği, bir topluluğun kendini simgelemek için kullandığı isimler, logolar, şekiller, renkler ve dizaynlar, bayraklar, konser vereceği sahenin dekoru, topluluk üyelerinin konser esnasında giyeceği kıyafetlerin renk, stil ve biçimleri, konser davetiyeleri ya da konser programlarının renk ve biçimleri, vb. oluşan bir “giysi”sidir. Bir topluluğun görsel kimliği onun kentteki yerini oldukça etkilemekte, topluluğun amaçları bu tutum ve davranışlarla, kısaca tüm iletişim tarzı ile görünür hale getirilmektedir.

Kimlik kültürel ve sosyal bir olgudur. Kültür, toplulukların geleneklerini, alışkanlıklarını, değerlerini kapsayan bir kavram olduğu için kültür ile kimlik arasındaki yakın ilişkinin vurgulanması gerekir. Amatör müzik topluluklarına devam eden üyelerin kültürel özelliklerinin, devam ettikleri topluluğun kimliğini belirlemede önemli bir etken olduğu açıktır. Buradan yola çıkarak, topluluklara devam eden bireylerin kültürel özelliklerinin, topluluğun kimliğini yansıttığını; aynı şekilde toplulukların kimliklerinin de kentin müzik kimliğini oluşturduğunu söyleyebiliriz.

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Yurdumuzun her kesiminden her insanın aktif olarak katılabileceği müzik ortamlarının yaratılması ve müziğin yaygınlaştırılmasında, amatör müzik topluluklarının etkisi büyüktür.

Amatör müzik topluluklarında üyelerin neyin iyi-neyin kötü, hangi davranışların istendik, veya istenmedik, olduğuna ilişkin ortak değerleri olduğu gözlenmiştir. Ve bu değerler topluluktan topluluğa değişmektedir. Toplulukların birbirlerinden farklı değerlere sahip olmaları, onların kimliklerini oluşturan önemli bir etkidir.

Amatör toplulukların birbirlerinden farklı olan kimlik yapıları, kentlerde hem geleneksel müzik türlerinin, hem de popüler müzik türlerinin yaşatılmasına olanak vermektedir. Bu durum, “kentlilik bilinci”ne katkıda bulunmaktadır.

Bu toplulukların son yıllarda sayılarının hızla artmasının da etkisiyle, bu kentlerde kültür- sanat ilişkisi daha etkin biçimde kullanılmaya başlanmıştır.

Amatör müzik topluluklarına devam eden üyelerin kültürel özelliklerinin devam ettikleri topluluğun kimliğini belirlemede önemli bir etken olduğu açıktır. Buradan yola çıkarak, topluluklara devam eden bireylerin kültürel özelliklerinin, topluluğun kimliğini yansıttığını; aynı şekilde toplulukların kimliklerinin de kentin müzik kimliğini oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Kültür Bakanlığı’nın, öğrenim kurumlarının, Silahlı Kuvvetler’in, v.b., yani, devlet bütçesinden gelen ödeneklerle çalıştırılan müzik topluluklarının yanı sıra, sivil toplum

güçlerinin patronajıyla yürütülen – büyük çoğunluğu amatör – müzik etkinlikleri, kendilerine özgü varoluş biçimleri yaratmakta ve kentin sosyo-kültürel kimliğine katkıda bulunmaktadır. Bu güçlerin çeşitliliği bazen “kuşak” temelinde, bazen “hemşehrilik” temelinde, bazen sosyo-iktisadi gerçekler çerçevesinde, bazen “meslek grupları” ortamında, bazen de “düşünce ve inanç akımları” rehberliğinde, kristalize olmaktadır. Bu güçlerin her biri, kendi amatör müzik topluluklarının patronajını sağlamak zorunda olduğu kadar, topluluğun etkinliklerini izlemek yoluyla da, amatör eylemlere katkıda bulunmakla yükümlüdür. Bu süreç sonunda, belirli müzik türlerinin varlığı sürdürülmüş olmaktadır.

Haftanın iki ya da üç günü bir araya gelerek çalışma yapan bu topluluklar, çoğunluğu yılda birkaç defa olmak üzere konserler vererek, kentlerin kültürel yaşamına katkıda bulunmaktadır.

Gelecekte sağlıklı kentler oluşturulması bilinci eğitim, kültür ve sanat yoluyla oluşturulmalı ve geliştirilmelidir. Kültür merkezlerinin ve diğer sanat yapılarının kentlilerin kullanımına sunulmasıyla kentlileşme bilincinin ve bu bilincin kullanımının artırılması sağlanacaktır. Ayrıca kültür merkezleri profesyonel ve amatör müzik topluluklarının kullanımına --kültür ve sanat etkinliklerini desteklemek ve halkın sanat faaliyetlerine katılımını arttırmak amacıyla-- daha uygun şartlarda sunulmalıdır.

KAYNAKÇA

- Acar, Ekrem, “Sosyal Yapı ve Değişme Ekseninde Alt Kültür-Üst Kültür İlişkisi—Çamçukur Köyü Örneği--,” Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, 1999, Marmara Üniversitesi Ortadoğu ve İslam Ülkeleri Enstitüsü Sosyoloji ve Antropoloji Anabilim Dalı, İstanbul.
- Avcı, B. İzmir’in Kentsel Müzik Yaşamında Amatör Müzik Topluluklarının Yeri – Kültürel Bağlam, Türler, Repertuar, Patronaj. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Anabilim Dalı, Duysal Tasarım Programı. İzmir.
- Çevik, Suna, *Koro Eğitimi ve Yönetim Teknikleri*, 1997, Ankara, Doruk.
- Çulcuoğlu, G. 1997. Ankara Kenti Yeşil Kuşak Çalışmalarının Yabancı Ülke Örnekleri Açısından İrdelenmesi ve Yeşil Kuşak Sistemi için Öneriler. Basılmamış Doktora tezi, Ankara Üniv. Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim dalı. Ankara.
- Erol, Ayhan, *Popüler Müziği Anlamak*, 2002, İstanbul, Bağlam.
- Günay, Edip, *Müzik Sosyolojisi*, 2006, İstanbul, Bağlam.
- Güngör, Nazife, *Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*, 1993, Ankara, Bilgi.
- Harpham T. Urbanization and mental health in developing countries: a research role for social scientists, public health professionals and social psychiatrists. *Soc Sci Med* 1994;39:233-245.
- Jull, James, *Popüler Müzik ve İletişim*, çeviren: T.İbلاغ, 1992, İstanbul, Çiviyazıları, 1.basım.
- Kottak, C. Phillip, *Antropoloji- İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış*, Çeviren: Altunek, Serpil N. Ve diğ., 2002, Ankara, Ütopya, 6.basım.
- Ludermir AB, Harpham T. Urbanization and mental health in Brazil: Social and economic dimensions. *Health & Place* 1998;4: 223-232.
- Özdemir, Semahat ve diğ., *Kentleşme Raporu*, İzmir’in Kentleşme, Çevre, Göç Sorunları ve Çözüm Önerileri, 1998, İzmir, Yerel Gündem 21 Yürütme Kurulu.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Yahyagil, Mehmet. (1998) Kentlerin kültürün gelişimine etkileri, *Sosyoloji Konferansları*, İ.Ü.İ.F., İstanbul, 25.Kitap, ss.105-120 .

**“TÜRK DİN MÜZİĞİNİN EĞLENCE SEKTÖRÜNDEKİ DÖNÜŞÜMÜ;
AFYON İSLAMİ DÜĞÜNLERİ ÖRNEĞİ”**

Yrd. Doç. Çağhan ADAR

Afyon Kocatepe Üniversitesi

cadar@aku.edu.tr

ÖZET

İnanç esaslı temalardan üretilen dini müzik, Türk müzik kültüründe önemli bir yer edinmiştir. Sözlü ve enstrümantal olarak icra edilen, müziğin dansla buluşmasının görüldüğü, ruhani olarak bireyleri ve toplumları etkileyen bu müzik türünde son yıllarda değişim ve dönüşümler gözlenmiştir. Eğlence müziğinde özellikle de düğünlerde etkin olarak kullanılan dini müziklerdeki değişimler, icra pratikleri bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

Araştırma; Afyonkarahisar ve Kütahya illeri örnekleminde, Türk dini müziğinin eğlence sektöründe kullanımı, dönüşümünün belirlenmesini ve yorumlanmasını amaç edinmektedir.

Araştırmada içerik analizi tekniği kullanılacaktır. Araştırma sürecinde; belirlenmiş olan konu için, örneklem seçilecek, kavramsallaştırma ve kodlamalar yapılacak, toplanan verilerin betimlemesi, değerlendirmesi ve yorumlamaları yapılacaktır. Veriler toplanırken kayıtlı görsel belgeler yanında katılımlı gözlem tekniği de kullanılacaktır.

Araştırmanın özgün olduğu, ilgili yayın ve araştırmalara kaynak teşkil edeceği, düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Dini müzik, islami düğün, eğlence müziği

**“TRANSFORMATION OF TURKISH RELIGIOUS MUSIC IN ENTERTAINMENT
SECTOR;**

SAMPLE OF ISLAMIC WEDDINGS IN AFYON”

ABSTRACT

Religious music, developed out of religion-based themes, has achieved a crucial place in Turkish music culture. Performed orally and instrumentally, merging music with dance and influencing individuals and societies spiritually, this music type has recently experienced changes and transformation. This research deals with the changes in religious music used efficiently in entertainment sector, in weddings particularly, and its performance practices.

The research aims to determine and interpret the use of Turkish religious music in entertainment sector and its transformation within the sampling of the cities of Afyonkarahisar and Kütahya.

Content analysis will be used in the research and, during this process; sampling will be determined for the specified topic, conceptualizing and coding will be conducted, the data gathered will be described, assessed and interpreted. During data gathering, as well as registered visual documents, participant observation technique will also be used.

It is projected that the research is authentic and it will form a basis for the relevant literature and research.

Key Words: Religious music, islamic wedding, entertainment music

Giriş

Müzik, sanat dalları arasında birçok alanla doğrudan bağlantılı ve her insanın yaşamında da etkin bir rolü olan bir sanat dalıdır. Popüler kültürün gelişmesi ile müzik yaşamımızın her alanında yer almaya başlamıştır. Sosyal ve kültürel alanda var olan müzik artık değişmez bir kültürümüz olan düşünlerde özellikle farklı biçimlerde icra edilerek islami düşünlerde kendine yer bulmaya başlamıştır.

Müzik ve Din

Türk Din Mûsikîsi, 2500 yıllık Türk Musikisinin iki ana şubesinden birini teşkil etmektedir. Diğer şube olan Lâ-Dinî Türk Musikisinden, güfte, tavr, form vb. gibi yönlerden ayrılan ve kısaca; “Türkler’ in, kendi dinî yaşayışlarıyla İslâm’ı uzlaştırmaları sonucu ortaya çıkardıkları bir mûsikî çeşidi”¹ demek olan Türk Din Musikisinin daha geniş bir tanımı şöyle yapılmaktadır: “Hz. Peygamber (s.a.v.) ve sahâbenin tatbikatı ile İslâm tasavvufunun görüşleri doğrultusunda ortaya çıkan Türkler’ deki dinî hayat, zamanla câmilerde, tekkelerde ve çeşitli tarikat toplantılarında yapılan ibadet ve zikir esnasında, birtakım vesilelere binâen ve çeşitli kaideler çerçevesinde icra edilen bir mûsikîyi meydana getirmiş, buna da Türk Din Mûsikîsi adı verilmiştir (Demirtaş, 2009: 213-214)

Müziğin dini törenlerde kullanılmaya başlaması, dinin toplum içerisinde yaygınlaşması ve kabul görmesi açısından da önemlidir. Kutsal dinlerin tümü müziği ibadetlerine güç katan bir araç olarak kullanmışlardır. Müziğin kullanılmadığı ya da ibadetlerinde müziğin yer almadığı bir din yok gibidir. İnsanoğlu var olduğu günden bu yana bir şeylere inanma ihtiyacını sürekli hissetmiştir. Tarihi ve sosyolojik araştırmalar din duygusunun insanlıkla beraber doğduğunu göstermektedir. İslam bilginlerine göre, akıl sahiplerini kendi hür iradeleriyle en iyiye ve en güzele ulaştıran ilahi kanunlar manzumesi olarak tanımlanan din (Şentürk ve Yazıcı,2001:11)

İslamiyet, doğuşundan itibaren müziği içinde barındıran, Kuran-ı Kerim’in okunuşundan ezana müziğin belli formlar içerisinde kullanıldığı bir din olmuştur. (Keklik, 2006:1).

Müziğin de din gibi köklü bir tarihe sahip olduğu bilinmektedir. En ilkel topluluklarda bile müzik dini inançlarla kaynaşmış bir halde görülmektedir. Totemizm, Şamanizm gibi dinlerde melodiler eşliğinde söylenen metinler bunu kanıtlar niteliktedir. İlkel topluluklar, müziğin ibadet olduğuna ve müzik sayesinde Allah’a yaklaştıklarına ve kendilerine verilen sesin Allah tarafından kendilerine hediye olarak bahşedildiğine inandıkları görüşü mevcuttur (Keklik, 2006:32).

Şahin’in (2008:172) yazısında belirttiği gibi müzik; dinlerin kendilerini ifade etmek ve bireysel bağlamlarının ötesinde toplumsal yaşamın bir parçası haline gelmek, toplumsal bir boyut kazanmak üzere başvurdukları bir diğer önemli kanal ise sanattır. Müzik, kolay icra edilebilirliği ve ulaşılabilirliği, yaygın ve kolay etkileme gücü ile dinlerin kendilerini ifade etmek ve toplumsal bir karakter kazanmak üzere müracaat ettikleri sanat türlerinin başında gelmektedir. Sosyokültürel yaşamın önemli bileşeni olan müzik, özellikle ritüeller bağlamında oynadığı, dramatizasyon, duygusal yoğunlaşmayı sağlama gibi nitelikleri ile dinî hayatın önemli bir parçasıdır. Kimi zaman eğlence ve dünya zevkleri ile ilişkilendirilen boyutu nedeniyle yadsınmasına ve şüpheyile karşılanmasına (Stokes, 1992:214), kimi zaman da modern yaşamın iş ve boş zaman ayırmasına dayalı olarak bir boş zaman etkinliği olarak değerlendirilip sosyokültürel yaşam ve dinî hayatla doğrudan ilişkilendirilmemesine rağmen tüm dinler belirli formlarda da olsa mutlaka müziği bünyesinde barındırmakta, hatta çoğu din için müzik merkezî bir öneme haiz bulunmaktadır (Alcorta, Sosis, 2005:345). Özellikle dinî pratikler bağlamında önemli rolleri oynamakta, uyarıcı ve etkileyici, duygusal olarak

birleştiren ve bağlayan, derinleşmeye imkân tanıyan karakteri ile Hristiyanlık, Müslümanlık ve Hinduizm gibi dinlerde ritüeller bağlamında etkin bir biçimde kendini hissettirmektedir. Bu yönüyle her ne kadar yarattığı duygusal dönüşümlerle bireysel düzeyde önemli etkileri beraberinde getirirse de müzik, aslında ortaya çıktığı kültürel bağlamla doğrudan ilişkilidir (Clark, 2006:475).

Türk Din Musikisi

Dini müzik, müzik çerçevesinde İslam dininin gereklerini yerine getirmeye yardımcı olmak amacıyla yararlanılan ve seslendirildiği yere göre de cami müziği ve tekke müziği diye nitelenen müziklerdir.

Türklerin İslam dinini kabul etmelerinden sonra, yaşantılarından eksik olmayan musikin ve günlük hayatlarında vazgeçilmez bir nesne olan müzik aletinin, dini anlayışlarına nasıl yansıdığı ve İslam'ı tebliğde bunu bir araç olarak nasıl kullandıkları konusu, Türk Din Musikisi alanında önemli bir durum arz etmektedir. Ayrıca, insan tabiatıyla iç içe olan musikiyi, dilli davette kullanmanın psikolojik olarak etkilerini ortaya koymak da İslam açısından başlı başına üzerinde araştırma yapılması gereken bir konudur (Akdoğan, 2003:346).

Türklerin İslamiyet'ten önce din adamlarının yönettiği dini törenlerde müzik toplumu etkilemek üzere bir araç olarak doğmuştur. Türklerin İslamiyet'i IX. yüzyılın sonlarına doğru resmen kabul etmesiyle ibadetleri ve dini törenleri de değişiklik göstermiştir. Daha sonra yeni mezheplerin ve tarikatların da ortaya çıkmasıyla beraber müziğin ibadetteki yeri tartışmaya açık bir konu haline gelmiştir. Ortaya çıkan mezhep ve tarikatların şekil değişikliklerine de bağlı olarak ibadet şekilleri değişmiş ve müziğe de ibadette daha çok yer verilir olmuş ve dolayısıyla yeni beste şekiller ortaya çıkmıştır (Özalp, 2000: 106).

Dini müzik camilerde, dergâhlarda, ibadet esnasında hatip, müezzin, zâkirler ve bazen de orada hazır bulunan topluluğun katılımıyla okunan belirli müzik parçalarından meydana gelmektedir.

Türk Din Müziğinde Formlar

Türk müziğinin de kökenini oluşturan Türk Din Müziği, cami müziği ve tekke müziği olarak iki ana başlık altında incelenmektedir. Cami müziği formu şu ana başlıklardan oluşmaktadır:

- Temcid

Akdoğan'a göre; Temcid, Arapça'da "mecd" kökünden gelen bir masdar olup, "büyüklemek, ululamak" anlamlarına gelmektedir. Ramazan geceleri ve diğer mübarek gecelerde, genellikle sahurdan sonra, sabah namazından önce bir müezzin ile koro tarafından okunur. Temcid'in sözleri, Cenab-ı Hak'ı yüceltme ifadeleriyle doludur, onun için dini musikide bu forma temcid adı verilmiştir. Temcidten sonra genellikle münacat okunur ve Cenab-ı Hak'tan dilekte bulunulur. Bu sebeple Temcid ve Münacat ikisi beraber, dini musikide tek bir form gibi zikredilmiştir. Temcid'in güftesi kısa, açık ve Arapça'dır. Türkçe şiirlerin bestelenmesiyle yapılan münacattan ayrı bir şekli vardır. Nağmeleri tekrarlanmak suretiyle "Tevhid" duygusu telkin edilir (2002:341).

- Mirâciye

"Edebiyatımızda, genellikle de klasik edebiyatımızda kullanılmakta olan miraciyye ve mirac-nameler, Hz. Peygamberin Mirac mucizesini anlatan, çoğunlukla mesnevi şeklinde kaleme alınan ve müstakil olarak oluşturulan eserler hakkında söylendiği gibi, şairlerin

divanlarında veya manzum eserlerinde kaside ve gazel şeklinde söylenmiş manzumeler veya mensur eserler için de kullanılmaktadır. Mi'râc mucizesi Müslüman milletlerin edebiyat, musiki, minyatür, hat ve kitap sanatlarına yansımıştır. Bu konudaki edebiyat eserleri mi'râciyye ya da mi'râcnâme adıyla daha çok İranlılarla Türkler tarafından ortaya konulsa da musiki alanında sadece Osmanlılar 'da mevlid gibi bir form oluşturduğu görülmektedir" (Aktaş, 2006:65).

- **Mevlid**

Hız. Muhammed'in doğumunu, peygamberliğini, miracını, mucizelerini ve vefatını konu alan şiirlerin, irticali olarak değişik makamlarda ve usulsüz olarak okunan cami musikisi formudur.

- **Ezan ve Salâ**

Namaz vakitleri Müslümanları namaza davet etmek için camilerin minarelerinden okunan ve sözleri Arapça olan, vakitlere göre çeşitli makamlarda okunan ve usulsüz icra edilen bir dini musiki türüdür. Namazlarda genellikle kullanılan makamlar şu şekilde sıralanabilir; Sabah Ezanı (Saba veya Dilkeşhâveran Makamı), Öğle Ezanı (Rast veya Hicaz Makamı), İkindi Ezanı (Hicaz Makamı), Akşam Ezanı (Segâh veya Evç Makamı), Yatsı Ezanı (Uşşak, Bayati veya Neva Makamı).

- **Na't**

Edebi bir terim olarak Hız. Muhammed'in özellikleri üzerine söylenen, onu övmek maksadıyla kaleme alınan şiirlerdir. Diğer peygamberler, dört halife, Mevlana, Abdülkadir Geylani gibi din büyükleri için yazılan şiirlere de na't denilmektedir ama kelimenin en yaygın anlamı Hız. Muhammed'i öven şiirlerdir. Na't camilerde namazdan evvel bir na'than (na't okuyan), tekkelerde ise zikir aralarında bir zakir tarafından yalnız okunur (Ünver, 2011: 71-72).

- **Kâmet**

Kâmet sözleri ezanda olduğu gibi tekbirler dört, diğer sözler ikişer ikişerdir. Kâmette 'hayye ale'l-felâh'tan sonra 'kad kâmeti's –sâlâh' cümlesi ilave edilir (Bilgiç, 2007:13).

- **Tekbir**

Allah'ın ululuğunu ve büyüklüğünü dile getiren "Allahü Ekber" sözünün içinde bulunduğu sözlerin, usûlsüz ve doğaçlama ezgilerle okunmasıyla oluşan bir türdür.

- **Münacaat**

Dini müzikte form yapısı itibariyle namazın rükünlerinden olmak üzere Kur'an-ı Kerim'deki belirli sûrelerin istenilen makamlardan doğaçlama okunması demektir (Özalp, 2000:108).

Diğer bir dini müzik formu olan tekke müziğinde ise formlar şu şekilde sıralanmaktadır;

- **Âyin**

Mevlevilikte sema adı verilen dini tören sırasında okunan ve Türk Müziğinde çok önemli bir yere sahip olan bu eserlere Mevlevi ayini denilmektedir. Mevlevi ayinleri mutrip heyeti denilen bir topluluk tarafında icra edilmektedir. Mevlevi ayinleri dört selamdan oluşmaktadır. Her selam farklı usullerle bestelenmiş olan Mevlevi ayinlerinde usuller şu şekilde sıralanabilir; I. Selâm : Devr-i Revân, Devr-i Hindî, Düyek, II. Selâm : Evfer, III. Selâm : Devr-i Kebîr, Düyek, Frenkçin, Aksak Semâî ve Yürük Semâî, IV. Selâm : Evfer usulüyle bestelenir. Son peşrev düyek usulünde son yürük ise yürük semai usulünde bestelenmektedir (Adar, 2012:39)

- **Durak**

Tekkelerde, Allah'ın büyüklüğünü ve yüceliğini anlatan şiirlerden bestelenmiş olan ve kasidehanlar tarafından okunan, usullü ve usulsüz bestelenen bir dini musiki formudur.

- **İlahi**

Allah ve Peygamber, ayrıca din adamlarının meziyetleri hakkında yazılmış ve her makamdan çeşitli usullerle kendine mahsus bir tavrıyla bestelenmiş Türkçe manzum eserlerdir. İlahiler bir veya birkaç kişi tarafından camilerde, tekkelerde vb. yerlerde okunabilir. Büyük ve küçük usullerle bestelenmiş pek çok ilahi örnekleri Türk musikisinin değişmez bir parçasını oluşturmaktadır

- **Tevşih**

“Bektaşî tarikatında ilahiye verilen isimdir. Güfteleri Bektaşî şairlerinin hece vezni ve açık, sade samimi bir dilde yazılmış şiirlerinden seçilir” (Öztuna, 1974: 69).

- **Şuğul**

Güfteleri Arapça yazılmış olan akıcı ritmik ilahilere şuğul denilmektedir. Şuğuller tekkelerde zikir sırasında okunurlar ve usulleri genellikle Düyek ve Sofyan'dır. Şuğuller ilahilere göre daha basit ve hareketli eserlerdir.

- **Mersiye**

Yavaşça'ya göre mersiye; cenaze salâtlarından sonra minareden okunur, mevlid bahirleri arasında ise ölmüş kişileri anmak için usullü ya da usulsüz olarak bestelenen bir dini musiki formudur (2002:645).

- **Nevbe**

Kadiri, Kıyamî, Rıfâî, Bedevî ve Sadî dergâhlarında belirli bir şekilde halile, kudüm, mazhar çalınıp arada bir takım Arapça kasideler ve şuğullar okunmasıyla düzenlenen bir formdur. Ramazan bayramında üç, kurban bayramında iki kez icra edilen bu düzenlemenin üç fasıl olarak yapıldığı bilinmektedir (Özalp, 2000:126).

- **Kaside**

Divan edebiyatındaki şiirlerde, din ve devlet büyüklerini övmek amacıyla yazılan şiirlere kaside denir. İrticali olarak okunan kasideleri okuyan kişilere ise kasidehan denilmektedir.

Yöntem

1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışma, içeriği, yöntemi ve amacı bakımından tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır. Betimleme araştırmasıyla konu üzerinde bir durum tespiti yapılmaya çalışılmış, konu var olduğu şekliyle araştırılmıştır.

“Tarama modelleri, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır”(Karasar,1999:77).

2. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Evren, en genel anlamıyla araştırmanın yapılacağı alanı genellemek amacıyla kullanılan bir terimdir. Evrende yapılan incelemeler çok geniş kapsamlı, maliyetli, oldukça uzun zaman kaybına neden olur. Evren geniş kapsamlı, maliyetli ve uzun zaman alacağından dolayı, araştırmanın evrenini daha da sınırlandırmak için araştırmanın örnekleme çıkarılır. Örneklem, araştırmanın evreninin bir bölümünün alınıp, yalnızca seçilen kısmın incelendiği bölümdür. Araştırılmasına imkân olmayan evrenler kendi içinde örneklemelere ayrılırlar ve farklı farklı incelenebilirler.

Bu tanımlar göz önüne alınarak araştırmamızın evreni, İslami düşünleri oluştururken, örneklemimiz ise Afyonkarahisar İslami düşünleri olarak sınırlandırılmıştır.

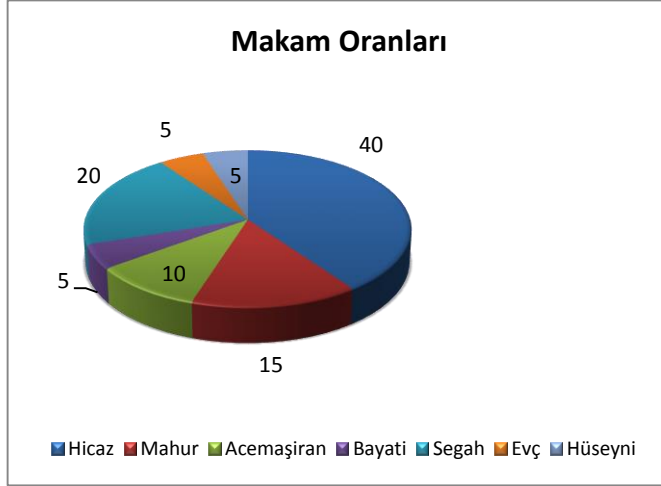
3. Veri Toplama Yöntemi

Araştırmada sonuca ulaşabilmek için, kaynak taraması ve görüşme yöntemi kullanılmıştır.

Bulgular ve Sonuç

Bulgular:

İlahi: Kelime manası “Allah’a ait” demek olan İlâhî, Türk Din Mûsikîsi’nde; “Dinî ve tasavvufî duyguları dile getirmek amacıyla, hece vezniyle yazılmış şiirlerin, çeşitli makam ve usûllerde bestelenmesinden meydana gelmiş Dinî Mûsikî eserleri” anlamında kullanılmıştır. Elde ettiğimiz veriler sonucunda dönemlere göre ilahi tercihlerindeki değişimler aşağıdaki şekilde sıralanmaktadır.

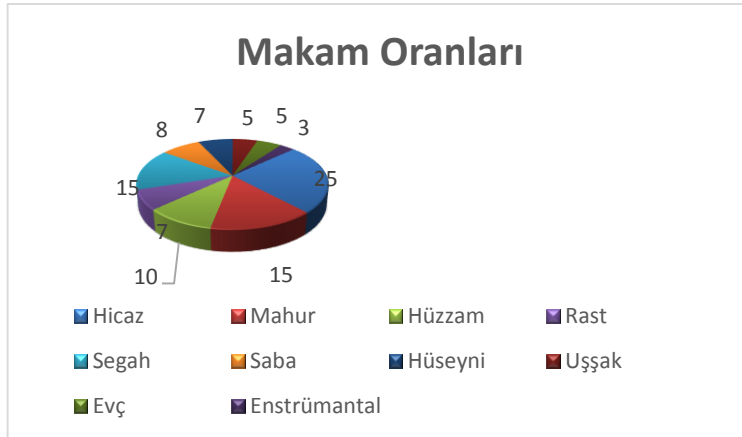


1990/2000 yılları arasında icra edilen bazı eserler ve kullanılan makam oranları;

- Ben yürürüm yane yane
- Aşkın odu ciğerimi yaka geldi yaka gider
- Ey maksadı aşkın olan Mevlana
- Dağlar ile taşlar ile
- Ben bu yolu bilmez idim
- Şol Cennet'in ırmakları
- İsmi Sübhan virdin mi var

- A sultanım Sen Var iken
- Canım kurban olsun senin yoluna
- İsmi Sübhan virdin mi var
- Sensin bize bizden yakın
- Gaflet ile Hakk'ı buldum diyenler

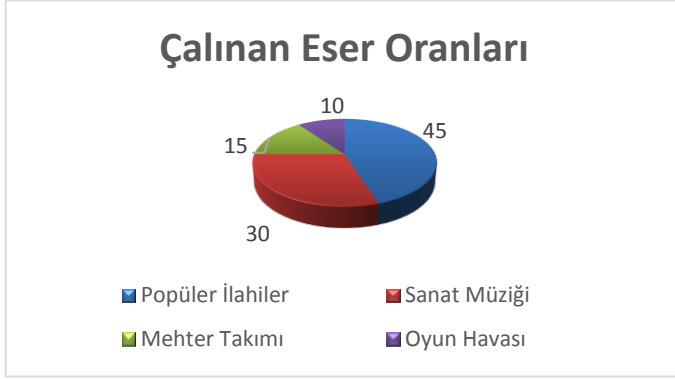
2001/2010 yılları arasında icra edilen bazı eserler ve kullanılan makam oranları;



- Ben yürürüm yane yane
- Şol Cennet'in ırmakları
- Aşık oldum bu gün meydan içinde
- Canım kurban olsun senin yoluna
- Segah Tekbir
- Alma tenden canımı
- Erler demine destur alalım
- Gelin ey aşıklar gelin

- Gelin Allah diyelim
- +
- Enstrümantal İlâhî

2010 ve sonrası yıllarda icra edilen bazı eserler ve kullanılan makam oranları;



Başlangıçta Popüler ilahiler

- Hicaz
- Segâh
- Rast
- Hüseyini
- Saba vs....

+ Sanat Müziği Faslı

+ Mehter Takımı ve son

yıllarda sıkça görmeye alıştığımız, uzak akrabaların gitmesinden sonra başlayan ve islami düğün formatından çıkarak normal düğün formatına girmesine neden olan Oyun Havaları günümüz islami düğünlerinin değişmez bir parçası olmaya başlamıştır.

İncelemiş olduğumuz bu dönemlerde enstrüman çeşitliliğinde bir hayli artış olduğu görünmekte ve dini müzik formatından çıkılmaktadır.

1990/2000	2001/2010	2010 ve sonrası
Kudüm	Kudüm	Kudüm Kanun
Bendir	Bendir	Bendir Keman
Daire	Daire	Daire + Tanbur
Halile	Halile	Halile Viyolonsel
Ney	Ney	Ney Org
Ud	Ud	Ud
Kanun	Kanun	+ Klarnet
	+	Cümbüş
	Keman	Kaval
	Tanbur	Gitar (Klasik, elektro)
	Viyolonsel	Bağlama
	Org	

Elde edilen veriler özellikle görsel kayıtlar incelendiğinde, giyim ve kuşamda da bazı değişiklikler olduğu gözlenmektedir.

1990/2000	2001/2010	2010 ve sonrası
Beyaz Gömlek Siyah Pantolon Bazen Fes Yelek	Beyaz Gömlek Siyah Pantolon Bazen Fes Yelek + Siyah Gömlek	Beyaz Gömlek Siyah Pantolon Kot Pantolon Bazen Fes Yelek + Siyah Gömlek + Takım Elbise Papyon

Kullanılan enstrüman ve kullanılan kıyafetlere örnek resimler aşağıda verilmiştir.





Mevlevî Ayini: Araştırmamıza konu olan bir diğer dini müzik formu olan Mevlevî Ayininin islami düğünlerde kullanılması ve son yıllarda meydana gelen değişiklikler elde edilen veriler sonucunda aşağıda sonuçlara ulaşılmıştır.

Mevlevîlerin, mukâbele (semâ') denen dînî törenleri sırasında okudukları büyük bestelere "Mevlevî Âyini" denir. Mevlevîhânelerde mutrip heyeti tarafından, zikir esnasında okunup çalınan bu Tekke Mûsikîsi eserleri, Türk Mûsikîsi'nin inşa ve üslûpça, en yüksek eserlerindendir. Günümüzde islami düğünlerde yapılan icra biçimleri şu şekilde gerçekleşmektedir.

Geçmiş yıllara baktığımızda Mevlevî ayinleri düğünlerde yer almazken, son yıllarda hızla artan bir talep görülmektedir. Özellikle 1990'lı yıllardan sonra çoğunlukla görsel bir şov olarak kullanılmaya başlayan Mevlevî ayinlerinin düğünlerde özellikle tercih edilmeye başladığı elde edilen veriler sonucunda ortaya çıkmıştır. Mevlevî ayinleri belirli ritüellerle icra edilirken düğünlere girerek amacından çıkmış ve Mevlevî ayinleri yerine daha farklı müzikler ile icra edilmeye başlamıştır.

1990 yılı ve sonraki yıllarda icra edilen sema gösterilerinde, kullanılan müzikal tercihler aşağıdaki tabloda belirtilmiştir;

1990/2000	2001/2010	2010 ve sonrası
Mevlevî Ayinlerinin Bazı Bölümleri		
+		
İlahi repertuarında olan her türlü ilahi		
+		
CD		

1990 yılından günümüze kadar icra edilen sema gösterilerinde, kullanılan enstrümanlar aşağıdaki tabloda belirtilmiştir;

1990/2000	2001 ve sonrası
Kudüm Bendir Daire Halile Ney Ud Rebap Kanun Tanbur Klâsik Kemençe Viyolonsel – Bas Kemençe	Bendir Ud Ney Kanun Keman Org Bağlama + CD Kayıt

1990 yılı ve sonraki yıllarda icra edilen sema gösterilerinde, kullanılan kıyafetler aşağıdaki tabloda belirtilmiştir;

1990/2000	2001/2010	2010 ve sonrası
	Hırka Sikke Tennure Elifi nemed Destegül Mes	



2000’li yılların ortalarından itibaren sema yapılan mekânlarda, semazen giyimlerinde ve sema icralarında değişiklikler meydana geldiği görülmektedir. Özellikle kıyafetlerde sema edep ve adabına uymayan kirli, kırıksık kıyafetler, sikke üzerine takılan ne olduğu anlaşılmaya bez parçaları eklenmeye başladığı görülmektedir.

Ayrıca sema eden semazenlerin yine sema edep ve adabına uymayan bir şekilde sema ettikleri özellikle el açışlardaki görsellik katılarak yapılmış icraların günümüzde ortaya çıktığı görülmektedir. Aşağıda kıyafet ve sema icrasının günümüzdeki yozlaştırılmış şekillerini gösteren örnekler yer almaktadır.



Sonuç

Araştırmanın konusu olan “Türk Din Müziğinin Eğlence Sektöründeki Dönüşümü” isimli araştırmada elde ettiğimiz veriler sonucunda, dönemlere göre dini müziğin dönüşümü üzerine aşağıda ki sonuçlara ulaşılmıştır.

İlahi formunun işlenmiş olduğu düğünlerden elde edilen veriler doğrultusunda, icra edilen eserlerin 1990’lı yıllarda daha çok klasik eserlerden oluştuğu belirlenmiştir. Günümüze yaklaştıkça daha güncel olan eserler tercih edilirken, popüler sanatçılarındaki ilahileri düğünlerde kullanılmaya başlanmıştır. 2000 sonrasına gelindiğinde ise islami düğünlerde ki müzikal tercihler ilahiye ek olarak sanat müziği faslı, mehter müziği gibi çeşitlilikler getirilmeye başlanmıştır. Özellikle islami düğünün ilerleyen saatlerinde oyun havalarının da düğünlere girmeye başladığı görülmüştür. Bu tür düğünlerde icra edilen eserlerde kullanılan enstrümanların klasik formu olan kudüm, bendir, ney, ud, rebap tan uzaklaşarak son yıllarda viyolonsel, org, keman, bağlama, gitar hatta cümbüş ve klarnet gibi enstrümanlara kaydığı ve son olarak ta CD ortamından seslendirildiği sonucuna ulaşmaktayız. İslami düğünlerde sahne alan sanatçıların ise giyim kuşam tercihleri de son yıllarda değişmeye başlamıştır. Daha önceki zamanlarda daha düzenli standart kıyafetler tercih edilirken günümüzde kot pantolon, takım elbise hatta papyon takmaya kadar gittiği görülmüştür.

İslami düğünlerin değişmez gösterilerinden birisi olan sema gösterilerini incelediğimizde; yapılan sema gösterilerinin Mevlevi ayini formundan çıkarak sadece gösteri amaçlı ve para kazanmak amaçlı olduğu görülmektedir. Sema anında tercih edilen müzik ise 1990’lı yıllarda ayinlerin bir bölümü çalınarak icra edilirken, günümüze geldiğimiz de

ayinden uzaklaşarak her türde ilahi, ile sema yapıldığını görmekteyiz. Sadece gösteri amaçlı bir öge haline gelen sema törenlerinde kullanılan enstrümanlarda da değişiklikler olduğu gözlenmekte. Mevlevi ayinleri icra edilirken mutrip heyetinde kudüm, bendir, daire, halile, ney, ud, rebap, kanun, tanbur, klasik kemençe gibi enstrümanlar bulunurken günümüzde şov amaçlı yapılan sema gösterilerinde bendir, ud, ney, keman görülürken bazı programlarda org ve bağlamanın da bu ekibe dahil olduğu belirlenmiş hatta enstrüman kullanmayıp sadece CD kaydından sema gösterilerinin yapıldığı gözlenmiştir. Mevlevi ayinlerinde semazenlerin giydiği Hırka, Sikke, Tennure, Elifi nemed, Destegül, Mes yine giyilmeye devam edildiği ama sema adabına uygun olmayan şekilde buruşuk, kirli, sikke üzerinde ne olduğu belli olmayan bez parçalarının bağlandığı da görülmüştür.

Elde edilen veriler sonucunda, islami düğünlerde icra edilen müziklerin zamanla değişime uğrayarak yozlaştığı ve geleneksellikten çıktığı görülmüştür.

Kaynakça

ADAR, Ç. (2012), Halvetilikte Müziğe Karşı İnanç Ve Tutumların İncelenmesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü (DR/SY), Afyonkarahisar

AKDOĞAN, B. (2002), Din Görevlilerine Musiki Eğitimi Verilmesi Hakkında Örnek Bir Metot, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi Cilt XL/IL (2002) Sayı 2, s.315-353, Ankara

AKDOĞAN, B. (2003), Türk Din Musikisinin Anadolu' da Doğuşu ve Tarım Seyri Hakkında Bazı Mülahazalar, AÜİFD cilt XL/V (2003) Sayı 1 s. 345-371, Ankara

AKTAŞ, H. (2006), Osmanlı'da Mübarek Gün Ve Gecelerde Dinî Musiki, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (YL), İstanbul

BİLGİÇ, M. (2007), Buhârî'nin El-Câmiu's-Sahîh'indeki Ezanla İlgili Rivayetlerin Hadis Tekniği Ve Yorumu Açısından Değerlendirilmesi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (YL), İstanbul

DEMİRTAŞ, Y. (2009), Türk Din Musiki Formları, Fırat Üni. İlahiyat Fakültesi Dergisi 14:1 (2009), s.213–227, Elazığ

KARASAR, N. (2009), Bilimsel Araştırma Yöntemi, Nobel Yayınları, Ankara

KEKLIK, S. (2006). Din ve Müzik Etkileşimi “Şanlıurfa Müziği Örneği”, (Yayınlanmamış YL tezi). Harran Üniversitesi, Şanlıurfa

ÖZALP, M. N. (2000), Türk Mûsikîsi Tarihi, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul

ÖZTUNA, Y. (1974), Türk Müziği Ansiklopedisi Cilt II, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul

ŞAHİN, İ. (2008), Dini Hayatın Ritmi: Ritüel ve Müzik, AÜİFD XLIX sayı II, s. 269-285, Ankara

ŞENTÜRK, L. ve YAZICI, S. (2001). İslam İlmihali, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara

ÜNVER, C. (2011), Türk Tasavvuf (Tekke) Musikisinde İcra Edilen Türlerle Örnek Eserler Ve Bu Eserlerin Mûsikî Açısından İncelenmesi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (YL), Isparta

YAVAŞÇA, A. (2002), Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul

“ETNOMÜZİKOLOJİK ÇERÇEVEDE DİNSEL RİTÜEL ve MÜZİK İLİŞKİSİ”

Derya KARABURUN DOĞAN

İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü

dkaraburun@gmail.com

Zafer KILINÇER

İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü

zkilincer@windowslive.com

ÖZET

Bu çalışmada müziğin sosyo-kültürel yapıyla ve dinsel algıyla ilişkisine dair sonuçlar çıkarmak adına, çeşitli dini cemaatlerin dinsel ritüelleri, müzik-din ilişkisi çerçevesinde ele alınmıştır. Bu amaçla müzik-sosyo-kültürel yapı ilişkisi değerlendirildikten sonra, din-ritüel-müzik-anlam ilişkisi konusunda etnografik görüşmelerden de yola çıkılarak betimlemeler yapılmıştır.

Çalışmada literatür taramanın yanı sıra, etnografik çalışmalarda yer almış; Mardin’de bulunan Süryani Ortodoks, Antakya’da yaşayan Arap Ortodoks, Malatya Battalgazi ilçesinde yaşayan Sünni ve Alevi cemaatlerin dinsel uygulamaları içinde müziğin yeri örneklendirilmiştir. Hristiyanlıkta özellikle Arap Ortodoks kilise ayinlerinde ve ritüellerinde müzik önemli bir rol üstlenir. Bu kiliselerin çoğunluğunda çalgı yer almayıp çalgı olarak insan sesi kullanılır. Süryani Ortodoks vaftiz törenlerinde, nikâh akdinde kilise koroları ilahiler ile bu ritüellere eşlik ederler. Sünni cemaatlerinde dini müziklerin ve ritüellerin, çeşitli şekillerde kendini Kur’an tilavetinde; ezan ve ilahi okumada, tekbir ve salavat getirmede, mevlît ve zikir benzeri performanslarda kendini gösterdiği görülmektedir. Alevi cemaatlerinde ise ayin-i cemlerde semah dönülürken Aleviler tarafından “telli kuran” olarak adlandırılan bağlama kullanılır ve genellikle semahlar, zakirin bağlaması eşliğinde dönülür. Çalışmanın Süryani, Arap Ortodoks, Sünni ve Alevi cemaatlerle örneklendirilmesinin nedeni, etnografik gözlem ve betimleme olanağının bu bölgelerde elde edilebilmiş olmasıdır.

Dini inançlar, yaşam içerisinde doğum, ölüm, evlilik gibi olayların şekillenmesinde ve düzenlenmesinde etkili olmuştur. Bu durum, din-kültür etkileşiminin büyük bir göstergesidir. Her dinin kendine ve inanç sistemlerine ait kuralları, yasakları ve yasak olmayanları vardır, bu kurallar ile dinin egemen olduğu cemaatlerin dünya algısı arasında her zaman sıkı bir bağ vardır.

Kültürün bir uzantısı olan dinin işlevi sosyo-kültürel yapıya göre değişmektedir. Her dinin farklı ritüelleri bulunmaktadır. Bu ritüellerde müziğin hangi koşullar altında, hangi uygulamalarla var olduğu, cemaatin müziği dinsel anlamda nasıl algıladığı, müziğin dini ritüellerde hangi şekilde uygulandığı sorularının, o cemaatin kültürel ve kimliksel yaşamı ile ilgili önemli ipuçları verecektir. Bu çalışmada kültür ve kimlik analizi, dinsel ritüeller içerisindeki müzik uygulamaları aracılığıyla anlaşılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Etnomüzikoloji, Din, Ritüel.

**“RELATIONSHIP OF MUSIC AND RELIGIOUS RITUALS IN ETNOMUSICOLOGIC
PERSPECTIVE”**

Derya KARABURUN DOĞAN

İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü

dkaraburun@gmail.com

Zafer KILINÇER

İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü

zkilincer@windowslive.com

ABSTRACT

At this work, different sect's religious mysteries were searched in music and religion relationship to get results about socio- cultural system and spiritual sensation.

At the study, in addition literature review there are ethnographic workings such as spiritual applications of Assyrian Orthodox in Mardin, Arabic Orthodox in Antakya, Suni and Alevi Sects that live in Battalgazi, Malatya with music. Music plays an important role in Christianity especially in religious ceremony and rituals of Arabic Orthodox Kirk. In most of these Kirks, voice of human is used instead instrument. The church choirs accompany to these rituals with hymns in Assyrian Orthodox baptism ceremony and marriage contracts. Also religious music and rituals are seen in Koran while the azan is being recited, the salavat is being said, at Islamic memorial service and invocation in Suni Sects.

In Alevi Sects, “the telli kuran”, a kind of musical instrument, is used while they are whirling in ceremony of cem. The reason of the studying on Assyrian Arabic Orthodox, Suni and Alevi sects is getting possible ethnographic observation and identification change in these regions.

Religious beliefs have influence in life, in birth, at death, at marriage. This situation shows that there is a big interaction between religion and culture.

Every religion has rules, obligations, not obligations belong to belief system. And there is a zonula ossiludens between rules and religious sect's sensations.

Religion which is prolongation of culture can change according to socio-cultural system. Every religion has different rituals. These rituals are going to give important clues about, in what ways the music exists, How the sect comprehends the music with religion, How the music is applied in religious rituals. At this work identity analysis and culture are tried to understand by favour of music applications in religious rituals.

Anahtar Kelimeler: Ethnomusicology, Religion, Ritual.

GİRİŞ

Bu çalışmada müziğin sosyo-kültürel yapıyla ve dinsel algıyla ilişkisine dair sonuçlar çıkarmak adına, çeşitli dini cemaatlerin dinsel ritüelleri, müzik-din ilişkisi çerçevesinde ele alınmıştır. Bu amaçla müzik-sosyo-kültürel yapı ilişkisi değerlendirildikten sonra, din-ritüel-müzik-anlam ilişkisi konusunda etnografik görüşmelerden de yola çıkılarak betimlemeler yapılmıştır.

Çalışmada literatür taramanın yanı sıra, etnografik çalışmalarda yer almış; Mardin’de bulunan Süryani Ortodoks, Antakya’da yaşayan Arap Ortodoks, Malatya Battalgazi ilçesinde yaşayan Sünni ve Alevi cemaatlerin dinsel uygulamaları içinde müziğin yeri örneklendirilmiştir. Hristiyanlıkta özellikle Arap Ortodoks kilise ayinlerinde ve ritüellerinde müzik önemli bir rol üstlenir. Bu kiliselerin çoğunluğunda çalgı yer almayıp çalgı olarak insan sesi kullanılır. Süryani Ortodoks vaftiz törenlerinde, nikâh akdinde kilise koroları ilahiler ile bu ritüellere eşlik ederler. Sünni cemaatlerinde dini müziklerin ve ritüellerin, çeşitli şekillerde kendini Kur’an tilavetinde; ezan ve ilahi okumada, tekbir ve salâvat getirmede, mevlit ve zikir benzeri performanslarda kendini gösterdiği görülmektedir. Alevi cemaatlerinde ise ayin-i cemlerde semah dönülürken Aleviler tarafından “telli kuran” olarak adlandırılan bağlama kullanılır ve genellikle semahlar, zakirin bağlaması eşliğinde dönülür. Çalışmanın Süryani, Arap Ortodoks, Sünni ve Alevi cemaatlerle örneklendirilmesinin nedeni, etnografik gözlem ve betimleme olanağının bu bölgelerde elde edilebilmiş olmasıdır.

Dini inançlar, yaşam içerisinde doğum, ölüm, evlilik gibi olayların şekillenmesinde ve düzenlenmesinde etkili olmuştur. Bu durum, din-kültür etkileşiminin büyük bir göstergesidir. Her dinin kendine ve inanç sistemlerine ait kuralları vardır, bu kurallar ile dinin egemen olduğu cemaatlerin dünya algısı arasında her zaman sıkı bir bağ vardır.

Kültürün bir uzantısı olan dinin işlevi sosyo-kültürel yapıya göre değişmektedir. Her dinin farklı ritüelleri bulunmaktadır. Bu ritüellerde müziğin hangi koşullar altında, hangi uygulamalarla var olduğu, cemaatin müziği dinsel anlamda nasıl algıladığı, müziğin dini ritüellerde hangi şekilde uygulandığı sorularının, o cemaatin kültürel ve kimliksel yaşamı ile ilgili önemli ipuçları verecektir. Bu çalışmada kültür ve kimlik analizi, dinsel ritüeller içerisindeki müzik uygulamaları aracılığıyla anlaşılmaya çalışılmıştır.

1. Din-Kültür- Etnisite ve Etnomüzikoloji Kavramları

Geçmişten günümüze insanların kültürlerini karşılaştırmalı olarak inceleyen etnoloji ve kültürel antropoloji’nin ele aldığı konuların başında kültürü tanıma şartı gelmektedir. Bu şart, insanların kendi toplumlarındaki süregelen geleneklerle, karşılaştıkları başka toplumların gelenekleri arasında fark ettikleri ayrılıklar sonucunda ortaya çıkmıştır

Kültür kavramının tarihçesi uzun bir geçmişe dayanır. İlk yönelimler din ve mitolojiden gelmektedir. “Hesiodos’un şiirinde değişim ve kültürün zaman içindeki görünüşleri üzerine ilk değerlendirmeleri yapmış olması kültür felsefesinin M.Ö. VIII. yüzyıllara götürülmesinde etken olmuştur”(Kaplan, 2005: 13). Günümüze dek kültür olaylarını açıklama çabaları devam etmektedir.

Kültür, bir milletin kendine ait dil, ahlâk, hukuk, din, estetik, sanat, ekonomi, bilim ve düşünce hayatının uyumlu bütünüdür. Kültür, Örnek tarafından “Bir halkın ya da bir toplumun maddi ve manevi alanlarda oluşturduğu ürünlerin tümü; yiyecek, giyecek, barınak, korunak gibi temel ihtiyaçların elde edilmesi için kullanılan her türlü araç-gereç, uygulanan teknik; fikirler, bilgiler, inançlar; geleneksel, dinsel, toplumsal, politik düzen ve kurumlar; düşünce, duyuş, tutum tüm davranış biçimleri; yaşama tarzı”(Örnek,1971:148) olarak tanımlanmıştır. Kültür göreceli bir olgudur, etnisite ve cemaatlere göre farklılık

göstermektedir. Etnisite ve cemaat kavramları tanımlanırken, yaşadığı o kültür içerisinde değerlendirmeler yapıp, o kültüre göre tanımlanmalıdır.

Emiroğlu ve Aydın Etnisitenin tanımını; “Belirli dinsel, dilsel, mekânsal ve kültürel özellikler bakımından, hem kendisini diğerlerinden ayrı gören hem de başkaları tarafından başka sayılan bütünlüklü bir kimliğe ve kendine özgü kültürleme sürecine sahip, içeriden evlenmek suretiyle bu grup kimliğini koruyan ve grubun sürekliliğini sağlayan toplumsal/kültürel ve bazen de siyasal oluşum” şeklinde yapmaktadır” (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 276).

Bu açıklama ve bu açıklamayla koşt giden uygulama, etnomüzikolojik açıdan büyük önem taşımaktadır. Merriam; “Etnomüzikolojinin kültürün içindeki müziği incelemek olduğunu belirterek, müzik-kültür ilişkisini vurgulamış ve müziğin kültür içindeki görevinin ne olduğunun araştırılmasının birincil amaç olduğunu belirtmiştir”(Blacking, 1992: 86-91). Kültürü, müziksel yapıda belgeleyerek, kaynak, değişim, gelişim ve diğer sorunları sonuç, kural ve yasalarla çözmeye çalışan bilim dalı etnomüzikolojidir.

Din kurumu, kültürün özünü oluşturur ve toplumun her alanını belirler. “Özellikle Türkiye’nin bulunduğu coğrafyada, dinsel kimlik öteden beri etnik kimliği belirleyen temel unsurlardan biri olmuştur. Ortadoğu’da belirleyici kimlik unsurunun din olduğu söylenebilir. Din toplumsal yaşamla iç içedir ve kültürel çevreyi belirlemiştir”(Karpas, 1988: 77). Din kurumu kültürün her ögesi gibi, o kültürün müziğini belirleme konusunda da çok etkilidir. Bunun tam tersi olarak, toplumların yaşadığı bölge de, dil, etnik yapı, ekonomik durum, hukuk sistemi, eğitim sistemi, dini kültürel şekillenmesini önemli oranda etkilemektedir. Çünkü insan kültüründe yalnızca din değil, yaşanan bölge de büyük bir önem taşımaktadır. Hatta dinlerin ve mezheplerin belirlediği ritüeller, yaşanan bölgenin geçmişteki kültürlerine göre belirlenmektedir.

Dinlerin kendilerini ifade etmek ve bireysel bağlamlarının ötesinde toplumsal yaşamın bir parçası haline gelmek, toplumsal bir boyut kazanmak üzere başvurdukları önemli olgulardan biri sanattır. “Dinsel ritüeller, Tanrı’ya tapınma aracı olmanın yanı sıra, insanların evlilik, doğum ve ölüm deneyimlerini paylaşarak bir bilinci kazanmalarına yardımcı olur ve grubu bir araya getirir”(Durkheim, 1956: 97). Merriam’a göre müzik kültürel olarak anlam yüklü sesler içinde kalıplaşan bir etkinlikler, düşünceler ve nesneler bütünüdür. (Merriam, 1964). Müzik, sosyal yapıya dayalı bir sosyal davranışın sonucunda yaratılmaktadır. Bu nedenle yalnız bir ses sistemi değil, etnolojik bir yapının oluşturduğu, belli bir davranışın sonucunu içinde taşımaktadır.

2. Dinsel Ritüeller ve Müziksel Etkileşim

“Din, bir yandan bir insan topluluğunun doğaüstü ve kutsal bulduğu şeyleri yorumladığı ve yanıtladığı bir inanç ve pratikler sistemi olarak tanımlanırken öte yandan kültürel bir boyuta da sahip olduğu belirtilir. Din, topluluk üyeleri için düzenleme, kural ve zorunluluklar getirmenin bir yoludur aynı zamanda”(Giddens, 1996: 85). “İnsana bir anlam haritası sunan din, kaosu kozmosa çevirdiği gibi, toplum üzerinde denetim mekanizması kuran, insanları ortak kimlikler noktasında bir arada tutan işlevlere de sahiptir”(Atay, 2004: 21). “Sosyo-psikolojik açıdan dinin toplum ve bireyler üzerindeki etkisi tarihsel olarak bilinen bir gerçekliktir. Dünyadaki tüm dinler öğretilerinde, insanlara bir davranış biçimi önerir ya da emreder”(Suvari, 2006: 19).

Örnek bu durumu; “Dansa genellikle müzik ve şarkı eşlik eder. İlkelerin müziği de dansı gibi ana çizgisiyle dinsel karakterdedir ve ibadetin önemli bir bölümünü oluşturur. Bu bakımdan müzikçilere ve şarkıcılara çoğu zaman dinsel ve büyüsel yetenekleri olan kimseler gözüyle bakılır. Aynı durum müzik araçları için de söz konusudur. Örneğin; ‘Şaman Davulu’

ya da vınıltılı ses çıkaran ‘Çurunga’ kutsal araçlar olarak kabul edilmiş ve tabularla çevrilmişlerdir”(Örnek, 1971: 183) şeklinde açıklamaktadır.

“Zihinsel tutumlar inancı (iman, itikat), davranış örüntüsünden ise ritüeli (ibadet, ayin) anlamak gerekir”(Atay, 2004: 18). Bununla birlikte Durkheim’den, Turner ve Goffman’a kadar pek çok araştırmacı kolektif paylaşımı yaratan özelliklerini vurgulayarak ritüelleri sosyo-kültürel yaşamın ve dini hayatın temel biçimlerinden biri olarak değerlendirmişlerdir. Durkheim dinsel ritüeller ile ilgili fikirlerini; “Dinsel ritüeller, Tanrı’ya tapınma aracı olmanın yanı sıra, insanların evlilik, doğum ve ölüm deneyimlerini paylaşarak bir topluluk bilinci kazanmalarına yardımcı olur ve grubu bir araya getirir”(Durkheim, 1965: 97) şeklinde ifade etmiştir.

Ritüeller ve dini pratikler olmaksızın dini inançlar duygusal ve toplumsal boyutlarından, güdüleyici güçlerinden tümüyle yoksundurlar. Bu pratiklerin ve ritüellerin birçoğu müzik eşliğinde yapılmaktadır. “Müziğin duygusal bir coşkuyu yaratma, duyguların ifadesi için meşru bir ortam oluşturma özelliği ritüellere katılımı teşvik eden temel niteliklerindendir”(Alcorta, Sosis, 2005: 336- 337, 343- 344). “Güçlü bir kanal olarak müziğin duygusal yaşamı diğer sanat türlerine göre daha yoğun bir biçimde etkileme özelliği ritüellerdeki uzun soluklu var oluşunun zeminini hazırlamaktadır”(Andrews, 1916: 331)

Dinlerin kendilerini ifade etmek ve bireysel bağamlarının ötesinde toplumsal yaşamın bir parçası haline gelmek, toplumsal bir boyut kazanmak üzere başvurdukları önemli olgulardan biri de sanattır. Müzik ise, kolay icra edilebilirliği ve ulaşılabilirliği, yaygın ve kolay etkileme gücü ile dinlerin kendilerini ifade etmek ve toplumsal bir karakter kazanmak üzere müracaat ettikleri sanat türlerinin başında gelmektedir. “Özellikle dini pratikler bağlamında önemli rolleri oynamakta, uyarıcı ve etkileyici, duygusal olarak birleştiren ve bağlayan, derinleşmeye imkân tanıyan karakteri ile Hristiyanlık, Müslümanlık ve Hinduizm gibi dinlerde ritüeller bağlamında etkin bir biçimde kendini hissettirmektedir. Bu yönüyle her ne kadar yarattığı duygusal dönüşümlerle bireysel düzeyde önemli etkileri beraberinde getirse de müzik, aslında ortaya çıktığı kültürel bağlamla doğrudan ilişkilidir”(Clark, 2006: 475).

3. Cemaatler ve Dinsel Ritüel Farklılıkları

Tarihte birçok müzik tanımına baktığımızda, ilkel toplumlarda müziğin dans, din ve büyü ile birlikte kullanılmış olduğuna dair bilgilere ulaşmaktayız. Sanatın büyü ile olan ilişkisi insanın oluşum sürecinde bir evreye karşılık gelir. Bu süreci izlediğimizde büyüün yerini dine bıraktığını görürüz. Büyünün nerede bittiği, dinin nerede başladığı belli değildir. İlkel toplumlarda büyü ile din bir aradadır. Bu toplumlarda büyücü aynı zamanda din başkanı olarak ortaya çıkar. Hatta bu gücü elinde bulunduran kişilerin aynı anda toplumunda başı olduğu bazı topluluklarda görülür. Bu kişiler tapınma törenlerini de yönetir. Bu törenler çokluk, çalgı eşliğinde, ritmik hareketlerdir. Burada dansın ve müziğin ilkel biçimleri görülür.

Dinsel müzikler, dini öğretinin kuşaktan kuşağa aktarılabilmesinde bir araç olarak kullanıldığı için, makam, ezgi, ritim vb. gibi diğer müziksel öğelerinden çok metinleri önem taşımaktadır. Başka bir deyişle burada müzik, dinsel metnin birer taşıyıcısı görevi görmektedir. Bu nedenle Bruno Nettl’in (*The Study of Ethnomusicology*,1983) ortaya attığı ‘müziğin kültüre gömülü olması’ ve Philip V. Bohlman’ın (*Ontology of Music*, 1999) ortaya attığı ‘müziğin anırtılması’ (üzerinin örtülmesi/arka plana atılması) kavramları, tüm dinsel müzik uygulamaları gibi Antakya Arap Ortodoksları, Mardin Süryanileri ve Malatya’da yaşayan Sünni ve Alevi cemaatlerinin dinsel müzik uygulamaları için de geçerlidir.

Tablo 1: İslami Ritüeller İçindeki ‘Anıştırma’dan (Adumbration) Kaynaklanan Müziksel Terimler

İslam dışı müzik terimleri	İslam içi müzik terimleri
müzik	ezan, Kur’an, zikir, ilahi, gazel
icracı	hafız, müezzîn, imam
icra	okuma, tilavet (Kur’an için)
icra tekniği	teçvid (Kur’an için)
dans (eğlence)	sema, zikir (ibadet)

Tablo 2: İslami Ritüeller İçindeki ‘Anıştırma’dan (Adumbration) Kaynaklanan Müzik Pratiği Adlandırmaları

İslam dışı müzik pratikleri	İslam içi müzik pratikleri
müzik: çalınır-söylenir-yapılır	Kur’an, ilahi, yasin vb: okunur
müzisyen: çalar-söyler	hafız, hoca: okur
dans (eğlence): edilir-oyunur	sema, zikir (ibadet): edilir-yapılır

(Mustan Dönmez, 2009: 111)

Dinsel müziklerin bu biçimde üstü örtük ve farklı kavramlarla anılması olgusu, Antakya Ortodoksları için de geçerlidir. Antakya’daki Antakya Rum Ortodoks Kilisesi Pederlerinden Dimitri Doğum yaptığımız görüşmelerde ve alan çalışmalarından çıkan sonuçlarla, kilise koristinin *psalti*, makamlı bir dinsel metnin ise *yortu*, *dua* ya da *ilahi* olarak adlandırılmasının nedeni budur.

Hristiyanlıkta özellikle Ortodoks kilise ayinlerinde ve ritüellerinde müzik önemli bir rol üstlenir. Vaftiz törenlerinde, nikâh akdinde kilise koroları ilahiler ile bu ritüellere eşlik ederler. Bu kiliselerin çoğunluğunda çalgı yer almaz. Bunun en büyük nedeni kutsiyet atfettikleri çalgının insan sesi oluşudur. Ortodoks inancında, Tanrıya ulaşacak en güzel ses insan sesidir. Bu yüzden kiliselerde ilahi koroları vardır.

Örneğin, Antakya Rum Ortodoks cemaatinin etnografik betimlemesi ve kilise dini uygulamaları içindeki Ortodoks kilise müziklerinin makamsal incelemesi yapılmış, Ortodoks kilise müziklerinde kullanılan hicaz, çargâh, nihavent, uşak, rast ve hüseyini gibi makamların, Osmanlı Musikisi müziğinde de aynı isim ve dizisel formlarda kullanıldığı gözlemlenmiştir. Rum-Ortodoks kiliselerindeki ilahiler incelendiğinde, Türk Sanat Müziği ile arasındaki kökensel benzerlikler ve etkileşimler ortaya çıkmaktadır.



Şekil 1: Antakya Ortodoks Kilisesi reder Sami Bolos SABAGİL'in 24.Şubat.2014 günü yapılan cenaze töreninden kilise korusu (psaltir) ve pederler

İlahi Grubu'nda sekiz-on kişinin görev yaptığı, ayrıca İlahilerin İncil'den ve İncil'in Arapça mealinden alınan ayet ve metinlerden oluştuğu, kilisede çalgı kullanılmadığı ve insan sesi ile ilahilerin acapella (eşliksiz) seslendirildiği, aynı zamanda insan sesinin Tanrı'ya ulaşacak, O'na yalvaracak en uygun ses olduğu görüşünün kilisede yaygın olduğu, İncil dışındaki diğer ilahi metinlerinin büyük bölümünün, kilise pederleri tarafından, mesela mezmurlar kitabından, ya da Mesih İsa ya da Meryem Ana'yı öven dize ya da şiirlerin notaya dökülmesi sonucu ortaya çıkan ezgilerden oluştuğu gözlemlenmiştir.

Bu durumlara yine kültürel etmenlerin dini ritüelleri etkileyişi bağlamında örnek verecek olursak, Midyat Mor Barsavmo Kilisesi Din ve Müzik Öğretmeni Ayhan Gürkan ile görüşmelerimizden ve alanda yapmış olduğumuz araştırmalarla birlikte, Mardin Süryani Ortodoks cemaatinin etnografik betimlemesi yapıldığında, kilise dini uygulamaları içindeki Süryani kilise müziklerinin makamsal incelemesi yapılmış, Süryani kilise müziklerinde kullanılan Bayat, Uşşak, Segâh, Rast, Hüzam, Çargâh, Saba, Hicaz makamlarının Osmanlı müziğinde de aynı isim ve dizisel formlarda kullanıldığı gözlemlenmiştir. Süryani-Ortodoks kiliselerindeki ilahiler incelendiğinde, Türk Sanat Müziği ile arasındaki kökensel benzerlikler ve etkileşimler ortaya çıkmıştır.



Şekil 2: Mardin Midyat Mor Barsavmo Kilisesi İkonası

Mardinli papaz Yakup Kroytö a-kaşişe adlı eserinde Süryani kiliselerinde kullanılan sekiz makamın özellikleri hakkında, 1. ve 5. Makamların şenlik için, 2. ve 6. Makamların alçak gönüllülük için kullanıldığına değinmiştir. Makamların içerikleri İsa Mesih'in ve Meryem Ana'nın yaşadığı önemli olayları sembolize etmektedir. Ayrıca şükür, yakarış, ölümlere dua içerenleri de bulunmakta ve bazıları bayram günlerine atfedilmektedir. Piyano, Havalı org (Kırklar Kilisesi'nde 1 adet mevcut), Ud, Cümbüş, Tef, Darbuka kilisede kullanılan enstrümanlardır.

Ülkemizde ney çalgısına da bir kutsiyet atfedilmiştir. Daha önce kadınlar tarafından çalınamayan çalgı, günümüzde çağın ve kültürün farklılaşması ile birlikte artık kadınlar tarafından da icra edilmektedir

İnsanlık tarihi ile eş zamanlı başladığı kabul edilen din ve müzik, birbiriyle sürekli olarak ilişkili iki olgudur. Müziğin ilk olarak, dini hayatta kullanıldığı rahatlıkla söylenebilir. Din ve Müziğin bu yakın ilişkisi, müziğin aşkın bir boyutu olduğu düşüncesini gündeme getirmiştir. Tarih, bu durumun sayısız örneğini kayda geçirmiştir. Bu örnekler karşımıza bazen Eski Mısır mabet müziği, bazen Hindu Kirtanı, bazen Sufilerin Sema ayini, bazen de Gospel müzik olarak çıkmaktadır. Ayrıca müzik tarihindeki önemli bazı isimlerin aynı zamanda dinî kişilikler olduğu da hatırlanmalıdır. Hem İslam Felsefesinde önemli bir yere sahip olan hem de müzik nazariyatçısı olan Farabî (ölm.950), Klasik Batı Müziği bestecisi ve nazariyatçısı Bach (ölm.1750), Türk Müzik tarihinin kilometre taşları sayılan besteci Buhurîzade Mustafa İtrî (ölm. 1712) ve Hammamîzade İsmail Dede Efendi (ölm.1846) kayda değer örneklerdendir.

İnsan kültüründe yalnızca din değil, yaşanan bölge de büyük bir önem taşımaktadır. Hatta dinlerin ve mezheplerin belirlediği ritüeller, yaşanan bölgenin geçmişteki kültürlerine göre belirlenmektedir. Malatya'da yaşayan Sünni cemaatinde dini müziklerin ve ritüellerin, çeşitli şekillerde kendini Kuran tilavetinde; ezan ve ilahi okumada, tekbir ve salâvat getirmede, mevlit ve zikir benzeri dini metinlerin okunmasında ve performansında kendini gösterdiği görülmektedir. Bunun ölçülü şeklinin, dini geleneklere uygun tarzının insanlarda güzel duygular yaşatacağına, dini hayatın canlı ve etkili bir şekilde devam etmesine katkı sağlayacağına, insanları dine ve dince önemli olan hususlara ısındıracağına Allah'a yaklaşacağına inanılır.

Ritüeller kimi zaman trans hali olarak da dini cemaatlerin ibadet biçimlerinde kullanılmaktadır. Trans bazı toplumlarda ruhsal tedavi amacına yönelik olarak kullanılmıştır. Trans bazen bir dua iken bazen de aşka gelen dini ritüelleri uygulayan insanların boşalımı olarak ele alınır. Genellikle bütün trans tipleri dans edilerek icra edilir. Bu danslarda müziğin yeri çok önemlidir. Müzik eşliğinde inanan insanlar dans ederler. Bu dans sürerken inanan insanlar kendilerinden geçerek bir vecd haline ulaşırlar. Bu durum sonrasında dansa katılanlarda bir rahatlama oluşur.

Buna en güzel örnek Malatya Sünni cemaatinde zikir adı verilen ilahiler eşliğinde dans eder gibi yapılan ritüel şeklide bir bakımdan trans halinde gerçekleştirilir. Zikir esnasında müziksel icra olarak ilahiler söylenir ve kendini kaptıran inanan insanlar artık başka bir ruh halini almışlardır ve zikir sırasında değişik şekillerde ruhsal açıdan boşalabilirler. Bu bir çılgınlıkta olabilir hıçkırarak ağlama şeklinde de olabilir. Bu durum sonrasında inanan kişi rahatlamış olarak zikiri sonlandırır. Bu Sünni cemaatin zikir çekerken kutsiyet atfettikleri çalgılar bendir ve neydir. Kültürel fark açısından sünni zikirlerinde sadece bir cinsiyet vardır. Sadece bayanlar arasında ya da sadece erkekler arasında gerçekleştirilir. Sünni cemaatinde zikir çekilen mekânda resim, tablo vb. bulunmaz ve günah sayılır.

“Müzik milli, kavmi ve mahalli kültürlerin önemli bir parçasıdır. Müzik, insan ve çalgı seslerinin kulağa hoş gelecek, insanı duygulandıracak şekilde ahenkli/armonik ve ölçülü olarak düzenlenmesidir. Müziğin temel özelliği titreşimdeki düzen ve ahenktir. Bu özellik müzikal sesleri gürültüden ayırır. Sesin tonu, ritmi, tınısı, rengi ve dokusu da müziğin önemli unsurlarıdır. Bir milletin müziğini o milletin örf, adet, anane ve tarihinden, kısaca kültüründen ayrı düşünmek mümkün olmadığı gibi, o milletin dini musikisini de din dışı musikiden ayrı düşünmek mümkün olamaz. Dini ve tasavvufî besteler yapan ünlü Osmanlı bestekârlarının, aynı zamanda şarkı formunda eserlerinin de olması bunu gösterir”(Uludağ, 2002: 2).

Başka bir örnek ise Malatya Hacı Bektaşî Veli Kültür Merkezi Vakfı Başkanı aynı zamanda Araştırmacı Yazar Hasan Meşeli ile görüşmelerimizde ve alanda yapmış olduğumuz çalışmalarda ayin-i cemlerde dans ve müzik ile yapılan ibadetler sırasında inanan kişilerin transa geçtiği söylenebilir. Hem ibadet etmekte hem de dans ve müzikle kendilerinden geçerek deyişler, semah havaları ile kendi ibadetlerini yapmaktadırlar. Dinsel semahları seslendirenlere, Duazî İmamları yönlendirenlere verilen isim Zakir'dir. Alevi –Bektaşî Cemlerinde kadın-erkek yan yana cem yapabilmekte iken Sünni zikirlerinde bu durum hoş karşılanmamakta ve ayrı ayrı zikir çekilmektedir. Alevi ayini cemlerini yönlendiren 7 büyük Hak aşığı vardır. Bu cemleri onlar süslemiştir. Cem evlerinde cem ayini yapılan mekânlarda Sünni cemaatinin ibadet yerlerinin aksine bu mekânlarda, Hz. Ali'nin ve Hacı Bektaşî Veli'nin resimleri, Hz. Ali'nin Zülfikarının resimleri bulunmaktadır, ayrıca duvarda asılı bağlama, Kuran-ı Kerim, tespih gibi kutsiyet atfedilen materyaller bulunmaktadır. Mesela Şah Hatayi, Pir Sultan Abdal, Kul Himmet, Virani, Yemini, Nesimi, Fuzuli bunlar Anadolu Aleviliğini ayin-i cemi tasarlayanlardır. Alevilerde kutsal niyet getiren Duaz-ı İmam vardır. Bu 12 İmamın isminin zikredildiği demeler, şiirler, tercii bentler, gazeller olarak gösterilir. Bu ezgiler notaları ile makamları ile okunmaktadır. Bu ezgiler özellikle saba ve hüzzam makamından söylenmektedir. Ama saba, nihavent, hüzzam makamları da kullanılmaktadır. Hüzzam ve saba makamında yavaştan alıp hareketlendiren, coşturan demeler ve deyişler vardır. Bağlamayı çalan kişi tarih boyunca taşlama, ağırlama, miraçlama, Hz. Muhammed'in doğumu gibi notalaştıran çalimler vardır.

SONUÇ:

Sonuç olarak, dinsel müziklerin seremonik ve estetik niteliklerinin yanı sıra, kimliksel niteliklerinin de bulunduğu, her dinsel müziğin, etnik veya kültürel kimliği adeta bir amblem gibi içinde barındırdığı, bununla birlikte dinsel müziklerde kimliği ayırt edici işaretlerin söz,

ezgi, ritim, ritüel gibi müziksel öğelerde ve performans pratiklerinde kendini gösterdiği çalışma sırasında gözlemlenmiştir.

Müziğin ifade edildiği kültürdeki ilişkilerin bütün bir topluluğu kapsayabildiği, hatta belli toplumlarda müzik ve dansın, topluluğun kendisini, adlandırdıkları topluluk, olarak görmesini sağlayan tek araç olduğu görülmüştür. Örneğin; Alevilerde müzik, Alevilik ve Alevi kültürel kimliğinin aidiyetini onaylayan, pekiştiren ve sürdürülmesinde önemli rolü olan bir unsurdur. Söze dayalı, deyiş, semah, nefes vb. formlarda kendisini gösterir.

Dinsel bir müzik metninin ve dini ritüellerin hangi dilde seslendirildiği ve müzik ezgisinin makamsal, tonal, reçitatif vb. ne şekilde icra edildiği, dinsel bir müziğin seslendirilmesinde armoninin kullanılıp kullanılmadığı, dinsel müzik ritüelleri içinde kadının yerinin ne olduğu, bu ritüellerde çalgı kullanılıp kullanılmadığı, kullanılıyorsa ne tür çalgıların kullanıldığı ve hangi çalgılara o kültür içinde kutsiyet atfedildiği gibi soruların cevaplarının dinsel cemaatlerin sosyo-kültürel yapıları hakkında bilgi vereceği düşüncesinden hareketle, dinsel müziklerin ve ritüellerin icra edildiği bölgeye has ve o bölgenin karakteristik özelliklerini yansıtan bir kimliğinin bulunduğu saptanmıştır.

Anadolu'nun 1000 yıllık tarihinde Alevi ayinlerinin cemlerini dedelerin yönettiğini, onun yardımcısı olan 2 ya da 3 tane zakirin bulunduğunu ve bu cemlerde kutsiyet atfedilen çalgının bağlama olduğunu, bağlamanın da dedenin öncülüğünde zakirlerinde refakatinde cemi yönlendirdiği alan içerisinde gözlemlenmiştir.

Sünni cemaatinde Perşembe gününün Cuma gününe bağlayan gecenin ibadet açısından önemi ne kadar büyük ise, bu durum Sünni cemaatinde Cuma namazı olarak kendini göstermektedir, aynı şekilde Alevi cemaatinde bu durum Perşembe gecesi cem ayini ve dualarla, ibadetin sonunda dağıtılan lokmalarla kendini göstermektedir.

Arap Ortodoks cemaatinde Pazar günleri kutsal sayılır ve bu günlerde Pazar duaları yapılır. Ayrıca Arap Ortodoks cemaati kilise duvarlarında pederlerin ikonaları bulunmaktadır. Bu cemaatte Sünni cemaatinin aksine, kilise duvarlarında bulunan resimler günah sayılmaz aksine bu resimlere ayrı bir kutsiyet atfedilmiştir. Bu durum Mardin Süryani kilisesinde de aynıdır. Kilise duvarlarını pederlerin ikonalarının süslediği gözlemlenmiştir.

Ayrıca, dinsel müzik ve ritüellerin bir toplumun düşünce yapısının anlaşılmasında önemli bir etkiye sahip olduğu, dini cemaatlerin ibadet yapılarına göre trans şeklinde de görülebileceği, dini ritüellerin cemaatlere, kültürlere göre hem şekil olarak hem de isim olarak değişebileceği sonuçlarına varılmıştır.

KAYNAKLAR:

- Alcorta, C., Sosis, R., 2005, Ritual, Emotion and Sacred Symbols The Evolution of Religion as an Adaptive Complex, Human Nature, 16/4, 336-337-343-344.
- Andrews, G. W., 1916, Music as an Expression of Religious Feeling, The Musical Quartely, 2/3, 331
- Atay, T., 2004, Din Hayattan Çıkar, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 18-21.
- Blanking, J., 1992, Folklore, Culturel Performances and Popular Entertainments, A communications- Centered Handbook, New York, Oxford University, s. 86-91.
- Clark, L. S., 2006, Introduction to a Forum on Religion, Popular music and Globalization, Journal for the Scientific Study of Religion, 45/4, 475.
- Durkheim, E., 1965, The Elementary forms of the Religious Life, New York, s. 97.

- Emiroğlu ve Aydın, 2003, Antropoloji Sözlüğü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, s. 276.
- Giddens, A., 1996, Introduction to Sociology, New York, W.W.Norton, s. 85.
- Kaplan, A., 2005, Kültürel Müzikoloji, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, s.13
- Karpat, K., 1988, The Otoman Ethnic and Confessional Legacy in Middle East: Kedorie, London, Cornell University, s.77.
- Örnek, S.V. , 1971, Etnoloji Sözlüğü, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları, s. 148-183
- Suvari, Ç. Ceyhan, Yıldırım, Ayşe, Bozkurt, Tülin, İsoğlu, İlker M., 2006, Anadolu'dan Etnik Manzaralar: Artakalanlar, İstanbul, E Yayınevi, s. 19.
- Uludağ, S., 2002, Köprü Dergisi, makale, 79.sayı, SENTEZ Bilim, Araştırma, Organizasyon Ltd. Şti., s.2.

“KÜLTÜREL KİMLİK BAĞLAMINDA SİVAS BEYDİLİ KÖYÜ DİNİ RİTÜELİNDE MÜZİK”²⁰

Duygu ULUSOY YILMAZ

Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

Gülay KARŞICI

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

Özet

Sivas İli’nin Hafik İlçesi’ne bağlı, 2013 yılı toplam nüfusu 178 olan Beydili Köyü’nde yaşayan topluluk Anadolu Aleviliği inancına sahiptir. Beydili Aşireti’ne ve Anşa Bacı Ocağı’na bağlı olan bu topluluk, yakın çevresindeki diğer toplulukların geleneklerinde değişiklikler olmasına ve çevresindeki bu farklı kültürlerle etkileşime girmesine rağmen geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olmalarıyla dikkat çeker. Geleneklerini katı şekilde sürdürmeleri ve sosyal yapıları bakımından kapalı bir topluluk olmaları nedeniyle diğer Alevi toplulukları tarafından “Sıraç” olarak adlandırılarak ötekileştirilir.

Bu çalışmayı 2004, 2012 ve 2013 yılları arasında alan araştırması yaptığımız Beydili Köyü’nde gerçekleşen dini ritüellerin bazılarında yapılan gözlemler ve burada yaz-kış yaşayan 32 kişi ile yapılan görüşmeler şekillendirdi. Dini ritüelini “Tarikat” ya da “Cem Tarikatı” olarak adlandıran topluluk üyeleri, bu ritüelde çalınan müzikler için “Deyiş”, “Ayet” ve “Duvaz-ı İmam” ifadelerini kullanır. Aşık’ın bağlamayla icra ettiği müzikler dini ritüelin vazgeçilmez unsuru olup bireyleri toplulukla bütünleştiren ve tüm talipleri ortak harekete geçiren semaha eşlik eder ve ibadetin önemli bir kısmını oluşturur.

Anahtar kelimeler: Beydili Köyü, Sıraç, Kültürel Kimlik, Dini Ritüel, Müzik.

MUSIC IN SİVAS BEYDİLİ VILLAGE RELIGIOUS RITUAL WITHIN THE CONTEXT OF CULTURAL IDENTITY

Abstract

The community living in Beydili Village upon Hafik township of Sivas with a population of 178 in 2013 has Anatolian Alevi faith. This community dependent upon Beydili tribe and Anşa Bacı Ocak is outstanding due to its strict commitment to its culture despite the fact that the surrounding cultures have undergone changes and it has interacted with these different cultures. Their sustaining their cultures in a strict way and being a closed society in terms of their social structure has caused them to be named and otherized as “Sıraç” by other Alevi communities.

The observations made in the religious rituals between the years 2004, 2012 and 2013 in Beydili Village where we conducted the field research and interviews done with 32 people inhabiting here both in winter and summer shaped the research. The members of the community that name their religious ritual as “Tariqah” or “Cem Tariqah” use the expressions

²⁰ T.C. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı’nda 2011 yılında başlayan, Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından SBD-12-4096 kodlu proje ile desteklenen “Kültürel Kimlik Bağlamında Sivas Hafik Beydili Köyü Müzik Pratikleri” başlıklı Doktora Tezinden üretilmiştir.

“Deyiş”, “Ayet” and “Duvaz-ı İmam”. The musics performed by the Aşık with his bağlama are a vital element of religious ritual and integrate the individuals with the community and accompany the semah which stimulate all the members and make up an important part of the worship.

Keywords: Beydili Village, Sıraç, Cultural Identity, Religious Ritual, Music

GİRİŞ

Literatür incelendiğinde topluluğun sosyal yapısına ve kültürel kimliğine ilişkin bilgi edinmek mümkündür. Ancak dini ritüellerinde müzik konusuna yer verilmediği görülür. Bu çalışma, 2004, 2012 ve 2013 yıllarında alanda yapılan gözlemlerden ve görüşmelerden elde edilen bilgilere dayanır. Beydili Köyü’nde yaşayanlar Beydili Boyu’ndan gelir. Oğuzların Boz-Ok Kolunun, Yıldız Han oğullarından biri olan Beydili Boyu’nun (Sümer, 1999 s.229-231) ilk yerleşim yerinin Sivas olduğunu dile getiren M.K.ye göre (Görüşme kişisi, 23.04.05) bu Boy Türkiye’deki diğer yerleşim yerlerine bu bölgeden dağılır. Sümer’in (1999, s.413) tahrir defterlerinden elde ettiği “16. yüzyılda Anadolu’da Oğuz boylarına ait yer adları”na ilişkin tespiti, “Beğ-dili” adının 23 farklı yerleşim yerinde kullanıldığını gösterir. Orta Asya’dan geldiği tespit edilen topluluk bir süre göçebe yaşadıkdan sonra Sivas ve Tokat başta olmak üzere Amasya, Çorum, Yozgat, Samsun, Manisa, Erzurum ve İzmit illerinde yerleşik hayata geçer (Kenanoğlu ve Onarlı, 2003 s.14). Türkiye’de Meskun Yerler Kılavuzu (İçişleri Bakanlığı, 1946) incelendiğinde bu yer adlarının yarısından çoğunun değiştiği, Beydili adını taşıyan yerleşim yeri sayısının 7’ye düştüğü görülür.

Tablo 1. Beydili Adını Taşıyan Yerleşim Yerleri

Adı	Niteliği	Bucağı	İlçesi	İli
Beydili	Bucak	-	Nallıhan	Ankara
Beydili	Muhtarlık	-	Çerkeş	Çankırı
Beydili	Muhtarlık	-	-	Çorum
Beydili	Muhtarlık	-	Sütçüler	Isparta
Beydili	Muhtarlık	-	Karaman	Konya
Beydili	Muhtarlık	-	Hafik	Sivas
Beydili	Muhtarlık	Işıklı	Çivril	Denizli

(İçişleri Bakanlığı I/1946, 155)

Sivas İli’ne 78 km mesafesi olan Beydili Köyü bağlı olduğu Hafik İlçesi’nin 30 km kuzeybatısında yer alır. Köyün kuzeyinde Otmanalan, kuzeybatısında Kızılalan, batısında Karabalçık ve Ovacık, doğusunda Esenli, güneyinde ise Düğer köyleri bulunur. Yörenin Keklice, Yağcılar ve Yazlıkırda olmak üzere üç mezrası ve mezra çevresinde ekili araziler bulunur. Arazilerin dağlık ve engebeli oluşu sebebiyle kol gücüne ihtiyaç duyulduğu gözlenir. Tarım ve hayvancılıkla uğraşan topluluğun geleneksel yöntemleri kullanması, artan nüfus karşısında üretimin yetersiz gelmesi ve hayvanların yörede uzun süren kış mevsiminde beslenmelerinin zorluğu köyden göç edilmesinin sebepleridir.

Görüşme yapılan M.K. ye göre Sivas Hafik İlçesi'ne bağlı Beydili Köyü'nde yaşayanlar “Beydili Aşireti”nden gelen bir kabile”dir. Yöre halkı Beydili Boyu’nu “Beydili Aşireti” olarak isimlendirir. Bunun sebebi Anşa Bacı’ya yöneltilen “Sen hangi tâife ve aşîretdensin?” sorusuna karşılık Anşa Bacı’nın “Tâifeyi bilmem Beydili Aşîreti’ndenim” (Selçuk, 2012, s. 174) cevabıyla ilişkilendirilebilir.

Biz Orta Asya Türkmeniyiz, Beydili Aşiretindeniz. Sivas’a gelmişiz oradan dağılmışız. Bütün din, bütün inanç, insanların duygularına saygı duyulması gerekliliğini vurgulayan bir felsefenin mensubuyuz. Alevilikte de, Sıraçta da bu aynı şeydir. Çerkez, Laz, Türkmen, Kürtmen, din olarak da diyelim ki Hristiyan, Yahudi, İslam diye ayrımcı olmayan bir düşünceye sahip toplumuz. Bizim inancın felsefesi şu, Sıraç isim olarak farklı, hepsi aynı yoksa Türkmen, Tahtacı, Yörük, Sıraç hepsi Alevi. Biz burada Sıraçlara aşiret diyoruz. Çoğunlukla Sıraç biraz daha ince, yani geçmişten geleneklerin tam detayını uygulamaya çalışıyor. (Görüşme kişisi M.K., 23.04.05)

Beydili Köyü’nün çevresindeki köylerce Sıraçlar ya da Aleviler şeklinde adlandırılan Sivas Beydili Köylülerinin bazıları kendilerini Sıraç yerine daha çok Anşa Bacılı, Babacı, Türkmen olarak tanımlar. Bunun nedeninin Sıraç kelimesinin köylüler tarafından farklı algılanmasıyla ilgili olabileceğini düşünmekteyiz. Kendini Türkmen ve Alevi olarak ifade eden kimi görüşme kişileri Sıraç kelimesini “sırrını veren, sır tutamayan” olarak tanımlar ve bu sebepten dolayı bu şekilde tanımlanmak istemezler.

Kendilerini Sıraç olarak tanımlayan kişiler için kelime “sırrı ifşa etmeyen, ketum” demektir. “Biz Sıraçız, amma paydamız ehl-i beyt, ondan Aleviyiz ve bundandır ki geleneklerimiz devam eder” (Görüşme kişi S.T., 06.10.2012) ifadesinden de anlaşılacağı üzere topluluk içerisinde kendilerini Sıraç olarak tanımlayan kişiler için ise öncelik dini inançlarının ve geleneklerinin devamlılığının sağlanmasıdır.

19. yüzyılın son çeyreğine kadar Hubyar Ocağına bağlı olan topluluk zaman içinde Veli Baba ve Anşa Bacı öncülüğünde kendi Ocaklarını (Selçuk, 2012 s.169) kurar. “Ben Sıracım, bize Sıraçlar derler, hepimiz Veli Baba’ya bağlıyız” diyen V.G. (Görüşme kişisi, 16.05.2004) yöre halkının Alevi olduğunu belirtir. Yapılan görüşmelere göre diğer birçok Alevi topluluklarından farklı olarak Sivas Beydili Köyü’nde yaşayanlar Dede kültürüne değil, Baba kültürüne (Kurtoğlu Veli Baba Ocağı’na) bağlıdır, Tokat-Zile’den gelmiştir (Görüşme kişisi K.G., 05.07.2012), geçmişten gelen gelenekleri katı bir şekilde sürdürür ve kültürlerini korumaya özen gösterirler. Yaşam alanlarında farklı kültürlerle etkileşime girmelerine karşın sosyal yapıları bakımından kapalı bir topluluk olmaları, Alevilikte dini önder için kullanılan Dede kavramı yerine Baba kavramını kullanmaları ve kendilerini Anşa Bacılılar ya da Babacılar olarak tanımlamalarıyla diğer Alevi topluluklarından kendilerini ayırırlar. Türk-Müslüman bir kimliğe sahip olan Beydili Köylülerinin yaşam biçimini, görüşlerini ve sosyal normlarını belirleyen Alevi inanç geleneğidir.

“Halk gelenek taşıyıcıdır” (Bauman, 2005 s.153) ifadesinden de anlaşılacağı üzere; kişi ait olduğu grubun alışkanlıklarını, benimsediği çoğu davranışı ve söylemi gözlemleyerek, yaparak öğrenir ve yaşamına geçirerek sonraki nesillere aktarır. Toplum üyelerinin birbirlerini daha iyi anlamalarını ve uyum içinde yaşamalarını sağlayan inanç, dil, tutum ve davranışlar gibi gelenek ve görenekler; kısacası kültürel unsurlar toplumu toplum, bireyi de o toplumun bir üyesi yapar. Bu ortak paydalar toplum üyelerini bir arada tutar ve bir bütün oluşturur. Sözlü kültüre dayalı topluluklarda bu unsurların bellek yoluyla aktarımı söz konusudur.

Beydili Köyü kültürel belleğinin oluşumunda belirleyici unsur dini inanç ve inancın yansımasını bulan dini ritüeldir. Baba, Sofu ve Aşık adeta birer “bellek aktarıcısı” (Assmann, 2001 s.57) konumundadır.

Beydili Köyü’nde yapılan Cem Tarikatlarının katı şekilde uyulması gereken kurallarla donatılması ve ritüelde söz sahibi “bellek aktarıcıları” öncülüğünde sürdürülmesi ritüelin belleklere işlenmesi ve sonraki nesillere aktarımı konusunda etkindir. Bu toplulukta önemli olan topluluk inanç yapısı kapsamındaki bu normlara harfi harfine uygulanmasıdır; bu normlara uymayan kişi düşkün sayılarak bir nevi topluluktan dışlanma tehdidiyle karşı karşıya geleceği için herkes belirlenen kuralları uygulama gayretindedir.

BEYDİLİ KÖYÜ CEM RİTÜELİ

Beydili Köyü’nde dini ritüeller Tarikat ya da Cem Tarikatı olarak adlandırılır. Cem’e katılmak anlamında “tarikata gitmek” ve kişinin düşkün olması sebebiyle Cem’e girmesinin engellenmesi anlamında “tarikata koymamak” ifadeleri kullanılır. Alevi kültüründe müzik ve dans eşliğinde yapılan dini ritüele Cem adı verilir (Onatça, 2007 s.28). “Ayn-i Cem, Ayn-el-cem, Âyn-ül-cem, Toplantı Töresi” (Eröz, 1977 s.97) olarak da adlandırılan Cem ile ilgili Bedri Noyan’ın açıklaması Âyn-i cem sözünün Ayn-ül-cem’den geldiği üzerinedir. Ayn kelimesi “varlık, gerçek, öz” anlamını taşır, Bektaşilerde ve Mevlevilerde gerçek birleşme, birliğin özü (Noyan, 2000 s.274) şeklinde kullanılır. Tarikat kelimesi ise Târik’ten gelir. Târik’in iki anlamı vardır. İlki yoldur. Bu durumda Tarikat, “aynı dinin içinde birtakım yorum ve uygulama farklılıklarına dayanan, bazı ilkelerde birbirinden ayrılan Tanrı’ya ulaşma ve onu tanıma yollarından her biri” (Türk Dil Kurumu) anlamını taşır.

Tarik’in diğer anlamı ise genel olarak Alevi topluluklarında Gözlekçi/ Değnekçi olarak adlandırılan kişi tarafından Cem ritüellerini idare etmek için kullanılan değnektir. Alevi topluluklarında çeşitli adlarla anılan değnek, Beydili Köyü’nde asa olarak adlandırılır ve Baba’nın direktifleri ile Aşık’ın²¹ icrası eşliğinde belli kurallar dizisi içinde yürüyen Tarikatı idare etmesi için Gözcü tarafından kullanılır.

Beydili Köyü’nde Tarikatın ifadesini, anlatım gücünü artıran ve ibadetin vazgeçilmez unsurları olan müzik icrası ve dans pratikleridir. Beydili Köyü’nde Tarikatta icra edilen müzikler Deyiş, Ayet ve Duvaz-ı İmam olarak; dans ise Semah ya da Semah dönme olarak adlandırılır. Ayet, “Tarikatın kuralı, tarikata yakışan sözler” (Görüşme A.S., 25.05.2013) şeklinde izah edilen ve tarikatın yolunu öğretici özellik taşıyan sözleri içeren deyişlerdir. Duvaz Farsça on iki anlamını taşıyan Duvazdeh’ten (Korkmaz, 2005) gelir. Duvaz-ı İmam ise sırasıyla On İki İmamın adlarının geçtiği ve “tarikatın bağlantısı” (Görüşme A.S., 25.05.2013) olarak izah edilen nefeslerdir. Duvaz-ı İmam ve Ayetler Cem tarikatlarında bağlama eşliğinde Aşık tarafından söylenen topluluk kültürünün devamlılığını sağlayan sözlü ürünlerdir. Duvazlar da Şah Hatayi’nin, Pir Sultan Abdal’ın ve Nesimi’nin deyişleri Aşık tarafından okunur. Tarikatta Aşık, bir Duvaz-ı İmam ve üç Ayet sıralamasını takip eder.

Cem Tarikatı’nda icra edilen Ayet ve Duvaz-ı İmamlar belli bir ezgi kalıbı içinde serbest usulle söylenir. Doğaçlama söz konusu değildir. Semahın bölümlerine göre kalıp

²¹ Beydili Köyü’nde yirmi yıldır Aşık hizmetini yürüten kişi Aşık Sülüman lakaplı Süleyman Firik’tir. Köyün daha önceki Aşık’ı Zeynel’den özel bir eğitim almaksızın sadece gözlemleyerek öğrendiğini (Görüşme, 18.08.2013) ifade ettiği bağlamıyla köyün müzik pratiklerini içeren tüm etkinliklerde görev alır. Tarikat dışı etkinliklerde Cem Tarikatı’ndaki icrasından farklı olarak doğaçlama ezgilerle tarikatta söylediklerinin dışında Ayetler ve ilaveten güzellmeler söyler. Şu an kendisinin yetiştirdiği biri yoktur. Kendisinden sonra bu hizmeti yürütecek Beydili Köylü gencin gerek bağlama çalma, gerek Aşık hizmetinin yürütülmesi üzerine şu an İstanbul’da eğitim aldığını ifade eder. Cem Tarikatlarında icra edilen müzikler ve Aşık üslubu üzerine köyün yaşlılarıyla yapılan görüşmeler geçmişte yapılan icralardan hiçbir farkı olmadığı yönündedir.

ezginin ritmi yavaşlar ya da hızlanır. Daha önce kaydedilmiş bir Cem Tarikatı videosu incelendiğinde ezgi kalıbının Aşık'tan Aşık'a değiştiği görülür. Bu durumda her Aşık'ın kendine özgü üslubu olduğunu, bu üslubun Cem Tarikatı bütününde istikrarlı şekilde kullanıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Tarikatlarda Aşık tarafından bağlamayla icra edilen müzik, ibadete hazırlık aşamasında önce tek başına kullanılır, ardından bireyleri toplulukla bütünleştiren ve tüm talipleri (topluluk üyeleri) ortak harekete geçiren semaha eşlik eder.

Ritüeller ve bu ritüellerde icra edilen müzikler ve dans pratikleri yapıldıkları mekan ve zamanla anlam kazanır. Bu mekanlar topluluk üyelerini kutsal sayılan ortak bir çatı altında toplanmasıyla psikolojik anlamda topluluk içi ruh bütünlüğünün oluşmasını destekler. Beydili Köyü'nde taliplerin Cem Tarikatlarını gerçekleştirmek için toplandıkları mekan, kutsal olarak gördükleri Cem evidir. İbadetler köyün tam ortasına konumlanmış Cem ve Kültürevi olarak adlandırılan çift katlı yapının dışarıdan merdivenle çıkılan üst katında gerçekleşir. Bu mekan, tarikatın yanı sıra gerek bireysel, gerek toplumsal sorunların halk mahkemesince çözüme ulaştırıldığı diğer bir ifadeyle halk hukukunun yürütüldüğü bir mekan olarak işlev görür. Ayakkabılar dış kapıdan içeri girildiğinde küçük bir holde yer alan ayakkabılıklara konur. İbadetin gerçekleştiği mekan kilim, halı ve minderlerle kaplıdır. Üç penceresi vardır. Girişin sol tarafında kalan duvarda bir asa ve bir süpürge, sağ tarafında ise Mustafa Kemal Atatürk'ün, Hz. Ali'nin ve Hacı Bektaş Veli'nin resimleri asılıdır. Cem ve Kültürevi'nin alt katı kurban kesiminde ve kurban yemeğinin dağıtımında kullanılır.



Şekil 1. Sivas Hafik Beydili Köyü Cem ve Kültürevi

Beydili Köyü'nde çocuk, kadın, erkek düşkün olmayan tüm talipler her hafta Perşembe gününü Cuma'ya bağlayan gece bu mekanda Cem Tarikatı'na katılır. Çocuk yaşta tarikata katılmaya başlayan her bir topluluk üyesi tarikatın anlamı ve işleyişi konusunda donanır; küçük yaştan itibaren ait olduğu grubun toplum kurallarıyla ve kültürel unsurlarıyla biçimlenir; yaşamına kültürel kimliğinin gerektirdiği şekilde yön verir. Bu sözlü aktarım kolektif kimliğe ait olan tüm değerlerin bir sonraki kuşağa aktarımında aktif rol oynar.



Şekil 2. Cem Tarikatına Katılan Çocuklar

Talipler ritüelin düzenli ve sorunsuz gerçekleşmesini sağlamak amacıyla grubun dini önderi tarafından yönetilir. Bu önder Alevi topluluklarında Dede, Baba, Sofu olarak adlandırılır. Beydili Köyü'nde bu hizmet Baba, Baba olmadığında Sofu tarafından yürütülür. Sofu'nun olmadığı zamanlarda ise Aşık hem tarikatı yönetir, hem de Aşık hizmetini yerine getirir. Cem, tarikata katılanları aynı amaç doğrultusunda buluşturur. Grubun diğer üyeleriyle ortak paylaşımlarını güçlendirerek topluluk aidiyetinin yaşanmasını sağlar. Belirli kurallarla düzenli bir işleyiş sağlanır.

Beydili Köyü'nde tarikatlarda belli bir oturuş düzeni söz konusudur. Sol taraf, Hz. Muhammed ve ailesini temsil eder ve Şeriat Keçesi olarak tanımlanır. Muhtar bu keçenin başında oturur, ondan yaşça küçük olan azalar geri kalan postlara oturur. Sağ taraf ise Tarikat Keçesi olarak adlandırılır. Ali, İmam Hüseyin, İmam Zeynel, İmam Caferi'yi temsil eder. Ali'nin postunda Sofu oturur. Yaşa göre oturma düzeni belirlenir. Yaşça büyük olanlar Sofu'ya yakın otururlar.



Şekil 3. Tarikat Keçesi – Aşık - Şeriat Keçesi

Şeriat, Tarikat'ın kardeşi olarak tanımlanır (Görüşme A.S., 25.05.2013). Araştırma topluluğunun kullandığı keçe kavramının neyi ifade ettiğine, Şeriat ve Tarikat “Dört kapı, kırk makam” ile ilgili ise diğer kapıların (Hakikat ve Marifet) Cem'in hangi aşamasında olduğuna ve onları da temsil eden birilerinin olup olmadığına ilişkin yöneltilen soruya alınan cevaplar toplulukta keçe kavramının kapı anlamında kullanıldığını; Şeriat kapısının devleti, Tarikat kapısının On İki İmamları temsil ettiğini gösterir. Marifet ve Hakikat makamının sır olduğuna değinilir. 05.05.2014 tarihinde mail yoluyla sorulan soruları Ali Kenanoğlu şöyle yanıtlar:

Beğdili Köyü Hubyar Ocağı erkanını yürüten ve bu ocaktan siyasi ve inançsal nedenlerle ayrılıp bağımsız bir ocak haline dönüşen Anşa Bacı Ocağına bağlıdır. Yol erkan olarak Hubyar Ocağı erkanı uygulanmaktadır. Buna rağmen kimi yöresel tanımlamalarda farklılık arz edebilmektedir. Burada "Keçe" kapı anlamında kullanılıyor. 4 kapıyı temsilen cemde şeriat kapısını temsilen muhtar oturtuluyor, Çünkü şeriat kapısı devleti temsil eder kanun kurallar bütünüdür, onun temsilcisi de Muhtardır. Tarikat kapısını ise Alevi inancının temsiliyet makamında bulunan 12 imamlar veya bu imamların başı olarak Hz. Ali veya bazı bölgelerde Hz. Hüseyin postu temsil eder. Marifet ve Sırrı hakikat makamı temsil edilebilecek veya temsilcisi belirlenebilecek bir makam değildir. Çünkü kimin marifet kimin sırrı hakikat kapısında olduğu bilinmez bir sırdır. (...)

Hiçbir Alevi ocağında marifet ve sırrı hakikat kapısının temsilcisi belli olmadığı gibi kimin bu kapıda olduğu da işaret edilmez. Bu inanç içerisinde bir sır olarak kalır. Bu da inancın bir gereğidir. Marifet ve sırrı hakikat kapısında kimin olduğunu ancak o sır vakıf olan kişiler bilir ki, bu da başka bir sırdır. Alevi inancı sırlanmış bir inançtır. Aleviliğin bir görünen ve gösterilen yüzü vardır, bir de sırlanmış bir yüzü vardır. Şeriat ve Tarikat kapıları Aleviliğin görünen yüzüdür, marifet ve sırrı hakikat kapıları ise Aleviliğin sır kavramı içerisinde. Gerçek Alevilik bu kapılarda gizlidir. O yüzden bütün dualarımız "gerçeğe hüüü" diye biter.

Beydili Köyü'nde On İki Hizmet

Sofu tarafından önceden tespit edilen Cem'de görevli olan kişiler büyük bir ciddiyetle kendilerine düşen görevleri yerine getirirler. Bu sayede tarikatta ahenk sağlanır ve sorun yaşanması engellenir. Bu görev dağılımı On İki Hizmet olarak adlandırılır. Beydili Köyü'nde On İki Hizmet ve görevleri şöyledir:

1. Baba: Cem'i yöneten ve ocaktan yetişen kişidir. Beydili Köyü'ne Zile'den ocak dedesi getirilir. Baba, Kurdoğlu ocağından, Veli Baba Hubyar'ın soyundan gelen tarafsız bir kişidir. "Hakluyu haksuzu ayırt eden kişi" (Görüşme A.S., 25.05.2013) olarak görülür.
2. Sofu: Baba tarafından seçilen yetkin kişidir ve Beydili Köyü'nde tarikat vekili olarak da adlandırılır. Baba bu seçimi yaparken tarikat kurallarını bilen, uygulayabilen, dualara hakim olan ayrıca taliplere sözü geçen, dünya işlerinden elini ayağını çekmiş adaleti sağlayan bir kişi olmasına özen gösterir. Beydili Köyü Sofusu İlyas Gözpınar, köyde hatırı sayılan, yaşça büyük ve maddiyatı iyi olan bir kişidir. Bu hizmetin babadan oğla geçme şartı olmasa da oğlun babasının yanında işi öğrenmesi avantajlı olarak kabul edilir ve Sofu'nun ölümünün ardından öncelikle oğlu değerlendirmeye tabi tutulur. Beydili Köyü'nde aynı aileden dördüncü kuşak Sofu hizmetini yürütür.



Şekil 4. Tarikatta yan yana oturan Baba ve Sofu

3. Aşık: Bağlamasıyla tarikata eşlik eder. Ezbere bildiği Ayetleri ve Duvaz-ı İmamları çalgısı eşliğinde okur. Köyün Aşık'ı Aşık Sülüman lakaplı Süleyman Firik'tir. Yirmi yıldır köyün aşığı olan Süleyman Firik, bağlama çalmayı bir önceki Aşık olan Aşık Zeynel'den gözlem yaparak öğrendiğini, kendisinden sonra bu hizmeti yürütecek kişinin şu an İstanbul'da yetiştiğini ve bu konuda eğitim aldığını ifade eder (Görüşme- 18.08.2013). Aşık'ın Cem Tarikatı dışında yapılan düğün eğlenceleri müzik icralarında da görev aldığı görülür. Yörede müzik icrasının olduğu her yerde Aşık çalar. Beydili Köyü'nde bağlama dışında başka bir çalgının kullanımı söz konusu değildir. Bunun gerekçesi "Sede saz (bağlama), davul-zurna olmaz burda. Geleneklere uymaz" (Görüşme Ş.K., 30.11.2012) şeklinde açıklanır. Diğer Alevi topluluklarında bağlamanın telli kuran olarak adlandırıldığı bilinir; ancak Beydili Köyü'nde bu tanıma rastlanılmamıştır.
4. Süpürgeci: Genellikle Sofu'nun ailesinden biridir. Kırklar Semahı'ndan önce ve sonra semah dönülen meydana sembolik olarak "Allah-Muhammed-Ali" üçlemesiyle yöresel tanımla süpürge çalar.
5. Pervazcı: Kırklar Semahı'nı yapan üç kız Pervazcı olarak adlandırılır.
6. Sucu: Tarikat sırasında su dağıtan kişidir.

7. Çırağcı: Cem evinin aydınlatılmasından sorumlu olan kişidir. Bu hizmet sembolik olarak yürür.
8. Gözcü/Gözlekçi: Tarikat vekili (Sofu) tarafından erkekler arasından seçilir. Cem süresince ortada gezer ve tarikatın yapılmasını engelleyici durumlara müdahale eder. Sessizliği sağlamakla görevlidir.
9. Lavupçu: Topluluğa yemek yapmakla sorumlu olan iki kişidir. Bu kişiler gönüllü olarak bu işi yaparlar. Sadece Cem’de değil cenazelerde ve düğünlerde yapılan yemeklerden, Abdal Musa kurbanlarının kesilmesinden ve pişirilerek herkese eşit olarak dağıtılmasından sorumludurlar.
10. Pevzat: Cem’in yapılacağı zamanı köylüye haber veren iki genç erkektir.
11. Ayakkabıcı: Cem’den önce Cem evini düzenleyen ve daha önceki Cem’de Sofu tarafından seçilen ailedir.
12. Tarikat Bekçileri: Geçmişte on iki kişi olan Cem bekçileri, tarikata giren kişileri denetlerler ve Tarikat süresince köyün güvenliğinden sorumludurlar.

On İki Hizmet’in Yürütülmesi

Cem Tarikatı Sofu’nun duasıyla başlar, ardından Aşık “Gerçeğe Hû Haydar-ül kepçe Hû” der, ardından da “Cümleten erenler Ceminiz kutlu olsun” diyerek Cem’e gelenleri karşılar. Gözlekçi “Hayıra hümmet, gerçeğe hüü, Ali Muhammed gerçeğe hüüü” der. Gözlekçi’nin bu deyişi tarikata gelenleri susturmak ve düzenlerini almaları konusunda bir uyarı niteliğindedir. Ardından Aşık’ın Pir Sultan Abdal’dan söylediği bir deyişle tarikat başlar. Ritüelde Ayet şöyledir:

Hayra hümmet geçen hü, Ya Ali hü hü, Ya Ali hü hü, Ya Ali hü hü		
Evel baştan bu dünyaya	Alidür gaziler başı	Ben derdimden oldum hasta
Gelen kimdür gelen haber ver	Hızır Nebi’dir yoldaşı	Gel derdine de derman iste
Dört kitabın da şartını	Ali menendin de bi kişi	Daha güçük bir de nevrete
Yazan kimdür ver haber ver hü	Sultan Seyit gazi geldi (2)	İsmail da kurbana geldi (2)
Evel baştan bu dünyaya	Aliim Halil Kabeyide yapınca	Pir Sultanım da nesne bilmez
Tanrının da aslanı geldi	İslam dinine dapınca	Abu hayattan de içen ölmez
Yüz çevirdi yüz bin erden	Gökten Muhammed gelince	Kafirler de imana gelmez
Kuşağına da dolu geldi hü	Nur aleme dolu geldi (2)	Ezelden de basile geldi (2)

Arka arkaya 3 Ayet’in okunmasından sonra postta oturanlar oturdukları yerde yere doğru eğilerek sağ el başparmaklarını sol el başparmakları üzerine gelecek şekilde ellerini birleştirirler. Buna “Secde Niyazı” (Çağlayan, 2001 s.2) denir. Ellerin birleştirildikten sonra üç kere öpülmesi “Allah-Muhammed-Ali” aşkını ifade eder Allah Allah nidaları sürerken Sofu, “On İki İmam’dan Allah ayırmasın. Bizden olmayanlar bizleri görmeyesin. Belalarımız bozulmaya. Gerçeğe erenlere hüü” der ve öne eğilen imamlar eski pozisyonlarını alır. Bu uygulama Tarikat Birlemesi olarak adlandırılır. Tarikat Birleme Duası’nın bitiminde Sofu, Aşık’a hitaben “eyvallah Aşığım, ustana muhabbet, diline kuvvet, haydin” der. Böylelikle On İki Hizmet başlar. Süpürgeci süpürgeyle “Allah-Muhammed-Ali” diyerek 3 kere yeri süpürür gibi yapar. Bu uygulama Cem’e katılanların günahlarından arındırılmasını sembolize eder. Yörede bu uygulama “süpürgeyi çalmak” olarak adlandırılır. Süpürgeyi çaldıktan sonra Süpürgeci süpürgeyi sağ kolunun altına alarak Sofu’nun önünde dâra durur, niyaz eder ve elini öper. Bu bütünsel uygulama “Sofu’nun eline varır” (Görüşme A.G., 30.11.2012) şeklinde izah edilir. Bu uygulamanın amacı “birbirine helallik, herhangi bir küslük, dargınlık böyle giderilir” (Görüşme A.G., 30.11.2012) şeklinde izah edilir.

Sofu niyaz eden Süpürgeci'ye "niyaz Hak'a eşgal yediye hüü" der. Ağır lama sırasında oturan tüm talipler Süpürgeci'nin niyazı ile ayağa kalkar, tarikatı sadece post sahipleri oturmaya devam eder. Talipler kendi aralarında, post sahipleri kendi aralarında öpüşerek selamlaşır. Bu uygulamanın amacı birlik duygusunun yaşanmasıdır. Tarikat boyunca niyaz alırken öpüşmenin gerekçesi "Usulü öyle herkeş orda, kardeş, bacı, hiiç küsülü, müsülü yok" (Görüşme A.S., 18.08.2013) şeklinde açıklanır. Ardından Sofu, On İki İmamların adının geçtiği bir dua okur. Sofu'nun duasının ardından tüm talipler niyaz verir ve Gözcü tarafından semah dönecek 3 kız seçilir.

Pervazcılarının bekar ya da evli olma şartı söz konusu değildir ancak genellikle evlenmemiş kızların seçilmesi tercih edilir. Bunun gerekçesi "daha temiz olur, daha eyice olur, lekesiz olur, yeni yetişmiş, onlar bir melek sayılır" (Görüşme A.S., 25.05.2013) şeklinde açıklanır. 3 Pervazcı kızın yaptığı ve sadece tek bir takım tarafından gerçekleştirilen, "taa ilerki zamanlarda Muhammed'in ettiği ibadet, Muhammed'in semahı" (Görüşme H.K., 16.05.2004) şeklinde açıklanan bu semah araştırma yöresinde Kırklar Semahı olarak adlandırılır. Kırklar Semahı'nı yapan Pervazcılar meydana yalın ayak çıkar. Hava şartlarına bağlı olarak çorap giyildiği de görülür. Semahın yalın ayak dönülmesi "... maddeden ve nefisten sıyrılıp Tanrı huzuruna bir çocuk gibi çıkmak, yani ölmeden önce ölme"yi (Dedekargınoğlu, 2013 s.217) temsil eder.



Şekil 5. Kırklar Semahı dönen Pervazcılar

Bağlamanın serbest usulle çaldığı Kırklar Semahı ağır lama ve yürüme bölümlerinden oluşur. Kızları ağırlamak için söylenen "Ayet" şöyledir:

Leyli leyli A canım canım
A gülüm gülüm A canım canım
Yaylıya çık şahım hü hüü hü
Yaylasın yayla
Doğru yolu geçtin hü hüü hü
Dornadan boyna
Söylerse Muhammed hü hüü hü
Ali de Seyit
Gel muhabbet eyle gülüm gülüm
Ali meşk iman
Dini meşk iman
Alidur aslıdur hü hüü hü
Bilgeçler hasıdır
Dinimin koyduğu hü hüü hü
Ak pakdır yoldur
Müküzar sahibi hü hüü hü

Birgeça geldi
Gelsin hizmet ehli gülüm gülüm gülüm
Semah eylesin
Vardığımız eller gülüm gülüm gülüm
Dolansun burdan
Biz de böyle gördük hü hüü hü
Onu da giden
Yardımcımız olsun hü hüü hü
Ol şah-ı merdan
Gelsin hizmet ehli hü hüü hü
Semah eylesin
Pir Sultan Abdal'ım hü hüü hü
Dostlar hasıdur
Semah eylemeyen hü hüü hü
Hakk'ın nesidur
Abdal Pir Sultan'ım hü hüü hü Er nefesidir

Bu ayet söylendikten sonra “Gelsin Hizmet Ehlii Semah eylesinler” çağrısıyla Pervazcılar oluşturdukları halkayı bozmadan birbirlerine değmeden sadece avuç içleri yukarı dönük ellerini aşağı yukarı sallayarak soldan sağa doğru dönmeleri Aşık’ın, “Muhammed Mustafa habibüllah’tır, Şu dünyada baki kalan Allah’tır” deyişiyle yürüyüş biçiminde devam eder. Yürüme bölümü olarak adlandırılan bu bölümde bağlama ritmi hızlanmasına karşın semah hareketlerinin ağırlaştığı görülür. Kırklar Semahı bitiminde 3 pervazcı kız “Sofu”nun önünde dâra dururlar ve secd edip oturur. Bu aşamada tüm talipler ayakta, Pervazcılar Sofu’nun karşısında oturdukları yerde ritim vuruşlarına uygun şekilde hü çekerek bir sağa bir



Şekil 6. Dâra duran Pervazcılar



Şekil 7. Pervazcıların secd edip oturması

sola sallanırlar. Bu sırada Sofu “Allah, Allah hizmetin makbul ola, hizmetinden şefaât bulasın” diyerek dua eder. Duanın ardından Aşık bağlamasıyla şu deyişi söyler:

Bugün dost bize geldi / Gülleri de taze geldi / Önünde de kanberinen hü / Ali de Murtaza geldi		
Ali oğlu ummanıyam	Düldül ata binsem gerek	Geden evliyalar olam
Böyle de bir niyetim vardı	Derya deniz sürsem gerek	Gaziler de sancağın alam
Urumdan da kadem basınca	Meydanda savaşsam gerek hü	Her yazıda bir cem kuram
Başında da dövletim vardı hü	Atamdan da kuvvetim vardır hü	Böyle de niyetim vardır hü
Başında da dövletim vardı	Atamdan da kuvvetim vardır	Böyle bir niyetim vardır
Hem aradan hem karadan	İnem İstanbulu alam	Pir Sultan’dır benim soyum
Sürüm de mümkün karadan hü	Padişahı Bursa’ya salam	Seccede elimizde gayım
Mehdi çıkacak mağaradan	Ayasofuda bir cem kuram	Aslımız da İmam Hüseyin
Düldül derler atım vardır hü	Böyle bir niyetim vardır hü	İstersen ispatım medet
Düldül derler atım vardır	Böyle bir niyetim vardır	Medet Ya Ali

Aşık’ın ritmi yavaşlatarak söylediği son iki mısradan sonra Kırklar Semahı Takımı Allah Allah diyerek ayağa kalkıp Sofu’nun elini öperek yerlerine geçerler. Bu sırada Aşık “Kırklar Semahınız hayırlı uğurlu olsun” der. Ardından Süpürgeci “Allah-Muhammed-Ali” diyerek semah edilen meydana süpürge çalar. Süpürgeci, Sofu’nun önünde dâra durur ve Sofu’nun “Hizmetin makbul yüzüne olsun. Hizmetinden şefaât bulasın. Geçeğe hü” duasını aldıktan sonra yerine geçer. Gözcü, “erenler sefasına hü” der. Bu, tarikatta bulunanları susturmak ve yerlerine oturmalarını sağlamak amacıyla söylenen bir sözdür. Gözcü’nün bu sözleri söylemesinin ardından herkes oturur ve sessizlik sağlanır. Bu aşamada On İki Hizmet bitmiş sayılır. Bunu takiben Gözcü’nün belirlediği aralarında çocukların ve gençlerin de olduğu üç kadın, üç erkek semah takımları ardı ardına semah dönerler. Bu semah Cem Semahı olarak adlandırılır. Beydili Köyü’nde yapılan Cem Semahı’nın Alevilik’te kutsal kabul edilen Allah, Muhammed, Ali, Fatma, Hasan, Hüseyin’i temsil eden altı sayısı ve bazı bölgelerde sadece erkekler tarafından dönülen semahla (Alkan, 2005 s.59) bir ilgisi

yoktur. Üç kadın, üç erkek üç çift canı temsil eder. Cem Semahı yapan takımlar on beşi bulabilir. Cem Semahı'nın önemi “gençlerin, çocukların görüp öğrenmeleri” (S.F., 25.05.2013) şeklinde açıklanır. Cem Semahı sırasında diğer Ayet'i takiben Pir Sultan'a ait bir deyişi şu şekilde söyler:

Gurbet elde bir hal gelse başıma
Ağlama gözlerim de Mevla kerimdir (2)
Derman ararken derde düş oldum
Ağlama gözlerim de Mevla kerimdir (2)

Huma kuşu da yere düştü ölmedi
Dünya Sultan da Süleyman'a kalmadı (2)
Dosta gedem dedim kısmet olmadı
Ağlama gözlerim de Mevla kerimdir (2)

Pir SultanAbdal'ım da böyle buyurdu

Aryılık gömleğin de bize geydirdi (2)

Ben aryılmazdım ama felek ayırdı

Ağlama gözlerim de Mevla kerimdir

Cem Semahı süresince Şah Hatayi'den, Pir Sultan Abdal'dan ve Nesimi'den deyişler üç Ayet ve bir Duvaz-ı İmam şeklinde bağlama eşliğinde söylenmeye devam eder. Cem Semahı, ağırlama, yürüme ve yeldirme bölümlerinden oluşur. Her bir bölüm özel anlamlar içerir. Üç kadın üç erkekten oluşan altı kişilik bir takım, bir erkek, bir kadın olmak üzere daire şeklinde birbirlerine değmeyecek şekilde durur ve birbirlerine selam verirler. Ardından Aşık'ın icrasıyla semah yönlendirilir. Semah dönenler hem kendi etraflarında hem de semah ekibinin oluşturduğu dairenin etrafında saatin tersi yönünde birbirlerine dokunmadan dönerler. Ağırlama bölümünde kadınların kolları vücutlarının iki yanında açık ve avuç içleri yukarı doğru açık, gözleri avuç içine bakar, erkeklerin kolları vücutlarının iki yanında açık avuç içleri yere bakar konumdadır ve gözleri yere bakar. Avuç içinin yukarı bakması gökyüzünü ve hakkı, yere dönük olması ise toprağı temsil eder. Gözlerin avuç içine bakması hakka giden yola ayna tutar, yere bakması toprağı gitmeyi. Cem Semahı, yaşamın ve ölümün sembolize edilmesi, Allah'a duyulan minnet ve onun ilahi kudretine boyun eğişin temsidir.



Şekil 8. Cem Semahı'nın Ağırlama bölümünden bir görüntü

Aşık'ın yönlendirmesiyle yürüme bölümü başlar bu semah dönenleri dinlendirme ve yeldirme bölümüne hazırlama sürecidir. Aşık her takımda farklı deyişlerle yeldirme bölümüne başlar. Bir deyiş örneği; “Karşuda görünen ne güzel yayla/ Bir dem süremedim/ Ela gözlü pirim seni/ Bu yayladan şaha gidelim”. Aşık “Yörüyelim şimdi / Onlar gaziler/ Ali hüü/ Ha canım” dedikten sonra ritim hızlanır. Bu aşama “bağlamanın tellerine vurmak” (Görüşme Firik, 18.05.2013) olarak ifade edilir ve -yerel ağızda çabuk, hızlı (Kenanoğlu ve Onarlı, 2003 s.296) anlamına gelen “şip” ten türeyen bir kelime, şipleme olarak adlandırılır. Aşık şiplediği anda semah edenler hızlanarak dönmeye başlar. Yürüme bölümünü takip eden bu bölüm yeldirme olarak da adlandırılır. Hiç kimse Aşık'ın yönlendirmesi olmadan yeldirme bölümüne geçemez.



Şekil 9. Cem Semahı, Yürüme Bölümü



Şekil 10. Cem Semahı, Yeldirme Bölümü

Aşık şiplettiğinde semah edenlerden birinin düşmesi gibi bir nedenle semahın bozulması durumunda semahın ağırlama bölümünden yeniden başlaması esastır. Cem Semahı bittiğinde kadınlar ve erkekler birbirlerine sarılarak durur ve iki kollarını göğüslerinin üzerinde birleştirirler. Bu “Allah-Muhammed-Ali”ye ve tarikata olan bağlılığı ve onlara duyulan kalpten sevgiyi ve saygıyı ifade eder.

Cem semahlarının ardından Aşık Ayetleri okumaya devam eder. Üç Ayet’in ardından Pir Sultan Abdal’ın bir deyişini (Duvaz-ı İmam) yine biraz farklı olarak söyler:

Hak-Muhammed Ali geldi dilime
Mürvet günahıma kalma ya Ali
Küllü günahlarımı aldım elime
Mürvet günahıma kalma ya Ali

Hatice Fatıma mihr-i muhabbet
Yine senden olur kuluna rahmet
İmam Hasan İmam Hüseyin mürvet
Mürvet günahıma kalma ya Ali

İmam Taki İmam Naki’dir virdim
Onlara sığındım dayandım durdum
Hasan-ül Askerine yüzümü sürdüm
Mürvet günahıma kalma ya Ali

Pir Sultanım tamam oldu sözümüz
Muhammed Mehdiye var niyazımız
On İki İmamlara bağlı özümüz
Mürvet günahıma kalma ya Ali

Aşık'ın bağlama çalmayı durdurması Cem'in bittiğini gösterir. Sofu, Cem Semahı edenlere hitaben “Samahlar saf, günahlar affola. Pir şefaatinde mahrum etmeye Gerçeğe hü”, Aşık'a hitaben “Çalanımıza, çağıranımıza, haklayınımıza Hak yardımcı ola. Ustana rahmet ağzına sağlık. Gerçeğe hü” diye dua eder. Cem'in bitişi, Sofu'nun On İki Hizmet'te görevli olanların sırasıyla Sofu'nun önünde dâra durup Sofu'nun o hizmet sahibine duasıyla birlikte niyaz edip yerlerine geçmesiyle devam eder. Sofu'nun on iki hizmet sahiplerine okuduğu duadan oluşan tarikatın son aşaması Cem Mühürleme olarak adlandırılır. Cem mühürlendikten sonra Sofu'nun, “Allah, Allah gidene durana Hızır Kılavuz Kamber yoldaş olsun. Doğru gelen doğru gitsin. Govsuz, gaybetsiz, kavgasız, gürültüsüz herkes evine” direktifiyle herkes dağılır.

SONUÇ

Sosyal yapı bakımından kapalı bir topluluk olan Beydili Köyü'nün kültürel kimliği dini inançları doğrultusunda belirlenir. Beydili Köyü kültürel belleğinin oluşumunda belirleyici unsur inancın yansımaları bulan dini ritüeldir. Bu inanç yapısında Baba, Sofu ve Aşık adeta birer “bellek aktarıcısı” (Assmann, 2001, s. 57) konumundadır. Beydili Köyü'nde yapılan Cem Tarikatlarının katı şekilde uyulması gereken kurallarla donatılması ve ritüelde söz sahibi “bellek aktarıcıları” öncülüğünde sürdürülmesi ritüelin belleklere işlenmesi ve sonraki nesillere aktarımı konusunda etkindir. İbadette müziğin ifade gücünden yararlanılır. Aşık olmadığı zamanlarda ibadetin gerçekleşmesi söz konusu değildir.

Müziklerde söz önemli bir unsurdur. Tarikat süresince inanç yolunu gösteren Ayetler ve bu inancın temsilcilerine duyulan saygıyı ifade eden Duvaz-ı imamlar sadece bağlama eşliğinde Aşık vokaliyle söylenir. Bu deyişlerin Pir Sultan Abdal, Hatayi ve Nesimi'den seçildiği görülür. Müzikler sürekli tekrarlanan ritim kalıbına sahiptir. Ezgilerin seyri genellikle inici karakterdedir. Kırklar semahı iki bölümlü, cem semahı üç bölümlüdür. Semahlarda bölüm geçişleri Aşık'a göre yapılır. Kırklar Semahı üç kızla gerçekleşir. Cem Semahı üç kadın ve üç erkek olmak üzere altı kişiden oluşur ve burada üç çift can temsil edilir.

KAYNAKLAR

- Alkan, E. (2005). *Sayılar ve Hayvan Simgeleriyle Alevi Mitolojisi*. İstanbul: Kaynak Yay.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek*. (Çev. Ayşe Tekin) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, R. (2005). Halkbilimi'nin Farklı Kimliği ve Sosyal Tabanı. (Çev. Feridun Çotra). *Millî Folklor*, 17 (65), 152-159. Web sayfası: (Erişim tarihi: 16 Mayıs 2014)
http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/halkbilim_sosyal_taban.pdf
- Çağlayan, A. (2001). Alevilikte Niyâz Ya da Secde. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 18. Web sayfası: Erişim tarihi: 20 Mayıs 2014)
<http://www.hbvdergisi.gazi.edu.tr/index.php/TKHBVD/article/view/428/419> (
- Dedekargınoğlu, H. (2011). “Alevilikteki Tanım ve Terimler”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 60, 379-394.
- Eröz, M. (1977). *Türkiye'de Alevilik Bektaşilik*. İstanbul: Otağ Yayınları.
- İçişleri Bakanlığı. (1946). *Türkiye'de Meskun Yerler Kılavuzu*. C.I. Ankara: Başbakanlık Devlet Matbaası.

- Kenanoğlu, A. ve İ. Onarlı. (2003). *Hubyar Sultan Ocağı ve Beydili Sıraç Türkmenleri*. İstanbul: Hubyar Sultan Kültür ve Tanıtma Derneği Yayınları.
- Korkmaz, E. (2005). “Cem”, “Düvazdeh”. *Ansiklopedik Alevilik-Bektaşilik Terimleri Sözlüğü* içinde. (148-162, 205-213). İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Noyan, B. (1995). *Bektaşilik Alevilik Nedir?* İstanbul: Ant/Can Yayınları.
- Onatça, N. (2007). *Alevi Bektaşî Kültüründe Kırklar Semahı*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Selçuk, A. (2012b). “Merkezi Kurumsal Otoritenin Ötekileştirdiği Bir Topluluk: Anşa Bacılılar”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, 61 (9), 169-186. Web sayfası: (Erişim tarihi: Kasım 2012) http://www.hbvdergisi.gazi.edu.tr/ui/dergiler/61_20120411094601.pdf
- Sümer, F. (1999). *Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri - Boy Teşkilatı - Destanları*. İstanbul: Ana Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. *Büyük Türkçe Sözlük*. Web sayfası: (Erişim tarihi: 17 Mayıs 2013) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.53a79ba4eb3a5.23316349

Görüşme Kişileri

- A.G. (1963, Erkek, İlkokul Mezunu), 30.11.2012.
- Ali Kenanoğlu (1970, Erkek, Üniversite Mezunu), 05.05.2014.
- A.S. (1954, Erkek, İlkokul Mezunu), 25.05.2013, 18.08.2013
- H.K. (1942, Erkek, İlkokul Mezunu), 16.05.2004.
- İlyas Gözpınar (1936, Erkek, İlkokul Mezunu), 01.12.2012.
- K.G. (1967, Erkek, İlkokul Mezunu), 05.07.2012.
- M.K. (Erkek, Acısu Köyü, İlkokul Mezunu), 23.04.05.
- S.F. (1981, Kadın, İlkokul Mezunu), 25.05.2013.
- Süleyman Firik (1954, Erkek, İlkokul Mezunu) 18.08.2013.
- S.T. (Erkek, İlkokul Mezunu), 06.10.2012.
- Ş.K. (1964, Kadın, İlkokul Mezunu), 30.11.2012.
- V.G. (Erkek, İlkokul Mezunu), 16.05.2004.

“SOKAK MÜZİĞİNİN KLASİK MÜZİĞE ETKİLERİ VE TÜRKİYE'DE SOKAK MÜZİĞİ”

Esin Nilay KURAN

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Müzikoloji Bölümü Lisans Öğrencisi

ÖZET

Bu çalışmada sokak müziğinin Avrupa müziğine olan etkisinden, Türkiye'deki gelişiminden ve yaşadığımız şehir olan Eskişehir'deki sokak müziği ve müzisyenlerinden bahsedilecektir.

Her ülkede olduğu gibi Avrupa'da da sokak satıcıları halka müzikli çağrılarla seslenir. Klasik müziğin ilk basamaklarını oluşturan İtalya'da XIV. yüzyıldan itibaren eserlere ilham kaynağı olan sokak seslerinin kullanımını XVI. yüzyılda Fransa, XVII. yüzyıl - XX. yüzyıl arası operalar, XIX. yüzyılda ise Almanya takip eder.

Sokağın müziği ve sokakta yapılan müzik denince akla ilk olarak sokak satıcıları gelse de, bu olgu dönüşerek müziğin farklı nedenlerle sokağa taşınması halini almıştır. Venedikli gondolcular müziklerini kanallarda seslendirmişlerdir, özellikle İngiltere ve Amerika'da para kazanmak için konserlerini sokağa taşıyan müzisyenler ortaya çıkmıştır, gibi. Türkiye'de ise çok eskiye dayanmayan ve gelişmekte olan bu olguyu çoğunlukla İstanbul'da görmekteyiz. Sokak müziği yapan bazı gruplara video ve resimlerle değinilecektir. Koptu Kervan, Siya Siyabend, Alatav, Light in Babylon, Masala, Kara Güneş bunlardan birkaçıdır.

Eskişehir'deki sokak müziği ve müzisyenlerinden bahsedecek olursak, gittikçe yaygınlaşan bu olgu, öğrencilerin çoğunlukta olduğu bir şehirde daha da rağbet görmekte ve sokakta müzik yapan grup ya da bireylerin, mekanlara da taşındıklarına şahit olmaktayız. Küçük yaşlardaki sokak müzisyenlerinin melodikalarını alarak sokağa çıkmaları, üniversite öğrencilerinin bilindik enstrümanlar dışında santur gibi eski çalgılarla müzik yapmaları, şehirdeki farklı tınıları ve görsellikleri ortaya çıkarmaktadır.

Özellikle İsmet İnönü Caddesi ve Adalar'da sokak müzisyenlerine rastlanmakta, kitlelerin onları izlediklerini ve destek verdiklerini görmekteyiz.

Anahtar Kelimeler : Sokak Müziği, Eskişehir, Kültürel Değişim, Kent Sosyolojisi

“INFLUENCES OF THE STREET MUSIC ON CLASSICAL MUSIC AND THE STREET MUSIC IN TURKEY”

Esin Nilay KURAN

Undergraduate Student at the Musicology Department, Anadolu University

School of Music and Drama

ABSTRACT

In this study, the influence of the street music on European music, its development in Turkey and the street music and the musicians in Eskişehir which is the city we are currently

living will be discussed.

European street vendors call out people with musicalin vitations as well as in every country. From XIV. Century the use of street sound in Italy ,where the first steps of classical music were constituted, became the source of inspiration too puses. This was followed by France and Germany in XVI. and XIX. Centuries respectively and by operas between XVII.-XX. Centuries.

When it comes to the music of street and the music made in the street it flashes us street vendors, but this phenomen on transformed into the state of the moving of the music to street by virtue of varyin greasons. Venetian gondolians performed their music on water channels, particularly in England and U.S.A. musicians performed their musics in steets for earning money, etc. In Turkey we can see this new and developing tradition mostly in Istanbul. Some street music bands will be mentioned through videos and photographs in this paper. Koptu Kervan, Siya Siyabend, Light in Babylon, Masala, Kara Güneş are some of those.

If we talk about the street music and musicians in Eskişehir, this tradition be comes popular day by day especially in the places that are rich by the student population and we can witness the transfer of the street music bands or individuals to the in doors. Going out or early aged street musicians with their melodicas, university students performing their music with ancient instruments apart from traditional one sreveals the different tones and visualities in the city.

Notably we can encounter street musicians at İsmet İnönü Street and in the Riverside Region, and we can also spot the mass of people watching and supporting them.

Keywords : Street Music, Eskişehir, Cultural Shift, Urban Sociology

Sokak Müziğinin Avrupa Klasik ve Popüler Müziğine Olan Etkileri

Her müziğin kaynağında “halk ezgisi” teması yatar. Müzik tarihinde 1150'lere kadar süren saray ve kilise baskısından ne zaman uzaklaşmış, müzik ne zaman halka da sunulmuş, müziğin sokaktaki macerası işte o zaman başlamış.

Avrupa klasik müziği literatüründen elimize ulaşan “sokakta müzik” kaynakları gezgin müzisyenlerle başlar. (Troubadour) Sonraları gelişerek sokakta konser verme halini alan bu gelenek, özellikle İtalya’da başta Venedik ve Milano olmak üzere gondolcuların müziğiyle özdeşleştirilmiş, eşlik çalgıları arasında mandoline, kemana, trompete yer verilmiştir.

Almanya’da ise sokak müziği XV. yüzyılda Martin Luther’in geliştirdiği “koral” yapıtlarla farklı bir hal almıştır. Kilise korolarıyla icra edilen ve sokağa yansıtılan bu gelenek özellikle Frankfurt ve Viyana’da XIX. yüzyıla kadar sürdürülmüştür.

Sokak müziği operanın gelişmesinde ciddi bir rol oynamıştır. Avrupa’daki sokak satıcılarının halka müzikal şekillerde seslerini duyurmaları çoğu besteciyi etkilemiş ve eserlerin ilham kaynağı olmuştur. XVII. yüzyıl başlarında Ravenscroft “Pammelia” ve “Melismata”da, XVII. yüzyılda Handel “Serse”de, XIX. yüzyılda Clapisson “La Fauchonette” de, XX. yüzyılda ise Charpentier “Lousie”de sokak satıcılarının seslerini kullanmışlardır. (Say, 1992)

Sonraları gitgide belirginleşen sokak sanatçılığı para kazanmak yahut kendini göstermek için yapılmaya başlanmış ve İngiltere, Almanya, Amerika gibi birçok ülkede

popüler müzik sanatçıları keşfedilmiştir. Moondog, Tiny Tim, Space Lady, Janis Joplin, Bob Dylan, Zaz bu örneklerden bazılarıdır.

Türkiye’de Sokak Müziği

Türkiye’de ise çok eskiye dayanmayan ve gelişmekte olan sokak müziğini çoğunlukla İstanbul’da görmekteyiz. Özellikle İstiklal Caddesi ve Kadıköy’de yoğun olarak bulunan sokak müzisyenleri düşünceleriyle de tanınmaya değer.

Siya Siyabend Türkiye’deki sokak müziğinin temel taşlarından biridir. Fatih Akın’ın Crossing The Bridge, The Sound of İstanbul (2005) filminde de yer alan grup, sokak müziğini “Sokak hemzemin oluşundan dolayı insanı birleştirir. Hangi sınıfsal temelden olursan ol, bütün insanları hizaya getirir. Bizi laptoplu adam da, sokakta yaşayan adam da dinliyor. Ama bir taraftan da sokak ağır bir yozlaşmadır. Sokağın, taşın belleğinden bahsedemeyiz. Erkin Koray Ankara sokak müziğinden bahsederken çok romantik, bunu yaşayan adam bilir.” şeklinde anlatıyor.

İstanbul’daki bir diğer grup ise Light in Babylon. Grubun müziğinde pek çok farklı etnik unsur mevcuttur. Grup üyelerinin biri İran kökenli Djembe çalıyor, biri Fransız ve gitar çalıyor, santur çalan üye ise Türk. Gruptaki bu çok kültürlülük Doğu-Batı sentezine yol açmıştır ve folk unsurları yeniden yorumlamalarına olanak sağlamıştır.

Bu iki sokak grubu albümler de yapmıştır fakat şarkılarını hala sokakta seslendirmektedirler.

Kara Güneş, Masala, Grup Alzaymır, Teneke Trampet, Kaktüs, Grup Art, Alataş, Bomba Etkisi gibi gruplar da Türkiye sokaklarından birkaç örnek.

Eskişehir’de Sokak Müziği

Eskişehir’de ise, öğrencilerin çoğunlukta olduğu bir şehirde daha da rağbet gören bu oluşum yaş farkı gözetmeksizin sanatını sokağa yansıtan insanlarla doludur. Darbuka, keman, yan flüt, perküsyon, gitar ve santur kullanan grupların yanı sıra, küçük yaştaki çocukların melodikalarıyla müzik yaptıklarını görmekteyiz. Özellikle Doktorlar Caddesi ve Adalar’da sıkça rastlayabileceğimiz sokak müzisyenlerine halkın ilgisi olumlu yöndedir.

Teşi, B.S.G., Bluehouse, Ayrikotu, Di’li Geçmiş Zaman da Eskişehir sokaklarından birkaç gruptur. Teşi ve B.S.G. dışında kalan gruplar çeşitli mekanlarda da çalmaktadırlar.

Teşi 7 kişiden oluşmaktadır, kullanılan enstrümanlar santur, gitar, 2 kadın 1 erkek vokal, kajan, def, erbane, bendir. Bu enstrümanlardan da anlaşılacağı gibi etnik bir tarzları vardır ve birkaç dilde müzik yapmaktadırlar. Daha önce hiçbir mekanda çalmamışlardır ve sokağın onlar için birleştirici bir unsur olduğunu söylemektedirler. Aynı Siya Siyabend gibi, sokağın, birleştirici bir unsur olduğunu ve sokakta sosyal sınıf kavgalarının kalmadığını, mekânlardaki gibi “para karşılığı istediğini alma” algısının ortadan kalktığını ve Eskişehir halkıyla iyi bir iletişime geçtiklerini ifade etmektedirler. Mekanlardaki müzikler de dahil Eskişehir dinleyicisinin iyi ve kötü müzikleri ayırt edebildiklerini ve sokak müziğine karşı umursamaz davranmadıklarını belirten Teşi, “ Sahnede çalsak bu kadar tecrübe ve animamız olmazdı ama sokak bize bir sürü şey öğretti. Çalmayı, üslubu, hayatla mücadeleyi ve insanlarla konuşmayı bu sayede öğrendik.” diyor. Mekânlardaki, hataya mahal vermeme düşüncesinin sokakta kaybolduğunu ve hatta hata payının güzelliği ortaya çıkardığını düşünmekte. Sokak müziği yapmaktaki ana düşüncelerini “sokak herkesin aynı zamanda hiç kimsenin” tanımıyla anlamaktadırlar. (Eskişehir, 2014)

Grubun konuşma fırsatı bulduğum üyelerinden biri Hakkari'li, biri İzmirli, biri İran kökenli Van'dan gelmiş, diğeri İstanbullu. Birkaç sene önce edindikleri deneyimlerden bahsederken Hakkari'de Sokak müziği kültürünün olmadığına, Van'da bir kere deneyebildiklerine fakat insanların ilgisini çekmediğine ve İzmir'de kalabalığın sokak müziğine ilgisiz kaldığına değiniyorlar. İstanbul'da da durum İzmir'deki gibi fakat İstanbul daha büyük bir mecra olduğundan halkın farklı tınılara daha açık olduğunu belirtiyorlar. (Eskişehir, 2014)

Türkiye'deki Sokak müzisyenlerinin belirginleşen ortaklıklarından söz etmek gerekirse, Santur sokağın simgesi haline gelmiş durumdadır. Bu enstrüman girdiği her gruba etnik bir hava katan, aynı zamanda insanların dikkatini çekmeyi başaran bir tınıya sahiptir.

Sokak müzisyenlerinin sanatlarını sokağa taşımalarının ana kaynağında sokağın, herkese ulaşabilecek kadar geniş bir mecra olmasının yattığı düşüncesindeyim. Düşüncelerin, tarzların, dış görünüşlerin, dillerin, dinlerin öneminin kalmadığı, evrensellik boyutundaki müziğin ortak dil haline geldiği sokağın, insanlara ulaşabilmenin en önemli “yer” haline gelmesi, sadece müzikle değil, sanatın farklı kollarını icra eden sokak sanatçılarının da ortak paydada bulunduğu bir düşüncedir.

Türkiye'de Sokak müziği yapan Kara Güneş grubu bir röportajlarında Avrupa gezilerinden bahsetmiştir. (Ankara, 2011) Türkiye'deki sokak müziğinin yankılarından Avrupa'da da bahsedildiğini fakat Avrupa'da sokak müziğine daha çok sahip çıkıldığını ve değer verildiğini eklemiştir.

Avrupa'ya kıyasla yeni bir düşünce olan Türkiye Sokak müziğinin zorlandığı noktalar da var elbette. Bahsettiğim grupların ortak olarak değindiği konu, Türkiye'deki bazı belediye güvenlik güçlerinin bazı noktalarda kendilerini sokağın sahipleri olarak görmelerinin yarattığı gerginliklerdir. Bunun sebebinin insanları rahatsız edecek kadar büyük amfiler kullanan gruplar olduğu zamanlar da var fakat bunun dışında kalan müdahalelerin nedeni, grupların farklı dil, farklı siyasi görüş içeren müzikler ortaya koyduklarındaki tahammülsüzlüktür. Bu biraz da “Avrupa'daki farklı olana saygı” düşüncesinin Türkiye'de henüz olgunlaşmamış olmasındandır. Bu gerginliklerin birkaç sene öncesine kadar büyük bir problem olduğu fakat yakın tarihlerde halkımızın da sokak akımına alıştığını ve sokak sanatı icracılarına korumacı tavırla yaklaştıklarını eklemektedirler sokak sanatçıları. (Gezi Parkı, 2013)

KAYNAKÇA

Say, A. 1992 Ankara, Müzik Ansiklopedisi 4. Cilt

Akın, F. 2005 İstanbul, Crossing The Bridge, The Sound of İstanbul

**“POPÜLER ÖĞELERİN SENFONİ ORKESTRALARI İÇİNDEKİ YERİ:
“BİR ANADOLU SENFONİ ORKESTRASI KONSERİ ÖRNEĞİ”**

Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM

Özge CESUR

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Lisans Öğrencileri

ÖZET

Bu çalışmada klasik batı müziği orkestrası ve popüler müzik sentezinin dinleyiciye olan etkileri incelenecektir.

Klasik batı müziği, halk müziklerinden net çizgilerle ayrılmış, Batı kökenli bir müzik türüdür. En önemli özelliği, çok sesli olmasıdır. Bu müzik zaman içerisinde gösterdiği değişim ve gelişimlerin etkisiyle dönemlere ayrılmıştır; antik dönem, orta çağ, rönesans, barok dönem, klasik dönem, romantik dönem, çağdaş dönem.

Türklerin Batı müzik kültürü ile ilk tanışması ise 1826 yılında Muzika-i Hümayun’ un kurulması ile gerçekleşmiştir. Muzika- i Hümayun’ un ardından batı müziği eğitimi adına çalışmalar yapan ilk konservatuvar 1914 yılında açılan Darülbeyti’ dir..

Günümüze gelindiğinde Üniversitelere bağlı olarak müzik eğitimi veren konservatuvar sayısı 42’ dir. Her ne kadar Cumhuriyet’ in ilanından sonra klasik batı müziği eğitimi veren kurumların sayısı artış gösterse de bu yeterli olmamış ve bu müziği dinleyici kitlesiyle kaynaştıramamıştır. Türkiye’ deki klasik batı müziği algısı, bu müziği "üst sınıf" olarak nitelendirilen insanların dinlediği yönündedir. Eğitim yetersizliği ve dinleyici azınlığı klasik batı müziğini alternatif arayışlar içerisine sokmuştur. Çağın getirisi olan popüler müzik unsurları zaman içerisinde kendine senfonik orkestralarda yer edinir. Bu durum pek çok bestecinin eserlerinde popüler motifler barındırması ile başlar. Bu oluşum senfonik orkestraları "algılanandan" çok daha dinamik ve eğlenceli bir hale getirir. Toplum bu oluşuma kendini yakın hisseder ve daha kolay benimser.

Anahtar Kelimeler: Anadolu Üniversitesi, Klasik Müzik, Popüler Öğeler

**THE PLACE OF POPULAR ITEMS IN SYMPHONY ORCHESTRAS:
“A SAMPLE FROM THE CONCERT OF ANADOLU UNIVERSITY SYMPHONY
ORCHESTRA”**

Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM

Özge CESUR

Students of Program in Musicology at Anadolu University School of Music and Drama

ABSTRACT

The present study aims to examine the effects of the synthesis of western classical music orchestra and popular music on audience

Western Classical Music, which is separated clearly from folk music, is a genre of western origin. Its most important feature is that it is polyphonic. This music is divided into periods such as ancient period, medieval age period, renaissance period, baroque period, classical period, romantic period and modern period by the effect of alteration and developments it has shown over time.

The Turkish first met with Western music culture in 1826, by the establishment of Muzika-i Humayun. After Muzika-I Humayun, Darulbedayi, which was opened in 1914, was the first conservatory which had studies on Western music education.

Today, there are 42 college-bound conservatories which have music education. Following the proclamation of the republic, despite the increase in the number of institutions that have Western Classical Music education, it wouldn't be enough to integrate the Western Classical Music with its audience. The perception of Western Classical Music in Turkey is that this music is just listened by upper class people. Lack of education and audience put the Western Classical Music into search for alternatives. The items of popular music the era brings gain a place in symphonic orchestras. This has started with the composers who have popular motives in their works. This formation makes symphonic orchestras much more dynamic and entertaining. The society feels itself closer and adopt more easily to this formation.

Keywords: Anadolu University, Classical Music, Popular Items

KISA TARİHSEL BİLGİ

Klasik batı müziği, halk müziklerinden net çizgilerle ayrılmış, Batı kökenli bir müzik türüdür. ‘Sanatsal amaçlı olan bu müzik türü, kalıcı değerleri ile uluslararası beğeniyi temsil ettiği için, kimi kaynaklarda ‘uluslar arası sanat müziği’ olarak da isimlendirilmiştir.

‘Latince classicus = üst sınıf sözcüğünden kaynaklanan klasik kavramı bütün zamanlar için örnek olan evrensel mükemmelliği tarihsel akımların bireşimini, stil ve biçim özdeşliğini, doğallığı, kalıcılığı, saltlığı ve yalınlığı, denge ve orantıyı, bütünlük ve tutarlılığı içerir.’(Say, 2010:30)

En önemli özelliği, çok sesli olmasıdır. ‘Çokseslilik, aynı anda tınlayan seslerin, belli bir amaca yönelik olarak ve zamanla değişen görüşlere göre bir düzen içinde kaynaşmasıdır.’(Cangal, 1988:147)

Çok seslilik beraberinde orkestra adı verilen oluşumları meydana getirir. Orkestra; çeşitli büyüklüklerde olabilen çalgı topluluklarıdır. Klasik Batı Müziği orkestraları, dönemlere göre farklılıklar gösterir. İlk çağlarda görülen çalgı yetersizliği günümüzde yerini kalabalık çalgı topluluklarına bırakmıştır. Orkestralarda çalgı toplulukları üç ana grupta incelenir; yaylı çalgılar, üflemeli çalgılar, vurmali çalgılar. Klasik Batı Müziği zaman içerisinde gösterdiği değişim ve gelişimlerin etkisiyle dönemlere ayrılmıştır:

Antik Dönem

‘Batı müziğinin yazılı tarihi Antik Yunan ve Roma dönemine dayanır denmesine rağmen son yıllarda yapılan araştırmalar, bu kökenin Anadolu kaynaklı olduğu yolunda kuvvetli bilgiler içermektedir.’(Alaner;A.B.)

Anadolu kaynaklı Antik Yunan ve Roma’ nın müzik kültürü ve geleneği tümüyle olmasa da Ortaçağ Avrupası’ na, özellikle modal yapı içerikleriyle devroldu ve yaklaşık 1000 yıl boyunca kendi içinde dönüşüme uğrayarak Batı dünyasının çoksesli geleneğine dönüştü.

Ortaçağ Dönemi

Ortaçağ felsefesi, Antik Çağın sonlarında geliştirilen dinsel temeller üzerinde yükselen bir düşünce yapısıdır. Dolayısıyla Ortaçağ kültürü, baştan aşağı dinsel, ancak Ortaçağ halk şarkılarını da içermesinden dolayı çok renkli bir kültür mozağıdır.

Rönesans Dönemi

Fransızca bir sözcük olan Renaissance ‘yeniden doğuş - yapılanma demektir.’ Rönesans, düşünce, bilim ve sanatta, yeni güçlerin yeşermesi yanında, eskilerin solması anlamına gelir. Rönesans düşüncesi, deneyin, aklın sağladığı doğrularla biçimlenmiştir. Gerçekte Ortaçağ’ da atılan tüm müzik şekillerinin yeniden biçimlendirilmesidir.

15. yüzyıl, müzik yazısının (notasyonun) gelişiminde bir dönüm noktasıdır: basım teknolojisinin başlaması ve parşömeden kâğıda geçiş, nota basımına yeni olanaklar sağlamıştır. Ses müziğindeki büyük gelişim, çalgı müziğinin stil ve form yönlerinden ilerlemesine yol açmış, ayrıca 16. yüzyılın ilk yarısında çalgı metotları yazılmaya başlamıştır. Rönesans müziği, çalgıların gelişimine de yeni boyutlar getirmiş, bu sayede çalgı müziğinde yenilikler gerçekleşmiştir.

Klasik Dönem

Klasik döneme, klasik isminin verilmesi, bugün kullandığımız çoğu müzikal formun ve yapının bu dönemde bugünkü şeklini almasındandır. Aydınlanma felsefesi, müziğin üslubuna işlenmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan Aydınlanma felsefesini hazırlayan en önemli olay 1789’ da gerçekleşen Fransız Devrimi’ dir.

Dönemin müziği kendinden önceki dönemin aksine sade ve yalındır. Küçük burjuvazinin Fransız Devrimi ile söz sahibi olması, müziğin romantik üsluba doğru yönelmesini sağlamış, Beethoven ile birlikte Klasik Dönem’ in kapıları kapatılarak, Romantik Dönem’ e geçilmiştir.

Romantik Dönem

Avrupa’ da Romantik akımı geliştiren toplumsal ortam, Fransız Devrimi’ nin yarattığı düş kırıklığının sonuçlarındandır. Romantizm bireysel duyguları, düş gücünü ön plana çıkaran ve rasyonalizme karşı doğanın üstünlüğünün önemini vurgulayan bir düşünce hareketiydi. Aydınlanma’ ya tepki olarak ortaya çıktı.

Bu dönemde besteciler genel olarak ifadenin sınırlarını zorlayan yapıtlarında armonik oluşumları, biçimsel sınırları ve hatta icracının fiziksel yapabilirliklerini uç noktalara taşıdılar. 19. yüzyıl boyunca gelişimini sürdüren Romantik akım, kimi dönemlerde çağının tanımı içinde ‘ilerici’ bir öz kazanmış ama toplumsal ve siyasal olayların etkisiyle genel olarak inişli ve çıkışlı bir yol izlemiştir. Gerçekte ulusalcılığın temel taşlarının hazırlandığı bir dönemdir.

Çağdaş Dönem

Çok basit bir anlatımla tüm dönemlerin öğelerinin içinde barındığı, yepyeni bir sentez ve yeni arayışlar dönemidir <<Çağdaş Dönem>>.

HAFIZAMIZI TAZELEYELİM

Küçük maddeler ile özetleyecek olur isek;

1. 1826 Mehterhane’ nin kaldırılıp, Saray Müzik Okulu olarak da isimlendirebileceğimiz Mızıkâ-i Humayun’ un kuruluşu

2. 1827 resmi açılış
3. 1828 Guiseppe Donizetti dönemi
4. 1861 Callisto Guatelli dönemi
5. 1914 Darü'l Bedayi Tiyatro ve Müzik Okulu
6. 1917 Darü'l Elhan
7. Cumhuriyet Dönemi' ne hazırlık ve Saffet ATABİNEN, Zati ARCA, Zeki ÜNGÖR dönemi
8. 1924 Musiki Muallim Mektebi
9. 1936 Ankara Devlet Konservatuvarı

TÜRK TOPLUMUNDA KLASİK BATI MÜZİĞİ ALGI VE DİNLEYİCİ KİTLESİ

A.Erol, müzikte toplumsal etkileşimi şöyle vurgulamaktadır. ‘‘Müzik, toplumsal etkileşimle var olan ve insanlar tarafından insanlar için yapılan öğrenilmiş bir davranıştır. Dolayısıyla kendi için, her zaman onu üretecek, destekleyecek ve onun ne olup ne olmadığına karar verecek insanlara gereksinim duyar.’’ (Kaplan, 2013:20) Bu müziği yaşatmaya ve öğretmeye çalışan insanlar Türkiye’de çok az yere ulaşabildiler ve bu durum onları kendi müziklerinden uzaklaştırdı. Sanatın toplum adına yapılması yerine sanat için yapılması gerektiği algısı Klasik Batı Müziğini, Klasik Türk Müziğinden daha da uzaklaştırdı. Bu nedenle Türkiye’deki klasik batı müziği algısı, bu müziği "üst sınıf" olarak nitelendirilen insanların dinlediği yönündedir.

KLASİK BATI MÜZİĞİ ORKESTRASI VE POPÜLER MÜZİK SENTEZİNİN TOPLUMSAL ETKİLERİ

Başlangıcından günümüze dek uzanan süreçte müzik üç ana türde yaşatılmıştır: Geleneksel müzik, klasik müzik, popüler müzik.

Bunlar, işlevi ve amaçları bakımından ayrılır. Türler, belirli toplumsal ve bireysel gereksinimlerin sonucunda doğmuş, değişen farklı beğenileri temsil ederek günümüze kadar gelmiştir.

‘‘Geleneksel müzik’’, bütün ülkelerde genel olarak ‘‘halk müziği’’ ile özdeş anlamda ele alınır. Bu müzik geleneği, kendi halkının yaşam biçimini ve beğenisini dile getiren yerel özellikler taşır.

‘‘Klasik müzik’’, ağırlıklı olarak sanatsal amaçlıdır ve bütün insanlığa seslenen evrensel değerler içerir.

‘‘Popüler müzik’’, daha çok eğlence amaçlıdır; güncel beğenileri temsil ettiği için toplumun geniş kesimlerinde yaygınlaşmayı amaçlar. Bu amaç doğrultusunda uluslararası yaygınlaşma potansiyelini taşıdığı kadar, yerel çerçevede de sınırlı kalabilir. Eğlence amaçlı olarak doğan popüler müzik çeşitleri, ilkçağdan başlayarak bütün toplumlarda yer almıştır. Dilimize Fransızca ‘‘populaire’’ sözcüğünden giren terim, ‘‘herkes tarafından tanınan, yaygın, güncel, geniş kesimlere dönük’’ anlamında kullanılır. Popüler müzikler (kısaltılmış pop müzik), sanıldığı gibi 20. yüzyılın icadı değil, yaklaşık 4000 yıllık bir toplumsal/kültürel olgudur: Eski Mısır uygarlığından günümüze ulaşan rölyeflerde görülen çalgıcılar ve dansçı kızlar, büyük olasılıkla firavunları eğlendirmeye gitmekteydi. Ayrıca, Antik Yunan uygarlığındaki şarap şenliklerinde yer alan müzik ve danslar, köle sahibi Romalı efendilerin ‘‘zevküsefa’’ düşkünlüğünden kaynaklanan müzikli eğlenceler, Geç Ortaçağda palazlanmaya başlayan kentli tabakaların içki sofrası şarkıları, 16. ve 17. yüzyılın korsan şarkıları, 18. yüzyılın sosyete danslarına eşlik eden müzikler, 19. yüzyılda vals ve polka

müziklerinin yanı sıra, operet, vodvil, revü gibi müzikli sahne sanatlarının sevilen şarkıları ve 20. yüzyılda geliştirilen ses kaydı teknolojisinin müthiş bir hız kazandırdığı popüler müzik endüstrisi, günümüze uzanan binlerce popüler müzik çeşidini oluşturmuştur.

Türkiye’ de popüler müzik kavramına gelindiğinde 1930’ lu yıllar, cazın ülkemize girdiği yıllardır. Aynı döneme operetler dönemi denmektedir. Taş plak dönemi bu [yılları](#) kapsar. Gramofon, en gözde alettir. Operetler ve tango, ülkemize giren ilk popüler batı müzikleridir. 1950’li yıllar Türkiye’de cazın dışındaki batı müziği türlerinin tanındığı yıllardır. Batıdaki pop müzik, gençlerimizi etkisi altına almaya başlamıştır. 1955’te bir Rock’n Roll orkestrası kurulur. 1960’lı yıllar gençliğin özgür olmak istediği Hippi akımının gözde olduğu yıllardır. 60’lı yıllarda pop müzik çalışmaları Avrupa’da olduğu gibi hız kazanır. Çok sayıda pop orkestrası kurulur. Yerli melodilerin batı sazlarıyla yeniden yorumlanması bu dönemde artış gösterir. Aynı zamanda bu dönemde ortaya çıkan ‘arabesk’ modernleşme sürecinde, Batılılaşma politikasının getirdiği ulusal kimlik arayışında filizlenmiştir.

Resmi ideoloji, Türk Müziğine radyo yayın yasağı koymuş, Türk Halk Müziği’ nin, toplumun alışık olmadığı çok sesli denemelerle sunulması sonucunda, dinleme alışkanlıklarına yanıt bulamayan halkta kültürel boşluk oluşmuştur. İslamiyet aracılığıyla Arap müziği ile tanışık olan halk, Arap radyolarına yönelmiş ve dönemde popüler olan Hint müziğinin de etkisiyle ‘Arabesk Müzik’ kendini biçimlendirmiştir. Sanayileşme ve kentleşmenin yarattığı göç olgusu, kente göç eden bireylerde yeni sosyal düzene uyum sorunları yaratmıştır. Alt – kültür olarak algılanıp dışlanan bu kitlenin, oluşturduğu ortak kimliği dile getirme aracı arabesk müzik olmuştur. 1970’li yıllar Pop müziğin gerçekten popüler olduğu yıllardır. Siyasi hareketler, müziği de etkiler. Bunun sonucunda şarkı sözlerinde sloganlar duyulmaya başlanır. Kaset devrinin başlangıcı bu yıllardır. 1980’li yıllar 12 Eylül dönemi olaylarını da içine alır. Tabi ki Türkiye’deki sanat kesintiye uğramıştır. Arabesk müzik hızla yayılmaya devam etmiştir. Operetler yerini müzikallere bırakmıştır. 80’ li yılların başlarında Türkiye’ de toplumsal çelişkileri ve sosyal düzeni eleştirmek, haksızlıkları ve yaşamın zorluklarını protesto etmek için ‘özgün müzik’ oluşmuştur.

Günümüze gelindiğinde popüler müzik unsurları zaman içerisinde kendine senfonik orkestralarda yer edinir. Bu durum pek çok bestecinin eserlerinde popüler motifler barındırması ile başlar. Bu oluşum senfonik orkestraları "algılanandan" çok daha dinamik ve eğlenceli bir hale getirir. Toplum bu oluşuma kendini yakın hisseder ve daha kolay benimser.

Bu çalışmada Klasik Türk Müziği motiflerinin Klasik Batı Müziği orkestraları ile sentezinden örnekler gösterilmiştir. Ele alınan eserler Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası tarafından gerçekleştirilen Yeni Yıl Konseri’ inde seslendirilmiştir. Konserin ilk yarısında Türk motifleri barındıran, düzenlemeleri Hasan Niyazi Tura ve Kamil Özler’ e ait olan eserlere yer verilmiştir. Aynı zamanda gitar ve klarnet sanatçısı olan Kamil Özler konserin solistliğini yapmıştır. Eserlerinde Türk ve Caz unsurlarını bir araya getiren Kamil Özler Klasik Türk Müziğinin, popüler müzik alanındaki en önemli isimlerinden biridir. Türk Müziği motiflerini eserlerinde barındıran diğer bir isim olan Hasan Niyazi Tura’ nın konserde seslendirilen ‘Pop Uvertürü’ eseri dışında ‘Türk Dansları’, ‘Şehitler Oratoryosu’ eserleri de dikkat çekmektedir. ‘Yüzyılların Aşkı’ adlı balenin besteciliğini yaptığı da bilinmektedir.

SONUÇ

Ele aldığımız örneklerden de anladığımız üzere Klasik Batı Müziği, içinde popüler öğeler barındırdığında daha çok benimsenebilmiştir. Bunun sebebi ise Türk halkının aşına olduğu ritim ve melodi kalıplarını, yapılan bu tarz senfonik konserlerde bulabilmeleridir. Dinleyici kendini bu konserlerde Klasik Batı Müziğinin ‘kalıplaşmış kurallarından’

bağımsız hisseder, eserin dinlenmesi ve algılanmasında ki bu rahatlık dinleyicinin çeşitli reaksiyonlarla konser içerisinde aktif rol oynamasını sağlar. Bunun en güzel örneği klasik eserlerin deformasyona uğratılmış biçimlerinde görülmektedir.

Bir eserin dinlenilmesi, algılanıp değerlendirilebilmesi, öğretilmesi ve yaygınlaştırılması adına yapılan çalışmalarda Ayten KAPLAN şunları dile getirir; “ Bir müzik eseri, besteci, eser, yorumcu, dinleyici ve toplum unsurlarının birbirleri ile ilişkilerinde bir bütün oluşturur. Değerlendirmede bu beş unsur da göz önünde bulundurulmalıdır. Bir müzik eserini doğru değerlendirebilmek için onun yapısını ayrıntılı bir biçimde bilmek ve müziksel analizini yapmak gerekir. Eserdeki anlam ve hareket, olduğu ses sistemi içinde değerlendirilmelidir. Bir Türk Müziği eserini, Batı Müziği ses sistemine göre değerlendirmek doğru olmayacaktır.”(Kaplan, 2013:31) Yukarıda da açıklandığı üzere Türk toplumunun dinsel, kültürel yaşayış biçiminin bu müziği kabullenme sürecini zorlaştırdığı düşünülebilir. Bu duruma seslendiren açısından bakıldığında A.Kaplan, kitabının aynı bölümünde şunları dile getirir; “Bir müzik eserinin merkezini oluşturan “yorumcu” dur. Dinleyiciye eseri – eserin ruhunu, karakterini, anlamını – ulaştıran yorumcudur. Bu nedenle yorumcunun eseri bir başkasına duyurabilmesi (hissettirebilmesi, anlatabilmesi) için önce eseri kendi kavraması, anlaması ve hissetmesi gerekir.”

Özetlersek;

1. Popüler öğeler özellikle 21. yüzyılda klasik müzik orkestraları içerisinde sıklıkla yer almaktadır.
2. Orkestra konserleri katılımları incelendiğinde, programlarında popüler öğelerin yer aldığı konserlere katılımın çok daha yüksek olduğu gözlenmektedir.
3. Çoksesli müzik sanatına olan ilginin belki de popüler öğelerin orkestra konser programlarına girmesi ile artacağı umudu ortaya çıkmaktadır.
4. Bunlardan dolayıdır ki popüler öğelerin orkestra eserlerinde kullanılması, bir avantaj olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

ALANER, A.Bülent: “*Müzikte Beşinci Boyuta Doğru*”, Anadolu Üniversitesi Yayınları No:1739, Eskişehir 2007

ALANER, A.Bülent: “*Tarihsel Süreçte Müzik*”, Anadolu Üniversitesi Yayınları No: 1179, Eskişehir, 2000.

BORAN, İlke – Şenürkmez, Kıvılcım, Yıldız, “*Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mayıs 2010

CANGAL, Nurhan, “*Müzikte Çokseslilik, I.Müzik Kongresi Bildirileri*”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988

EROL, Ayhan, “*‘Türkiye’ nin Sosyo – Kültürel ve Müziksel Değişim Atmosferinde Bir Aşık: Mahsuni*”, Foklor/Edebiyat Dergisi, 2000

KAPLAN, Ayten, “*Kültürel Müzikoloji*”, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, Mayıs 2013

SAY, Ahmet, “*Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?*”, Evrensel Basın Yayın, İstanbul, Haziran 2010

SAY, Ahmet, “*Müzik Tarihi*”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2006

TÜRKMEN, Uğur, “*Türk Müziğinde Çokseslilik Tartışmaları*”

<http://www.aku.edu.tr/aku/dosyayonetimi/sosyalbilens/makale/c9s1m11.pdf>

YILDIRIMKAYA, Gülin, “*‘Türkiye’ de Ciddi Düzeyde Bir Klasik Müzik Var Mı?*”,

<http://www.haberturk.com/yazarlar/gulin-yildirimkaya/577049-turkiyede-ciddi-duzeyde-bir-klasik-muzik-var-mi>

“ANKARA OYUN HAVALARININ GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU VE ÜLKENİN MÜZİK KÜLTÜRÜNE ETKİLERİ”

Yrd.Doç.Dr. Faruk YILDIRIM

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

faruk.yildirim@hotmail.com

ÖZET

Kültür, toplumları bir arada tutan önemli bir unsurdur. İnsanın doğumundan itibaren belli bir toplum içerisinde yaşadığı ve yetiştiği düşünüldüğünde, içinde yaşadığı sosyal çevrenin davranışlarından, gelenek-göreneklerinden, hoş görülen veya görülmeyen eylemlerinden etkilenmemesi mümkün değildir.

Toplumları bir arada tutan unsurlar din, dil, gelenek-görenek ve sanat anlayışıdır. Kültür kavramının önemli öğelerinden biri olarak kabul edilen müzik ise, sosyal yaşamın her anında karşılaşılabileceğimiz, insanları birbirinden ayıran veya birleştiren önemli bir etkidir. Bir toplumun müzik anlayışında yüzyıllar geçtikçe gözlemlenen değişimler bir gelişim midir, yoksa kültürün yok olması anlamına mı gelmektedir?

Bu araştırmada Ankara’da yerel radyo ve televizyonlarda ve toplu eğlencelerde sıkça görülen, günlük yaşamın vazgeçilmez unsurlarından biri haline gelmiş olan oyun havaları irdelenmiştir. Oyun havalarının en yaygın görüldüğü şehirlerden birisi olan Ankara’da yapılan faaliyetler mercek altına alınmış, bu kültürün geçmişten günümüze ne gibi değişikliklere maruz kaldığı araştırılmış, özellikle son 20 yılda oyun havalarındaki söz ve müziklerde ortaya çıkan değişim örneklerle açıklanmıştır. Araştırmada geçmişten günümüze değin icra edilen oyun havası eserlerinden örneklerle de yer verilerek, Ankara ilinde oyun havası kültüründe geçmiş ile günümüz arasında oluşan farklılıklar ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler : Kültür, Ankara, Oyun havaları.

“CURRENT STATUS OF ANKARA'S DANCE TUNES AND THEIR IMPACT ON THE COUNTRY'S MUSIC CULTURE”

ABSTRACT

Culture is an important element that keeps societies together. If we consider that a human from the birth lives and grows in a certain society, we also accept that the social environment, traditions, value assessments of actions impress the behaviour of him or her.

The elements which hold societies together are the common understanding of religion, language, traditions and art. Music, which is considered to be one of the important elements of the concept of culture and which we can face in every moment of the social life is an important factor that separates or unites people. Are the changes in music through the centuries talking about the development of it or they indicate that it disappears?

This study considers the common for Ankara’s local television and radio and for the folk culture the dance tunes that have become a necessary part of everyday life. Ankara, one of the cities where the dance tunes can be seen as the most common activity is under the spotlight in this work, also what changes in this culture are exposed from the past to the

present has been investigated; the changes which have been occurred to the words and music in these dance tunes are also investigated. In the research the examples of the music games from the past to the future are given and, the differences in culture between past and present dance tunes of Ankara have been tried to put forward.

Key words: Culture, Ankara, Dance tunes.

GİRİŞ

Kültür, toplumları bir arada tutan, toplum içerisinde, yaşamın her anında paylaşılagelen ortak değerlerdir. Kültür olgusu, bir toplumun sosyal yapısının önemli dinamiklerinden bir tanesidir. Öyle ki, kültür toplumları bir arada tutar, sosyal yapıyı birbirine sıkıca kenetler. Erinç'e göre kültür bir süreklilik içermeli, yani kültürün bir geçmişi olmalı, geleceğinin olacağı da öngörülmalıdır. (Erinç, 2009, s.34). Turan'a göre ise kültür, bir toplumda geçerliliği kabul edilen ve yaşam boyu bir gelenek halini alan, dil, inanç, sanat anlayışı vb. her türlü duygu ve düşünce öğeleridir (Turan, 2005, s.17). Dolayısıyla bir toplumun kültürel değerleri, birbirinden ayrı düşünülemeyecek olgulardır (Tanrıkorur, 2009, s.202). Bu kültürel değerlerin tümü bir araya geldiğinde bir toplumun karakteri ortaya çıkar. Tüm bu görüşler doğrultusunda, toplumların kültürel öğelerini unutmaları, kendi benliklerini unutmaları, dolayısıyla toplum olma özelliklerini kaybetmeleri manasına gelmektedir. Kültürel özellikler tarihsel süreç içerisinde savaş, göç vb. çeşitli sosyal etkenlerle bazı değişikliklere maruz kalabilir, ancak toplumun devamlılığı açısından kesinlikle yok olmamalıdır.

Ülkemiz, gerek coğrafi yapısı, gerekse etnik kökenlerin oldukça farklılık göstermesi sebebiyle, alabildiğince geniş bir kültür yelpazesine sahiptir. Bu geniş kültür yelpazesinin oluşmasında en önemli etkenlerden birisi, farklı milletlere, kültürlere, yüzyıllarca barış içerisinde yaşama olanağı sağlayan Osmanlı devletidir. Anadolu, bu sayede yüzyıllarca her milletten ve kültürden göçler almış, böylelikle bu bölgede oldukça zengin bir kültür ortaya çıkmıştır. Öyle ki, bir bölgenin yemek kültürü bir diğer bölge ile önemli farklılıklar göstermektedir. Aynı şekilde giyim tarzları, konuşma şiveleri vb. pek çok özellik, her bölgenin birbiriyle farklı renkler olduğunu bize anlatır. Bu durumu en net şekilde ortaya koyan örneklerden bir tanesi de, halk oyunlarıdır. Anadolu'da her yörenin farklı halk oyunlarına sahip olması, bahsi geçen kültür çeşnisinin güzel bir ifadesidir.

ANKARA'DA SEYMEN KÜLTÜRÜ

Seymen kültürünün temelini Oğuz Boyu'na dek uzandığı kaynaklarda yer almaktadır. "Seymen" kelimesi "sökmen" kelimesinin zamanla değişmesi sonucu "seymen" olarak kalmıştır. Sökmen, Oğuzlar'da savaşçı yiğitlere verilen bir isimdir. Osmanlı tarihine bakıldığında ise "sekban" kelimesi ile karşılaşmaktayız. Sekban, Osmanlılarda sınır boylarında görev yapan askeri bir birimdir. Sekban kelimesinin seymen ile ilgili olduğu yönünde tartışmalar da mevcuttur (Şapolyo, 1971, s.22). Çağatay Uluçay'ın "XVII. asırda Saruhan'da eşkıyalık ve halk hareketleri" eserinde ise "Sekban ve Sarıcalar daha evveleri başka başka vazifeler gören askere verilen isimdi. Bu asırda ise paşaların maiyetindeki başı bozuk askere verilen ad olarak kullanıldı. Eskiden Anadolu'da düğünlerde hususi kıyafet ve silahlarla gelini getirenlere de seymen adı verilir." ifadeleri yer almaktadır (Ankara Seymen Oyunları Hakkında Genel Bilgiler, 05.05.2014).

Seymenler, tarihte yalnızca bir halk oyunu ekibi değil, Türk gelenek-göreneklerini ve diğer kültürel unsurları koruyup yaşatan bir sosyal teşkilattır. Seymenlikte "kızılca gün" adı

verilen bir kavram bulunmaktadır. Kızılca gün, mevcut beyliğin veya devletin yıkıldığı, toplumsal bir felaketin yaşandığı günlerdir. Seymenler bu kara günlerde kendilerine bir lider seçerek devleti yeniden kurarlardı (Ertürk, Ayhan, Ankara Seymenlik Geleneği, 01.05.2014). Yüzyıllar boyunca seymenler, bu tür toplumsal faaliyetlerde bulunmuşlar, toplumun birlik ve beraberliğine destek olmuşlardır.

Seymenlerin kurtuluş savaşı yıllarında da toplumsal faaliyetlerine devam ettikleri görülmektedir. 27 Aralık 1919'da Atatürk, Anadolu'daki gezisini tamamlamış ve Ankara'ya gelmiştir. Atatürk'ü Ankara'da Dikmen sırtlarında, çevre il ve ilçelerden de gelen yaklaşık 3000 seymen karşılamış, Atatürk'e kendilerinin emrinde olduklarını, vatan uğruna canlarını feda edebileceklerini ifade etmişlerdir (Özaslan, Atatürk'ün Ankara'ya Gelişi ve Ankara'nın Başkent Olma Nedenleri, 12.05.2014). Bu coşkulu karşılamının daha sonra Ankara'nın başkent olmasında etkili olduğu ifadelerine seymen derneklerinde yapılan görüşmelerde rastlanmıştır.

Günümüzde seymenlik kültürü, Ankara'da Ankara Seymenler Kulübü, Ankara Kulübü ve Ankara Kültürünü Yaşatma Derneği gibi derneklerin çatısı altında sürdürülmekte, seymenler faaliyetlerini bu derneklerde devam ettirmektedir. Bu derneklerde gençlere seymenlerin oynadıkları oyunlar öğretilerek önemli bir kültür hizmeti yapılmaktadır. Ancak, başta belirttiğimiz gibi seymenlik sadece oyun oynayan bir topluluk değil, tüm yaşam tarzıyla çevresine örnek, toplumsal olaylara duyarlı, milli kültürüne sıkıca bağlı bir sosyal yapıdır. Bundan dolayı bahsi geçen derneklerde belirli günlerde yapılan sohbetlerde yalnızca oyun kültürü değil, aynı zamanda gençlere seymenliğin sosyal özellikleri de aşılanmaya çalışılmakta, gençler bu derneklerde bir nevi "pişirilmektedir".

Günümüzde Ankara'ya ait olduğu bilinen 300 civarında türkü mevcuttur (Kaplan, Müzik Medyasında Ankaralılar, 28.04.2014). Bu türkülerin 25-30 kadarında seymenler belli bir kareografi ile oynamaktadır. Ankara Seymenler Kulübü ile yapılan görüşmede, dernekte mevcut oyunların gençlere öğretilmesinin yanı sıra, seymenlerin yaşı ileri olanlarından bilgi alarak unutulmuş olan bazı oyunları tekrar hayata geçirdikleri ve bu oyunları da gençlere öğrettikleri de tespit edilmiştir. Tüm bu faaliyetler, kültürün devamlılığı açısından büyük önem taşımaktadır.

Ankara halk oyunları kültüründe oynanan oyunları zeybekler ve düz oyunlar olmak üzere iki kısımda incelemek mümkündür. Zeybek türünde Ankara zeybeği, Yağcıoğlu zeybeği, Mendil zeybeği, Seymen zeybeği, Karaşar zeybeği seymen kültüründe oynanan oyunlardır (Ankara Halk Oyunları, 09.04.2014). Düz oyunlar ise Hüdayda, Misket, Mor Koyun, Çarşamba, Kaşıklı Oyun, Sabahi, Çeçen Oyunu, Sürdüm Oyunu ve Sinsin'dir (Ankara Seymen Oyunları Hakkında Genel Bilgiler, 05.05.2014). Ankara kültüründe halk arasında en bilinen oyunlar Misket, Hüdayda ve Mor Koyun oyunlarıdır. Ankara ili ve çevresinde yaygın olarak oynanan oyunlardan birisi de Yozgat iline ait bir türkü ile oynanan Yıldız oyunudur. Bu oyunlar, zaman içerisinde Ankara'nın bilinen en önemli kültürel öğeleri arasında yer almış, "Ankara" kelimesi ile özdeşleşmiştir.

ANKARA OYUN HAVALARI VE GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU

Oyun havaları, Ankara'da her zaman popülerliğini korumuştur. Bu popülerlik, oyun havaları türüne büyük bir talep oluşturmuş, bunun sonucunda Ankara'da faaliyet gösteren yerel radyo ve televizyonların pek çoğu, yayın akışlarını bu talebe göre şekillendirmişlerdir. Özellikle yerel radyoların yayınları takip edildiğinde bu durum net bir şekilde anlaşılmaktadır. Bu radyoların pek çoğunun yayın akışı oyun havaları ağırlıklıdır, hatta bazı radyolar, oyun

havaları albümlerinden başka bir türe hiç yer vermemektedir. Yerel radyoların yayın politikası, Ankara’da oyun havalarının popülaritesi konusunda ikna edici veriler sunmaktadır.

Dolayısıyla 90’lı yıllardan sonra popülaritesini hızla artıran bu oyun havası türünün, toplumun talepleri doğrultusunda tüm ülkeye yayıldığını söylemek yanlış olmaz.

Oyun havaları, Ankara’nın her bölgesinde sevilmele birlikte, bu türün yaygınlaşmasında özellikle Sincan, Ayaş, Çubuk ilçelerinin rolü oldukça büyüktür. Bu ilçelerde yaşayan gençlerde oyun kültürü, yaşamlarıyla tamamen iç içe bir hal almıştır. Öyle ki, bu gençler birkaç kişi bir araya gelerek bir oyun grubu kurmakta, gündemde olan oyun havaları albümlerinde yer alan parçalar üzerinde çeşitli kareografiler oluşturmaktadırlar. Ortaya çıkan bu kareografi, düğünlere gidilerek oynanır. Hatta bu gruplar bulundukları çevrede giderek tanınmakta ve pek çok düğüne davet edilmektedir. Mehmet Demirtaş, Sincan’da oyun havası kültürü hakkında şu bilgileri veriyor; “Ayaş, Polatlı ve çevreden gelip Sincan’a yerleşenler kültürlerini burada harmanladı. Bu ritim ve melodi Türkiye’ye yayıldı. Karslı, Elazığlı, Sivaslılar Sincan’a yerleştikten sonra kaşık oynamaya başlar” (Karakurt, 16.08.2003).

Ankara ve çevre illerde yaygın olan oyun havaları türü, 90’lı yıllardan itibaren giderek bütün ülkenin müzik kültürünü etkiler duruma gelmiştir. Peki, kısa bir zaman içerisinde bu müzik türü tüm ülkeye nasıl yayıldı?

Geçmişten bugüne Ankara’da oyun havaları icra eden pek çok mahalli sanatçı mevcuttur. Bu sanatçıların ortak özelliği bağlama çalarak eseri okumalarıdır (zamanla klasik bağlamanın yerini elektro bağlama almıştır). Mehmet Erenler, Mehmet Demirtaş, Peçenekli Süleyman, Oğuz Yılmaz gibi isimler en bilinenler arasında sayılabilir. Oyun havalarının ülkeye yayılmasında bu isimlerin önemli rolü bulunmaktadır. Oğuz Yılmaz’ın özellikle 1990-2000 yılları arasında çıkarmış olduğu albümler büyük satış rakamlarına ulaşmış ve bu yıllar arasında şöhreti tüm ülkeye yayılmıştır. Bu yıllarda Oğuz Yılmaz’ın albümlerinde bir “Sincan” vurgusu dikkati çekmektedir. Zira albümlerinde “Sincan’ın İçinde”, “Hadi gidelim Sincan’a”, “Sincan’ın Işıkları” vb. pek çok eser yer almaktadır. Bu vurgudan dolayı, Oğuz Yılmaz’ın da popülaritesini gittikçe artırmasıyla Sincan bölgesi oyun havaları kültürünün en önemli merkezlerinden biri halini almıştır. Sincan’da bu kültür hiç şüphesiz Oğuz Yılmaz’dan önce de vardı, ancak Oğuz Yılmaz’ın Sincan’ın bu kültürün önde gelen yerlerinden biri olarak tanıtılmasında büyük payı olduğu ortadadır. Ancak tabii ki oyun havası türünü yalnızca Oğuz Yılmaz’ın yaygınlaştırdığını söylemek yanlış olur. Öncelikle oyun havası türkü kültürünün temeli, İç Anadolu bölgesinde Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Çekiç Ali vb. saymadığımız pek çok isime dayanmaktadır. İç Anadolu bölgesindeki bu tür ritmik türkülerin yüzyıllardır dinlenildiği gerçeğini vurgulamak gerekir (Popüler Kültür Belaları “Ankara Müziği”, 11.05.2014).

90’lı yıllarda hızlı bir şekilde popülerleşen yeni jenerasyon oyun havaları icracılarını, oyun havası kültürünün yayılmasında oldukça etkisi olan bir “kuşak” olarak nitelemek gerekir. Bu kuşağın yaptıkları albümlerde içerik olarak halk müziği repertuarında bulunan çeşitli illere ait ritmik eserlere ve yeni bestelere rastlanmaktadır. Ayrıca bu dönemdeki albümlerde temposu yavaş tarzda eserlere de yer verilmiştir. Bu dönemde yapılan albümlerde, halk müziği repertuarına ait eserlerin icrasında orijinallığe bağlılık dikkati çekmektedir. Ancak bu dönemde albümlerde yer alan yeni besteler, sanki 2000’li yıllarda ortaya çıkacak olan, isimlendiremediğimiz bir müzik türünün habercisi gibidir. Bu müzik türü argo sözlerden oluşan, müziklerinde halk müziği tavrından hızla uzaklaşan bir müzik kimliğine bürünmüştür. Yoğun talebin ortaya çıkardığı ticari rekabetin de etkisiyle, dikkat çekecek şehvet kokan sözlere başvurulmaya başlanmıştır. Artık oyun havası sektöründe bir “Ankaralılar” dönemi başlamıştır. Ankaralı Turgut, 2001 yılından itibaren bu türde en popüler

kişi konumundadır; albümlerinde halk müziği tarzındaki klasik oyun havaları türküleri yok denecek kadar azdır. Albümde yer alan parçaların pek çoğunun sözleri ise yukarıda bahsettiğimiz gibi cinsel içeriklidir; “ver diyom vermiyon”, “döşeyelim abi”, “yakalarsam tık tık” ve daha niceleri. Dolayısıyla Ankaralı Turgut, oyun havası kültürü açısından bir çağın başlangıcıdır. Ankaralı Turgut’un albümlerinde Tarkan’ın “şımarık” (Ankaralı Turgut’un “yakalarsam tık tık” haline dönüştürdüğü) şarkısı gibi bazı pop parçalarının müziklerinde küçük değişiklikler yaparak, üzerine yeni, cinsel içerikli, kinayeli, kimi zaman da esprili sözler yazılan parçalara da rastlıyoruz. Mehmet Demirtaş ve sonrasında pek çok kişinin seslendirdiği “Sincan’ın Limanı” parçasının ezgisinin aynı, her nasılsa Ankaralı Turgut’un albümünde “Döşeyelim abi” sözleriyle yer almıştır. Yine Ankaralı Turgut’ın “Makarına” parçasının müziği, İspanyol Los Del Rio grubunun 90’lı yıllarda çok popüler olan “Macarena”dan alıntıdır. (Terzioğlu, 2007, s.63) Bu tarzdaki albümlerde yer alan parçaların ortaya çıkarılmasında da bir “karmaşa” söz konusudur, her müzik türünden, popüler olan her şeyden yararlanılmaktadır, popüler kültürden bir şeyler “devşirilmektedir”. Bu devşirme işi, öyle bir hal almıştır ki, halk müziği repertuarında mevcut bazı türkülerin ezgisi kullanılarak yeni sözlerle seslendirilmesine kadar varmıştır. Sözgelimi Nurettin Çamlıdağ’ın derlediği, yöresi Ankara’ya ait olan “Atım Araptır Benim” türküsünün sözleri şu şekildedir (Sözen, 16.04.2014);

Atım araptır benim (aman aman)
(haydi) Yüküm şaraptır benim (aman)
Bu yıl böyle giderse (aman aman)
(haydi) Halım haraptır benim (aman)
Emiş'im (de) gümüşüm bir hoşum (aman)
Çokça da içmişim sarhoşum (aman)
Atım kara ben kara (aman aman)
(aman) (Biz) Kalk gidelim Ilgar'a (aman)
İlgar bizi neylesin
(Eğer gönlün var ise) (aman aman)
Sarılalım kızlara
(Haydi kalk gidelim kızlara) (aman)
Emiş'im (de) gümüşüm bir hoşum (aman)
Çokça da içmişim sarhoşum (aman)

Ankaralı Namık’ın albümünde yer verdiği “Atım Kara” isimli parçanın sözleri ise şu şekildedir;

Atım kara ben kara aman aman
Aman vilayetim koçlar Ankara vay vay
Ankara bizi eylemez de vay koçum
Toplayın da göçü gidek pavyon barlara aman
Ona öyle demezler peynir ekmek yemezler
Alkışlamayan alemcileri bağlamacılar sevmezler
Atım düldül ben Red Kit aman aman
Arkamızdan kovalıyor Daltonlar vay vay

Uykuyu da unuttuk aman aman
Mekanımız oldu koçum pavyonlar vay vay
Misafir ol gel bana, turşu kurayım sana
Param pulum yok yavrum, yazdıracaz bakkala...

Kırıkkale yöresine ait, Seyit Çevik'ten alınan "İp Attım Ucu Kaldı" türküsünün sözleri şöyledir;

İp attım ucu kaldı da	Elmayı yüke koydum da
Tarakta gücü kaldı	Ağzını dike koydum
Ben sevdim eller aldı da	Aldın yarım elimden de
Yürekten acı kaldı	Boynumu büke koydum

Ankaralı Coşkun'un 2011 yılında çıkarmış olduğu albümde yer alan "Ankara'nın Bağları" parçasının ezgisi "İp Attım Ucu Kaldı" türküsünün ezgisi ile aynı olmakla birlikte, sözleri şu şekilde değiştirilmiştir;

İp attım ucu kaldı da	Ankara'nın bağları da
Daraz da gücü kaldı	Büklüm, büklüm yolları
Ben sevdim eller aldı	Ne zaman sarhoş oldun da
İçimde acı kaldı	Kaldıramıyon kolları

"Ankara'nın Bağları" parçasının klibinde ise söz ve müziğin Ankaralı Coşkun'a (Coşkun Demir) ait olduğu belirtilmektedir. Güdüllü Mustafa, mehter müziğine ait olan "Genç Osman" isimli mehter müziğini oyun havası haline dönüştürerek albümünde yer vermiştir (Güdüllü Mustafa, Genç Osman, 18.05.2014). Zülfü Livaneli'ye ait olan "Leylim Ley" isimli beste, Ankaralı İbocan tarafından oyun havası formatına dönüştürülerek seslendirilmiştir. Yöresi Ankara, derleyeni Muzaffer Sözen olan, M. Hulusi Koçer'den alınan "Misket (Güvercin Uçuverdi)" türküsü, Ankara'nın sembollerinden biri haline gelmiş bir türküdür. Türkünün orijinal sözleri şu şekildedir;

Güvercin uçuverdi	A benim hacı yarım
Kanadın açıverdi	Başımın tacı yarım
El oğlu değil mi	Eller bana acımaz
Sevdi de kaçıverdi	Sen bari acı yarım
Güvercinim uyur mu	Deniz susuz olur mu
Çağırsam uyanır mı	Dibi kumsuz olur mu
Sen orada ben burada	Ben müftüye danıştım
Buna can dayanır mı	Yiğit yarsız olur mu

Ankaralı Namık'ın 2013 yılında çıkardığı “Ankara Kurtlar Vadisi” albümünde yer alan “Misket”, yine diğer örneklerde olduğu gibi ezgisi alınmış, üstüne uydurma sözler ilave edilerek seslendirilmiştir. Albümde yer alan “Misket”in sözleri ise şu şekildedir;

Güvercin uçuverdi	Başka yerde bulaman
Kanadın açiverdi	Sakın ola arama
Taklitleri çok ama	Alemde eşi yok ki
Namık'ı seçiverdi	Abimiz Reco baba
Sesi narin geliyor	Sıktırıktan teyyare
Herkes ayık biliyor	Selam söylen o yare
Yar yandım aman ayrılammam	Huzurunuzda sizlerle
Pantolon uyduramadık aman aman	Namık Reco baba el ele.
Reco baba şalvar giyiyor	
Şalvarlı reco	

Bu örnek gibi onlarcasını sıralamak mümkündür. Bu kültür yozlaşması, 2006 yılında TBMM’de de gündeme gelmiş, şikayet konusu olmuştur. (Popüler Kültür Belaları “Ankara Müziği”, 11.05.2014). Ülke kültürüne ait pek çok anonim türkünün sözleri, bu şekilde değiştirilmektedir. Bu yeni “versiyon” “Atım Arap”ın sözlerinde olduğu gibi, 90’lı yıllardan sonra ortaya çıkan bu yeni oyun havalarının sözlerinde ağırlıklı olarak alkol, alemci, pavyon-bar gibi kelimelere rastlanmaktadır. Ankara’da, bu parçalardaki sözlerden etkilenerek, bu söylemlere uyan bir yaşam tarzı geliştirmiş pek çok genç ortaya çıkmıştır. 90’lı yıllardan sonra oyun havası müziklerinin önce Ankara’da, sonra tüm ülkede popülerleşmesi ile birlikte, Ankara’da bu müziklerin çalındığı bir “pavyon” kültürü de yerleşmiş durumdadır. Konuyla ilgili Halk müziği sanatçısı Sümer Ezgü’nün görüşleri şu şekildedir; “Son yıllarda Ankara müziği olarak türetilen ve belden aşağı sözlerden oluşan pavyon havası, bir yozlaşmanın ürünüdür. Buna karşı çıkmak ve gerçek Ankara türkülerini gündeme getirmek üzere bu albümü hazırladım. Gerçek Ankara havaları, özünde Seymen kültürüne dayanır. Bunun içerisinde Rıfat Balaban, Mucip Arcuman, Yağcıoğlu Fehmi Efe, Refik Başaran, Necmettin Palacı ve Neşet Ertaş gibi ustalar vardır. Gerçek Ankara havalarının son dönemdeki pavyon kültürüyle uzaktan yakından alakası yoktur” (Sümer Ezgü’den Çocuklara Özgü Özel Albüm, 09.05.2014).

2000’li yıllarda Ankaralı Turgut’un ardından Ankaralı Namık, Ankaralı Yasemin, Ankaralı İbocan, Ankaralı Hüseyin, Ankaralı Coşkun gibi daha pek çok “Ankaralı” ortaya çıkmıştır. Ankaralı Turgut’un ardından bu kadar “Ankaralı”nın albüm yapmasındaki en büyük sebep, hiç kuşkusuz bu tarz albümlerin, döneminin en çok satan albümleri arasına girmesidir, yani arz-talep dengesinin bir sonucudur. Ticari açıdan değerlendirildiğinde ise önemli bir başarıdır. 26 Kasım 2005 tarihli Sabah gazetesinde Ankaralı Namık’ın albüm satışları ile ilgili şu yazı yer alıyor; “Megastar Tarkan'ın 'Bounce' adlı İngilizce albümünün satışı 100 bine bile ulaşmazken, Ankaralı Namık adıyla bilinen Namık Uğurlu'nun 'Arabada Beş Evde Onbeş' adlı albümü 189 bin 150'lik satış rakamına ulaştı. Üstelik bu rakam, albümün yasal satış rakamı... Genç türkücünün albümünün korsanlarının satışı ise 1 milyona ulaşmış durumda. Ankaralı Namık'ın albümüyle aynı adı taşıyan 'Arabada Beş Evde Onbeş'

adlı mizahi şarkısı, ayrıca internet üzerinden de en çok indirilen şarkılar arasında yerini aldı” (Akbaş, 10.04.2014) Albümün çıktığı bu tarihlerde Ankaralı Namık’ın Mü-Yap’ın en çok satan albümler listesinde 8. sırada olduğu da bu yazıda belirtiliyor.

90’lı yıllardan itibaren ortaya çıkan ve hızla yayılan yeni oyun havası tarzı, Ankara’da yaşayan genç nüfus üzerinde önemli sosyal etkilerde bulunmuştur. Artık Ankara’da arabaların içinde, alkol alarak, oyun havası müziği dinleyerek caddelerden geçen pek çok genç yaşta insan görebilirsiniz. Ülkemizde en popüler, en çok satan, en çok indirilen konumunda olan bu müzik türü, sözlerinde verdiği mesajlarla, ülke gençliğini olumsuz yönde etkilemektedir. Bu müzik türünde hayata bir boş vermişlik, yiyelim-içelim-gezelim anlayışının mesajları verilmektedir. Gençlerimizin böylesi bir yaşam tarzına yönlendirilmesi, toplumda en kolay yoldan para kazanmaya çalışan, kitap, gazete vb. okumayan, ülkesini siyasi, coğrafi, kültürel, ekonomik vb. her tür açıdan tanımayan, genel kültür seviyesi yerlerde gezen bir gençlik ortaya çıkmasına sebebiyet verecektir. Bunun sinyallerini zaten şimdiden gözlemlemekteyiz.

SONUÇ

Oyun havası albümleri, Ankara’nın oyun havası kültürünü paravan olarak kullanan bir takım kişilerin rant aracı haline dönüşmüş durumdadır. Günümüzde bu tür parçaların internette tıklanma oranları ve satış rakamları ilk sıralarda yer almaktadır. Ankara’da ortaya çıkan ve tüm ülkeye bahsi geçen süreç içerisinde hızla yayılan bu müzik türü, belki de geçmişte pek çok piyasa müziğinin unutulduğu gibi unutulacaktır. Ancak bu müzik türünün bütün ülkenin müzik kültürünün şekillenmesinde önemli pay sahibi olduğu gerçeği göz ardı edilmemelidir. Unutulmamalıdır ki, oyun havası kültürü, Ankara’da ve İç Anadolu bölgesinde geçmişten bu yana vardı ve bu kültür Ankara’da her zaman var olacaktır. Son 20 yılda Ankara kültürüne aitmiş gibi lanse edilen oyun havaları, ordan-burdan alıntı sözler ve müzikler yumağıdır. Anadolu kültürüne ait anonim türkülerin sözlerinin değiştirilerek rant aracı haline dönüştürülmesi, bu türkülerin asıl sahibi olan Türk milletine yapılan büyük bir saygısızlıktır. Bu yapılanların önüne kişisel çabalarla geçmek, türküler anonim özelliği kazandığından dolayı mümkün görünmemektedir. Bundan dolayı, bu kültür erozyonunun önüne Kültür Bakanlığı geçmelidir. Anonim türkülerden yapılan bu alıntılar tespit edilmeli, türkülerini koruma kanunu çıkarılmalıdır. Ankara’nın, dolayısıyla bütün ülkenin maruz bırakıldığı bu kültür şoku, ülke kültürüne ciddi zararlar vermektedir. Ülkenin maruz bırakıldığı bu kültür erozyonunun ancak bu şekilde önüne geçilebilir. Ayrıca Ankara oyun havaları kültürünün korunması yönünde faaliyetlerde bulunan mevcut kültür derneklerinin desteklenmesi, bu kültür yozlaşmasının önüne geçilmesi açısından oldukça yararlı olacaktır.

KAYNAKÇA

Akbaş, Zafer, Ankaralı Namık Starları Geride Bıraktı, <http://arsiv.sabah.com.tr/2005/11/26/gny/gny110-20051126-200.html>, Erişim Tarihi: 10.04.2014.

Ankara Halk Oyunları, <http://www.supermeydan.net/forum479/thread17151.html>, Erişim Tarihi: 09.04.2014.

Ankara Seymen Oyunları Hakkında Genel Bilgiler, <http://www.milliyetciforum.com/showthread.php?t=6236>, Erişim Tarihi: 05.05.2014.

Erinç, M. Sıtkı, Sanat Sosyolojisine Giriş, Ütopya Yayınevi, Ankara 2009.

Ertürk, Ayhan, Ankara Seymenlik Geleneği,

http://www.ankarakulturu.org.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=67:ankara-semenlik-gelenei. Erişim Tarihi: 01.05.2014.

Güdüllü Mustafa, Genç Osman, <http://www.youtube.com/watch?v=YxQgLF5Jv2s>. Erişim Tarihi: 18.05.2014.

Halk Müziği Repertuar Arşivi, <http://www.abdullahsozen.com/rep/rep.html>. Erişim Tarihi: 16.04.2014.

Kaplan, Ayten, Müzik Medyasında Ankaralılar, <http://www.musikidergisi.net/?p=2157>. Erişim Tarihi: 28.04.2014.

Karakurt, Sebati, Sincan'da Kaşıksız Gezilmez, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=165749>, 16.08.2003.

Özaslan, Metin, Atatürk'ün Ankara'ya Gelişi ve Ankara'nın Başkent Olma Nedenleri, <http://www.ankarakulubu.org.tr/blog-ankara-kulturu.aspx?blgID=189&altMID=274>. Erişim Tarihi: 12.05.2014.

Popüler Kültür Belaları “Ankara Müziği”, <http://spesifikdusunceekseni.blogcu.com/populer-kultur-belalari-ankara-muzigi/2927891>. Erişim Tarihi: 11.05.2014.

Sümer Ezgü'den Çocuklara Özgü Özel Albüm, <http://www.sondakika.com/haber/haber-sumer-ezgu-den-cocuklara-ozel-album-6004554/> Erişim Tarihi: 09.05.2014.

Şapolyo, Enver Behnan, Atatürk ve Seymen Alayı, Ankara Kulübü Yayınları, Ankara 1971.

Tanrıkorur, Cinuçen, Müzik Kültür Dil, Dergah Yayınları, İstanbul 2009.

Terzioğlu, Öykü, Milli Folklor Dergisi, Yıl 19, Sayı 75, 2007.

Turan, Şerafettin, Türk Kültür Tarihi, Bilgi Yayınevi, Ankara 2005.

“MUTLU OL, BU BİR EMİRDİR!” TÜRK MODERNLEŞME SÜRECİNDE MÜZİK YASAĞI

Fatma CULFA

SDÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü.

Doç.Dr. Ümit AKCA

SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü.

ÖZET

Modernleşme, kalkınma, gelişme ve ilerleme kavramları, toplum ölçeğinde geri kalmışlığın giderilmesi çerçevesinde ifade edilir. Bu anlamda modernleşme ihtiyacı bu olumsuzlukların giderilmesi ve işleyişin “gelişmiş” toplumlar düzeyine yükseltilmesi amacına dönük olarak sürdürülür. Bu şekli ile modernleşme toplumsal yapı ve işleyişe bir “müdahale” anlamına gelmektedir. Modernleşme çoğu kere “kendiliğinden” bir süreç olarak değil; modernleştiren irade tarafından yönetilen bir süreç olarak ortaya çıkar. Modernleştirici aktör bazen yasa koyucu, bazen yasa yapıcı, bazen de yürütmedir.

Yürütme, geniş anlamda devlet iradesini yasaklar ve emirler aracılığı ile kullanır. Modernleştirme sürecinde bazı toplumsal dinamiklerin baskılanması, bazı toplumsal dinamiklerin öne çıkarılması ve bazı toplumsal dinamiklerin yeni yönle kanallara kanalize edilmesi yaygın bir uygulamadır. Türk modernleşmesi sürecinde eski toplumsal dinamiklerin ve yerleşik algıların bertaraf edilmesi, yeni bir algı biçimi yerleştirilmesi ve topyekûn bir toplumsal yönelimin benimsenmesi söz konusu olmuştur. Bu anlamda etkin bir toplumsal dinamik olarak halk sanatının baskılanması; eski, Şarklı yerel, gerileten sanat formları terk edilmiş, hatta yasaklanmış; yeni, evrensel, Batılı ve ilerici sanat formları desteklenmiş, hatta zorunlu tutulmuştur.

Çalışmanın konusu olan “Mutlu Ol! Bu Bir Emirdir.” adlı kısa filmi tam da bu dönemde Anadolu’da bir köy odasında yaşanan yasakların denetimi olgusu üzerine kurgulanmıştır. Yerli müzik aletleri eşliğinde icra edilen yerli bir melodinin askeri üniforma üzerinden eleştirilmesi ve yerel, ilkel, gerici bu müzik yerine evrensel, ileri ve modern Batı müziği eserlerinin çalınması istenmektedir. Bu sayede toplumun mutlu olacağı düşünülmektedir. Ancak kullanılan müzik aletleri ile çalınması istenen eserlerin uyumsuzluğuna ek olarak yasaklayıcı irade eserler ve bestecileri hakkında yeterli bilgi sahibi değildir. Bu çelişki Doğulu enstrümanlar ile Batılı ezgilerin çalınması sayesinde ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Modernleşme, Yerli, Müzik, Yasak, Batılı.

“BE HAPPY! IT IS AN ORDER” MUSIC PROHIBITION DURING TURKISH MODERNIZATION

Fatma CULFA

Department of Musical Sciences at SDÜ Faculty of Arts,

Assoc.Prof.Dr.Ümit AKCA

Department of sociology at SDÜ Faculty of Art and Sciences

ABSTRACT

Modernization, growth, development and progress concepts at that scale is expressed under the removal of under development. In this sense, the removal of this negativity in need of modernization and operation of the "advanced" societies retrospectively in order to increase the level is maintained. This form of social structure and functioning of modernization with an “intervention” means. Many times modernization “spontaneous” and not as a process; modernize a process that occurs as directed by the will. Modernizing the legislator sometimes actor, sometimes legislators, is sometimes execution.

The executive, in a broad sense the will of the state through the use prohibitions and orders. Suppression of some of the social dynamics in the process of modernization, highlighting some of the social Dynamics and social dynamics of some of the new directions is a common practice of channeling. In the process of Turkish modernization and resident perceptions of the old social dynamics disposal, placing a new form of perception and adoption of an overall social orientation has been said. In this sense, the social dynamics of an effective suppression of folk art; old, Eastern local, declined abandoned the art form, and even prohibited; new, universal, Western, and supported progressive art forms, is even obligatory.

Study of the subject of “Be Happy! This Is An Order.” a short film full of Anatolia in this period occurred in a village in the room was built on the prohibition of the control patients. Indigenous musical instruments which accompanied the domestic criticism of the military uniform of a melody and local, primitive, reactionary instead of this music is universal, advanced and modern Western music is stolen Works are required. In this way, society is expected to be happy. However, the musical instruments used to be played with the incompatibility of the required Works and the Works will, in addition to the prohibitive is not enough information about composers. This contradiction Eastern and Western instruments thanks to the elimination of melodies played was attempted.

Keywords: Modernization, Domestic, Music, Prohibition, Westernization.

GİRİŞ

Her sanat eseri kültüründen kaynaklandığı ve yine içinden çıktığı o kültürünü şekillendirdiği büyük toplumdan ya da o toplumun parçası olan küçük topluluklardan belirgin izler taşır. Bir sanat biçimi olarak müzik de bir parçasını; bir bileşenini oluşturduğu toplumun izlerini bazen hayli detaylı ve hayli yerleşmiş özelliklerle bezenmiş olarak taşıyacaktır. Bu yerellik coğrafi, dinsel ya da etnik özellikleri belirgin bir yerellik olabilir. Türk toplumu örneğinde Dergâh, Tekke, Cami ya da Cem Evi’nde icra edilen *dini müzik*, gündelik yaşantı sürecinde sıkça icra edilen ve gelenekselliğinden çok tarihselliği dikkati çeken *halk müziği*; üst sosyal tabaka ya da modernleştiricilerin gözdesi olarak *klasik müzik* de bu bağlamda değerlendirilebilir.

Benzer şekilde müzik eserlerinin, sosyal ve doğal nedenlerle toplumsal yaşamda hak arama sürecinin islemediği, anlaşmazlıkların çözülmediği, hak ve adalet *duygularının* tatmin edilmediği durumlarda (protest müziğin) ortaya çıkması da onun toplumsal olduğunu göstermektedir. Toplumsal gerçekliğin hayati problemlerinden olan müzik eserleri sosyal bakımdan modernleşme, sanayileşme, kentleşme gibi koşulların ortaya çıkardığı bir gerçekliktir (Cengiz 2011: 365).

Müzik, bir toplumda mitolojik, dinsel, askeri, sağlık ve eğlence içerikli bir görünüme sahip olmakla birlikte toplumsal bütünleşme ve ayrışma gibi sosyal mesajların da ifadesi olabilmektedir. Müzikal her bir eser, ortama, zamana göre değişebilir nitelikte, kendine özgü dili, yapısı ve anlatım öğeleri ile birlikte birey ve toplumun duygu ve düşüncelerini etkileyebilmektedir. Müzik, bir kültürün sembolik anlatımı veya bir grubun yaşam biçimi olması nedeniyle fonksiyonel olarak bireyi grup içinde uyumlu, katılımcı ve düzenli davranış oluşturmada yönlendirici de olabilmektedir.

Bilimsel bir disiplin olarak müzik, toplumsal kültür içinde diğer kültür öğeleriyle ilişkisi sebebiyle sosyolojisinin konusu olmaktadır. Zira bir toplumun müziği, kendi hayat tarzına, dünya görüşüne, gelenek vb. göre biçimlendiğinden, müzik anlayışı, tercihi toplumdan topluma ve aynı toplum içinde yere ve zamana göre değişmektedir. Bu türden bilimsel araştırmalar da, modern Türkiye'nin toplumsal yapısına ilişkin kopuk halkalardan birini bularak yerine oturtma ve tüm toplum içinde bir kültür öğesi olan müziğin önemini ortaya çıkarma çabası olarak değerlendirilmelidir (Cengiz 2011: 364).

YÖNTEM

Bu çalışmada *göstergebilim* aracılığı ile *içerik çözümlemesi* yöntemi kullanımı denenmiştir. Her *metnin* ya da *görüntünün*, kolayca yakalanan, ilk bakışta algılanan içeriği yerine, gizli, üstü kapalı, çağrıştırılan ya da mitler kanalıyla sonuç çıkarılan *anlam içeriği* bulunmaktadır. Bunun ortaya çıkarılabilmesi için sıradan izleyicilerden farklı olarak, görüntü öğelerini çözümlemek gerekmektedir. Görüntü çözümlemesinde, önemli olan sonuç çıkarmaktır. Burada görüntü öğelerinden ya da göstergelerden hareketle bir yorum getirme amacı bulunmaktadır. Bu nedenle görünenden görünmeyene gidişte *öznellikten nesnellığe*, somuttan soyuta, bilinenden bilinmeyene doğru bir akış vardır.

Göstergebilim, anlamın bilimidir ve film göstergebilimcileri, bir filmin anlamı nasıl *somutlaştırdığını* ve bunu izleyiciye nasıl gösterdiğini açıklama yeteneğinde kapsamlı bir model oluşturmayı önermektedirler. Göstergebilim filmin izlenmesini mümkün kılan yasaları belirlemeyi ve tek tek filmlere ya da türlere özel karakterlerini kazandıran belirli anlamlama kalıplarını ortaya çıkarmayı umut etmektedir. Film alanının kalbinde sinematografik gerçek durmaktadır ve sinematografik gerçeğin özünde anlamlama süreci vardır. Göstergebilimci doğrudan bu özü araştırmaktadır (Pelin Yıldız 2007: 3-4).

I-MODERNLEŞME

Modernlik *düneye ait olmayan* ve eskisinden farklı yöntemlerle ele alınması gereken bir *dünyada* yaşamak demektir. Geleneksel tarımsal üretim ve el sanatlarına dayalı durağan bir yapıdan *sanayileşmiş, şehirleşmiş, okuryazarlık oranının arttığı, kitle iletişim ulaşım aralarının geliştiği, dinamik bir yapıya geçiş*, modernleşme olgusunun ortak özelliği olarak ele alınmaktadır. Toplumda belirgin bir farklılaşma ve uzmanlaşmayı beraberinde getiren modernleşme toplumun eski değerlerinden soyutlanıp yeniden dizayn edilmesi anlamına gelmektedir (Aslan ve Yılmaz2007: 94).

Modernleşmeyi sanat açısından değerlendirirsek; batılı toplumların kültürünü sanatını aşamalar halinde bireylerin yaşam biçimi haline getirmesi ve sanatına da yansıtması bireyin modernleşmesini ve gerçekleştirmiş olduğu sanatın gelişmesini sağlayabilir. Ancak bu durumu aşırı bir şekilde sanatına uyguladığı takdirde ise kendi kültürüne karşı bir yabancılaşma görülebilir. Bu da bireyin kendi örf, adet, geleneklerini unutup tamamen batılı kültürün öğelerini benimsemesini sağlar.

A-Türk Modernleşmesi ve Müzik

Türk modernleşmesinin ilk izlerini Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde aramak gerekir. Askeri yeniliklerin ardından, İmparatorluğun siyasi ve ekonomik yapısını daha modern hale getirme amacına yönelik çabalar başlamıştır. Askeri alandaki reformlar, toplumsal ve kültürel alana da yayılmaya; savunmacı modernleşme, bütüncül modernleşmeye dönüşmüştür. Tanzimat döneminde toplum hayatına etkin bir şekilde girmeye başlamış olan, Avrupa tarzı eğitim sisteminin bir ürünü olarak, toplumda yeni bir elit grubu ortaya çıkmış; bu elit grubu, yalnızca Avrupai bir eğitime ve giyim kuşama sahip olmakla kalmamıştır. Bunun yanı sıra, düşünce ve yaşam tarzı bakımından da Avrupalı bir kimliğe sahiptirler (Arslan 2003: 5).

Atatürk döneminde devleti ve toplumu modernleştirme anlayışı, Türk İnkılâbı'nın temel ülküsünü teşkil etmiştir. *Batılılaşmanın* ve *medenileşmenin* bütün araçları bu ana gayeyi gerçekleştirme yönünde Türk siyasi seçkinleri tarafından hayata aktarılmıştır. Atatürk ve inkılâp öncüleri toplumu çağdaşlaştıran yasaları çıkartırken müzik değişimine ayrı bir önem atfetmişler ve toplumun, Batı'nın *çok sesli* müziğine alıştırılmasını hedeflemişlerdir (Kaya 2012: 279).

Erken Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen değişim hareketlerinin tamamında, inkılâp önderi olarak Atatürk'ün görüş ve düşüncelerinin büyük bir etkisi olmuştur. Atatürk çeşitli vesilelerle tutulması gereken yeni müzik anlayışı hakkında düşüncelerini dile getirirken, devleti ve toplumu *Batılı* ve *çağdaş* değerlere *ulaştırmanın* önemli bir ön koşulu olarak müzikteki değişimin ivedilikle gerçekleştirilmesi konusuna büyük bir önem atfetmiştir.

Cumhuriyet Döneminde, toplumsal ve kültürel alanda yaşanan değişimlerin en önemlilerinden biri de müzik alanında gerçekleşmiştir. 1930'lu yıllara damgasını vuran *Müzik İnkılâbı*'nın en büyük hedefi, Klasik Türk Müziği'nin evrensel boyutlarda bir müzik türü haline gelmesi ile çoksesli müziğin Türk halkına benimsetilmeye çalışılması olarak belirlenmiştir. Atatürk'e göre *alaturka musiki* neşeli bir yapıya sahip değildir. Batı müziği ise çok seslidir ve Türk milleti medeniyet yolunda ilerlerken Batı'nın çok sesli müziğinde bulunan *duyuş ve düşünüş inceliğine* intibak ettirilmelidir (Kaya 2012: 280).

Atatürk döneminde *halk müziği* bir yandan *Türk'ün gerçek ruhunu, özünü yansıtan, kirlenmemiş* bir müzik olarak kabul edilir. Ancak *işlenmemiş, tek sesli, geri* bir müzik tarzı olduğu için de *işlemden geçirilmesi* şart olarak görüldü. Bu amaçla atılan ilk adımlardan biri ünlü Macar bestecisi Béla Bartók'un Ankara Halkevi'nin davetlisi olarak 5 Kasım 1936'da Ankara'ya gelmesi olmuştur. Türk halk müziğinin *ıslahında* önemli rolü olan bir diğer girişim 1941'de *Klasik Türk Müziği Korosu*'nun, ilk düzenli halk müziği programlarına başlaması oldu (Hür 2013).

Türk müzik kültürü, Cumhuriyetin kuruluşundan başlayarak yeni bir süreç içine girmiştir. Söz konusu sürecin özünde ulusallık, yönteminde çağdaşlık, niteliğinde evrensellik vardır. Bu ilkelere göre öngörülen dönüşüme *Türk Müzik İnkılâbı* adı verilmiştir (Güdek 2014: 629-633). Cumhuriyet'in ilk yıllarında *çağdaş* ulusların müziğinin *çoksesli* müzik olması gerekliliği düşüncesinden hareketle pek çok adım atılmıştır. Bu çerçevede Batı müziği ve *halk müziği* arasında bir senteze gitmek, ulusal nitelikli bir *Çoksesli Türk Müziği*

yaratmada en geçerli yöntem kabul edilmiştir.

Cumhuriyet'in ilk döneminde, müzik alanında verilen karar ya da uygulanan programların müzik dışı etkilerle gündeme geldiğini belirtmek gerekir. Böylece yeni kurulan Türkiye'nin çağdaş uygarlık düzeyine erişmesi için atılan adımların en önemlilerinden ve ulus-devlet yaratma ideallerini yaşama geçirmek için temel araçlardan biri olarak görülür müzik (Orhan 2012: 4-5).

Tek yönü gibi görünse de 1923-1950 yılları arasında birbiriyle çelişen pek çok karar alınmış ya da uygulama yapılmış ancak iktidarların uyguladıkları müzik politikaları genel hatlarıyla tutarlılık göstermiştir. *Çağdaşlaşma* ve ulus-devlet yaratma idealleri doğrultusunda ulusal nitelikli bir müzik yaratmak için *geleneksel kaynakların* kullanılması gereklilik olarak görülür. Gündemi oluşturan *alaturka musiki- alafranga musiki* ya da *teksesli-çoksesli* müzik tartışmaları 1950'lere kadar sürer (Orhan 2012: 5-6).

Modernleşme sürecinin Türk müziğine ilişkin sürecinden çıkarılacak önemli bir sonuç; temele alınan felsefe bağlamında belirlenen bir kültür politikasının (eksikleri de olsa) uygulamaya sokulması için, makinesi, tekniği, yolu, suyu ve hatta yiyecek ekmeği bile olmayan bir devletin tüm kurumlarını devreye sokarak, azmi, kararlılığı, gayreti sonucu, çok değerli bestecilerin yetiştirdiği, önemli repertuar külliyatıyla, ulusal ve evrensel platformda "Türk"ü temsil eden yepyeni bir müzik türünün; *Çoksesli Türk Müziği* yaratma çabasıdır.

Bununla da kalınmamış, halka yönelik, yurt çapında tüm il merkezlerinde, büyük ilçelerde bulunan *Halkevleri* ve *Halk Odaları*, çok sayıda mandolin, bando, halk müziği toplulukları oluşturulmuştur. Devlet de olabildiğince araç, gereç, yayın ve kadro bakımından yardım etmektedir. Hemen her halkevinde mandolin, flüt, bağlama, nefesli çalgılar, keman vb. müzik aletleri bulunmaktadır. Okullara gelince, bütün liseler, öğretmen okulları, *Köy Enstitüleri*, piyano, keman, nefesli çalgılar, plak, gramofon veya pikap, yerel çalgı, nota, kitap ve bunun gibi araçlarla donatılmıştır (Aksu 2008: 21).

B-Radyoda Geleneksel Müziğin Yasaklanması

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren müzik dönüşümü ekseninde tartışmalar yaşansa da bu bağlamda esas değişim, 1934 yılında radyoda *alaturka musikin*in yasaklanmasıyla gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu yasak radyolarda yaklaşık yirmi ay kadar uygulanmıştır. Bu otoriter yaklaşım, erken cumhuriyet dönemi ideolojisinin inkılâbı uygulayış biçiminde gösterdiği modernleştirici ve devrimci kimliği göstermektedir (Kaya 2012: 279).

Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren politik liderler müzik konusunda çok duyarlı davranmıştır. Bunun ilk belirtisi olarak 1926'da devletin resmi konservatuarı bünyesindeki *Doğu Müziği Şubesi* kapatılmıştır. İnkılâp güçlendikçe, batılılaşmaya hız verilmiş, 1934'te Türk müziği radyoda yasaklanmıştır (Kaya 2012: 290).

Dönemin koşullarında radyonun kamuoyu oluşturmada önemli bir işlevi yerine getirdiği bir gerçektir. Bununla birlikte radyonun icra etmesi gereken işlevini ve musiki inkılabı sırasında kendisine düşen görevi tam olarak yerine getiremediği öne sürülmüş; radyonun esasen tango ve fokstrot müsabakası açıldığı gibi, şairlerin yazılarını takip ederek bunları *milli nağmelerle* ve *garp tekniği* ile beslemek ve radyoda okunacak eserlere milli bir terbiye bakımından sansür koymak; kendi klasiklerimizi okuyanları daha önceden imtihan ederek, *olur olmaz kimseler* tarafından okunmasının önüne geçmek; haftanın muayyen gecelerinde klasik aktüalite müsabaka, halk şarkıları okutarak ve çaldırarak *Türk musikisinin muhtelif sahalardaki vaziyetlerini korumak ve yeniliği teşvik etmek; az çok musikiye vakıf olanların meraklarını besleyerek onları yeni sahalara doğru sevk etmek* gibi doğru şeyler yapabileceği ifade edilmiştir (Kaya 2012: 288-289).

Aynı yıllarda devlet çok sesli batı müziğini topluma öğretmek ve benimsetmek için sadece radyoda yayınlamakla kalmamış; aynı zamanda umuma açık yerlerde örneğin Türk deniz araçlarında ya da devletin düzenlediği resmi balolarda da bu tarz müzik topluma dinletilmiştir. Bu arada bir devlet konservatuvarı kurulmuş ve ödüllü müzisyenler yurtdışına batı müziği eğitimi almak üzere gönderilmiş; halk toplantılarında ve programlarda orkestralar klasik batı müziğini seslendirmişlerdir. Halkevleri aracılığıyla halk serbest ve gönüllü bir müzik eğitimine tabi tutulmuştur (Kaya 2012: 290-291).

II-MUTLU OL BU BİR EMİRDİR

A-Sinan Çetin ve Filmografisi

Sinan Çetin'in sanatı politik bir kimliği bir kimliğe sahiptir. Çetin'in politik kimliği Aziz Nesin, Uğur Mumcu, Çetin Altan gibi düşünce insanlarıyla organize ettiği sanat tartışmaları sonunda oluştu. Çeşitli fotoğraf sergilerinin ardından 1977 yılında *Halının Türküsü* isimli ilk film ile Moskova Film Festivali'nde *En Başarılı Genç Yönetmen* ödülünü aldı. 1980 ile 1982 seneleri arasında *Çirkinler de Sever* ve *Çiçek Abbas* filmlerini yönetti. Bu filmler *en iyi senaryo* ve *en iyi film* ödüllerini aldı. 1986 yılında *14 Numara* adlı filmi ile *22. Altın Portakal Film Festivali*'nde *en iyi yönetmen* ödülünü aldı. Bu ödül nedeni ilke uzun süre işsiz kaldı. Sol düşüncenin eleştirisini yaptığı *Prences* filmi işsizliğinin bir başka nedeni oldu. 1992 yılında çektiği *Berlin in Berlin* filmi *Hülya Avcı*'a Moskova Film Festivali'nde en iyi kadın oyuncu ödülünü getirdi. Bunu *Propaganda*, *Komser Şekspir*, *Amerikalı*, *Eşkıya* ve *İstanbul Kanatları*nın *Altında* filmleri izledi (Detaylar için: <http://www.sinancetin.com/pages/pages.asp?page=biography>)

B-Mutlu Ol! Bu Bir Emirdir

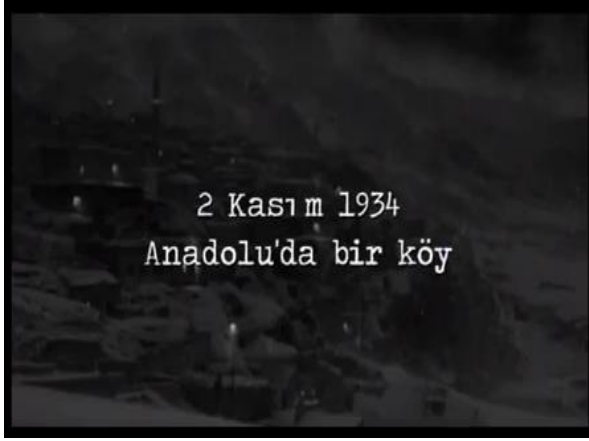
2008 tarihli “Mutlu Ol! Bu Bir Emirdir!” adlı kısa film 1934 yılında, Anadolu’da bir köy odasında geçmektedir ve dönemin özelliklerine ithafen siyah beyaz çekilmiştir. Köy odasının aksesuarları, yer sofrası semaver, gaz lambası kadınların ve erkeklerin kıyafet kültürü o döneme ait toplumsal kültürü yansıtmaktadır.

B1-Filmin Karakterleri



Yerli karakterler: Bağlamacı genç erkek, bendir çalan genç erkek, iki genç köylü kız, genç köylü erkek, yaşlı köylü erkek, yaşlı köylü kadın ve birkaç çocuk. Yasakçı karakterler: İki adet belirgin karakterde asker ve dört adet geri planda asker.

B2-Filmde Zaman ve Mekân



Şekil 1: Bir grup köylü bir köy evinde eğlenmektedir.

Film mekânı Anadolu'da bir köy evidir. Gaz lambası ile aydınlanmakta ve bireyler yerde oturmaktadır.

B3-Filmde Sembolik ve Kültürel Değerler

Filmde “yerlilik”, “sanatın evrensel karakteri”, “hoşgörü”, “çatışma ve uzlaşma” çok kültürlülük ve katılımcılık”, “Batılaşma”, “Çağdaşlaşma” gibi sembolik ve kültürel değer olarak nitelenebilecek imgeler yer almaktadır.

B5-Siyasal Bağlam



Şekil 2:Susun lan!

Filmin konusu olan yıllarda Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti radyolarda Türk geleneksel müziğinin çalınmasını yasaklamıştır ve amacı Batı müziğinin yaygınlaşmasını sağlamaktı. Genç cumhuriyet alaturka yerine alafrangayı, yani batı kültürünü topluma yerleştirmek istemektedir. Devrimlerin halkın katılımı ile değil, halkın ikna edilmesi ile gerçekleştiği algısı nedeni ile dönemin otoriter karakteri vurgulanmaktadır.

B6-Toplumsal Söylemi

Filmin toplumsal söylemi yerli, doğulu ve geri değerler ile yabancı, batılı ve ileri değerler arasındaki çatışma anlatımı ile yasakçı ve dayatmacı modernleşirmenin reddedilmesi, yasaklamanın dirençle karşılaşması ve sonunda yerel ve evrensel değerlerin uzlaşabilirliğinin vurgulanmasıdır

C-Olay Örgüsü

Filmin ilk bölümünde Gesi Bağları adlı türküyü seslendirmektedirler. Türkü hüznü

olmasına rağmen seslendirenler mutlu bir şekilde icra etmektedirler. İcra ettikleri sırada askerler içeriye girer, müzik kesilir ve sessizlik olur. Asker, “Ne çalışıyorsunuz?” diye sorar. Köylü, “Türkü! diyerek Türkü’yü bir form olarak değil de bir kültür ögesi olarak vurgular. Asker, “Ne türküsü?” diye sorar. Köylü birey, “Halk türküsü!” diye cevap verir.

C1-Yasaklama

Şekil 3: Ne çalışıyorsunuz?



Şekil 4:Türkü!

Askerler, “Yasak!” diyerek bir kültür ögesini gerçekleştirilmesini yasaklar. “Şarklı gibi yerde oturup da Türkü çalıp söylemek yasak!” tır. Askerler “Bundan sonra Batılı bestekârları çalacağız” der. Yanlış telaffuz ederek “Şunları çalacağız: Guseppe Verri [Giuseppe Verdi], Frenz Şohi Bertz [Franz Schubert], Frederrik Kopin [Frederic Chopin], Rişard Vanger [Richard WAGNER], Johanes Barhemis [Johannes Brahms], Pıroyor İljin Ticihaikoski [Pyotr İlyich Tchaikovsky], Antonin Avudrak [Antonin Dvorak], (Hitlervari bir aksan ile) Gostev Mehlerher [Gustav Mahler], Joan Spatin Boş [Johann Sebastian Bach], Johen Masten Sohon [Johann Mattheson].”

C2-Direnış

Şekil 5: Hii yap bize bakalım!



Şekil 6: Niye mutsuz mutsuz bakıyorsun?

Askerler bestecilerin isimlerini ifade edemedikleri gibi köylü halk ise anlayamamaktadır. Askerin monoloğu devam eder: “Böyle köylü gibi türküleri niye söylüyorsunuz? Siz köylü müsünüz? Batılı olacağız, çağdaş olacağız, moderen olacağız, mutlu olacağız. Resmi olarak mutlu olmanı söylüyorum, niye mutlu değilsin! Mutlu ol bakayım, mutlu ol kardeşim, mutlu olun! Bekliyorum, mutlu ol... Ol...” Köylülerin yüzünde bir şaşkınlık ifadesi vardır.

C3-Uzlaşma

Şekil 7: Mutlu ol, Batılı çal!"



Şekil 8: "Mozart mı? Onu da çalarız.

Asker "Garp çalınacak" der. "Amodus Motzart, Motzart [Wolfgang Amedeus Mozart] çalınacak." Köylü "Onu da çalarız" der ve Mozart'ın 40'ıncı Senfoni'sini icra eder. Köylülüler çalınan melodiye ayak uymaktadır. Askerler ise şaşkınlık içindedir. Amir konumdaki asker "Bence bu Batı değil" diyerek itiraz eder. Köylünün çalınan eseri "Mozart... Mozart'ın 40. Senfoni'si" sözleri ile açıklaması sonrasında "Sazla Batı olur mu lan?" diye itirazında ısrar eder. İkinci defa bir Batı bestesi çalınmasını ister: "Vuvig von Betofen [Ludwig Von Beethoven] çalacaksın." Köylü "Olur..." cümlesi ile yeniden icraya girer. Köylülüler bu melodiye de ayak uydurmuştur. Beethoven melodisi eşliğinde "Kalenin Bedenleri" türküsünü hep bir ağızdan söylemeye başlarlar.

Şekil 9: "Bu Garpsa, benim niye hoşuma gidiyor?"



Şekil 10: "Beethoven böyle güzel mi lan?"

Askerler de köylülerin coşkusuna kapılır ve bir yandan kontrolü elde tutmaya çalışırken öte yandan da kıvrak melodi eşliğinde kıpırdanmaya başlarlar. Amir konumdaki askerin "Bu Garpsa, benim niye, bu hoşuma gidiyor? Bu Garp mı lan?" soruları köylünün "Beethoven'ın Senfonisi" cümlesi ile cevap bulur. Askerler melodiye uyup kontrolü tamamen elden bırakarak üniformaları ve silahları ile oynamaya başlarlar. Askerler silahlarını indirerek kendi kültürlerine teslim olurlar.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Filmin mesajı ilk karelerinde şöyle ifade edilir: "2 Kasım 1934. Anadolu'da bir köy. O yıllarda T.C. hükümeti radyolarda Türk müziğinin çalınmasını yasakladı. Amacı Batı

müziğinin yaygınlaşmasını sağlamaktı. Genç Cumhuriyet alaturka yerine alafrangayı yani, “batı kültürünü” topluma yerleştirmek istiyordu.” Filmin son sahnesi ise “İnsanların müziğine, kültürüne, yaşam tarzına yasaklar koyan siyasi otorite, hayatın karşısında daima tuhaf duruma düşmüştür” cümlelerine ayrılmıştır.

Sinan Çetin’in sanat anlayışının politik izlerinin (sosyalist, halkçı ve giderek özgürlükçü) gözlenebildiği “Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir!” Çetin’in 1999 tarihli “Propaganda” ve 2011 tarihli “Kağıt” filmlerinin ortasında yer alır. İnceleme konusu filmin ana temasının “devlet” değil” “baskıcı” ya da “kutsal” devlet olduğu kolayca fark edilebilmektedir.

KAYNAKLAR

AÇIKSÖZ, Fulya (2009), “Türkiye’de “Ulus-Devlet” Modeli Ve Müzik Eğitime Etkileri 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu. Türkiye’de Müzik Eğitiminin Sorunları ve Çözüm Önerileri, 23–25 Eylül 2009. Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun, ss. 1-8.

AKSU, Cahit (2008), “Türk Müzik Devrimine Güncel Bakış: Sonuçtan-Sürece, Süreçten-Günümüze Yeni Çıkarımlar” *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. Y. 2008, S. 13, ss. 17-26.

ASLAN, Seyfettin ve YILMAZ, Abdullah (2007) “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm” *C. Ü İktisadi Ve İdari Bilimler Dergisi*, C.II, S.2, (2007), ss.93-108.

ARSLAN, Ali (2003) “Türkiye’nin Modernleşme Sürecinde Atatürk, Türk Ordusu Ve Türk Askeri Elitleri” Türkiye’nin Siyasi ve Toplumsal Değişme Sürecinde Ordu ve Türk Askeri Elitleri”, *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi* (Journal of Sociological Research), Cilt: 6, Sayı: 1, Bahar 2003, ss. 5–28.

CENGİZ, Recep (2011) “Sosyolojik Bir Olgu Olarak Müzik (Tokat Örneği)” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research* Cilt: 4, Sayı: 18 (Yaz 2011). pp. 363-378.

COŞGUN, Melek (2012), “Popüler Kültür ve Tüketim Toplumu.” *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi C.1, S.1*, ss. 837-850.

GEORGEON, François (2006), “Kemalist Dönemde Türk Ocakları 1923-1931.” *Osmanlı-Türk Modernleşmesi 1900-1930. Seçilmiş Makaleler* (Çev. Ali Berktaş), YKY Yay., İstanbul.

GÜDEK, Bahar (2014), “Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları” *Tarih Okulu Dergisi*. Y. 7, S. XVII (Mart 2014), ss. 629-659.

GÜLOĞLU, Volkan (2006), “Atatürk Dönemi Türk Müziği Politikalarının Yansımaları: Kadın Ses Sanatçıları” *Atatürk’ün Doğumunun 125. Yılı ve Cumhuriyetimizin 83. Yılı Özel Sayısı* (2006), ss.165-179.

HÜR, Ayşe (2013), “Cumhuriyet’in Üvey Evladı: Halk Türküleri.” *Radikal Gazetesi* 11 Ağustos 2013.

KARADENİZ, Bekir (2014), “Sinan Çetin’in ‘Mutlu Ol Bu Bir Emirdir’ Vurgusu Üzerine”, Çevrimiçi: <http://www.bekirkaradeniz.com/mutluol.html> (E.T: 21.05.2014)

KAYA, Yakup (2012) “Erken Cumhuriyet Döneminde Kökten Modernleşmenin Bir Göstergesi Olarak ‘Musiki İnkılabı’” *Journal of History Studies*, Volume 4/1, 2012 pp. 279-298.

ORHAN, Hande (2012), “1950’li Yıllarda Çoksesli Türk Müziği Ve Gelenek” *KTÜ* 1.

Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu “Müzik Ve Kültürel Doku” 16-19 Ekim 2012, Trabzon.

ÖZTÜRK, Okan Murat (2009), “Türkiye’de Müzik Olgusunun “Müzik” Olarak Anlaşılmasında ve Eğitim Alanındaki Önyargıların Aşılmasında Bütüncül Yaklaşım Gerekliliği Üzerine Tespit ve Öneriler”8. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu. Türkiye’de Müzik Eğitiminin Sorunları ve Çözüm Önerileri, 23–25 Eylül 2009. Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.* ss. 1-20.

SÖZEN, Mustafa (2013), “Sinemada Anlam Yaratan Öge Olarak Işık Tasarımı ve Örnek Çözümler *Selçuk Üniversitesi İletişim Dergisi. C.7, S. 4.*ss. 152-168.

ŞAHİN, Mustafa ve DUMAN, Ruşen (2008), “Cumhuriyet’in Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi” *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi, C. VII, S.16-17, (2008/Bahar-Güz)* ss. 259-272.

YILDIZ, Pelin (2007), “Film Sahneleri ve Göstergebilimsel Yaklaşım Bağlamında Ülkemizden Seçilen İki Örnek İle Karşılaştırmalı Analizi.”*Uluslararası Görsel Göstergebilim Derneği, AISV-LAVS VIII. Kongresi, SEMİO 2007. İstanbul Kültür Üniversitesi 29 Mayıs-2 Haziran 2007, İstanbul.*

“BEDENSEL ENGELLİLERİN SOSYALLEŞMESİNDE ŞEHİR MÜZİK YAŞAMININ VE SANAT MEKÂNLARININ ETKİLERİ”

Filiz YILDIZ

Doç. Dr. Emel Funda TÜRKMEN

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ÖZET

Müzik, her insanın yaşamında olduğu gibi engellilerin yaşamlarında da önemli bir yer tutan, ruhsal, duygusal ve toplumsal gelişimlerine katkıda bulunan kayda değer bir etki gücüne sahiptir. Bu durum müziğin engelli bireyler üzerindeki etkisi, ne yaptığı, nasıl yaptığı, ne şekilde etkili olabileceği gibi konuları araştırmayı gerekli kılmakta, son yıllarda bu alana yönelik çabaların ve araştırmaların çoğaldığı görülmektedir. Bununla birlikte müziğin tek başına engellilerin yaşamına önemli katkılar sunduğunu söylemek pek çok değişkeni göz ardı etmek olur. Örneğin şehir yaşamında düzenlenen sanatsal etkinlikler, konserler, dinletiler toplumun bir araya geldiği kaynaştığı yerlerdir ve bu tür yerlerde engelli bireylerin yer almasına yönelik çabalar, sosyalleşmelerine yönelik önemli çalışmaları oluşturmaktadır.

Şehir yaşamındaki engeller, mekanlara bağlı sorunlar engelli bireyler için sıkıntı verici ve zorlayıcı bir ortam haline gelebilmekte, engelli bireyin toplum içerisine girmesini olumsuz yönde etkileyebilmekte ve bu yüzden toplumun kaynaştığı ortamlardan uzaklaştırabilmektedir.

Araştırma tarama modelini esas alan betimsel bir çalışmadır. Veri toplamada; alan araştırması tekniğinde yerinde gözlem yapılmış ve sanatsal ürünlerin sergilendiği mekânların engelliler için müzik dinleme ve yapmalarında ne derece yeterli olduğu araştırılmıştır. Yapılandırılmış görüşme formu yardımı ile görme ve bedensel engelli bireylerle ve özel eğitim uzmanlarıyla aynı konu üzerinde görüşmeler yapılmış, elde edilen veriler nitel çözümleme tekniklerine göre analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bedensel engelliler, sosyalleşme, şehir, müzik, mekân

EFFECTS OF THE MUSIC LIFE AND ARTS VENUES ON THE SOCIALIZATION OF PHYSICALLY CHALLENGED PEOPLE

ABSTRACT

Music has the potential of having a significant, contributing effect on the spiritual, emotional and social development of people with disabilities, like every other individual. This makes it a necessity to study issues such as the effect of music on people with disabilities, what and how music does it, and in this sense, the number of studies in this area has increased recently. Besides, arguing that music alone contribute significantly to these individuals' lives would be ignoring many other variables. For example, arts events and concerts are the places where the society comes together and interact. Efforts for the inclusion of people with disabilities in such places are important for their socialization.

Obstacles in city life and problems regarding the places can become serious difficulties in these individuals' lives while effecting their socialization in the society and it

may force them to be away from these places.

This is a descriptive study based on survey model. The data for the study has been gathered through observations, and to what extent arts venues were sufficient for people with disabilities to listen to and make music had been investigated. By means of a semi-structured interview form, interviews had been conducted with people with visual and physical disabilities, their families and special education experts, and the data had been analysed using qualitative data analysis techniques.

Key Words: Physically challenged people, socialization, city, music, venues

GİRİŞ

İnsan, yaşamının her boyutunda başkalarıyla birlikte olmak zorunda olan, başkalarına en yetkin olduğu dönemlerde bile muhtaç olan, bütün canlılar içerisinde bakımı, büyütmesi ve kendi ihtiyaçlarını karşılaması en zor olan varlıktır. Bu durum, insanoğlunu sosyal bir varlık yapmanın yanı sıra, her ihtiyacını karşılamada başkalarıyla birlikte olmasını da gerekli kılar. Bütün fiziksel özellikleriyle ihtiyaçlarını karşılama konusunda başkalarına muhtaç iken bir de fiziksel olarak bir takım engelleri olan bireylerin bu ihtiyaçları daha büyük bir oranda karşımıza çıkmaktadır.

Fiziksel engelleri olan bireyler, bu engelleri yüzünden günlük yaşamda pek çok konuda zorluklarla karşılaşmakta, sosyal bir varlık olmanın gereği bazı ortamlara ya hiç girememekte ya da büyük sıkıntılar çekmektedirler. Yaşadıkları sıkıntıların pek çok boyutu olmakla birlikte başta bazı bireylerin bakış açıları ve öte yandan yaşadıkları şehirlerin yapısal olanakları engelli bireylerin toplumsal yaşamını derinden etkilemektedir.

İnsanların engelli bir bireyi gördüğü zamanki tavırları, bazen şaşkın, bazen acıyan gözlerle bakmaları engellinin sosyalleşememesine neden olan büyük engeller arasındadır. Şöyle biraz düşünüp, hatta modern adıyla empati kurulduğunda, kim istemez bir parkta oturmayı, ya da sahilde bir bardak çay içip o uçsuz bucaksız denizi seyretmeyi, bir sinemaya gidip film izlemeyi, yazın sıcaklığında plaja girmeyi belki tekerlekli sandalyesiyle, belki bastonuyla ya da hiç bir engeli olmadan yürüyerek kim istemez bunları yaşamayı? Oysa, engellilerin bunları yaşamasına mani olup evinde otur dercesine toplumsal yaşama katılmalarına izin vermeyen pek çok durum söz konusudur. Bazen çirkin bakışlarla kendini bilmez ukalaca sözcüklerle rencide edildikleri, bazen de acınacak kötü bir hastalıkları varmış gibi engellilerden uzaklaşıldıkları görülür.

Bir diğer sıkıntı da mimari ve ulaşım konusunda ortaya çıkmaktadır. Aslında bir çok bireyin umurunda bile olmayan yol, kaldırım, üst geçit vs. engelli bir birey açısından bakıldığında büyük problemler içerebilmekte, normal insanlar için zorluk teşkil etmeyen pek çok yapısal durum engelli bireylerin toplum yaşamına katılma şanslarını ortadan kaldırabilmektedir.

Her birey gibi engelli bireylerin de toplumla bütünleşmesi ve toplumun bir parçası olmaları aynı zamanda insani bir gerekliliktir. Bu sosyalleşme kavramı içerisinde ele alınması gereken ve üzerinde durulması gereken bir kavramdır.

Sosyalleşme, bireyin yaşadığı toplumun bir parçası olması yolunda o toplumun ortak değerlerini benimsemesi ve ortak davranış ve kültür birikimini elde etmesi olarak tanımlanabilir. Bu ortak kültüre sahip olabilmesi ise o kültürün bir parçası olarak üretiminde ve tüketiminde bizzat bulunmasıyla mümkündür. Yani bir birey toplumu oluşturan bireylerle bir araya gelmezse toplumsallaşamaz. Aynı değer ve davranış kalıplarını edinemez. Toplumu oluşturan diğer bireyler gibi olamaz, ortak yanlarını geliştiremez. Bir birey olarak

farklılıklarını ve ortak yanlarını göremeyeceği için bir kişilik gelişimi de söz konusu değildir. Bu nedenler bireyin toplumsal bir varlık olmasında diğer bireylerle bir araya gelmesini zorunlu kılar ve kültürel paylaşım ortamlarını gerektirir. Bireylerin sosyalleşmelerinde aile, okul, sanat ve kültür paylaşımlarının yaşandığı ortamlar son derece büyük önem taşımaktadır.

Sanat, Engelli Bireyler ve Sosyalleşme (Toplumsallaşma)

Rocher sosyalleşmeyi (toplumsallaşma) şöyle tanımlar: “İnsanın tecrübelerinin ışığında kişiliğinin doğal yapısı ile yaşadığı toplumun sosyo-kültürel öğelerini yaşamı sırasında içselleştirdiği ve insani kişiliğinin farkına vardığı, bunun yanısıra anlamlı toplumsal görevlerle yaşamak zorunda olduğu toplumsal çevreye uyumunu sağlayan bir süreçtir” (akt. Doğan, 2010: 85)

E. Williams’ın tanımında ise, bireyin salt biyolojik bir varlık olmaktan çıkıp, belli bir topluma ve belli kümelerle bütünleştirilmesi sürecinin toplumsallaşma olduğu kaydedilir. Bu süreç aracılığıyla bireyin kişilik kazanmakta ve belli bir toplumda yaşamasını olanaklı kılan davranışları edindiği belirtilmektedir. Toplumsallaşmanın en geniş anlamda çıraklık ya da eğitim öğretim yoluyla olduğu ve bu çıraklığın bireyin dünyaya geldiği anda başlayıp yaşamının sonuna kadar sürdüğü anlatılmıştır (Akt. Güven, 1999: 161).

Bir başka deyişle sosyalleşen birey hem kişiliğini oluşturmakta, toplum içerisinde nasıl davranışlar sergileyeceğini öğrenmekte, hem toplumsal yaşamda oynayacakları rolleri tanımakta hem de kültürel öğeleri ve temel değerleri edinmektedir. Böylece yaşamının her boyutunda bir varlık olarak kendini gösterebilmekte, işe yarar ve toplumun bir parçası olarak öz güven kazanmakta, kendisi ile barışık bir kimlik ortaya koyabilmektedir.

Sosyalleşme süreci içerisinde insan yaşamının vazgeçilmez parçalarından biri de sosyal etkileşimdir. “Bireylerin toplum içinde bağımsız olarak yaşayabilmeleri, çoğunlukla kurdukları kişilerarası ilişkilere bağlıdır. Bireylerin yaşam kalitesi sosyal becerilerindeki yeterlilikleri ile doğru orantılıdır ve yaşamını bu ilişkiler ağı içerisinde sürdüren insanın uyumunda ve mutlu olmasında sağlıklı sosyal etkileşimin göz ardı edilemeyecek bir önemi vardır (Sucuoğlu ve Cifci, 2001. Akt. Avcıoğlu, 2013: 47).

Sosyalleşme kavramı sadece ruhsal ve bedensel yönden sağlıklı bireylerin yaşamında değil, bedensel yönden çeşitli engelleri olan bireylerin yaşamlarında da büyük önem taşımaktadır.

“Engelli; bedensel, zihinsel, ruhsal, duygusal ve sosyal yeteneklerindeki engelleri nedeniyle çalışma gücünün en az %40’ndan yoksun olduğu sağlık kurulu raporuyla belirlenenlerdir” (ÖİB, 2005. Akt. Atıcı, 2007: 7).

Ortopedik engel; çeşitli hastalıklar, kazalar, travmalar, tümörler veya doğumsal anormallikler nedeniyle kas, kemik ve eklemlerden oluşan iskelet sisteminin işlevlerini yerine getirememesi sonucunda meydana gelen yetersizliklerdir (Cavkaytar vd., 2008: 215).

Kobal’e göre ortopedik engel; sinir sisteminin zedelenmesi, hastalıklar kazalar ve genetik problemler nedeniyle kas, iskelet ve eklemlerin işlevlerini yerine getirememesi nedenleriyle oluşan hareket ile ilgili yetersizlikler olarak tanımlanmaktadır (Kobal, 2005. Akt. Atıcı, 2007: 13).

Görme yetersizliği; “ileri derecede görme keskinliği kaybı olan, öğrenmesini dokunarak, işiterek ve konuşan kitapları dinleyerek sürdürmeye gereksinimi olan bireylerdir” (Özyürek, 1997: Tuncer, 2003. Akt. Cavkaytar, vd, 2008: 215).

Engelli bireylerin yaşamın en temel alanlarını, diğer bireylerle paylaşamamaları ciddi bir problemdir. Engellilerin sosyalleşmesinin önündeki engelleri kaldırmak ise toplum için

büyük önem taşımaktadır “Engelliler ve toplumun diğer kesimleri arasındaki sosyal ilişkileri inceleyen araştırmalar, engelsiz bireylerin engellilerle ilişkiye girmekten uzak durduklarını ortaya koymaktadır” (Tufan ve Arun, 2004. Akt. Yılmaz, T. vd).

Buradan da anlaşılacağı üzere, sosyalleşme kavramı özellikle engelli bireyler açısından üzerinde durulması gereken, toplumun bir kesimini oluşturan bireyleri ve onların yakın çevresini derinden etkileyen ve ilgilendiren bir özellik taşımakta, bu kesimin toplumun içerisinde daha fazla yer alarak toplumsal kimliklerini geliştirmelerine yardımcı olmak, bireylerine değer veren bir toplum olmanın önemli bir basamağını oluşturmaktadır.

Sosyalleşme ailede başlar ve okulda devam eder. Sanatsal ortamlar bireylerin bir araya gelerek kültürel üretimleri ve çeşitli konuları paylaştıkları mekanlar olarak karşımıza çıkar. Bu mekanların normal bireyler için olduğu kadar engelli bireyler için de uygun koşullar taşıması engelli bireyler için olduğu kadar normal insanlar için de önemlidir. Çünkü her birey toplumda sadece normal değil engelli bireylerin de olduğunu bilmek ve onları olduğu gibi kabul etmeyi öğrenmek zorundadır. Bu nedenle özellikle toplumsal birlikteliklerin daha sık yaşandığı sanat ortamları engelli bireylerin sosyalleşmelerinde daha büyük önem taşımakta, yaşamlarına daha önemli değerler kattığı gözlenmektedir. Bu tür den, toplumun bir araya geldiği, çeşitli sanatsal ürünlerin paylaşıldığı ortamlar bireylerin, toplum içerisinde var olma, davranışlar ortaya koyma, çeşitli konular üzerinde söyleşebilme olanaklarının sunulduğu ortamlardır ve bireylere kültürel bir aktarım, davranış kazandırma alanı olarak görülebileceği gibi, toplumun bir parçası olma yani aidiyet kazandırma alanı olarak da görülebilir.

Engellilik, hem fiziksel hem psikolojik, hem de sosyal içselliği beraberinde getiren bir olgudur. “Sosyolojik perspektifte engellilik, fiziksel bir durumun ortaya koyduğu gerçeklikten hareketle, sosyal çevreye, sosyal tutumlara, sosyal rollere, sosyal izolasyona ve sosyal bütünleşmeye ağırlık veren bir anlam içermektedir. Sosyal izolasyon bireyin kendine olan güven ve saygısını azaltırken, kişinin toplumla bütünleşmesini ve yaşama katılmasını engellemektedir. Sosyal izolasyonu üst düzeyde yaşayan fiziksel engelliliğe sahip genç birey, bağımsız kararlar geliştirememekte ve arkadaş edinememektedir. Bu tutum farklılıkları gencin ‘yaşama dair umut ve beklentilerini’ olumsuz etkilemektedir” (Burcu, 2007. Akt. Yılmaz, T. vd).

Bütün bunlar dikkate alındığında bedensel engellilerin toplumsal yaşama katılmalarında özellikle şehir planlamasının özenle ele alınması, sanat mekanlarının doğru bir şekilde düzenlenmesi gerekmektedir. Engelli bir bireyin rahatça ve büyük oranda başkalarına muhtaç olmadan evinden çıkıp bir sanat ortamına katılabilesine olanak sağlayacak imkanların sağlanması günümüz için artık lüks değildir. Bu görüşlerden yola çıkarak araştırmada, Afyonkarahisar ilindeki sanat mekanlarının engelliler açısından durumu araştırılmaya çalışılmış, konuyla ilgili bireyleri, uzmanları ve birimleri durumdan haberdar etmek istenmiştir.

Araştırmanın Problem Cümlesi

“Bedensel Engellilerin Sosyalleşmesinde Şehir Müzik Yaşamının ve Sanat Mekânların Etkileri Nelerdir?”

Araştırmanın Alt Problemleri

1. Afyon İlindeki Sanat Mekânlarının Fiziksel Durumu, Bedensel Engellilerin Sosyalleşmesine İmkan Tanıması Açısından Nasıldır?
2. Afyon’un Şehir Müzik Yaşamında Bedensel Engellilere Yönelik Etkinlikler Nelerdir?

3. Bedensel Engelli Bireylerin Şehir Müzik Yaşamında Yer Alan Etkinliklere Katılımlarında Yaşadıkları Sıkıntılar Nelerdir?

Araştırmanın Amacı

Araştırmada, toplumun engelli bireylerin sorunları konusunda bilinçlendirilmesi, bedensel engelli bireylerin sosyalleşmesinde sanat mekanlarının durumu tespit edilerek konuyla ilgili birey, birim ve uzmanların bilgilendirilmesi, yapılabileceklerin tartışılması, sorunların belirlenmesi ve çözüm önerilerinin ortaya konulması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Araştırma; şehir müzik yaşamında engellilerin sosyalleşmesinde müziğin etkilerini ele alması, sanat mekanlarının engelli bireyler için uygunluğunu araştırması, önerilerde bulunması, konuya dikkat çekmesi açısından önemlidir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Afyonkarahisar ilindeki konser verilen mekanlar ile,

Türkiye’deki ulaşılabilir özel eğitim uzmanları ve bedensel engelli bireylerden alınan görüşler ile sınırlandırılmış, yapılan görüşmelerin sonucunda yoğunlaşan düşüncelere metin kitabındaki sayfa sınırlamaları nedeniyle geniş bir şekilde yer verilememiş kısaca görüşleri açıklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca araştırma, araştırmacının maddi manevi olanakları ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Araştırma tarama modelini esas alan betimsel bir çalışmadır. Tarama modelleri “geçmişte, ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır. Araştırmaya konu olan birey, ya da nesne kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlamaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilimsel istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan onu uygun bir biçimde gözleyip belirleyebilmektir” (Karasar, 2009: 77).

“Betimleme araştırmaları, mevcut olayların daha önceki olaya ve koşullarla ilişkilerini de dikkate alarak, durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef alır” (Kaptan, 1989).

Veri toplamada; alan araştırması tekniği kullanılarak yerinde gözlem yapılmış ve sanatsal ürünlerinin sergilendiği mekânların engelliler için müzik dinleme ve yapmalarında ne derece yeterli olduğu araştırılmıştır. Araştırmaya veri sağlamak amacıyla Türkiye’ de ulaşılabilen 6 bedensel engelli birey ve Afyonkarahisar ilindeki 5 özel eğitim uzmanıyla birebir iletişime geçilerek, yapılandırılmış görüşme yapılmış ve elde edilen veriler tablolar halinde hazırlanmış olmakla birlikte sempozyum tam metin yazım kuralları gereğince tam metnin 15 sayfayı geçmemesi gerektiğinden elde edilen veriler metin şeklinde aktarılmış, nitel çözümleme tekniklerine göre analiz edilmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Araştırma, “Bedensel Engellilerin Sosyalleşmesinde Şehir Müzik Yaşamının ve Sanat Mekânlarının Etkisi var mıdır?” problemi çerçevesinde ele alınmıştır. Bu probleme bağlı olarak oluşturulan alt problemlere ilişkin bulgular tablolar yardımıyla işlenmiş ve yorumlanmıştır.

1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Afyon İlindeki Sanat Mekânlarının Fiziksel Durumu, Bedensel Engellilerin Sosyalleşmesine İmkan Tanıması Açısından Nasıldır?”

Yapılan araştırmalar sonucunda Afyonkarahisar ili içerisinde 9 konser salonu olarak kullanılan mekanın olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Bu salonların yıl boyunca pek çok konser ve kültürel çalışmaların yapılmasında kullanıldığı bildirilmiştir. Salonların fiziksel durumları ile bedensel engelliler açısından durumları aşağıda ele alınarak tanıtılmaya çalışılmıştır.

Afyonkarahisar Kültür ve Sanat Merkezi (Hattat Ahmet Karahisari Kültür Ve Sanat Merkezi)

1993 yılında temelleri atılmış, 18 yıl süren inşa aşamasından sonra 2009 yılında hizmete açılmıştır. İki adet gösteri ve konferans salonu bulunmaktadır. Bir tanesi 400 kişilik diğeri ise 100 kişiliktir. Bina aynı zamanda il kültür ve turizm müdürlüğüne aittir ve müdürlüğe ait hizmetleri de karşılamaktadır.

Binanın girişinde engelli bireyler düşünülerek yapılmış bir rampa ve bu rampada her bireyin tek başına kolayca iniş çıkışını sağlayacak tutamaklar bulunmaktadır. Seyirci olarak salona girişte de engelliler için bir rampa düşünülmüş ve yapılmıştır. Seyircilerin arasından sahneye çıkarken bir rampa bulunmamaktadır. Fakat salon girişinde engelli bireyleri sahne arkasına ulaştıran bir rampa düşünülmüştür. Bu bireylerin sahneye çıkışı bu şekilde sağlanabilmektedir. Engelli bireylerin üst katta bulunmaları halinde, sahne arkasına ulaşımı asansörle yapılabilmektedir. Engelli bireyler için özel tuvalet ve lavabolar düşünülmüştür. Okuma ve bilgisayar salonları engelli bireylerin kullanımına uygundur. Bu salonlar 1. katta yer almakta ve buraya ulaşım asansörle sağlanmaktadır.

Bu mekanda yapılan gözlem sonucunda binanın engelli bireyler için kullanım kolaylığı sağladığı düşüncesine varılmıştır. 18 yıl süren inşa sonucu engelli bireylerin her bölümde düşünüldüğü, sanat ortamına katılmalarına mani olacak engellerin ortadan kaldırılmaya çalışıldığı görülmüştür. Örnek bir kültür merkezi olduğu söylenebilir.

Atatürk Kongre Merkezi

7320 metrekare kapalı alana sahiptir. 3 bloğu 3 katlı ve 2 bloğu tek katlı olmak üzere 5 bloktan oluşmuştur. 1000 kişilik ana konferans salonu bulunan merkezde 2 adet toplantı salonu ve 2 adet seminer salonu bulunmaktadır. Kongre Merkezinde ayrıca idari ofisler yönetici odaları ayrı girişleri bulunan vip salonları sahne arkası bay bayan soyunma odaları sanatçı dinlenme odaları çay salonu yemekhane, kafeterya santral odası depo ve dekor odaları mevcuttur.

Binaya girişte engelli bireylerin kullanımına uygun bir rampa bulunmaktadır. Seyirci olarak salona girişte de engelliler için bir rampa düşünülmüş ve yapılmıştır. Seyircilerin arasından sahneye çıkarken bir rampa bulunmamaktadır. Fakat sahne arkasından binaya girişte rampa vardır. Bununla birlikte binaya girdikten sonra engelli bireyin sahneye ulaşabilmesinde yine bir basamak engeli vardır. Lavabolarda bulunan sensörlü çeşmeler kullanımı kolaylaştırır da, tuvaletlerin fizikî yapısında engelli bireylerin kullanımı düşünülmemiştir. Giriş katındaki okuma ve bilgisayar salonları engelli bireylerin kullanımına uygundur. 1.kattaki salonlara engelli bireylerin çıkması imkansızdır, çünkü binanın hiçbir bölümünde asansör yer almamaktadır. Bununla birlikte, yetkililerle yapılan görüşmelerden üst katla bağlantıyı sağlamak üzere bir asansör yapılması konusunda gerekli çalışmalar yapıldığı bilgisine ulaşılmıştır.

Atatürk Kültür Merkezi

Afyon Kocatepe Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezinin tarihi binası 1908 yılında İttihat ve Terakki Cemiyeti Afyonkarahisar Şubesi olarak yaptırılmıştır. Son dönem Osmanlı

eseri olan bu binanın üst katı 1922 yılında İngilizlerin işgali sırasında tamamen yanmıştır. Daha sonra tamir edilerek bugünkü halini alan bina sırası ile Atatürk İlkokulu, Sinema Salonu, Öğretmenler Lokali, Ticaret Lisesi, Demokrat Parti Evi ve Afyon Lisesi ek binası olarak hizmet vermiştir.

1974 yılında Afyonkarahisar Maliye Muhasebe Yüksekokuluna tahsis edilen ve 31 yıldır üniversiteye hizmet veren bu tarihi mekan halen Afyonkarahisar kültür hayatının kalbi niteliğinde bir merkez durumundadır. Bu amaçla binada eskiyen unsurlar değiştirilip binanın bakımı yapılarak oluşturulan bir sergi salonu, bir toplantı salonu ve bir kitap kulübü üniversitemiz öğrencileri, öğretim elemanları ve Afyonkarahisarlılara hizmet vermektedir.

Afyon Kocatepe Üniversitesi'nde 5 Aralık 2001 tarihinde hizmete açılan Atatürk Kültür Merkezi'nde Kocatepe adı verilen 120 kişilik toplantı salonu; konser, konferans, basın toplantısı ve benzeri faaliyetler için hazırlanmıştır.

Binaya girişte engelli bireyler için bir rampa bulunmamaktadır. Seyirci olarak salona girişte de engelliler için bir rampa yapılmamıştır. Seyircilerin arasından sahneye çıkarken bir rampa düşünülmemiştir. Performans sergileyecek bireylerin sahne arkasında bekleyebilecekleri bir bölüm ve giriş çıkış bulunmamaktadır. Tuvaletlerin yapımında engelli bireyler düşünülmemiştir. Okuma salonu 1. kattadır fakat asansör veya rampa bulunmadığı için engelli bir bireyin ulaşımı imkansız görülmektedir.

Engelli bireylerin binada bulunmasını kolaylaştıracak çalışmaların yapılması ise imkansız görülmektedir çünkü bina koruma altına alınmış tarihi bir nitelik taşımaktadır. Bu nedenle asansör gibi imkanların sağlanmasının binanın tarihi dokusuna zarar vereceği sanılmaktadır.

Aydın Doğan Bilim ve Sanat Merkezi

Afyonkarahisar Klasik Müzik Festivali kapsamında yapılan etkinliklerin bir kısmı bu salonda gerçekleştirilmektedir.

Binaya girişte engelli bireyler için bir rampa bulunmamaktadır. Girişte tek basamak bulunmaktadır. Seyirci olarak salona giriş yer seviyesiyle aynıdır, herhangi bir engel bulunmamaktadır. Seyircilerin arasından sahneye çıkarken bir rampa bulunmamaktadır. Bu girişin haricinde sahne arkasına ulaşımı sağlayan bir giriş bulunmakta fakat basamak engeliyle karşılaşılmaktadır. Tuvalet ve lavabolar engelli bireylerin kullanımına uygun değildir. Sadece bilgisayar salonu bulunmaktadır ve 1. kattadır. Fakat asansör veya rampa bulunmadığı için engelli bir bireyin ulaşımı imkansız görülmektedir.

Hayrettin Barut Konferans Salonu

Ahmet Karahisari Kampüsü'nde inşa edilen ve Afyonkarahisar'ın eski belediye başkanı Hayrettin Barut'un adı verilen konferans salonu 29 Haziran 2004 tarihinde açılmıştır. Binanın tarihçesi 1974 yılına dayanmaktadır. Eskişehir Anadolu üniversitesine bağlı bir yüksek okul iken 1992 de Afyon Kocatepe Üniversitesine olarak hizmet vermeye başlayan bina süreç içerisinde bir deprem geçirmiş, üst katları yıkıldığından üç katta eğitim vermeye devam etmiş, pek çok tadilat görmüş son olarak da İlahiyat Fakültesine dönüştürülmüştür. Bu binanın bir bölümünü oluşturan Hayrettin Barut Konferans salonu tadilat ve güçlendirmeler yapıldıktan sonra hizmete açılmıştır. 220 kişilik oturma kapasitesine sahiptir. 2005-2012 yılları arasında Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarına hizmet veren bina içerisinde yer alan bu salon, konservatuvarın birçok konser etkinliğinin yanı sıra bilimsel ve kültürel toplantılar için de kullanılmıştır. Günümüzde İlahiyat Fakültesine hizmet etmekte olan bu salon akustik açıdan son derece uygun bir konser salonu niteliği taşımaktadır.

Binaya girişte engelli bireyler için bir rampa bulunmamaktadır. Aralıklarla düzensiz

bir biçimde yer alan inen çıkan basamaklar engelli bireylerin salona girişini zorlaştırmaktadır. Seyirci olarak salona girişte de basamakların olması oldukça büyük zorluklar çıkarmaktadır. Engelli bireylerin yer alabileceği bir bölüm yoktur ve genel olarak koltuklar sıkışık bir düzende konulmuştur. Seyircilerin arasından sahneye çıkarken bir rampa bulunmamakla birlikte sahnenin aşağıda yer alması (anfi tiyatro biçimindedir) sahneye çıkışta kolaylık sağlar gibi gözükmekte, bununla birlikte basamakların düzensiz olması büyük zorluk oluşturacak bir nitelik taşımaktadır. Tuvalet ve lavabolar engelli bireylerin kullanımına uygun değildir. Okuma ve Bilgisayar salonu bulunmamaktadır.

Bina eski bir bina olması nedeniyle pek çok açıdan engellileri dikkate almayan bir yapıya sahiptir.

İbrahim Küçükkurt Konferans Salonu

Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Çok Amaçlı Salon olarak 2013 yılında kullanıma açılmıştır. Daha sonra İbrahim Küçükkurt Konferans Salonu olarak ismi değiştirilmiş ve birçok etkinliğe ev sahipliği yapmaya başlamıştır.

Binaya girişte engelli bireyler için bir rampa bulunmaktadır. Seyirci olarak salona girişte de engelliler için bir rampa düşünülmüş ve yapılmıştır. Seyircilerin arasından sahneye çıkarken bir rampa bulunmaktadır. Sahne arkasındaki rampalarda engelli bireylerin hem salona hem de sahneye kolayca ulaşımını sağlamaktadır. Tuvalet ve lavabolar engelli bireylerin kullanımına uygundur. Okuma ve Bilgisayar salonu bulunmamaktadır.

Binanın yeni yapılmış olması engellilere karşı artan duyarlılığın bir göstergesi olarak tuvalet ve diğer ihtiyaçlarına da cevap verebilecek niteliktedir.

Millet Hamamı (Gavur Hamamı)

Hamam, Afyonkarahisar Merkez ilçesinin Tacı Ahmet Mahallesinde yer alıyor. Yapım tarihi ile ilgili kesin bir bilgi bulunmuyor ancak, mimarisi bakımından 17. yüzyıl Osmanlı hamamlarına benzediğinden bu tarihlerde yapıldığı kabul edilmektedir. Millet Hamamı, halk arasına "Gavur Hamamı" olarak ta bilinir. Bu isimle anılmasının sebebi hamamın, Ermeni ustalar tarafından yapılmasıdır. Zamanla evlerde banyo kültürünün gelişmesiyle unutulmuş yapı yıkılmaya yüz tutmuşken 1981 yılında korunması gerekli eski eser olarak belirlenmiş ve restore edilmiştir. İl özel idaresi 2005 yılında bu hamamı Afyonkarahisar Kültür ve Semt Evi olarak hizmete açmıştır. 2005 ten bu yana hamamda ney dinletileri, resim ve heykel sergileri, müzik çalışmaları düzenlenmektedir. Ayrıca Afyonkarahisar Klasik Müzik Festivali kapsamında düzenlenen konserlerde bu salonda yapılmaktadır.

Binaya girişte engelli bireyler için bir rampa bulunmamaktadır. Seyirci olarak salona girişte de engelliler için bir rampa yapılmamıştır. Seyircilerin arasından sahneye çıkarken bir rampa bulunmamaktadır. Sahneye çıkış tek basamaktır. Sahne arkasında bir giriş bulunmamaktadır. Engelli bireylerin kullanımına uygun değildir. Okuma ve bilgisayar salonları bulunmamaktadır.

Rehberlik Araştırma Merkezi (Ram) Konferans Salonu

Binaya girişte engelli bireyler için bir rampa bulunmaktadır. Seyirci olarak salona giriş yer seviyesiyle aynıdır, herhangi bir engel bulunmamaktadır. Seyircilerin arasından ve sahne arkasından sahneye çıkarken bir rampa bulunmamaktadır. Engelli bireylerin kullanımına uygun tuvalet ve lavabo bulunmamaktadır. Okuma ve bilgisayar salonları bulunmamaktadır.

Sahneli Derslik (Devlet Konservatuvarı Konser Salonu)

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı binası içerisinde bulunmaktadır. 2013 yılında kullanıma açılan bu salon; 80 kişiliktir. Konservatuvar bünyesinde

gerçekleştirilen bir çok konser ve konferansa ev sahipliği yapmaktadır.

Binaya girişte engelli bireyler için bir rampa bulunmaktadır. Seyirci olarak salona giriş yer seviyesi ile aynıdır. Herhangi bir basamak engeli bulunmamaktadır. Seyircilerin arasından sahneye çıkarken bir rampa bulunmamaktadır. Sahneye çıkış tek basamaktır. Sahne arkasında bir giriş bulunmamaktadır. Engelli bireyler için özel tuvalet ve lavabolar bulunmaktadır. Okuma ve bilgisayar salonları engelli bireylerin kullanımına uygundur. 1. kattaki salonlara ise engelli bireylerin çıkışı asansör yardımıyla yapılmaktadır.

2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Afyon’un Şehir Müzik Yaşamında Bedensel Engellilere Yönelik Etkinlikler Nelerdir?”

Zaman zaman engelli bireylerin çeşitli etkinliklerde görev aldıkları, çeşitli sanatsal çalışmalarda sahnede yer aldıkları görülmekle birlikte sadece engelli bireyleri hedef alan çalışmaların olduğunu söylemek oldukça güçtür. Bununla birlikte yapılan etkinlikler aşağıda sıralanmaya çalışılmıştır.

1.Afyonkarahisar Belediyesi Kent Konseyi Engelliler Meclisi tarafından düzenlenen Engelliler Haftası çeşitli etkinliklerle kutlanılmaktadır. 10-16 Mayıs Engelliler Haftası nedeniyle Kent Konseyi Engelliler Meclisi tarafından her yıl geleneksel olarak Engelliler Festivali düzenlenmektedir. Polis Meslek Yüksek Okulu bandosu eşliğinde protokol ve engelli bireylerin yürüyüşü, Afyonkarahisar Özel Sporcular Mehteran gösterisi, Vefa Özel Eğitim Halk Oyunları gösterisi ve Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı müzik programı yer almaktadır.

2.Ayrıca Afyonkarahisar Gençlik Merkezi, engelli bireylerin sosyalleşmesine katkı sağlamak amacıyla otistik çocuklar ile gönüllü gençleri bir araya getirmektedir. Afyonkarahisar Gençlik Merkezi’nin hayata geçirdiği ‘Otistik Çocuklara Sosyal Beceri Kazandırma’ projesi kapsamında gençlik merkezi gönüllüleri, otistik çocuklarla haftada 2 saat bir araya gelmektedir. Bu çalışma kapsamında gönüllü gençler; otistik çocuklara sosyal beceri kazandırmak amacı ile eğitici oyunlar öğretmek, el becerisi kazandırmakta ve birlikte sportif etkinlikler yapmaktadır. Gençlik merkezi otistik çocukların aileleri için de çeşitli etkinlikler düzenlemektedir.

3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

“Bedensel Engelli Bireylerin Şehir Müzik Yaşamında Yer Alan Etkinliklere Katılımlarında Yaşadıkları Sıkıntılar Nelerdir?”

Araştırmada 5 özel eğitim uzmanıyla yapılan görüşmelerin sonucunda yoğunlaşan düşüncelere ayrı ayrı yer verilmemiştir.

Özel Eğitim Uzmanlarının “*Öğrencileriniz şehir müzik yaşamında yer alan etkinliklere katılımda ulaşım sorunu yaşıyor mu?*” sorusuna verdikleri cevaplardan elde edilen veriler şu şekildedir: Kendi servisleri oldukları sürece ulaşım sıkıntısı çekmediklerini fakat servislerinin de engelli bireylerin bireysel bir şekilde binmelerine uygun olmadığını belirtmişlerdir. Kendi servisleri olmadığı zaman ise araç temini sıkıntısı yaşamadıklarını fakat o aracın da engelli bireylere uygun olmadığını, bu sıkıntıdan dolayı ailelerin çoğu zaman bu tür etkinliklere çocuklarını getirmek istemediklerini belirtmişlerdir.

Buradan engelli bireylerin ulaşımına yönelik özel araçların gerek şehir yaşamında gerekse kültür merkezlerinin içerisinde bulunmasının insan odaklı yaklaşımın bir gereği olarak bulundurulması gerektiği düşünülmektedir.

Özel Eğitim Uzmanlarının “*Öğrencileriniz şehir müzik yaşamında yer alan*

etkinliklere katılımda binaların fiziksel yapısından kaynaklanan ne tür sıkıntılar yaşıyor?” sorusuna verdikleri cevaplardan elde edilen veriler şu şekildedir: Bedensel engelli bireyler; etkinlik yapılan bina girişinde ve sahneye çıkışta bir rampa bulunmamasından şikâyet etmektedirler. Ayrıca, çok katlı binalarda asansör ya da yürüyen merdiven olmaması, seyircilerin oturdukları koltuklar arasında basamak olması, sahnede bedensel engelli bireylere uygun bir kürsünün bulunmaması, binalardaki tuvalet ve lavaboların engellilerin kolaylıkla kullanabileceği şekilde düzenlenmemesi pek çok sorunun yaşanmasına neden olmaktadır. Buradan, özel eğitim uzmanlarının öğrencileriyle gitmiş oldukları konser mekânlarının engelli bireylerin ulaşımına kolaylık sağlamak açısından uygun olmadığı anlaşılmıştır.

Özel Eğitim Uzmanlarının “*Öğrencilerinizin şehir müzik yaşamında yer alan etkinliklere katılımlarında en az ve en çok çektiği sıkıntı hangisidir?*” sorusuna verdikleri cevaplardan elde edilen veriler şu şekildedir: Özel Eğitim Uzmanlarından 2 kişi şehir müzik yaşamında yer alan etkinliklere katılımlarında en çok çektikleri sıkıntının ulaşım sorunu olduğunu belirtirken, 3 kişi toplumun bu bireylere bakış açısından rahatsızlık duyduklarını belirtmişlerdir. Toplumun bu bireyleri normal insanlar gibi değerlendirememesi, farklı bir varlık gibi korkarak ve acıyarak bakması engelli bireyler hakkında yeterli bilgiye sahip olmadıkları ve engelli bireylerle sık karşılaşmadıkları için nasıl bir davranış sergileyeceklerini bilmedikleri ve bununla ilgili bir davranış biçimi geliştiremedikleri düşüncesine yol açmaktadır.

Toplumun bakış açısını ve engelli bireylerin toplumca kabul edilir olmasında bilinçlendirme çalışmalarının yapılması gerektiği görülmektedir. Bu bilincin kültürel ortamlarda daha iyi bir şekilde verilebileceği, çeşitli etkinliklerde yer almalarının toplumca kabul edilmelerinde etkili bir rol oynayacağı tahmin edilmektedir.

Özel Eğitim Uzmanlarının “*Öğrencilerinizin şehir müzik yaşamında yer alan etkinliklere katılımı sizin için önem taşıyor mu?*” sorusuna verdikleri cevaplardan elde edilen veriler şu şekildedir:

Özel Eğitim Uzmanlarının tamamı bu soruda öğrencilerinin şehir müzik yaşamında yer alan etkinliklere katılımlarının kendileri için önem taşıdığını belirtmişlerdir. Buradan da anlaşılabileceği üzere şehir yaşamında kültürel ortamlar engelli bireylerin sosyalleşmelerine katkıda bulunmakta, onların toplumun bir parçası olduklarını hatırlamalarına ve bu bilince ulaşmalarında önemli oranda katkı sağlamaktadır.

Özel Eğitim Uzmanlarının “*Öğrencilerinizin şehir müzik yaşamında yer alan etkinliklere katılımı sosyalleşmelerinde etkili oluyor mu?*” sorusuna verdikleri cevaplardan elde edilen veriler şu şekildedir: Uzmanlar şehir yaşamında yer alan etkinliklerin sosyalleşmelerine katkı sağladığını belirtmiş örneklerle bu görüşlerini desteklemişlerdir. Örneklere bakıldığında engellilerin yaşamında sanatsal etkinliklerin ve müziğin ne denli önemli bir rol oynadığı daha açık bir şekilde görülmektedir.

Buna bağlı olarak, engellilerin kültürel etkinliklerde haberdar edilmeleri ve bu tür etkinliklere katılmaları konusunda gerekli yardımların sağlanması ile ilgili çalışmaların yapılmasının gerekli olduğu düşünülmektedir.

Özel Eğitim Uzmanlarının Konser salonlarında olmasını arzu ettikleri şeyler ve önerileri şu şekildedir: Uzmanlar rampa, asansör, yürüyen merdiven gibi binaya ait çeşitli araçların bulunması, sahneye çıkıp inme ve salonda yerini alma gibi konularda da dikkatli bir planlamanın yapılmasının önemi üzerinde durmuşlar, tuvalet ve lavabolar ile ortamda bir birey olarak kimseye muhtaç olmadan gereken karşılayabilecekleri bir düzenlemenin önemini vurgulamışlardır.

Günümüzde bu tür planlamaların çok da zor olmadığı inşaat ve düzenleme çalışmalarının iyi bir planlamayla bu tür zorlukların üstesinden gelebileceği düşünülmektedir.

Bedensel engelli öğrencilerin “*Şehir müzik yaşamında yer alan etkinliklere katılımınızda ulaşım sorunu yaşıyor musunuz?*” sorusuna verdikleri cevaplardan elde edilen veriler; buradan engelli bireylerin yaşamında ulaşımın en büyük sıkıntıyı oluşturduğu anlaşılmaktadır.

Bu sorunun çözümünde belediyelere büyük görevler düşmekte, şehir ulaşımında kullanılan toplu taşıma araçlarının engelli bireyleri düşünerek yapılmış olmasına dikkat edilmesi gerekmektedir.

Bedensel engelli öğrencilerin “*Şehir müzik yaşamında yer alan etkinliklere katılımınızda binaların fiziksel yapısından kaynaklanan ne tür sıkıntılar yaşıyorsunuz?*” sorusuna verdikleri cevaplardan elde edilen verilere göre; engelli bireyler için yapılan düzenlemelerin büyük çoğunluğu gerçek bir düzenlemeyi ifade etmemekte, yapmış gibi olmak, ya da yapmış gibi gözükmek amacını taşıdığı sanılmaktadır. Bazı kaldırımlara yaptıklarını zannettikleri rampalar değil bir engellinin kaldırılma çıkmasına normal bireylerin sakatlanmalarına bile neden olacak büyük yapım bozukluklarıyla dolu olduğu görülmektedir. Burada özellikle yol ve bina yapımında çalışan denetleyen ve bunları yaptıranların daha dikkatli davranmaları gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Bedensel engelli öğrencilerin “*Şehir müzik yaşamında yer alan etkinliklere katılımınızda en az ve en çok çektiğiniz sıkıntı hangisidir?*” sorusuna verdikleri cevaplardan elde edilen verilere göre; bedensel engelli bireylerin en çok sıkıntı çektikleri konu ulaşım ve çevre düzenlemelerinin bina düzenlerinin uygun olmayışı olduğu anlaşılmıştır.

Bedensel engelli öğrencilerin “*Şehir müzik yaşamında yer alan etkinliklere katılımınız sizin için önem taşıyor mu?*” sorusuna verdikleri cevaplardan elde edilen verilere göre; bedensel engelli bireyler, sanat ve müzik etkinliklerini önemsediklerini belirtmiştir. Bir bireyin önemsemediğini belirtmesinin yaşadığı engellemelere karşılık böyle bir düşünce içerisine girdiği kanısı uyanmıştır. Nitekim aynı bireyin bir sonraki soruya verdiği cevap da bu düşüncüyü desteklemektedir.

Bedensel engelli öğrencilerin “*Şehir müzik yaşamında yer alan etkinliklere katılımınız sosyalleşmenizde etkili oluyor mu?*” sorusuna verdikleri cevaplardan elde edilen verilere göre; bedensel engelli bireylerin tamamı sanatsal etkinliklerin sosyalleşmelerine büyük katkı sağladığını belirtmişlerdir. Buradan sanatsal etkinliklerin planlanmasında özellikle engelli bireylerin dikkate alınmaları gereği ortaya çıkmaktadır.

Bedensel engelli öğrencilerin “*Konser salonlarında olmasını arzu ettiğiniz şeyler nelerdir? Önerileriniz nelerdir?*” sorusuna verdikleri cevaplardan elde edilen veriler şu şekildedir: “Engellilere karşı toplumun bakış açısı değişmeli. Her girişe rampa yapılmalı. Rampalara tutulacak yer yapılmalı. Tuvaletler salondan ve bina girişinden çok uzağa yapılmamalı. Ayrıca tuvaletlerde bizi düşünerek bir engelli tuvaleti yapılmalı. Konser salonları 2 katlı dahi olsa asansör yapılmalı Salonda engelli bireyler için sahneyi rahatça görebileceği yerler ayrılmalı fakat bunu yaparken de engellileri topluca bir yere oturtup, toplumdan soyutlamamalı. Konser mekanları engellilerin rahat ulaşabileceği yerler olmalı, engellilere yönelik yapılan konserlerde konser programları Braille alfabesiyle de yazılmalı, görme engelliler için yönlendiren sesli sinyalizasyonlar (trafik ışıkları) yapılmalı”.

Buradan anlaşılabileceği üzere binaların yapısı engelli bireylerin ulaşımı için son derece önemli bir sorunu oluşturmaktadır. Asansör, rampa, yürüyen merdiven, sesli sinyaller oldukça kolaylaştırıcı ve engelli bireylerin toplumla kaynaşmasını toplum içerisinde var olmalarını sağlayıcı unsurlar olarak ele alınmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Yapılan gözlem ve görüşmelerden elde edilen bulgular ışığında, engelli bireyler için yapılan düzenlemelerin büyük çoğunluğunun gerçek bir düzenlemeyi ifade etmemekte, yapmış gibi olmak, ya da yapmış gibi gözükmek amacını taşıdığı anlaşılmış, belediye ve kurumların bu konuyu dikkate alan çalışmaları bir an önce gerçekleştirmelerinin gereği ortaya çıkmıştır.

Özellikle valilik ve belediyelerin bu tür binaların kullanımına yönelik tedbirleri almaları, çeşitli projelerle-ki çağımızda bina yapımında çok ileri bir düzeye gelinmiştir- bu tür binaların geliştirilmeleri önerilmektedir.

Bazı kaldırımlara yapılmış bulunan rampaların, değil bir engellinin kaldırımı çıkmasına normal bireylerin sakatlanmalarına bile neden olacak büyük yapım bozukluklarıyla dolu olduğu görülmektedir. Burada özellikle yol ve bina yapımında çalışan denetleyen ve bunları yaptıranların daha dikkatli davranmaları gerektiği ortaya çıkmış, konuyla ilgili olarak engelli bireylere yönelik çalışmalar yapan sivil toplum kuruluşlarının bu konuyla ilgili bir birim oluşturarak gerekli çalışmaları yapmalarının ve yetkilileri bilgilendirmelerinin yerinde olacağı düşünülmektedir.

Engelli bireylerin şehir müzik yaşamında yer alan etkinliklere katılımlarının kendileri için çok önem taşıdığı, sanat ve müzik etkinliklerini önemsedikleri, sanatsal etkinliklerin sosyalleşmelerine büyük katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır. Bulgulardan anlaşılabileceği üzere, bedensel engelli bireylerin toplumsal yaşam içerisinde yer almalarında sanatsal etkinliklerin ve müziğin oldukça önemli bir yeri vardır. Buradan sanatsal etkinliklerin ve müzik etkinliklerinin engellilerin yaşamına, katılımına uygun bir şekilde yansımaları gerekli kılmakta, etkinlikleri düzenleyenlerin engelli bireyleri dikkate alan bir yaklaşım içerisinde girmeleri önerilmekte ve bu etkinliklerin düzenlenmesinde engelli bireylerin daha fazla haberdar edilmeleri önerilmektedir.

Kültür merkezlerinin inşasında ve restorasyonunda engelli bireylerin kullanıma yönelik önlemler alınmalıdır. Artık teknoloji çok gelişmiştir ve eski binalarda bile uygun düzenlemelerle çeşitli kolaylıkların sağlanabileceği düşünülmektedir. Belediyelerin kültür merkezlerine bu tür zamanlarda özel araçlar tahsis etmesi sağlanmalı, ulaşım ile ilgili uygun araçlar kullanılmalıdır. Engelli bireyler toplumu oluşturan diğer bireylerden farksızdır ve onların ihtiyaçları öncelikli olarak dikkate alınmalıdır.

Yapılacak çalışmaların insani bir yaklaşımla engelli bireylerin yaşamına konfor sağlayacağı ve toplumdan uzaklaştırmak yerine toplumla iç içe olmalarını sağlayacağı ve giderek ve engelli bireyleri görerek diğer bireylerin bakışlarının ve acıma duygularının yerini kabullenme ve paylaşma duygularının alacağı umulmaktadır.

KAYNAKÇA

Atıcı, İ. (2007). “Fiziksel Engelliler ve Kentsel Mekânın Kullanımı” (Master Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Kentleşme ve Çevre Sorunları Bilim Dalı.

Avcıoğlu, H. (2013). “Zihinsel Engelli Öğrenciler İçin Müzik Terapi Yöntemine Göre Hazırlanan Sosyal Beceri Öğretim Programının Etkililiği” 2013, Turkish International Journal of Special Education and Guidance & Counseling (Volume 2, Issue 1).

Cavkaytar, A. vd. (2008). “Özel Eğitime Gereksinimi Olan Öğrenciler ve Özel

Eğitim” (8. baskı). (editör: İ. H. Diken). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Doğan, İ. (2010). “Sosyoloji Kavramlar ve Sorunlar” (10. baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Güven, S. (1999). Toplumbilim. Bursa: Ezgi Kitabevi.

Kaptan, S. (1989). Bilimsel Araştırma Gözlem ve Teknikleri. Ankara: Tek ışıık Aş.

Karasar, N., (2009). Bilimsel Araştırma Yöntemi, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Yılmaz, T. vd. (2012) “Engellilerin Üniversite Kampüslerinde Ortak Mekanları Kullanabilmeleri Üzerine Bir Araştırma: Akdeniz Üniversitesi Olbia Kültür Merkezi Örneği” Tekirdağ Ziraat Fakültesi Dergisi, Namık Kemal Üniversitesi.

**“BURSA BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ SANAT ETKİNLİKLERİNİN İÇERİKLERİ VE
SANAT ETKİNLİKLERİNE MÜZİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALI ÖĞRENCİLERİNİN
KATILIM DURUMLARININ İNCELENMESİ”**

Gizem BİLİR

AKÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
gizembilir@hotmail.com

Yrd. Doç. Dr. Sevgi TAŞ

AKÜ Devlet Konservatuvarı
sevgiatli@hotmail.com

ÖZET

Belediyelerden yönetim ilkelerini uygulayarak, çevresel yapı ve idari işleri yürütmesinin yanı sıra; sosyal, kültürel ve sanatsal etkinliklerin oluşumunu sağlayıp sürekliliğini koruması, tarihi ve kültürel değerleri ile yaşanabilir sosyal bir toplum düzeni oluşturması, çağdaş düşünce, teknoloji ve bilimin ışığında belediyeçilik hizmeti sunması beklenmektedir.

Sanatsal etkinlikler bireylerde gözlemlene, analiz etme, yorumlama, yaratıcı ve eleştirel düşünme becerilerini geliştirme fırsatı ve duyguların sözlü veya sözsüz ifade edilmesinin farkındalığını sağlar. Aynı zamanda sanatsal etkinlikler, farklı etkinlikleri tanıyıp farklı kişilerle işbirliği yapabilme olanağı sağlar ve bireylerin sosyal çevre oluşturmalarını, kendine güven duygusu geliştirmesini kolaylaştırır.

Sanatsal etkinliklerin bireye kazandırabilecekleri dikkate alındığında, bireylerin çok yönlü olarak sanatsal etkinliklere yönlendirilmesinin toplumsal ilerlemeye önemli katkı sağlayacağı düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Bireylerde sanat kültürünün oluşturulmasında müzik öğretmenleri toplumsal olarak önemli bir rol üstlenmektedir. Bu nedenle Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı öğrencilerinin sanatın her alanında genel bir bilgi birikimine sahip olmaları ve yaşadıkları yerlerde gerçekleştirilen sanatsal etkinliklere yoğun bir katılım göstermeleri beklenmektedir. Bu düşünceden yola çıkarak bu araştırma, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı öğrencilerinin, Bursa Büyükşehir Belediyesi’nin düzenlediği sanatsal etkinliklere katılımlarını ve bu etkinliklerin içeriklerinin incelenmesini amaçlamaktadır. Öğrencilere uygulanan anket yoluyla veriler elde edilmiştir, bu veriler çalışmanın amacı doğrultusunda, istatistiksel yöntemlerle analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: sanatsal etkinlik, belediye, müzik eğitimi anabilim dalı.

**“THE CONTENTS OF BURSA METROPOLITAN MUNICIPALITY’S ART
ACTIVITIES AND THE STUDY OF THE PARTICIPATION OF THE STUDENTS OF
THE DEPARTMENT OF MUSIC EDUCATION TO ART ACTIVITIES”**

Gizem BİLİR

AKÜ Institute of Social Sciences
gizembilir@hotmail.com

Associate Prof. Sevgi TAŞ

AKÜ State Conservatory
sevgiatli@hotmail.com

ABSTRACT

Municipalities are expected not only to carry out environmental structural tasks and

administrative affairs by enforcing administrative principles but also to generate social, cultural and artistic activities and preserve their continuity, to create an inhabitable social community order with its historical and cultural values and to introduce a municipal service in the light of contemporary thinking, technology and science.

Artistic activities provide individuals with both the opportunity of developing observation, analysis, interpretation, creative and critical thinking skills and the awareness of verbal and nonverbal expression of emotions. Besides, artistic activities provides not only the opportunity to take part in a variety of activities but also the chance to cooperate with different people. They also make it easy for individuals to create a social atmosphere and to improve the sense of self-confidence.

When the things that artistic activities can provide individuals are taken into consideration, the idea that the well-rounded direction of individuals to artistic activities would make a significant contribution to social advancement comes out. Music teachers undertake a socially crucial role in forming an art culture for individuals. Therefore, it is essential for the students of the department of music education to have the general knowledge in every field of art and to intensely participate in the artistic activities taking place in their neighborhood. On the basis of this view, this research aims to study the participation of the students of “Uludağ University, Faculty of Education, the Department of the Education of Fine Arts, the Department of Music Education” in the artistic activities organised by Bursa Metropolitan Municipality and the contents of these activities. The data is obtained by questionnaires applied to students, and this data has been analysed with statistical methods in accordance with the purpose of the study.

Keywords: artistic activities, municipality, department of music education

Giriş

“Belediyeler belde halkının ortak nitelikli gereksinimlerini karşılamak üzere kurulmuş örgütlerdir” (Yaşamış, 1996: 279). Belediyeler tarafından sunulması gereken hizmet alanlarından biri de eğitsel ve kültürel yaşamı desteklemek olmalıdır. Bu alanlarda belediyelerin çalışma yapması beklenen belli başlı bazı konular şöyle sıralanabilir;

- Çeşitli alanlarda kurslar açmak,
- Kütüphaneler oluşturmak,
- Müze kurmak,
- Festival ve şenlikler düzenlemek,
- Orkestra, bando, dans grupları kurmak, gösteriler ve konserler düzenlemek,
- Sinema ve tiyatrolar kurmak ve etkinliklerini düzenlemek,
- Görsel sanatların çeşitli boyutlarında sergiler düzenlemek vb.

Belediyeler bu etkinliklerin bizzat düzenleyicisi olarak hizmet verebileceği gibi çeşitli kurumların paydaşı olarak ya da hizmet alma veya verme yoluyla da çalışmalarını sürdürebilmektedir.

Bireylerin, kendi mesleki donanımlarının dışında duygularının ve zihninin çeşitli alanlarda deneyim kazanmaya, bilgilenmeye ihtiyacı vardır. Bu alanların biri de edebiyattan müziğe, sinemadan dekoratif sanatlara, heykelden dansa çok geniş bir konu bütünlüğüne sahip olan sanattır. Bu geniş kapsamı ile sanat, bireyin kültürel bütünlüğünün ana öğelerinden biri olarak tanımlanabilir.

Sanatla iç içe olan bireyler, ...ruhsal yapısından hareketle yaratıcı ve yapıcı güçlerini geliştirir. “Sanat eğitimi kendisini geliştiren, kendisinden başlayarak genişleyen halkalar şeklinde ailesini ve toplumu sorgulayabilen, onu dönüştürme zekasını ve cesaretini bulan bireyler yetiştirmede önemlidir” (Bayav: 2007).

Bireysel anlamda sanatın çeşitli türlerini bilmek ya da kavramak sadece okullar vasıtasıyla gerçekleşmemektedir. Bilindiği gibi bireyin eğitimi, yaşadığı müddetçe devam

edebilmektedir. Bunun için bireyin zengin içerikli uygun ortamlara ihtiyacı vardır. Bu ortamları oluşturma görevi önemli ölçüde devlete (Bayav: 2007), dolayısıyla şehirler ele alındığında belediyelere ait olduğu fikri ortaya çıkmaktadır.

Şehirlerdeki yaşam kültürünün, ülkedeki yaşam kültürünün bir yansıması olduğu düşünülmektedir. Bu yüzden şehirlerde belediyelerin çevresel yapı ve idari işleri yürütmesinin yanı sıra; sosyal, kültürel ve sanatsal etkinliklerin oluşumunu sağlayıp sürekliliğini koruması, tarihi ve kültürel değerleri ile yaşanabilir sosyal bir toplum düzeni oluşturmaya, çağdaş düşünce, teknoloji ve bilimin ışığında belediyeçilik hizmeti sunması son derece önemli görülmektedir. Sönmez (2012), 2005 yılında kabul edilen 5393 nolu Belediye Kanunu'nun 14. Maddesinin a bendine göre belediyelerin görev ve sorumluluklarının neler olduğu , yerel yönetimler bünyesinde bugün bando, mehter takımı, pop, hafif müzik, caz, oda orkestrası, Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği korosu gibi isimlerle oluşturulmuş gruplar üzerinden; farklı kent kimliği tasarımları doğrultusunda ifade kültürü politikalarının yürütülmekte olduğu konularını vurgulamaktadır. Demirbatır (2006) ise, 2000-2005 yılları arasında Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası'nın konser sayılarının, temsil günlerinin, dinleyici sayılarının ve konser etkinliklerinin istatistiksel olarak değişkenlik gösterdiğini ortaya koymaktadır. Orkestranın 2000-2005 yılları arasındaki beş yıllık süreç içerisinde toplam 215 konser vererek çoksesli evrensel müziği ve çağdaş Türk müziği yapıtlarını 109000 dinleyiciye ulaştırdığı görülmektedir. Aynı zamanda bu çalışma, Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası'nın, Bursa bölgesinin kültürel ve sanatsal yaşamına önemli derecede katkı sağladığı hakkında bilgiler vermektedir.

Sanatın bireye ve topluma kazandırabilecekleri dikkate alındığında, bireylerin çok yönlü olarak sanatsal etkinliklere yönlendirilmesinin toplumsal ilerlemeye önemli katkı sağlayacağı düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Bireylerde sanat kültürünün oluşturulmasında müzik öğretmenleri toplumsal olarak önemli bir rol üstlenmektedir. Bu nedenle Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı öğrencilerinin sanatın her alanında genel bir bilgi birikimine sahip olmaları ve yaşadıkları yerlerde gerçekleştirilen sanatsal etkinliklere yoğun bir katılım göstermeleri beklenmektedir. Albayrak (2008), yapmış olduğu çalışmada Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası'nın Bursa sanat yaşamı açısından gerekliliğini, senfoni orkestraları ve benzeri kurumların ülkemizde yeterince yaygınlaşma durumunu ve Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı öğrencilerinin Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası'nın düzenlemiş olduğu konserlere katılım durumlarını ortaya koymaktadır. Elde edilen bulgularda müzik öğretmeni adaylarının senfoniye katılımları konusunda, katılımda isteksiz davrandıkları; konserlere düzenli katılma ve katılmamaya yönelik olarak cinsiyet açısından değerlendirildiğinde kadın ve erkek öğrenciler arasında erkek öğrencilerin aleyhine bir fark ortaya çıktığı görülmektedir.

Bu araştırma da, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı öğrencilerinin, Bursa Büyükşehir Belediyesi'nin düzenlediği sanatsal etkinliklere katılımlarını ve bu etkinliklerin içeriklerinin incelenmesini amaçlamaktadır.

Amacı doğrultusunda bu çalışmada;

- Bursa Büyükşehir Belediyesi'nde gerçekleştirilen sanatsal etkinliklerin türleri, içeriği ve özellikleri nelerdir?
- Müzik Eğitimi ABD öğrencilerinin, Bursa Büyükşehir Belediyesi'nde gerçekleştirilen sanatsal etkinliklere katılma sıklığı hangi düzeydedir?
- Müzik Eğitimi ABD öğrencilerinin, Bursa Büyükşehir Belediyesi'nde gerçekleştirilen sanatsal etkinlikleri yeterli bulma durumları nasıldır?
- Müzik Eğitimi ABD öğrencilerinin, Bursa Büyükşehir Belediyesi'nde gerçekleştirilen sanatsal etkinliklere yönelik görüş ve önerileri nelerdir?

sorularına cevaplar aranmıştır.

Araştırmanın Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubu, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Lisans 1-2-3-4. sınıf öğrencilerinden, ulaşılabilen 111 kişi oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması

Veriler, öğrencilere uygulanan anket yoluyla toplanmış, çalışmanın amacı doğrultusunda analiz edilmiştir.

Bulgular ve Yorum

1. Bursa Büyükşehir Belediyesi'nde gerçekleştirilen etkinliklerin türleri, içeriği ve özellikleri nelerdir?

Bursa Büyükşehir Belediyesi işbirliği ile düzenlenen; Klasik Batı Müziği Konserleri, Türk Pop Müziği Konserleri, Türk Halk Müziği Konserleri, Klasik Türk Müziği Konserleri, Rock – Caz Müzik Konserleri, Sergiler, Tiyatrolar, Halk Dansları – Modern Danslar etkinlikleri bulunmaktadır.

Tablo 1. Klasik Batı Müziği Konserleri

Etkinlik Türü	Etkinlik Sayısı	Etkinlik Sıklığı	Yaz Ayları	Ücret	Salon/ Alan
Klasik Batı Müziği Konserleri	43	Haftalık	Haziran – Temmuz- Ağustos Ara	Ücretsiz & Tam: 10 TL , Öğrenci : 5 TL 25 TL – 35 TL arasında	Merinos Kültür Merkezi Mete Cengiz Kültür Merkezi Bursa Açık Hava Tiyatrosu

Bursa Büyükşehir Belediyesi işbirliği ile 2013 yılı boyunca haftalık olarak 43 Klasik Batı Müziği Konser etkinliği düzenlenmiştir. Kemandan kanuna geniş bir yelpazede solistlerin yer aldığı, Bursa Büyükşehir Belediyesi işbirliği ile programlar gerçekleştirilmektedir. Klasik Batı müziğinin dönemlerine ve çağdaş Türk müziğine ilişkin bestecilerin eserleri programlarında yer almaktadır. Merinos Kültür Merkezi, Mete Cengiz Kültür Merkezi ve Bursa Açık Hava Tiyatrosu salonları olmak üzere, ücretsiz olmanın yanı sıra bazı etkinliklerde 25 - 35 TL arasında ücret talep edilmektedir.

Tablo 2. Türk Pop Müzik Konserleri

Etkinlik Türü	Etkinlik Sayısı	Etkinlik Sıklığı	Yaz Ayları	Ücret	Salon/ Alan
Türk Pop Müzik Konserleri	2	Günlük (Festival kapsamında)	----	Ücretsiz & 15 TL ile 35 TL arasında	Bursa Açık Hava Tiyatrosu Tayyare Kültür Merkezi

Bursa Büyükşehir Belediyesi işbirliği ile 2013 yılı boyunca festival kapsamında günlük olarak 2 Türk Pop Müzik Konser etkinliği düzenlenmiştir. Tanınmış şarkıcılar; en bilinen şarkılarıyla ve yeni albümleriyle Bursa Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenen festival kapsamında yer almaktadır. Türk pop müziği alanında isim yapmış kişiler repertuarlarındaki şarkıları seslendirmektedir. Bursa Açık Hava Tiyatrosu ve Tayyare Kültür Merkezi salonları olmak üzere, ücretsiz olmanın yanı sıra bazı etkinliklerde 15 - 35 TL arasında ücret talep edilmektedir.

Tablo 3. Türk Halk Müziği Konserleri

Etkinlik Türü	Etkinlik Sayısı	Etkinlik Sıklığı	Yaz Ayları	Ücret	Salon/ Alan
Türk Halk Müziği Konserleri	23	Haftalık	Temmuz - Ağustos	Ücretsiz & 15 TL - 100 TL arasında	Tayyare Kültür Merkezi Merinos Kültür Merkezi Bursa Açık Hava Tiyatrosu

Bursa Büyükşehir Belediyesi işbirliği ile 2013 yılı boyunca haftalık olarak 23 Türk Halk Müziği Konser etkinliği düzenlenmiştir. Derneklerin veya proje kapsamında düzenlenen toplulukların, özel kurum ve kuruluşların kurmuş oldukları koro ve orkestraların, Türk Halk Müziği denildiğinde akla gelen ünlü isimlerin yer aldığı Bursa Büyükşehir Belediyesi işbirliği ile konser programları gerçekleştirmektedir. Türk Halk Müziği topluluklarından, Türk halk müziği icra eden ünlü isimlere kadar etkinlikte yer alan kişiler, repertuarlarındaki eserleri seslendirmektedir. Tayyare Kültür Merkezi, Merinos Kültür Merkezi ve Bursa Açık Hava Tiyatrosu salonları olmak üzere, ücretsiz olmanın yanı sıra bazı etkinliklerde 15 - 100 TL arasında ücret talep edilmektedir.

Tablo 4. Klasik Türk Müziği Konserleri

Etkinlik Türü	Etkinlik Sayısı	Etkinlik Sıklığı	Yaz Ayları	Ücret	Salon/ Alan
Klasik Türk Müziği Konserleri	35	Haftalık	Temmuz - Ağustos	Ücretsiz & 15 TL - 112 TL arasında	Tayyare Kültür Merkezi Merinos Kültür Merkezi Bursa Açık Hava Tiyatrosu

Bursa Büyükşehir Belediyesi işbirliği ile 2013 yılı boyunca haftalık olarak 35 Klasik Türk Müziği Konser etkinliği düzenlenmiştir. Derneklerin veya projeler kapsamında kurulan toplulukların, özel kurum ve kuruluşların oluşturduğu koro ve orkestraların, Türk Sanat Müziği denildiğinde akla gelen ünlü isimlerin yer aldığı Bursa Büyükşehir Belediyesi işbirliği ile konser programları gerçekleştirmektedir. Türk Sanat Müziği topluluklarından, Türk sanat müziği icra eden ünlü isimlere kadar etkinlikte yer alan kişiler, repertuarlarındaki eserleri seslendirmektedir. Tayyare Kültür Merkezi, Merinos Kültür Merkezi ve Bursa Açık Hava Tiyatrosu salonları olmak üzere, ücretsiz olmanın yanı sıra bazı etkinliklerde 15 - 112 TL arasında ücret talep edilmektedir.

Tablo 5. Rock – Caz Müzik Konserleri

Etkinlik Türü	Etkinlik Sayısı	Etkinlik Sıklığı	Yaz Ayları	Ücret	Salon/ Alan
Rock - Caz Müzik Konserleri	5	Değişken	-----	Ücretsiz & 25 TL - 67,50 TL arasında	Tayyare Kültür Merkezi Bursa Açık Hava Tiyatrosu

Bursa Büyükşehir Belediyesi işbirliği ile 2013 yılı boyunca değişken olarak 5 Rock - Caz Müzik Konser etkinliği düzenlenmiştir. Tanınan caz gruplarının yer aldığı Bursa Büyükşehir Belediyesi işbirliği ile konser programları gerçekleştirilmektedir. Ünlü isimlerin ve grupların yer aldığı Türk müziği etkileşimli akustik caz bestelerinin modern caz müziğiyle Türk makam ve usullerinin iç içe yorumlandığı, Latin müzikten çağdaş müziğe kadar tüm caz stillerinin yer aldığı programlar sergilenmektedir. Tayyare Kültür Merkezi ve Bursa Açık Hava Tiyatrosu salonları olmak üzere, ücretsiz olmanın yanı sıra bazı etkinliklerde 25 – 67,5 TL arasında ücret talep edilmektedir.

Tablo 6. Sergiler

Etkinlik Türü	Etkinlik Sayısı	Etkinlik Sıklığı	Yaz Ayları	Ücret	Salon/ Alan
Sergiler	55	Değişken	Temmuz-Ağustos Ara	Ücretsiz	Sami Güner Sanat Galerisi Ressam Şefik Bursalı San. Gal. Cemal Nadir Güler Sanat Galerisi

Bursa Büyükşehir Belediyesi işbirliği ile 2013 yılı boyunca Sami Güner Sanat Galerisi, Ressam Şefik Bursalı Sanat Galerisi ve Cemal Nadir Güler Sanat Galerisi'nde 55 sergi etkinliği düzenlenmiştir. Farklı konular çerçevesinde yada konu belirtmeksizin düzenlenen, bireysel, karma veya kurumsal sergilerdir. Resim, fotoğraf, otoportre, mozaik, filografi, karikatür, tezhip, hat, el sanatları, afiş, pano, takı, halı, kostüm sergilerinden oluşmaktadır. Düzenlenen sergiler ücretsizdir.

Tablo 7. Tiyatrolar

Etkinlik Türü	Etkinlik Sayısı	Etkinlik Sıklığı	Yaz Ayları	Ücret	Salon/ Alan
Tiyatrolar	22	Haftalık	Turne	Tam: 5 TL, Öğrenci: 3 TL	Karagöz Müzesi (ÇEKİRGE) Tayyare Kültür Merkezi Merinos Kültür Merkezi

Bursa Büyükşehir Belediyesi işbirliği ile 2013 yılı boyunca haftalık olarak 22 tiyatro etkinliği düzenlenmiştir. Gölge oyunları ,orta oyunları ve çocuk oyunlarının yer aldığı programlar sergilenmektedir.Karagöz Müzesi, Tayyare Kültür Merkezi ve Merinos Kültür Merkezi salonları olmak üzere, ücretsiz olmanın yanı sıra bazı etkinliklerde 3 – 5 TL arasında ücret talep edilmektedir.

Tablo 8. Halk Dansları – Modern Danslar

Etkinlik Türü	Etkinlik Sayısı	Etkinlik Sıklığı	Yaz Ayları	Ücret	Salon/ Alan
Halk Dansları Modern Danslar	9	Değişken	-----	5 TL – 10 TL arasında	Tayyare Kültür Merkezi Merinos Kültür Merkezi Bursa Açık Hava Tiyatrosu

Bursa Büyükşehir Belediyesi işbirliği ile 2013 yılı boyunca değişken olarak 9 Halk Dansları - Modern Danslar etkinliği düzenlenmiştir. Dans toplulukları, halk oyunları veya modern dans gösterileriyle farklı kültürlerin özelliklerini yansıtmaktadırlar. Halk dansları veya modern dans toplulukları oluşturdukları koreografileri sergilemektedir. Tayyare Kültür Merkezi, Merinos Kültür Merkezi ve Bursa Açık Hava Tiyatrosu salonları olmak üzere, ücretsiz olmanın yanı sıra bazı etkinliklerde 5 – 10 TL arasında ücret talep edilmektedir.

2. Müzik Eğitimi ABD öğrencilerinin, Bursa Büyükşehir Belediyesi’nde gerçekleştirdiği sanatsal etkinliklere katılma sıklığı hangi düzeydedir?

Tablo 9. Öğrencilerin etkinliklere katılım durumları

Etkinlik Türü	Ortalama	Standart Sapma
Klasik Batı Müziği Konserleri	3.49	.96
Türk Pop Müzik Konserleri	2.53	1.19
Yabancı Pop Müzik Konserleri	2.31	1.16
Türk Halk Müziği Konserleri	2.24	.96
Klasik Türk Müziği Konserleri	2.25	.97
Rock Müzik Konserleri	2.17	1.20
Caz Müzik Konserleri	2.46	1.25
Sergiler	2.28	1.05
Tiyatrolar	2.70	.99
Halkdans	1.86	.91
Moderndans	2.04	.98

Gerçekleştirilen etkinliklere ilişkin öğrencilerin ortalama puanları incelendiğinde, 3.49 ortalama puanı ile en çok klasik Batı müziği konserlerine katıldıkları görülmektedir (Tablo 9). Bu durum beşli likert ölçeği çerçevesinde incelendiğinde öğrencilerin, “ara sıra ve genellikle” aralığında klasik Batı müziği konserlerine katıldıkları söylenebilir. Ortalama puanlar incelendiğinde bu etkinliği 2.70 ortalama puanı ile tiyatrolar izlemektedir (Tablo 9). Konserler arasında öğrencilerin ikinci sırada katıldıkları tür Türk pop müzik konserleridir. Bunu caz müzik konserleri takip etmektedir (Tablo 9). İkinci ve üçüncü sıradaki konserlere ve tiyatrolara öğrencilerin katılım durumu, beşli likert ölçeğine göre “ara sıra” düzeyindedir. Belirtilen konserler dışında kalan diğer konserlere öğrencilerin katılımlarının nadiren

seviyesinde olduğu; sergiler ve dans alanlarında düzenlenen etkinliklerde de durumun benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Öğrencilerin etkinliklere katılım sıklıkları incelendiğinde, düzenlenen etkinliklere orta düzey bir katılım gösterdikleri görülmektedir. Ancak konu klasik Batı müziği olduğunda öğrencilerin, etkinliklere katılımındaki düzeyin yönü olumluya doğru kaymaktadır. Bunun nedeni olarak, şüphesiz aldıkları mesleki eğitim ve beraberindeki doğal kişisel eğilimler gösterilebilir. İkinci sırada takip edilen konserlerin popüler nitelik taşıması sürpriz olarak görülmemektedir. Çünkü hemen hemen her alanda toplumsal eğilimin popüler öğelere doğru olduğu herkesçe bilinmektedir. Caz konserlerine katılımın da orta seviyeye yaklaşması da klasik Batı müziği ağırlıklı eğitim alan bireylerden beklenilebilecek bir durumdur. Tiyatro etkinliklerinin öne çıkmasında ise, Bursa Büyükşehir Belediyesi ile işbirliği içinde çalışan bir kurum olan Kültür Bakanlığı Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası gibi Bursa Büyükşehir Belediyesi bünyesindeki Şehir Tiyatroları'nın da aktif bir biçimde çalışıyor olması gösterilebilir.

3. Müzik Eğitimi ABD öğrencilerinin, Bursa Büyükşehir Belediyesi'nde gerçekleştirilen sanatsal etkinlikleri yeterli bulma durumları nasıldır?

Tablo 10. Öğrencilerin sanatsal etkinlikleri yeterli bulma durumları

Görüş	Ortalama	Standart Sapma
Bursa Büyükşehir Belediyesi'nin gerçekleştirdiği konser etkinlikleri yeterlidir.	2.84	1.10
Bursa Büyükşehir Belediyesi'nin gerçekleştirdiği sergi etkinlikleri yeterlidir	2.85	.84
Bursa Büyükşehir Belediyesi'nin gerçekleştirdiği tiyatro etkinlikleri yeterlidir	2.94	1.00
Bursa Büyükşehir Belediyesi'nin gerçekleştirdiği halk dansı etkinlikleri yeterlidir.	2.82	.85
Bursa Büyükşehir Belediyesi'nin gerçekleştirdiği modern dans etkinlikleri yeterlidir.	2.72	.90

Öğrencilerin, gerçekleştirilen sanatsal etkinliklerin yeterli olup olmadığı konusunda ortaya koydukları 2.72 - 2.94 arasındaki ortalama puanlar, kararsızlık ile katılma arasında bir düşünceye sahip olduklarını işaret etmektedir (Tablo 10). Bunun yanı sıra Tablo 4'te öğrencilerin önemli bir çoğunluğunun konu hakkında kararsız olduğu; yakın sayılarda öğrencilerin ise etkinliklerin yeterli oldukları fikrine katıldığı ve katılmadığı gözlemlenmektedir. Bu durum ortalamanın, kararsızlık düzeyine yığılmasına sebep olmaktadır.

Tablo 11. Öğrencilerin sanatsal etkinliklerin yeterliliklerine katılma durumları

Görüş	Kesinlikle katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Tamamen katılıyorum
Bursa Büyükşehir Belediyesi'nin gerçekleştirdiği konser etkinlikleri yeterlidir.	14	31	29	33	4
Bursa Büyükşehir Belediyesi'nin gerçekleştirdiği sergi etkinlikleri yeterlidir	8	24	57	21	1
Bursa Büyükşehir Belediyesi'nin gerçekleştirdiği tiyatro etkinlikleri yeterlidir.	9	28	39	31	4

Bursa Büyükşehir Belediyesi'nin gerçekleştirdiği halk dansı etkinlikleri yeterlidir.	11	17	66	15	2
Bursa Büyükşehir Belediyesi'nin gerçekleştirdiği modern dans etkinlikleri yeterlidir.	12	25	59	12	3

4. Müzik Eğitimi ABD öğrencilerinin, Bursa Büyükşehir Belediyesi'nde gerçekleştirilen sanatsal etkinliklere yönelik görüş ve önerileri nelerdir?

Öğrencilerden alınan görüş ve öneriler çerçevesinde, etkinliklerin halk ile öğrencilere ulaştırılması konusunda fikirlerin daha fazla öne çıktığı görülmektedir. Öğrencilerin görüş ve önerilerinin daha çok konserler, özellikle klasik müzik konserleri hakkında olduğu görülmektedir. Öğrencilerin en çok katıldığı etkinlik olması nedeniyle bu durum olağan karşılanabilir.

Öne çıkan görüş ve öneriler;

- Konserlerin müzik eğitimi alan öğrencilere ücretsiz olması,
- Öğrencilerin konserlere ulaşımının ücretsiz bir şekilde sağlanması,
- Konserlere ulaşım sorununun giderilmesi,
- Etkinliklerin daha iyi duyurulması gerekliliği,
- Daha fazla konser düzenlenmesi gerekliliği,
- Konser salonlarının sayısının artırılması ve iyileştirilmesi,
- Öğrencilerin alanları dışındaki etkinliklerin takibinde zorlanıldığı,
- Caz konserlerinin artırılması,
- Dans gösterilerine daha fazla yer verilmesi,
- Klasik müzik konserlerinin Üniversite içinde de gerçekleştirilmesi,
- Etkinliklere sadece belli bir kesimin katıldığı bu nedenle daha büyük kitlelere hitap edecek etkinliklerin gerçekleştirilmesi ve reklamlarının yapılması,
- Etkinliklerin halkla iç içe olan yerlerde (meydan vb.) gerçekleştirilmesi,
- Senfoniye daha farklı isimlerin gelmesi ve gelen sanatçıların masterclasslar düzenlemesi,
- Eğitim gören gençlerin de katılımıyla yeni sanatsal etkinliklerin düzenlenmesi ve bunların geleneksel hale getirilmesi olarak sıralanabilir.

Sonuç

Görüş ve önerilerin geneli ele alındığında, öğrencilerin konserler sınırlılığında beklentileri daha çok katılımlarını kolaylaştırmaya yönelik çözümlerin bulunması yönündedir. Özellikle konserlerin düzenlendiği salonlara ulaşım probleminin var olduğu görülmekte ve bu problemin çözülmesi doğrultusunda öğrencilerin klasik Batı müziği konser etkinliklerine katılım düzeyinin daha olumlu bir düzeye ulaşabileceği düşünülmektedir. Buna ek olarak, bu tip etkinliklerin Müzik Eğitimi ABD öğrencilerine ücretsiz olması, öğrencilerin etkinliklere katılmalarına dönük motivasyonlarını artıracakı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Albayrak, B.(2008), Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrasının Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğrencileri Üzerindeki Etkisinin Değerlendirilmesi (Yayınlanmamış YL Tezi), Uludağ Üniversitesi, Bursa.

Ay, N. (2009), Türkiye'de Belediyecilik, Karaman'da Belediyeciliğin Tarihsel Gelişimi ve Mevcut Etkinliklerinin Analizi (Yayınlanmamış YL Tezi), Selçuk Üniversitesi,

Konya.

Bayav, D. (2007) Sanat Eğitimiyle Gelişen Uyumlu Kişilik, Azalan Şiddet Eğilimi, 3. Ulusal Sanat Eğitimi Sempozyumu "Sanat Eğitimi ve Şiddet" 19-21 Kasım 2007, Ankara.
Bursa Büyükşehir Belediyesi (2013). Faaliyet Raporu.

Demirbatır, E. (2006), Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrasının Bursa'nın Sanatsal-Kültürel Yaşamına Katkıları, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, XIX (1), 71-88.

Sönmez, Y.O. (2012), Bir Sosyal Yapılanım Aygıtı Olarak Müzik: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası (Yayınlanmamış YL Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Yaşanmış, F.D. (1996). Belediye Yönetimi, Ankara: Zirve Ofset.

<http://www.biletix.com> (Erişim Tarihi: 17.05.2014)

<http://bkstv.org.tr/> (Erişim Tarihi: 20.05.2014)

<http://www.bursa.bel.tr/> (Erişim Tarihi: 17.05.2014)

<http://www.bursafestivali.org> (Erişim Tarihi: 20.05.2014)

<http://www.bursakultur.com/> (Erişim Tarihi: 20.05.2014)

<http://www.bursasenfoni.gov.tr> (Erişim Tarihi: 17.05.2014)

http://www.bursasenfoni.gov.tr/yillik_kitapciklar.html(Erişim Tarihi: 17.05.2014)

<http://www.bursasehirtiyatrosu.gov.tr/>(Erişim Tarihi: 17.05.2014)

tr.wikipedia.org (Erişim Tarihi:17.05.2014)

**“TÜRK HALK MÜZİĞİ FONETİK NOTASYON SİSTEMİ/THMFNS
SOSYOLİNGÜİSTİK-MÜZİKOLİNGÜİSTİK ÖZELLİKLERİ:
URFA YÖRESİ ÖRNEKLEMİ”**

Gonca DEMİR

İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü

gnc.dmr@windowslive.com

ÖZET

Toplum dilbilimsel yaklaşımlar ekseninde toplum üyelerinin etkin konuşmalarıyla doldurulan veritabanı, bilinçli olarak meydan getirilmiş toplumsallaşmış semboller sistemi, topluluktan topluluğa değişen biçimlerde anlamsal içerikle sessel anlatımı kapsayan bildirişim alanı, toplumsal/kültürel/sosyal bir kavram olarak tanımlanmış olan dilin varyantlar bütününden (standart varyant/yerel varyasyon/sosyal varyasyon/diğer varyantlar) ve kullanım türlerinden (ölçünlü/bölgesel/toplumsal/işlevsel türler) oluştuğu diyalektologlarca, sosyolojik yaklaşımlar ekseninde toplumsal/kültürel/sosyal yapı/eylem/kod/koşul tür ve biçimlerini simgeleyen dil türü, sosyokültürel yapının ürünü olması dolayısıyla çok faktörlü sosyolojik bir olgu olarak tanımlanmış olan müziğin toplumbilimsel bileşenlerinin bulunduğu sosyologlarca, interdisipliner yaklaşımlar ekseninde prerasyonel/prelinguistik/presanatsal değerler üzerine kurulu bir tür köken dil olarak tanımlanmış olan müziğin konuşma dilinden türediği, konuşma ezgisi olarak bilinen vurgu ve söyleyiş çizgisinin müzik ezgileri biçimine dönüşmüş olduğu da müzikologlarca vurgulanmıştır.

Diyalektoloji (dilini yatay katmanlaşması) alanında yapılan araştırmalar sonucu diyalekt (bölgesel türler: yerel dil kullanım tür ve biçimleri) terimine dikkat çeken diyalektologlarca ağız/şive/lehçe dilbilimsel yasalara bağlı olarak varlığını sürdüren yöresel ağız özelliklerinin, sosyolektoloji (dilini düşey katmanlaşması) alanında yapılan araştırmalar sonucu sosyolekt (toplumsal türler: bireyüstü dil dizgesi kullanım tür ve biçimleri) terimine dikkat çeken sosyologlarca sosyodilbilimsel yasalara bağlı olarak varlığını sürdüren sosyalizasyon özelliklerinin, etnomüzikoloji (müziğin toplumsal/kültürel/sosyolojik katmanlaşması) alanında yapılan araştırmalar sonucu müzikolekt (sözel/sanatsal türler: sözbilimsel/sesbilimsel/icra gösterimsel alışkı bütünleri/performans fikirleri/artistik dışavurum kullanım tür ve biçimleri) terimine dikkat çeken etnomüzikologlarca müzikodilbilimsel/müzikolinguistik yasalara bağlı olarak varlığını sürdüren sosyomüzikolojik özelliklerin sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan türkülerin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdürdüğü vurgulanmıştır.

V. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu kapsamında sunulacak olan bildiri aracılığıyla; sosyolektolojide dilbilimsel yaklaşımlar ekseninde sosyal varyasyon yöntemi ile yapılan sosyolinguistik özelliklerin (sosyodilbilimsel performans: sosyolekt) ve etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar ekseninde yerel varyasyon yöntemi ile yapılan müzikolinguistik özelliklerin (müzikodilbilimsel performans: müzikolekt) Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS’ne aktarım ve adaptasyon süreçleri yerel/güncel ilintilerle birlikte Urfa yöresi örnekleme (yerel/kırsal-kentsel/sosyal dilsel/müziksel yapı/üretim/icra temsil tür ve biçimleri) üzerinden gerçekleştirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Lekt/konuşma biçimi, diyalektoloji/yerel varyasyon/diyalekt, sosyolektoloji/sosyolinguistik/sosyal varyasyon/sosyolekt, etnomüzikoloji/müzikolinguistik/yerel varyasyon/müzikolekt, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS.

**SOCIOLINGUISTIC-MUSICOLINGUISTIC PROPERTIES OF TURKISH FOLK
MUSIC PHONETIC NOTATION SYSTEM/TFMPNS: URFA REGION SAMPLE**

Gonca DEMİR

Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory Vocal Training Department

gnc.dmr@windowslive.com

ABSTRACT

It was emphasized by dialectologists that language, that is defined as communal/cultural/social concept, a database that is filled by the effective speeches of the community members in the axis of sociological approaches, socialized system of symbols that is intentionally created, area of communication which includes vocal narration and semantic content in shapes varying from one community to another is composed of whole of variants (standard variant/local variation/social variation/other variants) and usage types (standard/regional/communal/functional types), it was emphasized by sociologists that, the sociological components of music which is defined as multifactor sociological phenomenon due to being a product of sociocultural structure, a language type which symbolizes the communal/cultural/social structure/action/code/condition types, it was also emphasized by musicologists that music, which is defined as a type of principle language based on prerational/prelinguistic/preartistic values in axis of interdisciplinary approaches, is derived from spoken language and that emphasize and line of pronunciation which are known as speaking tune are converted into music tunes.

As a result of the studies made in dialectology field (horizontal layering of language) it was explained by dialectologists who emphasize dialect phrase (regional types: local language usage types and styles) that regional dialect properties which exist depending on dialect/accent/idiom linguistic laws, as a result of the studies made in sociolectology (vertical layering of language) it was explained by sociologists who emphasize sociolect phrase (communal types: super individual language system usage types and styles) that socialization properties which exist depending on sociolinguistic laws, as a result of the studies made in ethnomusicology (communal/cultural/sociological layering of music) it was explained by ethnomusicologists who emphasize musiclect phrase (verbal/artistic types: linguistic/phonologic/execution deictic whole of rituals/performance ideas/artistic expression types and styles) that sociomusicological properties which exist depending on musicolinguistic laws continue to exist in the public/executional infrastructure of folk music which are defined as a verbal/artistic performance type.

Through the announcement that will be submitted under the scope of V. International Hisarlı Ahmet Symposium; the transfer and adaptation processes of sociolinguistic properties (sociolinguistic performance: sociolect) configured by social variation method in axis of linguistic approaches in sociolectology and musicolinguistic properties (musicolinguistic performance: musiclect) configured by local variation method in axis of linguistic approaches in ethnomusicology to Turkish Folk Music Phonetic Notation System/TFMPNS together with local/up to date attachments will be realized over Urfa region sample (local/rural-urban/social lingual/musical structure/production/execution representation type and styles).

Key Words: Lect/way of speaking, dialectology/local variation/dialect, sociolectology/sociolinguistic/social variation/sociolect, ethnomusicology/musicolinguistic/local variation/musiclect, Turkish Folk Music Phonetic Notation System/ TFMPNS.

TÜRK HALK MÜZİĞİ FONETİK NOTASYON SİSTEMİ/THMFNS

Müzik türleri içerisindeki ayrıcalıklı yerini kaynağını yöresel ağız farklılıklarında bulan kişiliğinden alan, yarınları ağız farklılıklarından doğan tavrını korumasına ve değişime karşı direnebilmesine bağlı olan Türk halk müziği verimlerinde varlığını sürdüren yöresel ağız özelliklerinin dilbilimsel yasalara bağlı olarak ses bilgisi/fonetik-şekil bilgisi/morfolojik-söz varlığı/sözcüksel ölçütleri ekseninde Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ ile transkript edildiği, müzikolojik yasalara bağlı olarak ise etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar-performans/icra gösterim teori ekseninde yapılanan sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan türkülerin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren Türk halk müziği yöresel ağız özelliklerinin de Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ ile transkript edildiği, diğer dünya dillerinde de var olan bu gerçeğin yerel/evrensel standartlarca varlığı-kullanılabilirliği çeşitli alanlar üzerinde tescillenmiş olan Uluslararası Fonetik Alfabe (IPA) sesleri aracılığıyla notasyona aktararak aslına en uygun şekilde tekrar tekrar seslendirilebileceği dilbilimi-müzikoloji kaynak ve otoritelerince tespit edilerek onaylanmıştır. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS; ulusal/uluslararası platformlardaki uygulamalara paralel bir uygulama başlatabilmek amacıyla İTÜ SBE Türk Müziği Yüksek Lisans Programı tezi kapsamında önerilen, İTÜ SBE Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı tezi kapsamında geliştirilecek olan, sesbilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde yerel/evrensel ilintilerle birlikte Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ (Anadolu diyalektolojisi üzerine yapılan kapsamlı derleme çalışmaları aracılığıyla derlenen yöresel ağız metinlerinin kuramsal/icrasal altyapısında ses bilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde varlığını sürdüren yöresel ağız özelliklerini transkript edebilmek amacıyla kullanılan transkripsiyon işaretleri) ve Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA (ses değerlerini uluslararası standartta yazıya dökebilme, tüm dillerdeki konuşma seslerini örnek bir biçimde kodlayabilme, dillerin doğru telaffuz edilmesini sağlayarak çok sayıda transkripsiyon sisteminin doğurduğu karışıklıkları önleyebilme, her bir ses için ayrı bir sembol geliştirebilme amacı ile işaret ve simgelerden oluşturulmuş standart alfabe türü) sesleri ekseninde yapılanan fonetik notasyon sistemi örneğidir. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Alfabe Veritabanı/THMFNS AV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Ses Veritabanı/THMFNS SV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sözlük Veritabanı/THMFNS SzV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Eser Veritabanı/THMFNS EV vb... verilerden oluşmaktadır (Demir, 2011). (Bkz Şekil 1).

Şekil 1. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Eser Veritabanı/THMFNS EV:
Urfa/Kerkük/Taleffer Ağızları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/UKTA TDKÇYİ ile metin
transkripsiyonu: Özbek, 2010: 254-255 ve Notasyon: Demir, 2011: 246

YÖRESİ: URFA

KİMDEN ALINDIĞI:
MUKİM TAHİR

DERLEYEN & NOTAYA ALAN:
MUZAFFER SARISÖZEN

OKUYAN:
TENEKECİ MAHMUT GÜZELGÖZ

Gele Gele Geldim Bir Kara Daşa



Ge le ge le ___ gel ___ dım bir ka ___ ra ___ da ___ şa ___
Ni ce Sü lëy ___ man ___ lar tağ tan ___ ên ___ dı ___ rır ___



Ya zı ___ lan lar ge ___ lır ___ sağ o ___ lan ba ___ şa ___ a man ___
Nı ce ___ sı nın gül ___ ben ___ zı ___ nı ___ sol ___ dı ___ rır ___ a man ___



e ___ fen dım Bı zı has ret ___ koy ___ dı ka vim ___
e ___ fen dım Ni ce sı nı ___ dön ___ mez é le ___



kar ___ da ___ şa ___ Bi ray ___ rı lığ bir ___ yoğ sı l ___ lığ bir ___ rö ___
gön ___ de ___ rır ___



lüm ___ a ma ___ ne ___ fen dım

DIYALEKTOLOJİDE YEREL VARYASYON YÖNTEMİ İLE YAPILANAN LİNGÜİSTİK/DİYALEKT/DİLBİLİMSEL PERFORMANS ÖZELLİKLERİ

Yöresel ağız kavramı dilbilimsel ekseninde diyalektologlarca; aynı kökenden gelen üst sistem durumundaki standart dile bağlı bulunan, yazılı gelenek oluşturmama sebebiyle resmî ortamlarda kullanılması tercih edilmeyen, iletişim alanı yazı diline oranla daha sınırlı olan yerel konuşma biçimleri (Demir, 2002: 105-116); bir dilin/bir dile ait lehçenin daha küçük yerleşim birimlerinde yazı diline oranla birbirinden az/çok ayrılan konuşma biçimleri/linguistik şekiller kompleksi/belli topluluklara özgü sözlü anlatım yollarının tümü (Korkmaz, 1992); bağlı bulunduğu ana dil içinde ses bilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri düzeyinde farklılıklar gösteren, mahalli özellikler taşıyan, kendine has kelime dağarcığı bulunan belli yerleşim bölgelerine özgü konuşma dili (TDK, 2005) olarak tanımlanmıştır.

Diyalektoloji (dilın yatay katmanlaşması) alanında yapılan araştırmalar sonucu diyalekt (bölgesel türler: yerel dil kullanım tür ve biçimleri) terimine dikkat çeken diyalektologlarca ağız/şive/lehçe dilbilimsel yasalara bağlı olarak varlığını sürdüren linguistik özelliklerin yerel/evrensel ilintilerle birlikte müzikolojik ekseninde de varlığını sürdürdüğü vurgulanmıştır (Demir, 2010: 93-106).

Sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan Urfa türkülerinin linguistik/diyalekt/dilbilimsel performans özellikleri; ses bilgisi ölçütleri (Türkiye Türkçesi yazı dilinde bulunan a, e, ı, i, o, ö, u, ü seslerine ek olarak i, u, ü seslerinin e'ye kaçan dar, düz, yarı yuvarlak ve kapalı şekilleri olan ĩ, ũ, ü ile ô, è ve ì sesleri ve b, c, ç, d, f, g, h, j, k, l, m, n, p, r, s, ş, t, v, y, z seslerine ek olarak ğ, ħ, ĩ, ģ, 'ayın ve 'hemze sesleri tespit edilmiştir. Urfa ağızında j sesi bulunmamaktadır), şekilbilgisi ölçütleri (ses değişimleri/ünlü değişimleri: kalın ünlülerin incilmesi-ince ünlülerin kalınlaşması-düz ünlülerin yuvarlaklaşması-yuvarlak ünlülerin düzleşmesi-geniş ünlülerin daralması-dar ünlülerin genişlemesi-dar/yuvarlak ünlülerin yarı dar/yuvarlak ünlüye dönüşmesi, ünsüz değişimleri: tonlulaşma-tonsuzlaşma-süreklileşme-süreksizleşme-sürekli ünsüzler arasında bazı değişimler-diğer değişimler, ses olayları: benzeşme-ünsüz türemesi-düşmesi-ikizleşmesi-türemesi-düşmesi-birleşmesi-çarpışması-orta hece ünlüsünün daralması-yer değiştirme-hece düşmesi-isimlerde kısaltmalar, uyum: ünlü uyumu-ünsüz uyumu-ünlü/ünsüz uyumu vb. gibi ses olayları), söz varlığı ölçütleri (Türkiye Türkçesi yazı dilinde düşmüş olmasına karşın Urfa ağızında yaygın bir biçimde kullanılan Urfa yöresine ait 128 adet türkü metninde yer alan yöresel kelimelerin Arapça-Farsça karşılıkları, mecazi anlamları, halk dilinde bulunuş ve kullanış biçimleri) sunulmuştur (Özbek, 2010: iii-iv, 5-10, 11-19, 34-41, 113-253) (Bkz. Tablo 1).

Tablo 1. Yerel/evrensel yapısal/üretimsel/dönüşümsel dil teorileri, etnomüzikolojide dilbilimsel/yazınbilimsel/sözbilimsel/sesbilimsel yaklaşımlar, ses bilgisi/fonetik-şekil bilgisi/sözdizimsel-söz varlığı/sözcüksel ölçütleri ekseninde yapılanan Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Farkındalık Yetileri Gelişim Süreçleri/THMFNS FFYGS.

Gele gele geldik bir kara taş/jelê jelê jeldic bir kara taşa Gele gele geldim bir kıra daşa/Gele gele geldüm bir kara daşa Yöresi: Urfa Kimden Alındığı: Mukim Tahir Derleyen & Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen Okuyan: Tenekeci Mahmut Güzelgöz TRT THM Repertuarı Sıra No: 701

Standart Türkiye Türkçesi/STT	Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA	Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ	Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA
Gele gele geldik bir kara taşa	jɛlɛ jɛlɛ jɛldɪk bɪr kɑrɑ tɑʃɑ	Gele gele geldim bir kara daşa	Gele gele geldüm bir kara daʃɑ
Yazılanlar gelir sağ olan başa (aman efendim)	jɑzɪlɑnlar ɟelɪr sɑɖ olan bɑʃɑ ɑmɑn ɛfɛndɪm	Yazılanlar gelir sağ olan başa aman efendim	jɑzɪlɑnlar ɟɛlür sɑɖ olan bɑʃɑ ɑmɑn ɛfɛndüm
Bizi hasret koyar kavim kardaşa	ɪzɪ hasrɛt kɔjɑr kɑvɪm kɑrdɑʃɑ	Bizi h̄esret koydı kavim kardaşa	Büzü h̄esrɛt kɔjdur kɑvum kɑrdɑʃɑ
Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm (aman efendim)	bɪr ɑjrɪlɪk bɪr jɔksɯllɯk bɪr ɔlym ɑmɑn ɛfɛndɪm	Bir ayrılıh bir yoɦsılıh bir ölüm aman efendim	Bir ɑjrɪlɯɣ bɪr jɔɦsɯllɯɣ bɪr ɔlɪm ɑmɑn ɛfɛndüm
Nice sultanları tahttan indirir	nɪd͡ʒɛ sɯltɑnlɑrurɑ tɑhttɑn ɪndɪrɪr	Nice Sül̄eymanları tahttan ɛnd̄ir̄ir	Nid͡ʒɛ ş̄ɛlejmanlarurɑ tɑhttɑn ɛnd̄ür̄ür
Nicesinin gül benzini soldurur (aman efendim)	nɪd͡ʒɛsɪnɪn ɟyl bɛnzɪnɪ sɔldurur ɑmɑn ɛfɛndɪm	Nicesin̄in gül benzini soldırır aman efendim	Nid͡ʒɛs̄ün̄üm ɟyl bɛnzɪnɪ sɔldurur ɑmɑn ɛfɛndüm
Niceleri dönmez yola gönderir	nɪd͡ʒɛlɛrɪ dɔnmɛz jɔlɑ ɟɔnderɪr	Nicesin̄i dönmez ɛle ɟönderir	Nid͡ʒɛs̄ün̄ü d̄ɛnmɛz ɛle ɟ̄ɛnderür
Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm (aman efendim)	bɪr ɑjrɪlɪk bɪr jɔksɯllɯk bɪr ɔlym ɑmɑn ɛfɛndɪm	Bir ayrılıh bir yoɦsılıh bir ölüm aman efendim	Bir ɑjrɪlɯɣ bɪr jɔɦsɯllɯɣ bɪr ɔlɪm ɑmɑn ɛfɛndüm
Not 1. Anadolu ağız araştırmalarında çeviriyazı sistemleri: standart yazım/transkripsiyon/var yasyon yöntemi ekseninde Standart Türkiye Türkçesi/STT ile transkript edilmiştir (Demir, 2010: 93-106) & (Demir, 2012: 1-8) & (TRT THM Repertuarı Nota Arşivi: http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=701&ad=GELE%20GELE%20GELD%20DDK%20B%20DDR%20KAR A%20TA%20DEA)	Not 2. IPA Turca: Kural Tabanlı Türkçe Fonetik Dönüştürücü Programı/KTTDFP (Bicil & Demir, 2012) ekseninde Türk alfabesindeki harflerin IPA karşılıkları ve ses tanımları (Pekacar & Güner Dilek, 2009: 584-588)-Türkiye Türkçesi Söyleyiş Sözlüğü/TTSS sesbilim Abecesi: ünlü ve ünsüzlerin IPA karşılıkları (Ergenç, 2002: 46-47) aracılığıyla Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesbilgisi Alfabeti/IPA ile transkript edilmiştir.	Not 3. Etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar: müzikolojik veri kaydetmede fonetik yazı kullanımı: ağız dokümantasyonunun dilbilimsel ve müzikolojik ekseninde gerekliliği: Türk halk müziği yöresel ağız özelliklerinin fonetik notasyonu (Demir, 2011) yöntemi ekseninde Urfâ/Kerkük/Tallâfer Ağızları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/UKTA TDKÇYİ: ünlüer-ünsüzler-ayırıt edici işaretler ile transkript edilmiştir (Özbek, 2010: 254-255).	Not 4. Türk dili ağız araştırmalarında Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesbilgisi Alfabeti/IPA kullanımı: Türkiye’de ağız metinlerinin IPA kullanılarak yazıya geçirilmesi (çeviriyazı işaretlerinin TDK-IPA karşılıkları: Pekacar & Güner Dilek, 2009: 576-578, 584-588) yöntemi ekseninde Standart Türkiye Türkçesi/STT-Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ-Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesbilgisi Alfabeti/IPA ile transkript edilmiştir.

SOSYOLEKTOLOJİDE SOSYAL VARYASYON YÖNTEMİ İLE YAPILANAN SOSYOLİNGÜİSTİK/SOSYOLEKT/SOSYODİLBİLİMSEL PERFORMANS ÖZELLİKLERİ

Toplumdilbilimsel yaklaşımlar ekseninde geleneksel ilintilerle birlikte yapılanan dilin bağdaşık bir dizge olmadığı ve B. Bernstein'ın eksiklik kuramı çerçevesinde toplumsal katmanlara özgü dil kullanımlarının/türlerinin (İmer, 1987) & (Güven, 2012: 55-62) araştırılması gerektiği diyalektologlarca vurgulanmıştır (Wardhaugh, 1992: 22-55 & 2006: 1-161). Bir dilsel topluluk içerisinde varlığını sürdüren dil türleri ölçünlü-bölgesel-toplumsal ve işlevsel türler olmak üzere dörde ayrılmıştır (Buran, 2006: 19-33) & (Holmes, 2001: 81-94).

Toplumsal kullanım (sosyolekt) terimi; anlaşmaya bağlı (konvansiyonel) olarak bir toplumsal grubun bireyüstü dil dizgesinin (langue) karakteristik kullanımı ve dil varlığının tümü olarak tanımlanmıştır (Aksan, 1987: 87) & (Akar, 2010: 15-29) & (Şengül, 2009: 2166-2180).

Halkbilim analiz modellerinden biri olan performans/icra gösterim teori halkbilim uzmanlarınca bütün sözel sanatları konuşmanın özel bir biçimi olarak ele alan, insanın sözel davranış biçiminde yer alan artistik/sanatsal dışa vurumlar genişliğine bütüncül bir biçimde genişleten ve sosyodilbilimcilerin dilin kullanımı için düşündükleri sosyodilbilimsel performans fikrinin folklorun doğasını/yapısını açıklayıcı olması dolayısıyla halkbilimi çalışmalarına uygulanan bir teori olarak tanımlanmıştır (Çobanoğlu, 1999: 258).

Sosyomüzikolojik yaklaşımlar ekseninde toplumsal/kültürel/sosyal yapı/eylem/kod/koşul tür ve biçimlerini simgeleyen dil türü (Cengiz, 2011: 363-378) sosyokültürel yapının ürünü olması dolayısıyla çok faktörlü sosyolojik bir olgu (Yöre, 2005) & (Yöre & Nettle, 2012: 1189-1205), simgelenim/imgelenim/sözcelenim/süresellenmim/anlambilim/göstergebilim sistemi olarak tanımlanmış olan müziğin toplumbilimsel/sosyobilimsel bileşenlerinin müzikal üretim/anlamlandırma/temsil/dönüşüm olmak üzere dört ana eksen (Ergur, 2013: 12-15 & Ergur, 2009 & Ergur, 2012-2013: <http://personel.gsu.edu.tr/docs/ali_ergur/MJT613-muzigin-toplumbilimsel-bilesenleri.pdf>) ve müzikal tasvirleme/tahminleme/denetleme/izleme olmak üzere beş işgörü/fonksiyon üzerinde yapılandığı sosyomüzikologlarca vurgulanmıştır (Günay, 2011: 7-26, 175-217). Sosyolektoloji (dilini düşey katmanlaşması) alanında yapılan araştırmalar sonucu sosyolekt (toplumsal türler: bireyüstü dil dizgesi kullanım tür ve biçimleri) terimine dikkat çeken sosyologlarca sosyodilbilimsel yasalara bağlı olarak varlığını sürdüren sosyalizasyon özelliklerinin müzikolojik ekseninde de varlığını sürdürdüğü vurgulanmıştır (Odabaşı, 2006: 237-258).

Sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan Urfa türkülerinin sosyolingüistik/sosyolekt/sosyodilbilimsel performans özellikleri; Urfa/Kerkük/Talaffer ağız grupları (1967-1987 yılları arasında musiki meclislerinde canlı olarak kaydedilmiş müzikler ile taş plak kayıtları ekseninde yapılanan Türk halk müziği edebi/müzikal metinleri derleme yöntem ve teknikleri: Urfa doğumlu/yöre sınırları konumlu çoğu 60 yaşın üzerinde çeşitli meslek grupları ile uğraşan, vokal/enstrümantal icra tür ve biçim özelliklerini edebi/müzikal kimlikleri bünyesinde barındıran, 1'i bayan 18'i erkek olmak üzere yöre müziğine hâkim 19 kaynak kişiden icranın tabii akışı süresince çalgı/sohbet eşliğinde derlenen ezgili manzum halk edebiyatı ürünlerinin yerel/yöresel söyleyiş/ses özelliklerini yansıtan çeviriyazı ile metin haline getirilimi, yerel kelimelerin fişlenimi/fonetik-morfolojik özelliklerinin incelenimi/dizin-sözlük oluşturulumu) olmak üzere bir düzeyde değerlendirilmiştir (Özbek, 2010: 330-336). (Bkz. Tablo 2).

Tablo 2. Kaynak kişi künye bilgileri: Özbek, 2010: 335-336

Abdullah Balak	1938, Urfa doğumlu. Matematik öğretmeni. Besteci; saz çalar, hoyrat ve türkü okur.
Ahmet Uzungöl	1930, Urfa doğumlu. Milli eğitim müdürlüğünde memur. Mevlithanlık yapar. Gazel, hoyrat ve türkü okur. 1992 yılında vefat etti.
Ahmet Yılmaztaş	1920, Urfa doğumlu. Kebapçılık yapar. Hoyrat ve türkü okur.
Bakır Yurtsever	1909, Urfa doğumlu. Mevlithanlık, bekçilik ve müezzinlik yapar. Gazel, hoyrat ve türkü okur. 1985 yılında vefat etti.
Cemil Cankat	1913, Urfa doğumlu. Şoförlük yapar. Besteci, hoyrat ve türkü okur. Birçok türküsünü plaklara okumuştur. 1976 yılında vefat etti.
Fatma Sabırlı	1908, Urfa doğumlu. Ev hanımı. Hafızasında birçok hikâye, hoyrat ve mani vardır. 1980 yılında vefat etti.
İbrahim Özkan	1948, Urfa doğumlu. Çiftçilikle uğraşır. Besteci, ut çalar, hoyrat ve türkü okur.
Hamit Belli	1925, Urfa doğumlu. Mevlithanlık yapar, gazel, hoyrat ve türkü okur.
Hamza Şenses	1904, Urfa doğumlu. Besteci, bağlama, cümbüş ve tambur çalar, hoyrat ve türkü okur. Türkülerinin çoğunu plaklara okumuştur. 1947 yılında vefat etti.
Kadir Yılmaz	1926, Urfa doğumlu. Hükümet konağında hizmetli. Hoyrat ve türkü okur.
Lütfü Emiroğlu	1944, Urfa doğumlu. Yüksek ziraat mühendisi. TMO müdürü. Ud çalar, hoyrat ve türkü okur.
Mahmut Güzelgöz	1919, Urfa doğumlu. Esas mesleği tenekeçiliktir. Mevlithanlık yapar. Gazel, hoyrat ve türkü okur. 1988 yılında vefat etti.
Mahmut Yapar	1919, Urfa doğumlu. Esas mesleği imamlıktır. Gazel, hoyrat ve türkü okur. 1989 yılında vefat etti.
Mehmet Şenses	1907, Urfa doğumlu. Esas mesleği ayakkabıcılıktır. Hoyrat ve türkü okur. 1949 yılında vefat etti.
Mukim Tahir	1900, Urfa doğumlu. Esas mesleği çiftçiliktir. Beste yapar, saz ve tambur çalar, gazel, hoyrat ve türkü okur. 1945 yılında vefat etti.
Nafi Budak	1912, Urfa doğumlu. Plak satış dükkânı vardır. Hoyrat ve türkü okur. 1949 yılında vefat etti.
Ömer Alaybeyi	1894, Urfa doğumlu. Çiftçilikle uğraşır. Belediye başkanlığı yapmıştır. Uzun hava ve türkü okur. 1950 yılında vefat etti.
Seyfettin Sucu	1942, Urfa doğumlu. Esas mesleği dokumacılıktır. Hoyrat ve türkü okur, popüler bir sanatçısıdır. 1987 yılında vefat etti.
Şeyhis İshakoğlu	1915, Urfa doğumlu. Ziraat ile uğraşır, Divan şiiri ve musikisi ile Urfa makamları konusunda derin bilgisi vardır. 24 Kasım 2003 tarihinde vefat etti.

ETNOMÜZİKOLJİDE YEREL VARYASYON YÖNTEMİ İLE YAPILANAN MÜZİKOLİNGÜİSTİK/MÜZİKOLEKT/MÜZİKODİLBİLİMSEL PERFORMANS ÖZELLİKLERİ

Türk halk müziği yöresel ağız kavramı müzikbilimsel ekseninde müzikologlarca; bir esere dair karakteristik özelliklerin bütünleyicisi olup dilin kullanım özelliklerini vurgulama yönüyle bir müzik terimi olarak müzik terminolojisindeki yerini almış olan, yöresel çalış/söyleyiş teknikleri arasında ayırt edici özelliklerin oluşmasında etkin rol oynayan, bir eserin icrası esnasında sesin ağız içerisinde şekillenışı (ağız/hançere teknikleri, dilsel/müziksel özellikler arasındaki oragnik geçişlilik süreci, vokal icrada harflerin çıkış pozisyonunu belirleme, vokallerin/konsonantların sesletimsel özellikleri), belirli bir bölgedeki müzikal alışkanlıklar ile şekillenmiş olan müzikal geleneğin adlandırılması için kullanılan teknik bir terim (Hacıoğlu, 2009: 23-24, 74-77); tek başına bir diyalekt kullanımı/kalıp ezgi/yöresel tavır/kişisel üslup/icra biçimi (Şenel, 2007: 66); genel dil iskeletini koruyan standart Türkiye Türkçesi'nin çeşitli etkiler sonucunda yörelere/bölgelere göre vokal/konsonant bakımından telaffuz değişikliğine uğraması (Parlak, 1990: 24) olarak tanımlanmıştır.

Yöresel ağız dokümantasyonunun müzikbilimsel ekseninde gerekliliği (Demir, 2009: 105) müzikbilim kaynak ve otoritelerince; halkbilim analiz modellerinden biri olan performans/icra gösterim teori ekseninde yapılanan, sözel sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan, dilin dilbilimsel özellikleri ile müziğin müzikolojik özellikleri ekseninde yerel/evrensel ilintilerle birlikte belli edebi/müzikal kalıplar oluşturularak icra edilen, resmi yazı diline göre ses bilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri değiştirilen, yöresel ağız özelliklerini yansıtacak bir biçimde Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ ve Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA sesleri ile transkript edilen türkülerin kuramsal/icrasal altyapısında ses bilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde yerel/evrensel ilintilerle birlikte varlığını sürdüren Türk halk müziği yöresel ağız özellikleri dokümantasyon süreçlerinin gerçekleştirilmesi gerektiği vurgulanmıştır (Demir, 2011).

Etnomüzikoloji (müziğin toplumsal/kültürel/sosyolojik katmanlaşması) alanında yapılan araştırmalar sonucu müzikolekt (sözel/sanatsal türler: sözbilimsel/sesbilimsel/icra gösterimsel alışkı bütünleri/performans fikirleri/artistik dışavurum kullanım tür ve biçimleri) terimine dikkat çeken etnomüzikologlarca (Stone, 2008) & (Merriam, 1960) müzikodilbilimsel yasalara bağlı olarak varlığını sürdüren müzikolinguistik özelliklerin (Feld & Fox, 1994: 25-53) & (Antović, 2005: 243-257) & (Radhakrishnan, 2011: 422-463) & (Brown, 2000) müzikolojik ekseninde de yerel/evrensel ilintilerle birlikte varlığını sürdürdüğü vurgulanmıştır.

Sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan Urfa türkülerinin müzikolinguistik/müzikolekt/müzikodilbilimsel performans özellikleri; biçimsel özellikler (Urfa/Kerkük/Tallâfer Ağızları TDK Çeviriyazı İşaretleri/UKTA TDKÇYİ ekseninde transkript edilmiş olan Urfa yöresine ait 128 adet Türk halk müziği edebi/müzikal metinleri şiir tür ve biçimleri: mani/66, hoyrat/21, koşma/az sayıda, türkü/51, gazel/makam, murabba/1 ve muhammes/1), ölçüsel özellikler (divan/halk edebiyatına özgü vezinsel unsurlar ekseninde yapılanan Türk halk müziği edebi/müzikal metinleri ölçü/uyak tür ve biçimleri: sayıca az olmakla birlikte aruz ölçüsüyle söylenmiş divan tarzı şiirlerin yanı sıra sayıca çok olan 5, 6, 7, 8 ve 11'li hece ölçüsü kalıpları ile uyağın her türünün yanı sıra sayıca çok olan 1/2 ünsüz uyuşmasına dayalı yarım uyak), içeriksel özellikler (Irak Türkmen coğrafyasında yer alan Kerkük/Telâfer ağızları ve Anadolu'nun güneydoğu bölgesinde yer alan Şanlıurfa şehir merkezi ağız özellikleri ekseninde yapılanan Türk halk müziği edebi/müzikal metinleri dil/üslup tür ve biçimleri: Eski Anadolu Türkçesi ve Oğuzca Azerî Türkçesi Güneybatı kolu

sesbilgisi-fonetik/şekilbilgisi-morfolojik/söz varlığı-sözcüksel ölçütler ekseninde yapılanan yerel söyleyiş/yöresel ağız özellikleri), edebi sanatlar (sözel/sanatsal performans/icra gösterim unsurları ekseninde yapılanan Türk halk müziği edebi/müzikal metinleri edebi/müzikal tür ve biçimleri: teşhis, teşbih, cinas, telmih ve tecnis, mahmudiye, mesnevî, ibrahimî, beşirî, acem, elezber, divan), anlatımsal/ifadesel özellikler (günlük konuşma diline uyan doğal söyleyiş unsurları ekseninde yapılanan Türk halk müziği edebi/müzikal metinleri ifade tür ve biçimleri: kısa/devrik/soru cümleleri, hitap/seslenme kelimeleri, kelime/anlam/ses/ölçü/uyak tekrarları-sözü şiire dönüştürebilme ustalığı, sevgilinin/aşığın niteliği, sevginin ifadesi, özel isimler, tarihi/mitolojik şahsiyetler, şahıs/unvan/topluluklar, zaman/mekan, ülke/şehir/yer adları, medeni hayat, özlü sözler, yargı, deyimler, yerel kelimeler, taklidi sözler, ünlemler vb gibi ifadesel öğeler ve maddi kültür öğelerini bünyesinde barındıran ezgili manzum halk edebiyatı ürünleri), çalıp-söyleme geleneği (halkbilim analiz modellerinden performans/icra gösterim teori ekseninde yapılanan Türk halk müziği edebi/müzikal metinleri sesel/sözel icra tür ve biçimleri: geleneksel öz/tür/biçim çeşitliliğine, orijinal ritim/parlak ifade/üç oktav ses genişliğine sahip olan sanatkârların/hafızların/mevlidhanların/hanendelerin/zakirlerin köy odaları/sıra geceleri/dağ yatıları vb müesseselerde mahalli makam ekolüne/fasıl tertibine dayalı sistemli tek-solo/çifte-koral müzikal icra/musikî âlemi), eser yorumlama kriterleri (Türk halk müziği edebi/müzikal metinleri yorumlama tür ve biçimleri: artistik/sanatsal dışavurumlar, hareketli/durağanlığı kıran-gerginlik/rahatlama hissi oluşturan-soru-cevap/belirsizlik/ısrar etme anlatım özelliği taşıyan sade/süslü nüanslar) olmak üzere yedi düzeyde değerlendirilmiştir (Özbek, 2010: iii-iv, 5-9, 97-112, 330-336).

TARTIŞMA/SONUÇ/BULGULAR

Halkbilim analiz modellerinden performans/icra gösterim teori (Çobanoğlu, 1999) ve etnomüzikolojide dilbilimsel/yazınbilimsel/sözbilimsel/sesbilimsel yaklaşımlar (Stone, 2008) ekseninde sözel/sanatsal bir performans türü ve prerasyonel/prelinguistik/presanatsal değerler üzerine kurulu bir tür köken dil olarak tanımlanan türkülerin (Türk halk müziği edebi/müzikal metinlerinin) kuramsal/icrasal altyapısında yerel/evrensel ilintilerle birlikte ses bilgisi/fonetik-şekil bilgisi/morfolojik-söz varlığı/sözcüksel ölçütleri düzeyinde varlığını sürdüren; diyalektolojide yerel varyasyon yöntemi ile yapılanan linguistik/diyalekt/dilbilimsel performans özelliklerinin (bölgesel türler: yerel dil/yöresel ağız-şive-lehçe kullanım tür ve biçimleri), sosyolektolojide sosyal varyasyon yöntemi ile yapılanan sosyolinguistik/sosyolekt/sosyodilbilimsel performans özelliklerinin (toplumsal türler: bir toplumsal grubun bireyüstü dil dizgesinin/langue karakteristik kullanım tür ve biçimleri), etnomüzikolojide yerel varyasyon yöntemi ile yapılanan müzikolinguistik/müzikolekt/müzikodilbilimsel performans özelliklerinin (sözel/sanatsal/işlevsel türler: sözbilimsel/sesbilimsel/icra gösterimsel alışkı bütünleri/performans fikirleri/artistik dışavurum kullanım tür ve biçimleri) Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Veritabanı/THMFNS V (Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Alfabe Veritabanı/THMFNS AV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Ses Veritabanı/THMFNS SV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sözlük Veritabanı/THMFNS SzV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Eser Veritabanı/THMFNS ES & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonetik Terapi Uygulamaları/THMFNS FTU & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Farkındalık Yetileri Gelişim Süreçleri/THMFNS FFYGS & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Olasılık Hesaplayıcı Veritabanı/THMFNS FOHV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi İşitsel Ayırt Etme Testi/THMFNS İAT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Artikülasyon Testi/THMFNS AT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Öğretim Oturumları/THMFNS FFYÖÖ & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri

Kontrol Listesi/THMFNS FFYKL & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sesbilgisel-Şekilbilgisel-Sözvarlıksal Ölçütleri Belirleme Testi/THMFNS ŞSSÖBT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sesçil Çözümleme Testleri/THMFNS SÇT vb...)’nına aktarım ve adaptasyon süreçlerinin gerçekleştirilmesi gerekmektedir.

KAYNAKLAR

Akar, A., (2010). Lehçe Oluşma Şartları ve Evreleri Bakımından Eski Türkiye Türkçesi. TÜBAR-XXVIII-/2010-Güz.

Aksan, D., (1987). Her Yönüyle Dil, Ana Çizgileriyle Dilbilim-I, Türk Dil Kurumu Yayınları: 439, Ankara.

Antović, M., (2005). Musicolinguistics-From a Neologism to an Acknowledged Field. Facta Universitatis Series: Linguistics and Literature 3(2).

Bicil, Y., & Demir, G., (2012). IPA Turca: Kural Tabanlı Türkçe Fonetik Dönüştürücü Programı/KTTTFDP. TUBİTAK Ulusal Elektronik ve Kriptoloji Araştırma Enstitüsü/UEKAE’nde Çoklu-Ortam Teknolojileri Araştırma ve Geliştirme Laboratuvarı, Gebze/İstanbul.

Brown, S., (2000). The Musilanguage Model of Music Evolution in the Origins of Music. N.L. Wallin, B. Merker & S. Brown, Eds.: 271–300. MIT Press. Cambridge, MA.

Buran, A., (2006). Karma Diller ve İki Örnek: Klasik Osmanlıca ve Kürtçe. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 20 Yıl: 2006/1.

Cengiz, R., (2011). Sosyolojik Bir Olgu Olarak Müzik (Tokat Örneği). Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 4, Sayı: 18, Yaz 2011.

Çobanoğlu, Ö., (1999). Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş. Akçağ Yayınları, Ankara.

Demir, G., (2011). Dil-Müzik İlişkisi Ekseninde Yapılanan Türk Halk Müziği Yöresel Ağız Özelliklerinin Fonetik Notasyonu. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Programı (Tez Danışmanı: Doç. Erol Parlak), İstanbul, Türkiye.

Demir, N., (2002). Ağız Terimi Üzerine. Türkbilig Yayınları.

Demir, N., (2009). Ağız Dokümantasyonu Niçin Gereklidir. Türkiye Türkçesi Ağız Araştırmaları Çalıştayı (25-30 Mart 2008 Şanlıurfa), TDK Yayınları, Ankara.

Demir, N., (2010). Türkçede Varyasyon Üzerine. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi 17, 2 (2010).

Demir, N., (2012). Türkçe Ağız Araştırmalarında Bazı Yöntem Sorunları. Diyalektolog Dergisi (Ağız Araştırmaları Dergisi) (4), Yaz 2012.

Ergenç, İ., (2002). Konuşma Dili ve Türkçenin Söyleyiş Sözlüğü. Multilingual Yabancı Dil Yayınları, Baskı Matbaa, İstanbul.

Ergur, A., (2009). Müzikli Aklın Defteri. Pan Yayıncılık, İstanbul.

Ergur, A., (2012-2013). Müzik Sosyolojisi (Müziğin Toplumbilimsel Bileşenleri). URL <http://personel.gsu.edu.tr/docs/ali_ergur/MJT613-muzigin-toplumbilimsel-bilesenleri.pdf> (Erişim Tarihi: 19.06.2014).

Ergur, A., (2013). Portredeki Hayalet (Müzik Sosyolojisi Üzerine Denemeler). altKitap Yayınları, İstanbul.

Feld, S., & Fox, A., (1994). Music and Language. Annal Review of Antroplogy 23.

Günay, E., (2011). Müzik Sosyolojisi (Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış). Müzik Bilimleri Dizisi, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Güven, A., (2012). Toplumsal Dilbilimin Kapsam Alanı. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı 13, 2012.

Hacıoğlu, M. E., (2009). Gaziantep Yöresi Türkmenleri Barak Ağzı Uzun Havalının Müzikal Analizi. Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Programı,

İstanbul, Türkiye.

Holmes, J., (2001). An Introduction to Sociolinguistics. Harlow, England: Longman, Pearson Education. 2nd Edition.

Houston, D., (2006). Music and Language: The Case for Music in Linguistic Curricula and Research. Master of Science in Developmental Linguistics and English Language School of Philosophy, Psychology and Language Sciences University of Edinburgh.

İmer, K. (1987). Toplumsal Dilbilimin Kavramlarına Kuramsal Bir Bakış ve Dil Türleri. URL <<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1029/12452.pdf>> (Erişim Tarihi: 19.06.2014).

Korkmaz, Z., (1992). Gramer Terimleri Sözlüğü. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

McDonald, E., (2005). Through A Glass Darkly: A Critique of the Influence of Linguistics on Theories of Music. Linguistics and the Human Sciences (LHS) Vol 1.3 2005 463–488.

Merriam, A. (1960). Ethnomusicology, Discussion and Definition of the Field. Ethnomusicology 4.

Odabaşı, F., (2006). Dil-Kültür Bağlamında Müzik Dili ve Bunun Sosyal Bütünleşmedeki Yeri. İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi Sayı; 14, Yıl: 2006.

Özbek, M. A., (2010). Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi SBE Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Dili Bilim Dalı, İstanbul, Türkiye.

Parlak, E., (1990). Bozlaklar. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul/Türkiye.

Pekacar, Ç., & Güner-Dilek, F., (2009). Uluslararası Fonetik Alfabe ve Türkiye’de Ağız Araştırmaları. Türkiye Türkçesi Ağız Araştırmaları Çalıştayı (25-30 Mart 2008 Şanlıurfa), Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayınları: 989, Ankara.

Radhakrishnan, M., (2011). Musicolinguistic Artistry of Niraval in Carnatic Vocal Music. ANU Research Repository Proceedings of the 42nd Australian Linguistic Society Conference, Australia.

Stone, R. M., (2008). Theory for Ethnomusicology. Pearson Press, New Jersey.

Şenel, S. (2000). Türkiye’ye Gelişinin 60. Yıldönümü Anısına Béla Bartók Paneli Bildirileri. Pan Yayıncılık, İstanbul.

Şengül, M., (2009). Sosyal Farklılıklardan Kaynaklanan Dil Kullanımı ve Türkçe Eğitime Yönelik Bir Değerlendirme. Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4/8 Fall 2009, s. 2166-2180.

TDK., (2005). Türkçe Sözlük. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

TRT., (2014). Türk Halk Müziği Nota Arşivi. URL <http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=701&ad=GELE%20GELE%20GELD%20DDK%20B%20DDR%20KARA%20TA%20DEA> (Erişim Tarihi: 19.06.2014).

Wardhaugh, R., (1992). An Introduction to Sociolinguistics. 2nd Ed. Oxford, UK: Blackwell.

Wardhaugh, R., (2006). An Introduction to Sociolinguistics. Fifth Edition. Blackwell Textbooks in Linguistics 4, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, Blackwell Publishing Ltd., ISBN-13: 978-1-4051-3559-7, p. 1-161.

Yöre, S., & Nettl, B., (2012). Bruno Nettl ile Etnomüzikolojik Değerlendirmeler. International Journal of Human Sciences [Online]. (9)2.

Yöre, S., (2005). Müzikoloji, Etnomüzikoloji ve Müziğin Bilimsel İncelenimi. Müzik ve Bilim Dergisi/Journal Of Music and Science, Sayı 4, Yıl 2, Eylül 2005.

“ŞEHİR ve ELEKTRONİK MÜZİK ETKİLEŞİMİNDE ERDEM HELVACIOĞLU’NUN “A WALK THROUGH THE BAZAAR” ESERİ”

Hakan DURAN

gsf2003_duranhakan@hotmail.com

ÖZET:

İnsanoğlunun toplumsal yerleşme biçimi “şehir ve kırsal kesim” olarak günümüze kadar gelmiştir. Tarım ve el sanatları arasındaki iş bölümü şehirleri; sanayinin, ticaretin, eğitimin, bilimin, sanatın ve kültürün merkezi yapmıştır.

Park’a göre şehir: “Bireysel insanlar ve sosyal kolaylıklar yığınınından daha fazla... Zihni bir durum, bir gelenek ve görenekler, örgütlü davranışlar ve duygular bütünüdür”...

İstanbul, üç bin yıllık “şehir tarihinde” çeşitli uygarlıkları, kültürleri yaşamış, farklı dil, din ve ırktan oluşan kozmopolit yapısını sürdürmüştür. Avrupa ve Asya Kıtalarını birleştiren stratejik konumuyla, İlk Çağ’dan bu yana önemli bir ticaret merkezidir.

Kapalıçarşı, (kısmen) Bizans’tan kalma bir yapıdır. Fatih Devri’nde 30.700 m²’lik alanda, ahşaptan, üstü kubbe ve kemerlerle örtülü, çarşı şeklinde inşa edilmiştir. Osmanlı Dönemi toplumsal ve ekonomik şehir yaşamında yeri önemlidir. Tarihinde birçok deprem, yangın ve tadilat görmüştür. Bugün çevresini üniversiteler, Babıâli, ünlü liseler, sahaflar, camiler ve meydanlar çevrelemektedir.

ABD.’den Locustmusic Firması, 2003 yılında “Şehrin Sesi” adlı projesiyle dünyanın farklı şehirlerinden, farklı müzik stillerinde sanatçılarla bir albüm serisi yapmıştır. Ülkemizden elektronik müzik sanatçısı Erdem Helvacıoğlu, Kapalıçarşı’nın ambiyansını kaydederek, “A Walk Through The Bazaar” albümüyle projeye katılmıştır. Albüm ABD. ve Avrupa’da büyük beğeni toplamıştır. Sanatçı müziğini, “En geniş tanımıyla yeni tını arayışı içinde olan ve çağdaş müzik öğelerini de içinde barındıran elektronik müzik olarak tanımlamaktadır.”

Elektronik müzik, 21. Yy.da teknolojiyle paralel gelişen ve şehir kültürüyle etkileşimde olan, Dünya Şehirlerinin paylaştığı bir türdür. Eserlerin ana temaları, kullanılan teknikler, projeler ve alınan siparişler, icra edildiği sanatsal etkinlikler, şehrin dinamik unsurlarıdır.

Araştırmada New-York’ta yaşayan sanatçının müziği ve eseri şehir-müzik etkileşimi yönüyle ele alınmış ve e-röportaj yapılarak görüşlerine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Şehir Kavramı, Elektronik Müzik, Erdem Helvacıoğlu.

ERDEM HELVACIOĞLU’S “A WALK THROUGH THE BAZAAR” IN CITY AND ELECTRONIC INTERACTION

Hakan DURAN

gsf2003_duranhakan@hotmail.com

ABSTRACT

Settlements for human beings have been urban and rural places until today. Division of labour between agriculture and handicrafts has put cities in the centre of industry, commerce, education, science, art and culture.

According to Park “city, more than mass of people and facility mass, is a whole of mental state, traditions, organisational behaviours and feelings.”

İstanbul has experienced different civilisations, cultures in its “city history”, and kept its cosmopolitan structure consisting of various language, religion and race. With its strategic position joining Europe and Asia, it has been an important trade center from First Age.

Kapalıçarşı is a (part) structure belonging to Byzantium. It was built in Fatih Period, in

space of 30.700 m² as a bazaar from wood, with vault and arches. It was important for Ottoman Period's social and economic city life. It has experienced many earthquakes, fires, and modifications. Today it is surrounded by famous high schools, second-hand booksellers, mosques, and halls.

Locustmusic Firm from U.S.A has prepared an album with singers from different music styles from different cities around the World with the Project named "Sound of the City" in 2003. From our country, Erden Helvacıoğlu has recorded Kapalıçarşı's ambiance and participated the Project with the album "Walk Through the Bazaar". The album was appreciated in U.S.A and Europe. The singer defines his music as "electronic music in search of a new resonance and including contemporary music elements."

Electronic music is a type of music shared by world cities, developing parallel to technology in 21. century, and in interaction with city culture. Main themes of the works are used techniques, projects and orders, artistic activities, city's dynamic elements.

In the study, singer's music and work, who lives in America, has been handled in terms of its city-music interaction, and with e-interview his ideas are expressed.

Key Words: City Notion, Electronic music, Erdem Helvacıoğlu

GİRİŞ:

Şehir Kavramı

Şehir, kent ve metropol (Anakent) gibi kavramları içine alan, kırsal-köy yaşam tarzı ile karşılaştırılan, tarihi süreci ile ele alınabilen bir kavramdır. Sözcük olarak "civilation" kavramının kökü, Latince "şehir" anlamına gelen "civitas"tır.(Akyol&Ortaylı, 2011:121) Bununla birlikte "metropol", Yunanca meter (anne, ana) ve polis (şehir,kent) kelimelerinin kısaltılması ile oluşmuştur ve "anakent" anlamına gelir.²² Şehir üzerine yapılan çalışmaların temelini "Chicago Okulu yazarları"²³ oluşturmuştur.

Şehir, kent veya kasaba; İnsanların iklim şartlarından ve her türlü saldırılardan korunabilmesi, medenî ihtiyaçlarının karşılanması maksadıyla bir araya gelmelerinden ortaya çıkan geniş, kalabalık yerleşme bölgesine verilen isim. İlk kurulan şehirlerde düşmana karşı korunma birinci plânda tutulmuş, şehirler yükseklerle, tabii kale görünümünde kayalar üstüne kurulmuştur. Daha sonra kurulan şehirlerde su, yol, kanalizasyon ve enerji kaynaklarının temin ediliş, dağıtım ve kullanımı dikkate alınarak şehirlerin yapısı değişmelere uğradı. Şehirlerin kurulduğu yerlerin deniz, nehir kıyıları gibi diğer bölgelerle irtibatı kolay olmasına dikkat edilmiştir... Şehirlerin büyümesinde çok çeşitli faktörler vardır. Kudüs, Roma gibi şehirlerin büyümesinde dinin de etkisi büyüktür. Nice, Miami, Los Angeles gibi şehirlerin büyümesinde iklim etkisi büyüktür. ²⁴

Kentlerin ekonomisi tarıma eklenen ticaretle olmuş ve gelişmiştir. Bu gelişim kentleri, nüfus yoğunluğunun, sanayinin, ticaretin, eğitim ve bilimin, sanatın ve kültürün merkezi haline getirmiştir. Kırsal kesim ise tam tersi olarak bu alanlarda geri kalmıştır.

Şehirlerin en büyük problemleri süratli nüfus artışları ve trafik, gürültü, çevre kirliliği, alt yapı sorunları gibi uzmanlık isteyen kompleks problemlerdir. İnsanların belirli bir merkezde yerleşmeye başlamaları, ihtiyaçları karmaşık hale getirerek, şehir planlaması fikrini doğurmuştur.

²² www.wikipedia.org/wiki/metropol Erişim Tarihi: 29.01.2014

²³ Chicago Okulu: Başta Robert Park, Ernest Burgess ve Yazar Louis Wirth olmak üzere 1920'lerden 1940'lara kadar Chicago Üniversitesi'ne bağlı olan bazı yazarlar, uzun yıllar boyunca kent sosyolojisi kuramlarının ve araştırmalarının temeli olagelmış fikirler geliştirmişlerdir. [Giddens, 2008:945 (Naklen Wirth 1938, Park 1952)]

²⁴ www.turkcebilgi.com/ansiklopedi/ Erişim Tarihi: 02.02.2014

İstanbul ve Kapalıçarşı

İstanbul, yerleşim tarihi 300 bin, kentsel tarihi yaklaşık 3 bin, başkentlik tarihi 1600 yıla kadar uzanan Avrupa ile Asya kıtalarının kesiştiği noktada bulunan bir dünya kentidir. Şehir çağlar boyunca farklı uygarlık ve kültürlerle ev sahipliği yapmış, yüzyıllar boyu çeşitli din, dil ve ırktan insanların bir arada yaşadığı kozmopolit ve metropolit yapısını korumuş ve tarihsel süreçte eşsiz bir mozaik halini almıştır.²⁵

İstanbul'un şehir dokusu tarihi süreçte yaşadığı iskan ve göçlerle değişime uğramıştır. Nüfus sayısındaki değişimler, Doğu-Batı Medeniyetlerinin bir arada yaşandığı tarihi, siyasi, toplumsal ve ekonomik değişimler İstanbul'u aynı zamanda bir "Kültür Başkenti"de yapmıştır.²⁶

Kapalıçarşı'nın temeli 1461 yılında Fatih Sultan Mehmet tarafından atılmıştır. 30.700 metrekarede 66 kadar sokağı, 4.000 kadar dükkânı ile 5 cami, 1 mektep, 7 çeşme, 10 kuyu, 1 sebil, 1 şadırvan, 24 kapı, 17 han mevcuttur. Kalın duvarlı, bir seri kubbe ile örtülü eski iki yapının etrafı sonraki yüzyıllarda, gelişen sokakların üzerleri örtülerek, ekler yapılarak bir alışveriş merkezi haline gelmiştir. Tarihi geçmişinde her sokağında belirli mesleklerin yer aldığı ve bunların da, el işi imalatının bulundurulduğu, ticari ahlak ve törelere çok saygı gösterilen bir çarşı idi. Her türlü değerli kumaş, mücevherat, silah, antika eşya, satışa sunulurdu. Geçen yüzyılın sonlarında deprem ve birkaç büyük yangın geçiren Kapalıçarşı eskisi gibi onarılmışsa da, geçmişteki özellikleri değişikliğe uğramıştır. Her sokakta ayrı ürünün ustaları loncalar halinde bulunur (yorgancılar, terlikçiler vs.) ve ürünlere devletin belirlediğinden yüksek fiyat konulamazdı. Günümüzde ise dükkânlar fonksiyon değişikliğine uğramış ve yorgancılar, terlikçiler, fesçiler gibi meslek grupları sadece sokak ismi olarak kalmıştır. Çarşının ana caddesi sayılan sokakta çoğunlukla mücevher dükkânları bulunur. El halıları ve mücevherat geleneksel Türk sanatının en güzel örnekleridir. Kapalı Çarşı günün her saatinde hareketli ve kalabalıktır. Batılı yazarlar, seyahatname ve anılarında Kapalıçarşı'ya geniş yer ayırmışlardır. 552 yıllık süreçte bir Pazar ve ticaret yeri olmanın ötesinde, mimari, kültürel ve tarihi özellikleri, el sanatları ve ahilik geleneğiyle Kapalıçarşı İstanbul'u süsleyen bir cennettir.²⁷

Şehir Yaşamı ve Birey

Şehir yaşamını ilk inceleyen Chicago Okulu (1920-1940) Yazarları ve bazı sosyologlar şehirlerin ekolojik değişimini ve şehir hayatının bireyleri nasıl etkilediği üzerine çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmalarını şu şekilde ifade etmişlerdir.

- **George Simmel:** Şehir sakinlerinin, bezgin bir tavırla vurdumduymaz hale geldiklerini, "beklenmeyen şiddetli uyarıcılardan" ve "sürekli değişen imgelerden" kendilerini koruduklarına inanıyor ve bunun sonucunda bireylerin birbirinden duygusal anlamda uzaklaştığını düşünüyordu. (Giddens, 2008:946)
- **Ferdinand Tönnies:** Sanayi Devrimiyle oluşan kentleşmenin toplumsal yaşamı geri dönülemez biçimde değiştirdiğini ileri sürmüştür. Akraba, dostluk ve komşuluk ilişkilerine dayalı, "Cemaat" ilişkilerinin zayıfladığını, daha bireyci "Cemiyet" yaşamının benimsendiğini ortaya koymuştur. (Giddens, 2008:946)
- **Louis Wirth:** Şehir; birbirinden farklı bölgeleri, insanları ve etkinlikleri bir araya getiren ekonomik, siyasi, kültürel yaşamın komuta merkezidir. Şehirde ilişkilerin çoğu gelip geçicidir

²⁵ http://tr.wikipedia.org/wiki/istanbul_tarihi Erişim Tarihi: 29.01.2014

²⁶ Avrupa Kültür Başkenti kavramı ilk kez 1980'li yıllarda, dönemin Yunanistan Kültür Bakanı Melina Mercouri'nin önerisiyle gündeme gelmiştir. Avrupa kültürüne değer katan kentlere verilen bir unvan olarak tanımlanmıştır. http://www.ido.org.tr/lib_yayin/49.pdf Erişim Tarihi: 02.02.2014

²⁷ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Kapalı> (Derlenerek yararlanılmıştır.) Erişim Tarihi: 02.02.2014

ve başka amaçlara yöneliktir. “Hayatın adımları” taşrada olduğundan daha hızlı atılır. Rekabet işbirliğinden daha baskındır. (Giddens, 2008:948)

- **Manuel Castells:** Şehirlerin ve mahallelerin genel düzeni ve mimari özellikleri toplumdaki farklı grupların mücadelelerini ve çatışmalarını yansıtır. Şehirler insanlar tarafından neredeyse tamamen yaratılan yapay çevrelerdir. [Giddens, 2008:948 (Naklen Castells 1983:103)]

- **Edward Krupart:** Şehir hayatında birçok insan, girizgâh yapmak için fırsat bulamadığı ya da koşullar oluşmadığı için asla “birbirine aşına yabancılar” olmaktan öteye geçememektedir. Bu sebeple Kent yumurtasının kabuğu daha serttir. [Giddens, 2008:950 (Naklen Krupart 1985:36)]

- **Max Weber:** “Şehir teorisi bir yaşam sistemidir. Siyasal partiler, patronlar, makineler, ticaret odaları, kredi kuruluşları, işçi sendikaları, fabrikalar, gazeteler, sendikalar, kiliseler ve okullar olmadan, refah kuruluşları, hayır cemiyetleri, insani cemiyetler, müzeler, sanat galerileri, kulüpler, hayvanat bahçeleri, oditoryumlar, parklar, oyun alanları, gecekondu, genelev bölgeleri, nehir kenarları, parklar, bulvarlar, ana caddeler, ormanlar, arıtma tesisleri ve taksi şirketleri olmadan bir şehir nedir ki? İnsanların küçük bir alana doluşması, uzmanlık konularına yönelik muazzam bir talep artışını getirir. İnsanların caddelere, şehir suyu şebekesine, kanalizasyon sistemlerine, çöplerin imhasına, polis korumasına, hemşeri merkezlerine, kütüphanelere ve ulaşım sistemlerine ihtiyaçları vardır. Mühendislik, hukuk, maliye ve sosyal refah alanlarındaki komplike sorunları çözmek için daha karmaşık bir yönetim sistemi gereklidir” (Weber, 2012:10-11)

Bu görüşlerden yola çıkıldığında bir yaşam biçimi olarak şehirde yaşayan bireylerin gayri şahsi ilişkileri ve toplumsal olarak mesafeli bir anlayışı benimsedikleri ve insanların şehir yaşam tarzını ortaya çıkardıkları görülebilmektedir.

Elektronik Müzik

Elektronik müzik, seslerin elektromekanik ya da elektronik aletlerle üretildiği ya da değiştirildiği ve parçadaki elektronik öğenin besteci tarafından belirlendiği, her bestecinin elinde değişik sonuçlar veren bir tekniktir. Besteci, elektronik müzik bestelerken elektronik teknik ve anlatım olanaklarını göz önünde bulundurur.

19. yy. da Endüstri Devrimi’nin önceki çağlara göre yeni bir ortam yaratması, yeni bir ses ortamını da ortaya çıkarmıştır. Bu değişim süreci; sesin doğal olarak modern müzik anlayışı içerisinde farklı biçimlerde ele alınmasına yol açtı.

Endüstri ve teknoloji dünyasının insanlığa tanıttığı yeni ve duyulmamış ses atmosferine karşılık yeni müzik de içinde üretildiği dünyaya ayak uydurarak değişime uğratılmış sesleri bünyesinde barındırma yoluna gitmiş, 1950’lerden başlayarak elektronik gereçler, sesin parçalanması ve yeniden yapılandırılması için en verimli ortamı oluşturur hale gelmişti. 20. yüzyıl müziğindeki değişim süreci içerisinde iki önemli dönüm noktasından biri müziksel söylemin parçalı bir yapı kazanması, diğeri de ses olgusuna farklı bakış açısı olarak yorumlanabilir. Bu noktada, besteciler, yapıtının estetik değerlerinden bağımsız olarak, sesin doğası ve kimliği üzerine de yoğunlaşmaya yönelmiştir. (Boran, 2007:33)

1913 yılında İtalyan ressam ve besteci Luigi Russolo “L’Arte dei Rumori” (Gürültü Sanatı) adlı metni yayınlamaya müzikte ses olgusunun dönüşüm sürecini dile getirmiştir. Russolo, örgütlenmiş her türlü sesin müzikal ses olabileceğini söyleyerek aslında müzikte yeni bir anlayışı beraberinde getirmiştir. (Boran, 2007:32)

20. yüzyılın diğer modern bestecileri de çoğunlukla Russolo’nun etkisinde kalmışlardır. 1950’li yıllarda John Cage’in her türlü sesin müzik olarak kabul edilmesi savı bu düşüncenin bir devamı olarak algılanabilir.

Erdem Helvacıoğlu ve “The Walk Through The Bazaar” Eseri²⁸

Bursa doğumlu sanatçı YTÜ. Endüstri Mühendisliği eğitiminin ardından, İTÜ. MİAM. ‘Ses Mühendisliği ve (Elektroakustik) Kompozisyon alanında master ve doktora eğitimini tamamlamıştır. Besteci, ses tasarımcısı, gitarist ve prodüktör olarak gerçekleştirdiği birbirinden farklı çalışmalarla, uluslararası arenada aldığı başarı ödülleriyle dünyada en çok tanınan Çağdaş Türk Bestecilerinden biri olarak adından söz ettirmektedir. 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 sıkça yer almaktadır. Sanatçı halen New-York’ta yaşamakta ve çalışmalarını burada sürdürmektedir. Helvacıoğlu 2006 Dünya Futbol Şampiyonası, 2009 Novelum Festivali, 2010 Borusan Çağdaş Müzik Festivali, Arter, İKSV, TBA21, Bang on a Can All Stars için eser siparişleri aldı ve ses enstelasyonlarına 10. Uluslararası İstanbul Bienali, Los Angeles Track16, Endonezya Soemardja, Köln Museum für Angewandte Kunst, Londra Menier Sanat Galerisi gibi galeri ve müzelerde yer verildi. Bestelediği film müzikleri ile adını Cannes, Sarajevo, Locarno, Seul, Sao Paulo, Sidney gibi film festivallerinde de duyurdu, 2006 Mostramundo Film Festivali’nde “En İyi Orijinal Film Müziği Ödülü”nü kazandı.²⁹

Sanatçı, “yaptığım müziğin türü ABD’de New Music diye adlandırılıyor. Ana öge olarak çağdaş klasik müzikten beslenen, ayrıca içine elektroakustik, drone, noise, ambient gibi daha akademik soundlar ile elektronik, elektronika, çağdaş caz, alternatif hiphop, avantrock gibi soundları da alabilen olabildiğince özgür bir müzik akımı” ve “En geniş tanımıyla yeni tını arayışı içinde olan ve çağdaş müzik öğelerini de içinde barındıran elektronik müzik” şeklinde müziğini tanımlamaktadır.

2003 yılında ABD.’den Locustmusic firması bir proje olarak “Şehir Sesi” denen olguya müzikal bir bakış açısı getirmek amacıyla seçtikleri bazı sanatçılardan yaşadıkları şehirlerin önce 15 dakikalık bir ses kaydını yapmalarını ardından bu kayıtları içeren 15 dakikalık bir eser bestelemelerini istemiştir. Bu şekilde yaklaşık 30’ar dakikalık 6 albümden oluşan bir albüm serisi yayımlanmıştır.

Seçilen Sanatçılar ve Eserleri Şunlardır;

- Chris De Laurenti “Seattle”
- AU “The Hague”
- Reynolds “Buenos Aires”
- Matmos “San Francisco, Boston”
- Keith Fullerton Whitman “Dart Mouth Street Underpass”
- Erdem Helvacıoğlu “İstanbul”

Sanatçı bu projede İstanbul ve Kapalıçarşı’yı seçmesinin nedenlerini şu şekilde açıklamaktadır; “İstanbul Dünyanın sayılı birkaç metropol kenti olarak ülkesinin de ötesinde bir üne sahiptir. İstanbul’u herkes merak eder bu kesin... Hem coğrafi, hem de kültürel, tarihsel olarak ilginç bir şehirdir. Bence New-York, Londra, Paris, Berlin gibi tüm dünyadan sanatçıların üretmek için geldiği bir şehir potansiyeline genel olarak sahiptir. Ama bunu gerçekleştirecek vizyon yöneticilerimizde ne yazık ki şu anda gözükmemektedir... İstanbul her şeyden önce benim için melankolinin şehridir. Kaybetmenin kazanmak kadar değerli olabileceğini bize hissettiren bir şehirdir...”

Kapalıçarşı, işlevi gereği alışveriş amaçlı bir çarşıdır ama benim için daha çok

²⁸ Bildiride, Erdem Helvacıoğlu ile internet üzerinden 12.01.2014’ten bu yana yapılan ve yapılmakta olan e-röportajlara yer verilmiştir.

²⁹ www.erdemhelvacioğlu.com Erişim Tarihi: 02.02.2014

zamanın durduğu bir mekândır. Geçmiş, bugün ve geleceğin bir nevi tek bir noktada toplandığı hissini uyandıran bir yerdir. Çarşı, modernitenin kıyısında kalan, acımasız değişime ayak uydurmaya çalışan ve aynı zamanda gelenekselliğini koruyarak bir yandan direnmeyi sürdürmenin sembolüdür. Zamanın durması hissi ister istemez bir sonsuzluk hissini de beraberinde getirir. Ben albümde özellikle bu hisse ve anlatıma odaklanmak istedim.”

Sanatçı albümü gerçekleştirmeden önce dış ortam ses kayıtları için İstanbul’un birçok yerinde kayıtlar aldığını fakat; bir albümün ana ses kaynağı olabilecek, heyecan verici bir kayıt elde edemediğini belirtmiştir. Dış ortam kayıtlarında kaos ve sakinliği ile, zamanı ve zamansızlık algısını içinde barındırabilen tek yerin Kapalıçarşı olduğuna karar vererek, çalışmayı burada yürütmeye karar vermiştir. Kapalıçarşı’ya özgü gündelik yaşamın temposu, sürekli olarak bir hareket ve canlılığın döngüsü, satıcıların nidaları, konuşma sesleri, trafiğin gürültüsü, cep telefon melodileri kayıt esnasında ön plana çıkmış ambiyansı oluşturan özelliklerdir.

“A Walk Through The Bazaar” albümü projeye uygun olarak iki bölümden oluşmuştur. İlki sadece Kapalıçarşı’nın ambiyansını içeren 16:38 dk.’lık seslerdir. İkinci bölüm olarak bu seslerden tasarlanmış 13:52 dk.’lık Remix formatında sanatçının bestesidir. Kayıt aşamasında TASCAM DAP-1 Portable Dat Recorder, Audio AT-825 stereo condenser microphone kullanılmıştır. Edit ve miks aşamasında ECHO GINA ses kartı ve Cubase programı kullanılmıştır. Sanatçı eserlerinin kurgulanmasında sinematik bir anlatım olduğunu şu şekilde belirtmektedir. “Sinematik anlatımı çağdaş müzikte (elektronik Müzik) sağlamada ambiyans yaratımı önemli yer tutar. Bu ambiyansı teknik, estetik ve duygusal olarak yaratmanın birçok farklı yöntemi vardır. Eser nasıl bir yapı gerektiriyorsa ben de ona göre bir yöntem izliyorum. Kayıtları özel algoritmalarla uzatmak, time stretch, üst üste kakışık sesleri yerleştirmek, ekstrem frekans ve dinamik alanlar kullanmak uyguladığım yöntemlerdendir. A Walk Through The Bazaar albümü de bu yöntemlerden biri olan "drone" olarak adlandırabileceğimiz ve ana uzun sesi oluşturan tını, Brendon Cassidy tarafından yazılmış olan HOG programının "convolution" algoritması ile oluşturulmuştur.”

Sanatçının notaya alınmış eserleri olmasının yanı sıra bu eserinde nota partisiyonu kullanmamıştır. Bunun nedenini ise şöyle açıklamaktadır: “Albüme eserin yaklaşık 15 dakika olması gerektiği fikri ile başladım. Bu fikir bana eserin formu konusunda yardımcı oldu. 15 dakikalık süre içerisinde yavaş yavaş bir crescendo’ya doğru nasıl gideceğimi planladım. Böylece sinematik anlatım bu şekilde oluşturuldu...”

Sanatçının “A Walk Through The Bazaar” Albümü güçlü sinematik anlatımıyla ve kurgusuyla çağdaş müziğin form ve biçimlerini yansıtmaktadır.

SONUÇ

• Kavram olarak şehir/kent; yerel yönetim sistemiyle, çevresinin merkezi durumunda olan, bireylerin 24 saatinin planlandığı, üretimin ve tüketimin gerçekleştiği örgütsel ve uzmanlaşmaya dayalı bir yerleşim sistemi ve şeklidir.

• Sanayi Devrimi’nin etkisiyle başlayan ve nüfusun her geçen gün arttığı şehirlerde, bireylerin üretim biçimlerinin, geçim kaynaklarının, değer yargılarının sürekli olarak değiştiği görülebilmektedir.

• Modernleşme ve “yüksek hayat standardı” ile bağlantılı olarak bilimde, teknolojiye ve ekonomideki gelişmeler geleneksel anlayışı değiştirmiştir. Günümüzde kent kültürünün modern insan algısı şehirli insanı yalnızlığa, şüphe ve sorgulamaya götürmüştür. Özel yaşamda bireysellik ve izolasyon kavramları önem kazanmıştır.

• Sanayi Devrimi insanlığın değişiminde dönüm noktalarından biridir. Yeni buharlı makinelerin, demir ve çeliğin kullanım biçimleri ve elektriğin kontrol altına alınması insanların belirli bölgelerde toplanarak şehirlerin oluşmasını sağlamıştır. Sonuç olarak

şehirlerin kendine özgü “ses atmosferi” ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan ses atmosferi gelişen elektronik teknolojisi ile müzik sanatını etkilemiştir.

- Elektronik müzik kavramının en önde gelen “ses yaratma” düşüncesi bestecilerin, yapıtlarının ilk aşamasında, eserin ana ögesini yani sesi yaratma düşüncesini taşımaktadır. Bunun yanında var olan sesi dönüştürmek veya elektronik-dijital ortamda yeni sesler oluşturmak ise eserin oluşmasında diğer olanaklar arasındadır.

- Sanatçı Erdem Helvacıoğlu; İstanbul’un geleneksel ve kültürel değerlerinden birisi olan Kapalıçarşı’yı çağdaş müzik sanatının türlerinden elektronik müziğin alt türü “ambient” ile albüm projesine dönüştürmüştür. Bestecinin bu çalışması “şehrin ses atmosferine” yönelik bir tını arayışı ya da “ses yaratma” düşüncesi olarak yorumlanabilir.

- Sanatçının eserinde ön plana çıkardığı sinematik anlatım teknik ve yöntemleri, ritm (remix formatı) ve kullanılan algoritma seçimi, dinleyiciye bir yandan Kapalıçarşı’nın gündelik şehir yaşamının temposunu, diğer yandan da Kapalıçarşı’nın tarihi, kültürel ve geleneksel kendine has dokusunu hissettirebilmektedir. Bestecinin eserinde kullandığı sinematik anlatım tarzı, sosyologların kent yaşamı ve birey hakkında ortaya koydukları fikirleriyle etkileşim içerisinde olabileceği değerlendirilmektedir.

- Sonuç olarak çağdaş müzik içerisinde elektronik müzik, her geçen gün gelişen yeni teknik ve anlatım olanaklarıyla ve bestecilerinin ürettikleri eserlerle 21. Yüzyıl müziğinin öne çıkan türleri arasında yerini almış durumdadır...

- Günümüz modern dünyasında elektronik müzik, sadece kendi sanatının sınırları içerisinde kalmayıp, çağdaş sanat dallarının birçoğu ile ortak eserler üretebilmektedir. Başta sinema, tiyatro ve modern dans gösterilerinde, festivallerde, çeşitli bineallerde, sanat galeri ve müzelerine yönelik ses enstelasyonlarında elektronik müzik kendini göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Akyol; Taha, Ortaylı; İlber (2011) “Osmanlı Mirası” İstanbul, Timaş Yayınları.
- Boran, İ. (2007). Elektronik Müzikte Analog Dönem ve Bülent AREL’in Stereo Elektronik Music No:1 Adlı Yapıtı.(Yayımlanmış Doktora Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- “Erdem Helvacıoğlu Otobiyografi” Erişim Tarihi: 02.02.2014 www.erdemhelvacioglu.com
- Giddens; Anthony (2008) “Sosyoloji” İstanbul, Kırmızı Yayınları.
- “İstanbul 2010 Kültür Başkenti” Erişim Tarihi: 02.02.2014 http://www.ido.org.tr/lib_yayin/49.pdf
- “Kapalıçarşı” Erişim Tarihi: 02.02.2014 www.kapalicarsi.org.tr/
- “Kapalıçarşı” Erişim Tarihi: 02.02.2014 tr.wikipedia.org/wiki/Kapalıçarşı
- “Metropol” Erişim Tarihi: 02.02.2014 wikipedia.org/wiki/Metropol
- “Şehir” Erişim Tarihi: 02.02.2014 wikipedia.org/wiki/Şehir
- “Şehir” Erişim Tarihi: 02.02.2014 www.turkcebilgi.com/ansiklopedi
- Weber; Max (2012) “Şehir Modern Kentin Oluşumu” İstanbul, Yarın Yayınları.

"ŞEHRİN TANITIMINDA ŞEHRİN MÜZİĞİNİN ÖNEMİ "KARAHİSAR TÜRKÜSÜ ÖRNEKLEMİ"

Öğr. Gör. Dr. Hicret T. ÇÖL

AKÜ Devlet Konservatuvarı

hicretyavuz@hotmail.com

ÖZET

Kültür hazinemizin en önemli ve edebi unsurlarından biri olan türkülerimiz, geçmişini aydınlatan, geleneği geleceğe aktaran duygu ve düşünce hazinesidir. Halk kültürünün yapıtaşlarından olan türküler, ait oldukları bölgenin, yörenin, şehrin yaşamını kuşaktan kuşağa aktaran, halkın yaşamını yansıtan kültürel bir mozaiktir.

Afyonkarahisar şehrinin merkezinde yer alan, tarihi milattan önce 1350 yıllarına kadar uzanan, Kurtuluş Savaşı'nda da önemli rol oynayan Karahisar Kalesi, Afyonkarahisar halkı tarafından çok beğenilen ve ilk akla gelen türkülerden biri olan "Karahisar Kalesi" türküsüne de konu olmuştur. "Karahisar Kalesi Türküsü", Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü öğretim elemanı ve öğrencilerinin birlikte hazırladıkları, belgesel görüntülerle birlikte çekilen enstrümantal bir çalışma olarak hazırlanmış, sosyal medyada da büyük ses getirmiş ve bu icra, türküyeye farklı bir yorum getirmiştir. Araştırma, şehrin tanıtımında müziğin ve şehrin müziğini tanıtan videoların önemini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Araştırma betimsel bir çalışma niteliğindedir. Veri toplama aracı olarak, sosyal medya aracılığıyla katılımcılara yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulanacak, elde edilen veriler nitel çözümleme tekniklerine göre analiz edilerek yorumlanacaktır.

Araştırma; şehrin tanıtımında, şehrin müziğinin görsel ve işitsel anlamda farklı icra ve sunumunun dinleyici kitlesi üzerindeki etkisini ortaya koymasından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Şehir, Şehrin Müziği, Karahisar Kalesi Türküsü.

"THE IMPORTANCE OF CITY MUSIC IN THE PROMOTION OF A CITY: SAMPLING OF "KARAHİSAR CASTLE" FOLK SONG"

Hicret Tevhide ÇÖL

Afyon Kocatepe University State Conservatory

hicretyavuz@hotmail.com

ABSTRACT

As one of the most important literary elements of our cultural treasure, folk songs are a source of feeling and thought enlightening the past and conveying the tradition to the future. A major cornerstone of folk culture, folk songs are a cultural mosaic reflecting the public life and passing the city life of where they belong to from a generation to the next.

Located in the city centre of Afyonkarahisar, dating back to 1350 BC. and having played a crucial role in the Independence War, Karahisar Castle is well-loved by the people of Afyonkarahisar and became a theme for "Karahisar Castle", one of the most popular folk

songs of the area. As a study, the folk song of “Karahisar Castle” was performed instrumentally by the students and lecturers of Afyon Kocatepe University State Conservatory and Fine Arts Faculty Cinema and Television Department jointly together with documentary images, which has created a tremendous impression in the social media and brought a different interpretation to the song. This research aims to reveal the importance of music and videos of city music in the promotion of a city.

As a descriptive study, the research will apply semi-structured interview form to the participants through social media as data gathering tool and the data will be analysed and interpreted using qualitative analysis techniques.

The research is important in that it will show the effect of visually and auditorily different performances and presentations of city music on the audience in city promotion.

Key Words: City, City Music, Folk Song of “Karahisar Castle”.

GİRİŞ

Halk müziği; toplumların bütün boyutlarıyla hayatından kaynaklanan, duygu, düşünce ve zevklerini işleyerek dile getiren, ait oldukları toplumların kültürlerini yansıtan sözlü ve sözsüz ezgilerdir. Farklı kültürlerdeki müzik bilimciler, halk müziği kavramı hakkında genel olarak benzer görüşler bildirmişlerdir. Alman müzik bilimci Hugo Rieman’a göre halk müziği kapsamında ezgi ve sözleri kimin tarafından yapıldığı belli olmayan, birçok nedenle halk tarafından benimsenmiş ve halk ezgisi anlatımına bürünmüş olup, melodik ve armonik bünyesi kolayca anlaşılan ve popüler bir görünüm taşıyan yaratılar girmektedir. Moser, halkın ortak malı olan şarkı ve melodilerin halk türküsü olduğunu belirtmiştir. Fransız müzik bilimci Michell Brene, halk tarafından benimsenen, kulaktan kulağa aktarılacak suretiyle yayılan ezgileri halk müziği olarak nitelendirir. İngiliz müzik bilimci Breniers ise “halk müziği halkın müşterek malı olan en sade, düz ve yalın ezgilerdir ve “yapanı belli değildir” tanımını kullanır. Halil Bedii Yönetken’e göre de halk müziği halkbilimsel ve ortak bir özellik taşır, yaratıcıları belli değildir (Okay;2004,1).

Bu tanımlardan yola çıkarak tüm kültürlerdeki halk müziğinin genel özelliklerini; sahibinin bilinmemesi, halk tarafından benimsenip onun ifadesine bürünmüş olması, halkın ortak malı olması, nesillere aktarmak suretiyle yaşantısını sürdürmesi, gelenek haline gelmesi, zaman içinde derin bir geçmişinin olması, yaygın olarak kullanılması, yöresel dil ve müzik özelliklerini bünyesinde taşıması, iddiasız olması, herhangi bir şahsa ait olmaması olarak sıralamak mümkündür (Okay;2004,2).

THM’ nin önemli araştırmacısı ve derlemecilerinden Muzaffer Sarısözen halk müziğini şöyle tanımlıyor:“ İlk bakışta monoton gibi görünen halk türkülerinin, araştırdıkça, ezgi ve ritim yönünden renklilik ve çeşitlilik gösteren nefis bir sanat ürünleri olduğu görülür. Dünyada ne kadar doğal ve sosyal olaylar varsa, tümü halk müziğine konu olmuştur. Türk insanının doğumundan ölümüne (beşikten-mezara) tüm yaşamını, acısını, sevincini, duygu ve düşüncesini, yurt sevgisini türkülerimizde görmek mümkündür. Özetle, halk müziğimiz, Türk halkının ortak malı ve milli kültürüdür.” (Yıldızkaya,2006:13).

Türk halkı da bütün toplumlar gibi kendi müziğini yaratmıştır. Türk Halk Müziği, Türk halkının duygusunu, düşüncesini, inançlarını, yaşayışını, geleneklerini, çeşitli olaylar karşısındaki davranışlarını içinde bulunduran, bölgelere göre tavır, çalgı ve ezgisel farklılıklar gösteren, yalın bir dil kullanılan, kulaktan kulağa, ustadan çırağa aktarılan, halkın benimsediği, gelenek haline gelen ve genellikle yakıcısı belli olmayan(anonim) ezgilerden meydana gelmektedir (Kulaboğa:2007,8).

Türküler, halkın duygu ve düşüncelerini yansıtan en doğal ifade aracıdır denilebilir. Türkülerde günlük yaşam, gelenek, görenek, adet, töre, uygulama gibi pek çok kültürel değerin yansımaları görülmektedir. Halk türkeleri, ezgi, ritm, söz ve söyleyiş tarzı / yeri / zamanı gibi sahip oldukları özgün yapısal özellikler bakımından, oluştukları kültür hakkında en yoğun bilgi aktarabilen biçimlerdir. Türkünün sözleri, yörenin yada bölgenin tarihsel ve /veya sosyo-kültürel geçmişi hakkında bilgiler aktarmakta; ezgisel ve ritmik yapıları bölgesel-kültürel karakter izlerini taşımakta; söyleniş biçimi, yeri ve zamanı ise kültürel çevre ve kimliğin sosyal ve psikolojik çözümlemeleri hakkında önemli ipuçları verebilmektedir. Geleneksel kültür ürünlerinden türkü, en yoğun biçimde, en kompakt “kültürel bilgi” içeren ve bunu dinleyiciye aktarabilen biçimdir denilebilir. Geleneklerimizde masal, efsane ve destanların dahi, ozan-kopuzcular tarafından saz eşliğinde anlatıldığını / söylendiğini bilmekteyiz. Türküler yörehalkının dünya görüşünü yada hayat felsefesini, acılarını, sevinçlerini, isyanlarını, kadere boyun eğmelerini, en derin sevdalarını, özlemlerini kendine has dilleri ile aktarmaktadır. Kısaca söylemek gerekirse, türküler yöre halkının psiko-sosyal ve müzikal-kültürel kimliklerinin aynasıdır (Paşaoğlu:2005,25).

Türk halk müziği yerel olması, anonimlik, usta çırak ilişkisiyle ya da kulaktan kulağa yayılması, varyantlarının olması, sanatsal kaygıyla oluşmamış olması gibi özellikler taşır. “Halk türküsü, başlangıçta bir kişinin, hafızasında olan halk işi ezgi ve söz kalıplarından yararlanarak, bazen sözü, bazen ezgiyi değiştirerek, bazen de yine halk işi olmak kaydıyla, özgün olarak ortaya koyduğu; dilden dile dolaşırken değişikliğe uğrayan, zaman içinde kişisel izlerin silinmesi sonucu ortak özellik taşıyan ezgili ve biçimli sözlerdir.” (Özbek: 2009; 19)

Afyonkarahisar halk müziğinin ezgi yapısı, söz zenginliği, kaliteli ve sistemli icrası ile geleneksel halk müziği içinde seçkin bir yeri vardır. Afyonkarahisar’ın geleneksel halk müziğinin içeriğini incelediğimizde, türküler, ağıtlar ve ninnilerden oluştuğunu görürüz. Konu itibarıyla genelde aşk ve sevdâ, ayrılık, yâğitlik ve kahramanlık temaları işlenir ve bu temalar sanatsal değeri yüksek ustalıklarla işlenmiş halk edebiyatı ürünleridir. Kendi içinde barındırdığı ağız yapısı söz ve ezgi bütünleşmesi ustalıklarla kullanılmıştır (Yaşar:2004,418).

Afyonkarahisar müzik kültürünün önemli bir parçasını halk ezgileri oluşturmaktadır. Halk müziği, bir toplumun duygularını, düşüncelerini, gelenek ve göreneklerini, kahramanlıklarını, inançlarını, atasözlerini, deyimlerini, doğumda ninni ile başlayan ve ölümden ağıtla nihayet bulan insanoğlunun her döneminde ses ve dil olarak nesilden nesile günümüze kadar ulaşmasını sağlayan kültürün bir bütünüdür. İnsanoğlunun doğduğunda kulağındaki ilk ninni melodisinden öldüğünde yakılan ağıtlara kadar müzik, kültürümüz içinde ayrılmaz bir parçadır. Bu kültürün gelişmesini sağlamak, bir sonraki nesile aktarmak, kültür zincirinin halkalarından birisini oluşturan müziğimize sahip çıkmak ve yüzyıllardır süregelen bu geleneği korumakla mümkün olacaktır. Afyonkarahisar müzik kültürüyle ilgili yapılan her araştırma, yöreye ait derlenen her türkü, gelecek nesile aktarılan her melodi, müzik kültürünü geliştirme açısından atılan önemli bir adım olacaktır (Yılmaz:1990,33-36).

TRT Türk halk müziği repertuarında bulunan çok sayıda Afyonkarahisar türkülerinden bir tanesi de çalışmanın ana konusunu oluşturan “Karahisar Kalesi” dir. Şehrin adı ile özdeşleşen “Karahisar Kalesi” ne ilişkin kısaca bilgi vermek yerinde olacaktır.

Afyonkarahisar kenti, Kale’siyle özdeşdir. Kentin kuruluşundan önce Kale yapılmış, daha sonra bu Kale’nin eteklerinde şehirleşme başlamıştır. Kentin tarihsel süreci içerisinde Karahisar Kalesi hep ön planda olmuştur (Yüksel; 2004: 48).

Afyonkarahisar ilinin adı, yaygın olarak kullanıldığı şekliyle Afyon değil, Afyonkarahisar’dır. Afyonkarahisar adı da ilde yoğun olarak yetiştirilmekte olan Afyon

(haşhaş) bitkisi ve yaklaşık 3 bin 350 yıllık tarihe sahip olan Kale'sinin Türk egemenliğindeki adı olan Karahisar'ın birleşiminden meydana gelmektedir (Yüksel; 2004: 45).

Karahisar Kalesi'nin günümüzden yaklaşık 3 bin 340 yıl önce, İsa'dan Önce 1340'lı yıllarda Arzava ülkesine sefer düzenleyen Hitit Kralı II. Murşil tarafından, askerlerinin kışı geçirmeleri amacıyla yapıldığı sanılmaktadır. Kale'nin o zamanki adı Hapanuva, yani "Yüksek Tepe Şehri"dir. Daha sonra Mira Kuvalya Krallığı'nın egemenliğine bırakılan Hapanuva eteklerine Frigler zamanında köy kurulur ve "Akronio" ya da "Akroniom" adını alır. Sırasıyla Lidyalılar, Persler, Helenler, Bergama Krallığı, Pont krallığı, Romalılar ve Bizanslılar'ın egemenliğinde kalan Kale, Hicret'ten sonra İstanbul'u fethetmek amacıyla olan Emevi Halifelerinin, Anadolu'ya yaptıkları seferler sırasında birkaç kez el değiştirdikten sonra Alparslan'ın oğlu Melikşah zamanında Selçuklu topraklarına katılmıştır. Daha sonra Devlet Hazinelelerinin Kale 'de saklanması dolayısı ile "Karahisar-ı Devlet" yani "Devletin Karahisarı" adını alır. Anadolu Beylikleri döneminde Sahipoğulları ve Germiyanogulları'nın hüküm sürdükleri Karahisar-ı Devlet, 1392 yılında Yıldırım Beyazıt tarafından Osmanlı topraklarına katılır. Ankara Savaşı'ndan sonra Timur ordularının hakimiyetine giren Karahisar-ı Devle, Timur'un beylere, topraklarını geri vermeleri üzerine Germiyanogulları'na, daha sonra vasiyet yoluyla 1428 yılında Osmanlı Türk Birliği'ne katılır. Anadolu'daki diğer karahisarlarlakarışmaması için "Karahisar-ı Sahib" yani " Sahibinin Karahisarı" adını alır (www.aku.edu.tr).

1071 Malazgirt Savaşından sonra Anadolu'nun kapılarının Türklere açılmasının ardından Selçuklular döneminde Sultan I. Mesut'un emri ile Akronium Kalesi'nin eteklerine KaraşarTürkleri'nin yerleştirilmesinden sonra(1147-1157) Kale'ye Karahisar adı verilmiştir. Kale'ye Karahisar (Kara Kale) adının, bazalt ve trakit kayalar üzerinde bulunuşu ve heybetli kara görünüşü nedeniyle verildiği genelde kabul edilmekle birlikte, eteklerine yerleştirilenKaraşar Türkleri nedeniyle bu adın verildiği düşünülebilir (Yüksel; 2004: 45).

Afyonkarahisar şehrinin merkezinde yer alan, ile adını veren, tarihi milattan önce 1350 yıllarına kadar uzanan, Kurtuluş Savaşı'nda da önemli rol oynayan Karahisar Kalesi, Afyonkarahisar halkı tarafından çok beğenilen ve ilk akla gelen türkülerden biri olan "Karahisar Kalesi" türküsüne de konu olmuştur.

"Karahisar Kalesi" türküsü, Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü 3. sınıf öğrencileri tarafından 2012-2013 eğitim-öğretim bahar yarıyılında Öğr. Grv. Hakan Yılmaz'ın verdiği Kurgu Uygulamaları dersi kapsamında video klip olarak hazırlanmıştır. Öğr. Grv. Hakan Yılmaz, bu çalışmanın; öğrencilerin şehrin havasını solumalarını, başka yaşamları görmelerini, hem müzik hem de görsel olarak şehri tanımak ve tanıtmak amacıyla gerçekleştiğini ve "Doğa İçin Çal" esin kaynağından hareketle, şehirle özdeşleşen "Karahisar Kalesi" ve civarındaki yaşamı, müziği ile aktaracak bir çalışmayı hedeflediklerini belirtmiştir.

Proje genel açıdan bakıldığında üç aşamadan oluşmaktadır. Müziğin oluşturulması, hikayenin oluşturulması ve çekim, son olarak ta montaj ve kurgu aşamalarından oluşmuştur. Önce mekanın fotoğrafları çekilmiş, hangi enstrümanın hangi dokuya, hangi atmosfere uygun olduğu göz önüne alınarak, mekanla enstrüman arasındaki doku uyumu yakalanmaya çalışılmıştır.

"Karahisar Kalesi" nin çeşitli açılardan görüntülerine yer verildiği çalışmada icracılar da görüntülerde yer almaktadırlar. Çalışmanın müzik yönetmenliği Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda görev yapan Öğr. Grv. Uğraş Önal Burç, düzenlemeleri ise Öğr. Grv. Uğraş Önal Burç, Öğr. Grv. Onur Altıntuğ, Cemal Özkızıtaş ve Yunus Emre tarafından yapılmıştır. Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı öğretim elemanları ve öğrencileri tarafından icra edilmiş, Öğr. Grv. Uğraş Önal Burç

tarafından stüdyo kaydı yapılmıştır. Stüdyo kayıtları toplam 120 saat sürmüştür.

Çalışmada; akustik gitar, klarnet, keman, viyola, klasik kemençe, mızraplı tanbur, yaylı tanbur, kanun, ud, yan flüt, ney, bendir, cajon (kahon), küp, bongo, shaker (şekir), dijambe, bağlama, cura çalgıları kullanılmıştır. Müzisyen kadrosunun Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı öğretim elemanı ve öğrencilerinden oluşması amaçlandığından, eldeki imkanlar doğrultusunda çalgılar seçilmiştir. Aynı zamanda, insanların kulağı, türküler halk müziği enstrümanlarından dinlemeye alışık olduğundan farklı bir yorum katmak amacıyla Türk Sanat Müziği ve batı müziği çalgıları kullanılmıştır. Çalışmada çalgıların öne çıkmasından çok düzenlemenin ve görselliğin öne çıkması planlanmıştır.

“Karahisar Kalesi” türküsünün bu yorumu sosyal medyada büyük ses getirmiş, youtube sitesinde birçok kişi paylaşmış ve yorumlarda bulunmuştur. Bu çalışmada da, sosyal medya aracılığıyla izleyenlerden aşağıda yer alan soruları cevaplandırmaları istenmiştir.

İzlediğiniz “Karahisar Kalesi” türküsünün videosuna ilişkin;

1. Çalgılar açısından,
2. Görüntüler açısından,
3. Türkünün icrasına yönelik,
4. Şehrin tanıtımına yönelik önemi açısından görüş ve önerileriniz nelerdir?

“Çalgılar açısından görüş ve önerileriniz nelerdir?” sorusuna ilişkin katılımcıların büyük çoğunluğu çalgı seçiminin isabetli olduğu, türküyeye özgün ve farklı bir yorum kazandırdığı, türküyeye örtüştüğü, halk müziği dışındaki enstrümanlarla dinlemenin de ayrı bir lezzeti olduğu gibi son derece olumlu görüşler bildirmişlerdir. Ayrıca bir katılımcı perdesiz gitarın, üç katılımcı ise kabak kemane, mey, zurna, davul gibi Türk Halk Müziği çalgılarının da bulunmasını arzu ettiğini ifade etmiştir. Bir diğer katılımcı ise türkünün düzenlenmesinde kullanılan birçok enstrümanı halk müziğine uygun bulmadığını, ancak deneysel - enstrümantel bir çalışma olarak bakıldığında olumlu karşılanabileceğini dile getirmiştir. Bir katılımcı ise “türkünün girişinde kullanılan gitar, türkünün türüne armonik destek veren, yenilik katan özelliklerin video boyunca olabileceğinin habercisi gibi olmuş. Gitardan sonra gelen bağlama ve cura geleneksel tarzı nitelemiş. Sırasıyla solosu olan çalgıların Türk sanat müziği çalgıları olmasının güzelliği ile klarnet ve kemanın da Türk müziğinde gelenekselleştiğini belirtmiş olduğunu düşünüyorum. Türkünün orta kısımlarında ritim, keman, viyola ve flüt farklı temalarla türküyü zenginleştirmiş. Sona doğru ney ve ritim türkünün temasına ulaşmadan önce yeni bir girişle ana temanın habercisi olmuş. Kullanılan çalgılar türkünün akışına gayet uygun olmuş” şeklinde görüşünü belirtmiştir.

“Görüntüler açısından görüş ve önerileriniz nelerdir?” sorusuna ilişkin katılımcıların yine büyük çoğunluğu kale ve civarındaki görüntülerin oldukça etkileyici ve müzikle örtüşen kareler olduğunu belirtmiştir. Bununla beraber, görüntülerde mavi rengin son derece yoğun kullanıldığı, renk ve ışık ayarının iyi yapılmadığı, kale görüntülerinin tekrar tekrar kullanıldığı, senkronizasyon probleminin olduğu, çok fazla dijital efekt kullanılmasının rahatsızlık verdiği, daha güzel yazı karakteri ve uygun punto kullanılabileceği, müzik ve görsellik noktasında bazı karelerin zayıf ve gereksiz kaldığı, türkünün başlangıcındaki gitar teması ile beraber sadece bir sokak seçilmesi yerine ilk olarak kısaca kalenin resminin görünmesinin daha etkileyici olacağı, daha sonra çalgıların, mekânların özelleştirilebileceği ve çeşitlendirilebileceği, şehir içindeki yaşamdan da karelere yer verilebileceği ve çalışmanın yer olarak nerelerde yapıldığı bilgisinin eklenebileceği gibi görüş ve öneriler bulunmaktadır.

“Türkünün icrasına yönelik görüş ve önerileriniz nelerdir?” sorusuna ilişkin katılımcıların tamamı çok beğendiklerini, türkünün düzenlemesinin ve icrasının son derece başarılı olduğuna dair düşüncelerini dile getirmişlerdir. Bir katılımcı ise “türkünün teması korunmuş ve kullanılan çalgılar ana tema ve diğer temalar olarak ayrılmış, böylece icracılık yerinde olmuş. Sadece çekimlerin erken veya geç olması sebebiyle icracıların çalarken canlı çalmamışlar gibi bir görüntüsü oluşmuş. Daha dikkatli bir çalışma yapılabilirdi. Türkü, birçok çalgıyla solo olarak geçildiğinden her çalgı icra özelliğine göre farklı renkler katmış ki aynı tema çalınmış olsa bile güzel icra edilmiş” şeklinde ayrıntılı bir yorumda bulunmuştur.

“Çalışmanın şehrin tanıtımına yönelik önemi açısından görüş ve önerileriniz nelerdir?” sorusuna katılımcılar; şehrin tanıtımında, hem görsellik hem de müziğiyle bütünleşen böyle bir çalışmanın son derece etkili olduğu, insanlara hem görsel hem de işitsel bir ziyafeti sunduğu, memleket hasreti çeken insanlar için bulunmaz bir nimet olduğu, yaşadığı şehirde bu kadar güzel yerler olduğunu bilmeyenler için iyi bir tanıtım olduğu, Afyonkarahisar şehrini turistik açıdan ilgi çekici kıldığı, görüntülerin insanlarda merak uyandırdığını ve canlı görmeye teşvik ettiğini, kale ve çevresindeki yaşantıyı çok iyi yansıtan bir çalışma olduğu şeklinde görüşlerini belirtmişlerdir. Ayrıca bu tür çalışmaların devamını görmek istediklerini, Afyon ve ilçelerinin “Karahisar Kalesi” türküsü gibi bilindik ve sevilen türküleri için de video kliplerini beklediklerini dile getirmişlerdir. Dikkat çekici görüşlerden birisi ise böyle bir çalışmanın üniversite tarafından desteklenip, devamlılığının sağlanması ve CD haline getirilip şehrin tanıtımında kullanılmasının isabetli bir yaklaşım olacağı düşüncesidir.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Çalışma, şehrin tanıtımında hem işitsel hem de görsel olarak son derece etkili olmuştur. Şehrin adı ile özdeşleşen ve şehrin merkezinde yer alıp son derece önemli bir konuma sahip olan “Karahisar Kalesi” ni ve çevresindeki yaşantıyı bir çok yönüyle yansıtan, sosyal medya aracılığıyla büyük bir kitleye sesini duyuran, paylaşılan, övgü ve beğeni dolu yorumların yapıldığı ve adından sıklıkla söz ettiren bir projedir. Çekim hataları (renk, ışık), senkronizasyon ve kurgusal hatalar bulunmakla birlikte amacına ulaşan bir çalışmadır.

Benzer çalışmalar ülkemizin kültür hazineleri olan farklı illere ait türküleri içinde yapılarak, hem şehrin hem de şehrin müziğinin tanıtılması sağlanabilir.

Bu tür çalışmaların devamlılığı içinse başta üniversiteler olmak üzere valilik, belediye gibi kurumlar tarafından desteklenmesi gerekmektedir. Hatta şehri tanıtabilecek; valilik, belediye, üniversite gibi danışma kurullarından oluşan kurumlar üstü bir yapı oluşturulmalıdır.

KAYNAKÇA

KULABOĞA, H. 2007. Ege Bölgesi Türkülerinin Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Bölümünde Verilmekte Olan Kabak Kemane Eğitimine Uygulanabilirliği ve Bu Çalışmanın Uzmanlar Tarafından Değerlendirilmesi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Afyonkarahisar.

OKAY, B.D. 2004. “Türkiye-Azerbaycan Ortak Kültüründe Yer Alan Halk Türkülerinin Karşılaştırılarak İncelenmesi” Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

ÖZBEK M. 2009. Türkülerin Dili. Ötüken Neşriyat A.Ş. İstanbul.

PAŞAOĞLU, S. 2005. Müzikal-Kültürel Kimlik Oluşumunda Okul Müzik Eğitiminde Kullanılan Halk Türkülerinin Rolü: Türkiye, Bulgaristan, Macaristan Örneği. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bolu.

YAŞAR, S.2004.Afyonkarahisar Geleneksel Halk Müziği. Anadolu'nun Kilidi Afyon. Afyon Valiliği. Yayın No: 21. Afyonkarahisar.

YILDIZKAYA, Ö. F. 2006, Emirdağ Türküleri, Analiz Matbaacılık Ltd. Şti., İzmir.

YILMAZ, N. 1990. “Afyonkarahisar Türkülerinde Dil, Temalar ve Motifler” I. Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, Afyonkarahisar.

YÜKSEL, İ. 2004. Şehrin Adı (Afyon Değil, Afyonkarahisar).Anadolu'nun Kilidi Afyon. Afyon Valiliği. Yayın No: 21. Afyonkarahisar.

www.aku.edu.tr

**“ŞEHİR YAŞANTISI İÇİNDE BİR KIRSAL MÜZİK TEMSİLCİSİ:
FEYZULLAH ÇINAR”**

Yrd. Doç. Dr. İrfan KARADUMAN

Cumhuriyet Üniversitesi

ÖZET

1937 yılında Sivas’ın Divriği ilçesine bağlı Çamağa köyünde doğan Feyzullah Çınar, ozanlık geleneğinin yoğun biçimde yaşandığı bir çevrede yetişmiş, 14–15 yaşlarında bağlama çalmaya başlamış ve 1966 yılında ilk plağını doldurmuştur. Hakkında yazılmış yazılarda, ilk plağının “*Fazilet*” adıyla çıktığı ifade edilmesine rağmen, ilk plağı “*Merhaba*” adıyla çıkmıştır. Bu bilgiyi, Ankara’nın Bağcılar Mahallesi’nde bulunan evinde yapılan kayıta kendisi söylemektedir. Bu bilgi dahi, Feyzullah Çınar hakkında yeterince çalışma yapılmadığının göstergesidir. Kendisi 80’e yakın plak doldurduğunu söylemiştir. Ulaşabildiğimiz 52 plağı, 26 kaseti ve 2 tane de uzunçaları bulunmaktadır. Bazı albümleri, birbirini tekrar eden türkülerden oluşmaktadır. Bu sebeple, albümleri incelenmiş, 160 bestesinin var olduğu tespit edilmiştir. Bestelerin birbirinden farklı; tür, makâm ve usûlde olduğu görülmüştür. Az sayıda söz yazmış, besteleri için Pîr Sultan Abdal, Derviş Kemal, Hatâyî gibi ünlü ozanların sözlerini tercih etmiş, 1960-1970’li yılların siyâsî ortamında halkın sesini dile getiren türküler bestelemiştir. Alevî kimliğini açıkça ortaya koyan Feyzullah Çınar, bir yandan “*24 Ayar Alevîyim*” türküsünü yaparken, bir yandan da “*Ali Muhammeddir, Muhammed Ali*” türküsü ile birleştirici söylemlerde bulunmuştur. Türkülerinin konuları çoğunlukla Kerbelâ olayı, din sömürüsüne isyân, nasîhât ve sol görüşün siyâsî önemi üzerinedir. Türkülerini seslendirirken kendi bağlaması dışında hiçbir müzik aleti kullanmamaya özen göstermiştir. Irene Melikoff’un talebi üzerine yurtdışında birçok konser vermiştir. Bir yıl sonra Ankara’ya döndüğünde işsiz kalan Çınar, Fikret Otyam’ın Ankara Belediye Başkanı Vedat Dalokay’dan ricası üzerine, belediyede temizlik işlerine alınmıştır. Temizlik işine baktığı parkta geçirdiği kalp krizi sonucu 23.10.1983 tarihinde Ankara’da vefat etmiştir. Alevî müziğinin uyanış önderleri içinde sayılan; Arif Sağ, Sabâhat Akkiraz ve Musa Eroğlu gibi birçok isim, Feyzullah Çınar’ın yanında yetişmiş ve onun türküleri ile meşhûr olmuşlardır. Yakın arkadaşlarından olan Âşık Mahzûnî Şerîf kadar tanınmamasının sebebi, özel televizyon ve radyo dönemine erişmeden vefat etmiş olmasına dayandırmaktayız.

Anahtar Kelimeler: Feyzullah Çınar, Alevî Müziği, Otantisite

**REPRESENTATIVE OF RURAL MUSIC WITHIN THE URBAN LIFE:
FEYZULLAH CINAR**

Asst. Prof. Dr. İrfan KARADUMAN

Cumhuriyet University

ABSTRACT

Born in 1937, in Camaga village of the Divriği district of Sivas - Turkey, Feyzullah Cinar grew up in an environment where the tradition of poetry was practiced intensely, started to play the baglama around the ages of 14-15 and made his first record in 1966. Although it is reported in articles about him that his first record was titled “*Fazilet*”, in fact

his first record had the title "Merhaba". He narrates this information in person, in the recording made in his house in the Bagcilar Neighborhood of Ankara. Even this point alone is an indication that adequate studies were not carried out on Feyzullah Cinar. He stated that he had made nearly 80 records. He has 52 records, 26 cassettes and 2 long plays we could find. Some of his albums consist of folk songs that repeat each other. For this reason, his albums were examined and it was determined that he had 160 original compositions. It was observed that his compositions were of varying genres, modes and tempos. He wrote only a few number of lyrics, used the lyrics of famous poets such as Pîr Sultan Abdal, Dervish Kamal and Hayati in his works, and composed songs that give voice to the public in the political environment of the 1960s and the 1970s. Explicitly setting forth his Alevî identity with the song "24 Ayar Alevîyim"³⁰, Feyzullah Cinar also had an unifier discourse as shown in the song "Ali Muhammeddir, Muhammed Ali"³¹. His songs mostly focus on the Karbala incident, uprising against the exploitation of religion, advices and the political significance of the left view. He deliberately used nothing but his baglama in while performing his songs. With the request of Irene Melikoff, he gave many concerts abroad. When he turned back to Ankara a year later he was unemployed, and started to work in the cleaning services of the municipality upon the request of Fikret Otyam from the Mayor of Ankara, Vedat Dalokay. On 23.10.1983, he passed away in Ankara, due to the heart attack he had in the park he was working in. Many names that are considered to be among the leaders of the revival of the Alevî music, such as Arif Sag, Sabâhat Akkiraz and Musa Eroglu, were brought up by Feyzullah Cinar, and became famous with his songs. We consider the reason why he was not known as much as his close friend Ashik Mahzuni Serif to be the fact that Feyzullah Cinar passed away before the period of private television and radio channels.

Keywords: Feyzullah Cinar, Alevî Music, Authenticity

FEYZULLAH ÇINAR'IN YAŞAMI

Ailesi

Feyzullah Çınar 1937 yılında Sivas'ın Divriği ilçesine bağlı Çamşır / Gürpınar (Camoğa) köyünde dünyaya gelmiştir. Babası Ali Haydar Çınar, annesi Altun Hanım'dır. (Kaya; 2009: 353) Köyde babasına Aslan Ağa, annesine de Altey denmektedir. Aslan Ağa, büyük oğlu Hacı İbrahim'e keman, Feyzullah'a da bağlama alarak müzik konusunda iki evlâdını desteklemiştir. Aslan Ağa'nın altı çocuğu vardır. Bunlar büyükten küçüğe; Hacı İbrahim, Feyzullah, Gülperi, Güldene, Sabahat ve Fatoş'tur. Çocuklarından Sabahat, yirmili yaşında vefat etmiş ve Çamşır'ta defnedilmiştir. (Çınar; 2014) Çevreden sohbete gelenlerin bol olduğu evde, Feyzullah Çınar bağlamasını sürekli çalmaya çalışmış, Pîr Sultan Abdal, Virânî ve Kaygusuz'dan türküler dinleyerek 13–14 yaşlarında bağlama çalar hale gelmiştir. (Metin; 1997: 88)

Çamşır'dan İstanbul ve Ankara'ya

Köydeki işsizlikten dolayı, iş bulmak için Hüseyin Gazi Metin ile birlikte 1950 yılında, İstanbul'a giden Feyzullah Çınar, İstanbul'da hamallık ve bakkal çıraklığı gibi işlerde çalışmıştır³². (Otyam; 1990: 6–7) Birkaç yıl sonra Ankara'ya yerleşen Ozan, vatanî

³⁰ "I am 24-carat Alevî"

³¹ "Ali is Muhammed and Muhammed is Ali"

³² İstanbul'a göç konusunda Feyzullah Çınar'ın çocukları arasında fikir birliği yoktur. Kızı Hüsnîye Çınar'a göre; Aslan Ağa geçim zorluğundan İstanbul'a göçmüş, oradan Ankara'ya gelerek Türkiye Elektrik Kurumu'nda iş bulmuştur. (Hüsnîye Çınar'ın Kaleminden, www.feyzullahcinar.com) Buna rağmen üçüncü çocuğu Hüseyin

hizmetini yaptıktan sonra Gönderen’li Emir’in kızı Nimet Hanım ile evlenir. Kızı Hüsnîye ve oğlu Ali Haydar bu evlilikten doğmuştur. Nimet Hanım’ı menenjitten kaybeden Feyzullah Çınar birkaç yıl sonra Filize Hanım ile evlenir. Bu evlilikten de Hüseyin Cem ve Derviş Kemal adlı iki çocuğu doğar.

1966 yılında Tunç Plak firmasından, ilk plağı olarak bilinen Fazilet çıkar³³. Her ne kadar ilk plağı değilse de Fazilet, en bilinen plağıdır. Bu plak yaklaşık 200 bin satar. Yaptığı plaklardan çok fazla maddî kazanç elde edemeyen Feyzullah Çınar, geçim sıkıntısına düşmüştür. En sonunda yakın arkadaşı Fikret Otyam³⁴, dönemin Ankara Belediye Başkanı Vedat Dalokay’a bir mektup yazarak Ozan’a iş vermesini rica etmiştir. (Yalçın; 1994: 16–17) Ozan Feyzullah’ın işe alınması ile ilgili olarak Otyam’ın yazdığı mektup ve mektubu yazarken içinde bulunduğu ruh hâli şöyledir: “*Bir sabâh keyifle uyanmışım. İş değil ama bir yol bulmuştum ondan. Bir uzunçaları ile Fransa’da hakkında çıkan yazıları, kopyalarına bir mektup ekleyip, saldım Ankara Belediye Başkanı Dalokay’a. Kısaydı Mektup: (Şu parktaki adamın, yiğit bir halk çocuğumuzun, namuslu bir halk ozanının aç gezdiği Başkent’te tok gezmekten utaniyorum. Selam.)*” (Turan; 2013) 200 bin satan bir plağın sahibinin böylesine maddî sıkıntılar içine girmesi, bu işi yapmayı bir yaşam biçimi ve kültürel bir görev olarak algılamasından kaynaklanmaktadır. Çünkü Alevî sözlü kültüründe geçmişten alınan bilgiyi anımsama, koruma ve gelecek kuşaklara aktarma önemli bir yere sahiptir. Bu aktarım okunan nefes, düvaz-ı imâm, semâh ve deyişlerle sağlanmaktadır. (Erol; 2009: 107)

“Fazilet” albümünün bu kadar çok satılmasının sebebi, albümün saz ve söz yönünden otantik icrâsı olarak düşünülmüştür. O yıllarda Alevî deyişi söylemek kolay değildir. Aslında her ne türde olursa olsun türkü söyleyenlere dahi toplumda farklı gözle bakılmaktadır. Bununla birlikte, Alevî deyişlerinin okunmasına toplumun bakış açısı zaten bellidir. Bu ortamda Feyzullah Çınar, Fazilet plağında Agâhî’ye ait olan şu sözleri okumuştur:

*Gel ey vâiz Ali’nin fazlını evvel Hüdâ’dan sor
Ali-yi ibn-i Âdem olmadan tâ ibtidadan sor
Ali kimdir bilem dersen eğer sen de bu esrârı
Anı bir kimseden sorma Muhammed Mustafa’dan sor*

*Ali’dir dader-i Ahmed Ali’dir Mustafa’ya yâr
Odur Hak rahına kurban eden evlâdını Haydar
Ali’nin ettiğini eylemedi hiç bir peygamber
Dile gel evliyâdan sor dilerse enbiyâdan sor*

Cem Çınar, dedesi Aslan Ağa’nın İstanbul’a gitmediğini söylemektedir. Feyzullah Çınar ise İstanbul’a köyden yakınlarıyla gitmiştir. (Hüseyin Cem Çınar ile mülakat)

³³ Feyzullah Çınar, ilk plağının “Merhaba” adıyla çıktığını, Bağcılar’da bulunan evinde yapılan görüntülü kayıta kendisi ifâde etmektedir.

³⁴ Ressam, Gazeteci ve Yazar Fikret Otyam, 19 Aralık 1926 tarihinde Aksaray’da dünyaya gelmiştir. 1953 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nden mezun olmuştur. Son Saat, Cumhuriyet ve Aydınlık Gazetelerinde yazarlık yapmıştır. Akdeniz Gazetecilik Vakfı ve Altın Portakal Kültür Sanat Vakfı’nın kurucu üyelerindendir. Halen Antalya’nın Geyikbayırı Köyünde ikamet etmektedir.

*Ki yer gök su iken Cebrâil'e rehber Ali oldur
Cihan halk olmadan evvel bu kevnin temeli oldur
O dem Musa ile bin bir kelimeden belî oldur
Dile Tûr-ı Sînâ'dan sor dilerse "lenterâ"dan sor*

*Çıkıp kürsüye ey vaiz Ali'den söyle efendi
Ali'nin hakkında gökten yere yüz dört kitap indi
Ali'yi Kur'ân'da medh etti vechüm dedi Hak kendi
Dile (Yâsin) (Tâhâ)'dan sor dilerse (Heletâ)'den sor*

*Be hey zahid-i harguş ey ne zannettin Ali'yi sen
Anın evlâdına menfi olan kişi de Müslüman
Ne çekmiştir bu mazlumlara o zalim darb-i Yezid'den
Dile arz u semadan sor dilerse Kerbelâ'dan sor*

*Âgâhî'yem Alevî mezhebi Şîa Kızılbaş'ım
Şehîd-i Kerbelâ'nın firkatindedir akan yaşım
Hüseyn'in derdini bir kimseden sorma be kardaşım
Dile Zeyne'l-âba'dan sor dile Zeynep anadan sor³⁵ (Kaya; 2009: 46)*

Ülke sorunlarına kayıtsız kalamayan Feyzullah Çınar, türkülerinde bu sorunları sıklıkla dile getirmiştir. Ülke sorunlarını ve siyâsî yapıyı o kadar çok dile getirir ki, konser verdiği yerlerde olaylar çıkar, tutuklanır ve bu durum en sonunda pasaportuna el konmasına kadar gider. Feyzullah Çınar yaşamı boyunca dört kez tutuklanmıştır. (Turan; 2013)

Türkiye Birlik Partisi'nin gecelerinde sürekli saz çalan Feyzullah Çınar, bu geceler için farklı şehirlere de gitmiştir. Adana konserinde "Alevîlik propagandası yaptıkları" gerekçesiyle Abdullah Papur ile tutuklanırlar. Savcılık tutuksuz yargılanmalarına karar verince Mersin konserine geçerler. O zaman Ozan Çınar şöyle der: "Oğlum şu hale bak. Bizler Alevîler memlekette o kadar fazlayız ki. Ama salavat kuvvete bağlı, kuvvetli olmazsan salavatın olmaz." Bu konserin çıkışında da polis tarafından tutuklanmışlardır. Ozan Çınar'ın bu tutuklamada iki dişi kırılmıştır. (Yalçın; 1994: 16-17)

Irene Melikoff³⁶ ile Tanışması

Feyzullah Çınar'ın yaşamında önemli rol oynayacak olan bir karşılaşma ise Irene Melikoff ile İstanbul'da gerçekleşmiştir. 1969 yılı Eylül ayında Hacı Bektâş Veli anma

³⁵ Feyzullah Çınar'ın okuduğu sözlerde farklılıklar bulunmakta olup, şiirin aslı yukarıdaki gibidir.

³⁶ Irene Melikoff, 7 Kasım 1917 tarihinde Petrograd'ta (bugünkü St. Petersburg) doğmuştur. 1919 yılında ailesiyle birlikte Fransa'ya yerleşir. Paris Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Yüksek Araştırmalar ve Yaşayan Doğu Dilleri Bölümü'nde okudu. 1957 yılında Edebiyat doktoru ünvanını aldı. 1968 yılında profesör payesi ile Strasbourg Üniversitesi Türk Dili ve Farsça Araştırmaları Enstitüsü yöneticiliğine getirildi. Türk Destan Edebiyatı, Anadolu'daki Sufizm ve Bektâşî Tarikatının Edebiyatı üzerine çalışmalar yapmıştır. 1969 yılında Türkoloji alanında başta gelen yayımlardan olan Turcica adlı araştırma dergisini kurmuştur.

gecesinde Feyzullah Çınar'ı dinleyen Melikoff, anma gecesinde bir gün önce dinlediği “*Sen Allah'ın Arslanısın yâ Ali!*” adlı nefesi Ozan Çınar'dan rica etmiştir. Bunun üzerine Çınar “*Yâ Ali, Allah'ın kendisidir.*” diye omuz silkerek, Derviş Ali'den “*Men Ali'den Gayrı Tanrı Bilmezem!*” adlı nefesi okumuştur. (Melikoff; 2011: 19)

Feyzullah Çınar'ı dinleyen Melikoff, onun sesinden ve icrâ şeklinden çok etkilenmiş ve Çınar'ı Fransa'ya götürmüştür. Fransa'da üniversitelerde Alevîlik ve Anadolu Âşıklığı üzerine çalışmalar yapan Melikoff, Feyzullah Çınar'ı alanın ilgililerine duyurmuştur. Ayrıca, Avrupa'da çeşitli yayın organlarında programlar yapmışlar ve Çınar'ın iki adet uzunçaları yayınlanmıştır. “*Le Monde*” gazetesinde, Feyzullah Çınar hakkında övgü dolu sözler yazılmış, Melikoff ile başlayan Avrupa turu bir yıl kadar sürmüştür. (Otyam; 1990) Kalan Müziğin “*Âşıklar ve Yerel Sanatçılar*” adıyla çıkardığı serinin ilk albümü “*Nefes*” olarak raflarda yerini almış olan bu albümün kaynağı “*Radio France*” 1971 ve Strazbourg kayıtlarıdır.

Feyzullah Çınar'dan sadece Melikoff etkilenmemiştir. Fransız Françoise Demir, doğu ve İslam kaynaklı müzikleri dinlerken Ozan Çınar'ı dinlemiş ve hayranlığı o kadar artmıştır ki bir Türk ile evlenerek, bir halk müziği albümü yapmıştır. (İlknur; 1997)

Çınar'ın yurtdışında yayınlanan albümü İtalya'nın ünlü müzik dergilerinden “*Jam*”e konu olmuştur. Çınar'ın yetenekli olmasına rağmen pazarda yerini alamamasından bahsedilmiş, Anadolu'yu tanımak isteyenlerin, bu albümü belge olarak kabul etmesi gerektiği de ifade edilmiştir. Bu albümdeki eserler, ayrıca İngilizce ve Fransızcaya çevrilmiştir. (Cumhuriyet Gazetesi; 25 Mayıs 1996)

Vefâtı

Feyzullah Çınar 24.10.1983 tarihinde Ankara Kurtuluş Parkı'nda sabah erken saatlerde geçirdiği kalp krizi sebebiyle vefât etmiştir. Vefâtı üzerine haber yapmak isteyenler, Ozan'ın fotoğrafını bulmakta güçlük çekmişler, bunun üzerine bir düğün salonunda çekilen video kaydı ile haber yapmışlardır. Mamak Belediyesi tarafından yaptırılmak istenen heykel için yine fotoğraf sorunu ortaya çıkmış, TRT'ye yazılan arşiv talebinden de, kayıt bulunamadığı gerekçesiyle olumsuz cevap gelmiştir. (Yalçın; 1994: 16–17)

Hakkında Yapılan Çalışmalar

Feyzullah Çınar'ın 46 yıllık kısa yaşamına 160 bestesini okuduğu 2 uzunçalar, 24 kaset ve 52 plak sığmıştır³⁷. Ölümünden sonra, hakkında yazılmış gazete ve dergi yazılarının yanı sıra, adına anma geceleri de düzenlenmektedir. Ankara'nın Tuzluçayır mahallesinde Feyzullah Çınar adına bir park oluşturulmuş ve bu parkın içinde Doç. Dr. Metin Yurdanur tarafından yapılmış olan heykeli konmuştur. (Armutçu; 1989) Heykel beş metre yüksekliğindedir.

Feyzullah Çınar'ı “Anma ve Anlatma Gecesi”nde dağıtılan program akışı ve davetiyesinin üzerinde, aşağıdaki üç ünlü ismin sözleri yazılıdır. (F. Çınar'ı Anma Gecesi, 2000)

Yaşar Kemal: “*O bin yıldır saz çalan, bir ozandır.*”

Zülfü Livaneli: “*Kültür mirasını çağdaş öğretiyle birleştirmiş, sağlam tekniği ve*

³⁷ Bu sayılar bizim tespit edebildiğimiz ve elimizde bulunan kayıtların sayısıdır. Ozan'ın kendisinin ve ailesinin telaffuz ettiği sayılar çok daha fazladır. Ayrıca yayınlanan ses kayıtlarında okuduğu eserlerin toplam sayısı 250'den fazladır. Bu çalışmada sadece kendi bestelerine yer verilmiştir.

müzik yeteneğiyle eserlerini yorumlamıştır. Feyzullah Çınar yeni bir senteze ulaşmış, türkülerin aslını, kaynaktaki özünü yakalamıştır. Feyzullah Çınar kökleri çok derinde olan bir çınardır. Sanatının büyüklüğü yanında işlevi de büyük olan bir sanatçıdır.”

Fikret Otyam: “Bir konserde komünizm propagandası yaptı diye tutuklanmıştı. Ceyhan Cezaevi’ne kapatmışlardı. Cezaevi müdürünü aradım. Feyzullah iyiymiş. Müdür istersen çağırayım da dedi. Biraz sonra Feyzullah telefonun ucundaydı. “Bu rüya değil gerçeğin ta kendisiydi.” “Baba benim merak etme, her şey mükemmel sakın çıkartmak için de uğraşma, hayatımda ilk kez tatil yapıyorum.” Tatili bir ay sürdü. İnanır mısınız hâlâ yaşıyor benim için elinde mor kadife donlu sazıyla çıkıp gelecek.”

FEYZULLAH ÇINAR’IN TÜRKÜLERİ

Bestelerinde Makâm, Usûl ve Konu

Feyzullah Çınar, türkülerini sıklıkla serbest okumayı tercih etmiştir. Kayıtlardan anlaşıldığı üzere, sözün başladığı yerde bağlamasını susturmuştur. Bu sayede cümle sonlarında puandork yapma imkânı da bulabilmektedir. Hatta usûle bağlı okuduğu türkülerde de yer yer yavaşlayarak, ritmik yapıyı sürenin dışına taşımaktadır. Usûllü icrâda ise dengeli bir dağılım görülmektedir. Küçük usûller içinde hemen her küçük usûlde besteler yapmıştır.

Usûl	Kullanım Sayısı
Serbest	47
4	29
2	21
10	13
5	11
7	10
Karma Usûl	10
Sadece Sözel Bölmesi Serbest	6
9	5
8	3
6	1
12	1
15	1
TOPLAM	158

Tablo: 1 (Feyzullah Çınar’ın Türkülerinde Kullandığı Usûller)

Feyzullah Çınar, türkülerini bestelerken Hüseyinî makâmını veya bu makâma yakın etkileri çok tercih etmiştir. Duvaz- ı İmâm, Mersiye ve Semâh’larında özellikle Mi bemol

perdesini kullanarak Karcıgar etkiyi ortaya çıkarmıştır. Bu türküler de önce Hüseyinî başlamış, sonradan Karcıgar’a geçerek tamamlanmıştır.

Kullanılan Makâm	Makâmların Kullanım Sayısı
Hüseyinî	150
Karcıgar	5
Hicaz	1
Sabâ	1
Hüzzam	1
TOPLAM	158

Tablo:2 (Feyzullah Çınar’ın Türkülerinde Kullandığı Makâmlar)

Bestelerinin çoğu bir bölümlü olmakla birlikte, az da olsa iki ve üç bölümlü besteler yapmıştır. Bir bölümlü besteler içinde de cümle sayısı çok fazla değildir. Genellikle dörtlüklerin ya ilk mısrasını ya da son mısrasını tek bir müzik cümlesi ile ifade etmiş, diğer üç mısrayı aynı müzik cümlelerinin tekrarı ile duyurmuştur. Bu uygulamanın ortaya çıkardığı monotonluğu ise motiflerin sesleri veya sürelerinde değişiklikler yaparak gidermiştir. (Akdoğan; 2003: 17) Üç - dört perde içinde devam eden besteleri görülürken, bazı türkülerde bir oktavı aşan ses genliğine de rastlamak mümkündür. Bazı türkülerinde bas sesinden beklenmeyecek kadar tiz bölmeler okumuştur. Birden fazla bölümü oluştururken, metronom, usûl veya makâm değişikliği kullanmıştır.

Ses kayıtlarında dikkati çeken bir diğer husus, kayıtların sadece bağlama ile alınmasıdır. Eşlik için, sadece beş türküde Mey ve iki türküde de elektro bağlama kullanılmıştır. Toplam kayıt sayısına bakıldığında zaman bu tercihin sadece bir denemeden ibaret olduğu düşünülebilir. Feyzullah Çınar’ın kendisine eşlik için hiçbir müzik aletini kabul etmemesi ile ilgili, yaşanmış bir olay da vardır. Feyzullah Çınar’ın İstanbul Tepebaşı’nda vereceği bir konsere eşlik için, Şah Plak firmasının sahibi Ahmet Daymaz kâşık getirmiştir. Feyzullah Çınar bu duruma tepki göstermek; “*Beni benim çaldığım gibi dinleyen dinler, dinlemeyen dinlemez*” cevabını vermiştir. (Yalçın; 1994: 16–17) Bağlama çalımındaki teknik düzey oldukça yüksektir. Türkülerini okurken susturduğu bağlaması, çaldığı bölmelerde gerek baskı yönünden gerekse tavır yönünden oldukça doyurucudur. Kayıtlardan anlaşıldığı üzere, tel yüksekliği ve tezene sertliği yönünden çalması zor olan bağlamasını, özellikle triller ve çırpmalarda oldukça güzel kullanmıştır.

Feyzullah Çınar, türkülerinin son yıllarda yeni tınılarla okunması nedeniyle otantiklik kavramı içinde yer alabilir. Aslında, otantik halk müziğinin kriterlerinden bazılarını uymaz. Bu kriterler arasında anonim olma ve varyantı bulunmayı, Ozan’ın türkülerinde aramak zordur. Buna rağmen sözel gelenekte yer alması ile kırsal kesimin kültürünü devam ettiriyor olması kuralına tümüyle bağlıdır. (Erol; 2009: 138) Yaşamının kısa olması otantiklik için önemlidir. Çünkü özel radyo ve televizyonların yayın hayatına başlamasıyla birlikte, Türk halk müziği zaman içinde farklı biçimde sunulmaya başlamıştır. Bu durumu halk müziğinin yeniden uyanışı olarak tanımlamak mümkündür. Yeniden uyanış önderleri içinde, Feyzullah Çınar’ın türkülerini dinleyerek yetişmiş ve halk müziğinin otantik icracıları arasında adı geçen kişilerden, Sabahat Akkiraz ve Musa Eroğlu gibi ünlü isimler de vardır. (Erol; 2009: 142) Bu kişilerden Sabahat Akkiraz, Feyzullah Çınar’ın “*Siyah Saçlarında Hatem Yüzlerin*” adlı türküsü ile 1983 yılında dikkatleri çekmiştir. (Cumhuriyet Gazetesi; 13.01.1996: 14)

Sabahat Akkiraz, albümünde bağlama ailesi çalgıları kullanmayı özellikle tercih ettiğini belirtirken, Musa Eroğlu “Yol Ver Dağlar” albümünde basgitar ve akustik gitar gibi çalgılarla yeni bir tını oluşturmaya başlamıştır. Eroğlu bu albümde Çınar’ın “*Dosttan Gelen Sitem*” adlı türküsünü seslendirerek, müzikte yozlaşmaya karşı belgesel albüm yapmayı denediğini ifade etmektedir. (*Cumhuriyet Gazetesi*; 06.05.1995: 12)

Feyzullah Çınar, bestelerinde Alevî-Bektâşî kültüründen gelen tasavvufî halk müziği türlerinin hemen her birinden örnekler vermiştir. Bu örnekleri aşağıdaki tabloda yer alan konu dağılımında da net biçimde görmek mümkündür. Aşağıdaki tablodan anlaşılacağı üzere, Alevîlik kimliğini ortaya koyarken, Deyiş, Semâh ve Nefes örnekleri vermiştir. Kerbelâ olayı üzerine 16 adet Mersiye bestelemiştir. Mersiyeler, Hz. Hüseyin’in ölümü üzerine yazıldıkları için bestelenirken genellikle Hüseyinî makâmı kullanılmaktadır. Feyzullah Çınar da bu kurala uymakla birlikte, mersiyelerinden birisinde Sabâ makâmını kullanmıştır.

Türkülerde İşlenen Konu	Konu Sayısı
Alevîlik	25
Toplumsal düzen bozukluğu	19
Genel konular	17
Kerbelâ olayı	16
Sevgiliye duyulan aşk	16
Nasihat	12
Feleğe sitem	11
Alevî büyüklerine sevgi	9
Kıbrıs	8
Dini kullananlara karşı	6
Hasret	5
Siyâsî	4
Ecevit sevgisi	3
On iki imâm	2
Ağıt	2
Atatürk sevgisi	1
Peygambere övgü	1
Çocuk sevgisi	1
TOPLAM	158

Tablo: 3 (Feyzullah Çınar’ın Türkülerinde Kullandığı Konular)

Kendi Şiirlerinden Örnekler

BANA LAHNET

Vücudum etseler lime
Az gelir o Hüseyin'e
Biât edersem Yezîd'e
Bana lahnet bana lahnet

Feyzullah der Allah birdir
İki diyen dâim kördür
Yezîd'e lahnet bir nurdur
Doğmaz ise ona lahnet

ECEVÎT'E GEL

Ey fakir vatandaş derdine çare
Buldurmak istersen Ecevit'e gel
Alnına yazılan kara yazıyı
Sildirmek istersen Ecevit'e gel

Dinle Feyzullah'ın gerçek sözünü
Gafletten uyanıp kırk aç gözünü
Atatürkçü olup halkını yüzünü
Güldürmek istersen Ecevit'e gel

24 AYAR ALEVÎYİM

Kimliğimi bana sorma münâfık
Ayarım yirmi dört Alevîyim ben
Gürûh-ı Nâcî'den geliyor neslim
Ayarım yirmi dört Alevîyim ben

Hakk'ın birliğine asla şüphem yok
Softa sözlerine çoktan karnım tok
Feyzullah der insanlıktan üstün yok
Ayarım yirmi dört Alevîyim ben

Besteleri İçin Tercih Ettiği Şâirler

Feyzullah Çınar, türküleri için 54 âşığın şiirlerini ve 34 anonim şiiri kullanmıştır. Kendisi sadece sekiz şiir yazmış ve bestelemiştir. Yazdığı şiirler de teknik yönden zayıf olarak kabul edilmektedir. (Kaya; 2009: 354) Kendisi bu durumu farklı yorumlamaktadır. Feyzullah Çınar, Mihnetî (Vehbi Polat) ile bir anısında; halk müziğini uçsuz bucaksız bir bahçeye benzetmiş, kendisini de bu bahçenin kıymetini iyi bilen ve bahçeyi canlı tutmaya çalışan bir kişi olarak ifade etmiştir. Ayrıca bunları yapmaktan kendi şiirlerini yazmaya fırsat kalmadığını dile getirmiştir. (Mihnetî; 1990: 7–8) Feyzullah Çınar'ın ifade ettiği bu duygular, kendisini öncelikle bir besteci ve icrâcı olarak gördüğünü ortaya koymaktadır.

Feyzullah Çınar'ın plaklarının etiketlerinde bazı türkülerin sözleri yanlışlıkla Ozan'a mâl edilmiştir. Bu şekilde beş tane türkü bulunmaktadır. Türkülerin şah beyitlerinde âşıkların mahlasları da vardır. Kısaca, bu durumun Feyzullah Çınar'ın bilgisi dışında gerçekleşmiş olması muhtemeldir. Çünkü hem kendisinin söz yazmak gibi bir iddiasının bulunmaması, hem de yine Mihnetî ile birlikte yaşadıkları bir anı bu durumu desteklemektedir. Bu anıda Mihnetî, Çınar'ın Tuzluca'yı'daki evini su basması üzerine Çınar'ın ağzından yazdığı şiiri kendisine verdiği zaman, Çınar son dörtlükte yazan adını çıkarmasını istemiş, yerine Mihnetî yazmasını söylemiştir. (Mihnetî; 1990: 7–8)

Sözlerin Alındığı Âşıklar	Sayısı
Anonim sözler	34
Derviş Kemal	22
Pîr Sultan Abdal	14
Feyzullah Çınar	8
Hatayî	8
Mihnetî	6
Maksûdî (Osman Dağlı)	6
Karacaoğlan	3
Sıdkı	3
Sefil Ali	3
Hüseyin Kaçıran	2
Ruhsatî	2
Fikret Pîroğlu	2
Devrânî	2
İsmail Coşar	2
TOPLAM	117

Tablo: 4 (Feyzullah Çınar'ın Türküleri İçin Tercih Ettiği Şâirler)

Feyzullah Çınar yukarıda adı geçen âşıkların şiirlerine ek olarak 41 âşıktan da birer tane şiir almıştır. Tabloyu çok uzun hâle getireceği düşüncesi ile bu isimler ayrıca verilmemiştir.

Sonuç ve Öneriler

Sivas müzik kültüründen konu açıldığı zaman, akla ilk olarak Âşık Veysel, Muzaffer Sarısözen, Ruhsâtî gibi isimler gelmektedir. Sivas halk şairlerinin sayısı öylesine çoktur ki, hakkında çalışma yapan Doğan Kaya, topladığı bilgileri ancak beş cilt halinde yayınlamıştır. Hatta bu beş cildin içinde de her âşığa birkaç sayfa ayırabilmiştir. Bu kadar verimli topraklarda Feyzullah Çınar gibi bir ozanın yetişmesi tesadüf değildir. Eserleri incelendiği zaman görüleceği üzere Sivas ozanları arasında en verimlilerinden birisi şüphesiz Feyzullah Çınar'dır. Kalan Müzik, Feyzullah Çınar'ın Strasbourg'da yayınlanan "*Chants Sacré d'Anatolie*" albümünü, "*Âşıklar ve Yerel Sanatçılar*" adlı serisinin ilk albümü olarak "*Nefes*" adıyla çıkarmıştır. Bu albümün devamında Hisarlı Ahmet ve Âşık Veysel albümleri çıkmıştır.

Feyzullah Çınar, her ne kadar Sivas'ın kırsalında doğmuş ve büyümüş olsa da ozanlık geleneğini yaşatmak için yaptığı çalışmalar, yurtiçi ve yurtdışında her ortamda devam etmiştir. 80'e yakın plak, uzunçalar ve kasetin yanı sıra birçok platformda sahne almıştır. Günümüz sanatçılarına gerek besteleri ile gerekse fikirleri ile ilham vermiştir. Buna rağmen hakkında yazılan yazılar, sadece yaşam öyküsünü anlatmaktan ileri gitmemiştir. Sadece Alevî kültürü bağlamında dahi incelenmesi gereken birçok yönü olduğu bilinmektedir. Bu sebeple, Feyzullah Çınar hakkında yapılacak olan çalışmaların sayısı artırılmalıdır.

KAYNAKLAR

- AKDOĞU, Onur (2003) *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, 3. Baskı, İzmir.
- ARMUTÇU, Oya (1989) "Tuzluçayır'a Ozan Heykeli", *Hürriyet Gazetesi*, 27.10.1989, Ankara.
- Cumhuriyet Gazetesi*, (13 Ocak 1996) "Yiğit İnsanların Türküleri", (25 Mayıs 1996) "Feyzullah Çınar Batı Basınında", (6 Mayıs 1995) "Musa Eroğlu'ndan Bir Deneme Daha".
- EROL, Ayhan (2009) *Müzik Üzerine Düşünmek*, 2009, İstanbul.
- İLKNUR, Miyase (1997) "Kültürler Arasında Köprü: Müzik", *Cumhuriyet Gazetesi*, 8 Ağustos 1997.
- KAYA, Doğan (2009) *Şarkışlalı Âgâhî*, Sivas.
- KAYA, Doğan (2009) *Sivas Halk Şâirleri*, Cilt: 2, Sivas.
- MELİKOFF, Irene (2011) *Uyur İdik Uyardılar*, 2011, İstanbul.
- METİN, Hüseyin Gazi (1997) "Feyzullah Çınar", *Ozanlarımız*.
- OTYAM, Fikret (1990) "Hu Dost", *Ozan Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 2, Ekim-Kasım, 1990.
- TURAN, Metin (2013) "Bellek", *Aydınlık Gazetesi*, 7 Kasım 2013, İstanbul.
- YALÇIN, Murtaza (1994) "Feyzullah Çınar Dede – Koca Çınar", *Kervan*, S: 35, Mart 1994.
- Konser, Afiş ve El Broşürleri
- F. Çınar'ı Anma Gecesi*, 2000; "Kültür Bakanlığının ve Divriği Kültür Derneği'nin Katkılarıyla Feyzullah Çınar'ı Anma ve Anlatma Gecesi", A.K.M Küçük Salon Taksim, 20 Şubat 2000.
- Mülâkâtlar
- ÇINAR, Hüseyin Cem (2014) "Hüseyin Cem Çınar ile Mülâkât", Çankaya Belediyesi Toplantı Salonu, Ankara, 10.02.2014.

**"BELEDİYE MÜZİK İLİŞKİSİ ve ESKİŞEHİR BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ'NİN
ESKİŞEHİR'İN MÜZİK YAŞAMINA KATKILARI"**

Işlay ÖZCAN

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Öğrencisi
isilay.ozcan26@hotmail.com

ÖZET

Belediyeler; İl, ilçe, kasaba, belde vb. yerleşim merkezlerinde temizlik, aydınlatma, su, toplu taşıma ve esnafın denetimi gibi kamu hizmetlerine bakan, başkanı ve üyeleri halk tarafından seçilen, tüzel kişiliği olan örgütlerdir. Ancak günümüz belediyecilik anlayışında bu durum gelişmiş tüm bu kamu hizmetleri dışında özellikle büyük şehirlerde halkın sanatsal ve kültürel ihtiyaçlarını da karşılama sorumluluğunu üstlenmişlerdir.

Eskişehir Büyükşehir Belediyesi ise bu konuda ülkemizin örnek belediyelerinden biridir. Özellikle son on beş yıl içerisinde Eskişehir halkının kültürel ve sanatsal yaşamını zenginleştirecek önemli adımlar atılmıştır.

Müzik alanında, her hafta iki gün konser veren ve Eskişehir halkının büyük ilgi ve beğenisini toplayan Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası'nı şehre kazandırılmıştır. Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Kültür Sarayı, Atatürk Kültür Sanat ve Kongre Merkezi gibi konser salonları açılmış ve Eskişehirli'nin müzik sanatına bakış açısını geliştirmiş, zenginleştirmiştir. Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği koroları kurulmuştur. Ücretsiz müzik kursları düzenlenerek genç yaşlı tüm nüfusun müzikle iç içe olması sağlanmıştır. Günümüzde, Eskişehir birçok ulusal ve uluslararası müzik festivaline ev sahipliği yapmaktadır.

Bu çalışmada, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi'nin şehrin müzik yaşamına sağladığı katkılar, Büyükşehir Belediye Başkanı Yılmaz Büyükerşen ile yaptığım röportaj ile irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Eskişehir, Müzik, Yılmaz Büyükerşen.

**"MUNICIPALITY MUSIC AFFINITY AND ESKİŞEHİR METROPOLITAN
MUNICIPALITY'S CONTRIBUTION TO MUSIC LIFE IN ESKİŞEHİR"**

Işlay ÖZCAN

Anadolu University School of Music and Drama Musicology Student
isilay.ozcan26@hotmail.com

ABSTRACT

Municipalities are judicial entities in cities, counties, towns etc. which ruled by elected people and are liable for cleaning, utilities, public transportation and inspection of local shops. However in today's understanding of municipalities, besides of all those services and especially in metropolitan municipalities are also accountable for public's cultural and artistic

needs.

Eskişehir Metropolitan Municipality is an example in our country on this matter. Especially through the last fifteen years steps have taken to enrich cultural and artistic life of fellow Eskişehir inhabitants.

In music area, Eskişehir Metropolitan Municipality Symphony Orchestra had been established which performs twice a week. Halls like Metropolitan Municipality Art and Culture Hall and Atatürk Culture, Art and Convention Centre had been established to improve and enrich Eskişehir inhabitants' view of music. Turkish Classical Music and Turkish Folk Music choirs had been found. Free music classes arranged with the purpose of improving public's relation with music. Today, Eskişehir hosts many national and international music festivals.

In this work we will study Eskişehir Metropolitan Municipality's contribution to city's music life with an interview of Metropolitan Mayor Yılmaz Büyükerşen.

Keywords: Eskişehir, Music, Yılmaz Büyükerşen.

BELEDİYE - MÜZİK İLİŞKİSİ

Belediye kavramı ülkemizde ilk kez Tanzimat döneminde kullanılmaya başlanmıştır. Tanzimat Dönemi Kültür tarihçisi Osman Nuri Ergin, belediyeyi “ortak menfaatler ve karşılıklı ihtiyaçların zorlaması ile bir beldede oturan halkın, beldelerine ve dolayısıyla kendilerine ait meseleleri, hükümetin kanunla belirttiği sınır ve sorumluluk dairesinde seçmiş oldukları vekilleri vasıtası ile halletmeleri” şeklinde tanımlamıştır. Şemseddin Sami ise belediyeyi Kamus-ı Türki adlı eserinde “bir şehrin umumi işleri ve sair ihtiyaçlarına bakan idare” olarak tanımlamıştır.

Günümüzde belediyeçilik anlayışına göre ise belediyeler hizmet verdikleri yerleşim merkezlerinde temizlik, aydınlatma, su, toplu taşıma, esnafın denetimi gibi kamu hizmetlerine bakan, halkın sosyal ve kültürel gereksinimlerini karşılayan, başkanı ve üyeleri halk tarafından seçilen, tüzel kişiliği olan örgütlerdir.

Ülkemizde belediyelerin kültür ve sanat hizmetleriyle ilgili sorumlu oldukları 5393 sayılı Belediye Kanunun 14. Maddesinin a bendinde ve 5216 sayılı Büyükşehir Belediyesi Kanunu'nun 7. Maddesinin m ve n bendlerinde açıkça belirtilmiştir. Belediyelerde müzik ve diğer sanat dallarıyla ilgili çalışmalar, Kültür ve Sosyal İşler Dairesi Başkanlığı tarafından gerçekleştirilmektedir.

Müzik; kültürün taşıyıcı ve yansıtıcısı olan bir sanat dalıdır. Sosyal yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır. Modern belediyeçilik anlayışında halkın kültür sanat ve sosyal ihtiyaçlarını karşılama sorumluluğunu da taşıyan belediyelerin ise bu sanat dalına ilgi duyan kişilerin asgari ölçüde müzik eğitimi alma isteklerine cevap vermesi, müzik sanatının yerel ve evrensel örneklerinin seslendirileceği koro ve orkestralar, çeşitli çalgı toplulukları oluşturması, gelişmişlik ve hizmet düzeyi açısından önemli bir ölçüttür.

Bu çalışmamda belediye-müzik ilişkisi kapsamında Eskişehir'i bir kültür sanat başkenti yapma ilkesiyle hareket eden Eskişehir Büyükşehir Belediyesi'nin şehrin kültür sanat yaşamının gelişmesine verdiği önemden kısaca bahsederek, ardından şehrin müzik yaşantısına olan katkılarını incelemek istiyorum.

Eskişehir şu an, büyükşehir belediyesinin 15 yıllık çalışması sonucunda;

Türkiye'nin ilk belediye senfoni orkestrasına,

Türkiye'nin 3. Ödenekli tiyatrosuna,

Türkiye'nin ilk cam sanatları müzesine sahip bir şehir haline gelmiştir.

Eskişehir Büyükşehir Belediyesi'nin, 2011-2015 Stratejik Planında belirlediği stratejik amaçlarının ilki 'Eskişehir'i Anadolu'nun Kültür ve Sanat Başkenti Yapmak''tır. Büyükşehir Belediyesinin bu amaç çerçevesinde belirlediği hedefler;

Şehir Tiyatrolarının ve Senfoni Orkestrasının etkinliklerini zenginleştirmek,

Eskişehir'i müzecilik anlayışı konusunda örnek bir şehir haline getirmek,

Eskişehir'i festivaller şehrine dönüştürmek,

Eskişehir'i sanat galerileri şehri haline getirmektir.

ESKİŞEHİR BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİNİN ŞEHRİN MÜZİK YAŞANTISINA KATKILARI

1- Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası

Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası, Türkiye'nin belediye bünyesinde kurulan ilk orkestrasıdır. İlk konserini 2002 yılında vermiştir. 2002 yılından bu yana İbrahim Yazıcı'dan Rengim Gökmen'e, Gürer Aykal'dan Patrick Soulliot'a birçok tanınmış şef ile çalışmış, Bach'tan Mahler'e kadar pek çok bestecinin eserlerini seslendirmiştir. Fazıl Say, İdil Biret, Gülsin Onay, Suna Kan, Şefika Kutluer, Alexander Markov gibi dünyaca ünlü solistleri ve başta Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı sanatçı öğretim üyeleri olmak üzere pek çok konservatuvar öğretim üyesi sanatçılarımızı ve konservatuvar öğrencilerini solist olarak ağırlamıştır.

EBB Senfoni orkestrası, düzenli olarak her hafta Cuma akşamı saat 20:00 ve Cumartesi öğle üzeri saat 14:00'te konser vermektedir. Düzenli konserlerine ek olarak ulusal bayramlarda ve festivallerde de sahne almaktadır.

Bilet fiyatları ise her türlü sosyo-ekonomik yapıdan insanın, özellikle öğrencilerin konserleri takip edebilmesi açısından son derece uygundur.

EBB Senfoni Orkestrası 2006 yılında 41 senfoni orkestrası konseri vermişken bunu 2013 yılında 75'e çıkarmış, 7 yılda konser sayısını neredeyse 2'ye katlamıştır. Yine 2006 yılında 20.824 dinleyiciye ulaşmışken bu sayı 2013 yılında 35.441'çikmiştir.

EBB Senfoni orkestrası 2013 yılında Donizetti Klasik Müzik Ödülleri'nden yılın en iyi orkestrası ödülüne layık görülmüştür.

2- Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Bünyesindeki Korolar

EBB bünyesinde kurulan korolar her hafta belli gün ve saatlerde çalışmalar yapıp özel günlerde ve belirledikleri konser tarihlerinde konserler vermektedir. EBB koroları hemen her yaştan Eskişehirli müziksevere kapısını açmıştır.

Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu



Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Türk Halk Müziği Korusu



Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Gökkuşuğu Çok Sesli Gençlik Korusu



Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Türk Müziği Kadınlar Topluluğu Korusu



3- Eskişehir Ulusal Opera ve Bale Günleri

Eskişehir Büyükşehir Belediye Başkanlığı ile Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü işbirliği ile 2011 yılından beri düzenli olarak her yıl bahar aylarında düzenlenmektedir. Mersin DOB, Antalya DOB, İzmir DOB, Samsun DOB'leri temsillerini sunmaktadırlar. Eskişehir Ulusal Opera ve Bale Günleri'ndeki temsiller her yıl yaklaşık 3500 dinleyiciye ulaşmaktadır.

4- Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Müzik Kursları

EBB Müzik kursları, meslek edindirme kursları kapsamında ve EBB yaz okulları kapsamında çalışmalar yapmaktadır. Çalışmalarda genel olarak bağlama, gitar dersleri verilmektedir.

Kurslardan fotoğraflar:



5- Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Kültür Sarayı

3 Ekim 2014 tarihinde açılan Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Kültür Sarayı 600 kişilik bir konser salonuna sahiptir. Tiyatro Salonu ve Senfoni Orkestrası Konser Salonu olmak üzere iki salonu bulunmaktadır.



6- Atatürk Kültür Sanat ve Kongre Merkezi

27 Aralık 2013 tarihinde açılmıştır. 1200 kişilik kapasiteye sahiptir. Merkezde, döner sahnesi, orkestra çukuru ile büyüyüp küçülebilen sahneye sahip 1200 kişi kapasiteli büyük bir izleyici salonu, 6 sanat galerisi, üç adet fuaye alanı, beş adet sanat çalıştay odası bulunmaktadır.



KAYNAKÇA:

Eskişehir Büyükşehir Belediyesi 2013 Yılı Faaliyet Raporu

Hakkı Uyar "Türkiye’de ve Dünya’da Yerel Yönetimler: Kısa Bir Tarihçe"

“AHMET YAKUPOĞLU BAĞLAMINDA KÜTAHYA’DA ŞEHİR, KÜLTÜR VE MÜZİK”

Yrd. Doç. Dr. Kadir GÜLER

Dumlupınar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi

kadarguler23@gmail.com

ÖZET

Dünya tarihini incelediğimizde medeniyetin ve kültürün şehirlerde olgunlaştığını ve geliştiğini görmekteyiz. Medeni şehirler, asırlar boyunca üretilen kültürel eserlerin saklandığı açık hava müzeleridir. Şehirler, yaşayan milli kimliklerin merkezleridir.

On birinci asırdan sonra fethedilen ve Türk kültür ve medeniyetinin en önemli merkezlerinden biri olan Kütahya; medreseleri, mescidleri, dergâhları, kütüphaneleri ve bu mekânlarda yetiştirdiği yüzlerce sanatçıyla Osmanlı kültür ve edebiyat coğrafyasının altıncı önemli şehri kabul edilmektedir.

Medeniyet üreten şehirlerin dünyaya armağan ettiği sanatçıların öncelikle kendi şehir kültürüne katkı sağladığı ve yerelden evrensele yöneldiği görülmektedir. Başta klasik şiir, mûsikî ve resim olmak üzere her dalda sanatçı yetiştiren Kütahya’nın yaşadığımız bu asırda dünyaya armağan ettiği şehir sanatçılarından biri de Ahmet Yakupoğlu’dur.

Ahmet Yakupoğlu, bir medeniyet şehri olan Kütahya’nın, mûsikîşinas bir sanatçının fırçasından nasıl bir değişim yaşadığını resimleriyle ortaya koymuş, eserlerinde şehir, sanat, kültür ve müzik kavramlarını bütünleştirmiştir.

Şehir ve müzik ilişkisinin ele alınacağı V. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu’na sunacağımız bu bildiride Yakupoğlu’nun hayatından ve resimlerinden hareketle sanatçı, şehir, kültür ve müzik ilişkisi irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Kütahya, Ahmet Yakupoğlu, Şehir, Kültür, Müzik

“CITY, CULTURE AND MUSIC OF KUTAHYA IN THE CONTEXT OF AHMET YAKUPOGLU”

Asst. Prof. Dr. Kadir GÜLER

Dumlupınar University Faculty of Science and Literature

Department of Turkish Language and Literature

kadarguler23@gmail.com

ABSTRACT

When the history of the world is examined we will see that civilization and culture has evolved in cities. Civilized cities are the outdoor museums where the cultural creations of centuries are stashed.

One of the most important centers of Turkish culture and civilization, Kütahya which has conquered in the 11th century; has been accepted as the 6th important city of the Ottoman culture and literature landscape with its madrasahs, masjids, dervish lodges, libraries and hundreds of artists.

It's seen that the artists who are bestowed by cities that contribute to civilization, at the outset, contribute to their own city's culture then move to a more universal contribution.

Kütahya, which has nurtured artists in every field including poetry, music, and painting, has bestowed upon the world in this century, Ahmet Yakupoğlu one of the city artists.

Ahmet Yakupoğlu, with his paintings, has manifested the alteration of civilized Kütahya from the brush of a musical artists. In his works; city, art, culture and music has united.

In this study the interrelationship between city, culture and music is investigated through the life and paintings of Ahmet Yakupoğlu.

Keywords: Ahmet Yakupoğlu, City, Culture, Kütahya, Music

GİRİŞ

Şehir, Farsça bir kelimedir. Arapça, medine şehirli demek. Medeni kelimesinin kaynağı, şehir-medine, medeniyet şehirlerde oluşur...Arapça şehir, ay demek, Şehr-i Ramazan –Ramazan ayı anlamındadır.

Şehir kelimesinin Türkçe karşılığı Sogdça'dan kent demek... Acem coğrafyasından alınma, Acem kelimesi, Arap olmayan, dil bilmeyen, İran ve İran ötesi-Türkistan coğrafyasına verilen bir isimdir.

TDK; “şehir; nüfusunun çoğu ticaret, sanayi, hizmet veya yönetimle ilgili işlerle uğraşan, genellikle tarımsal etkinliklerin olmadığı yerleşim alanı, kent” demektedir. Türkistan; Taşkent, Semerkand

Dünya, medeniyetini şehirlere borçludur, eğitim, öğretim, teknoloji, kalkınma ve gelişme şehirlerde başlamış ve gelişmiştir.

Kültür, şehirleşmiş coğrafyalardan dünyaya yayılmış ve bu şehirler kutsallaşmıştır. Mısır, Arabistan, Çin, Türkistan, bu şehirlerin ana coğrafyalarıdır. Bir numaralı resim Yakupoğlu'nun Kütahyasından...

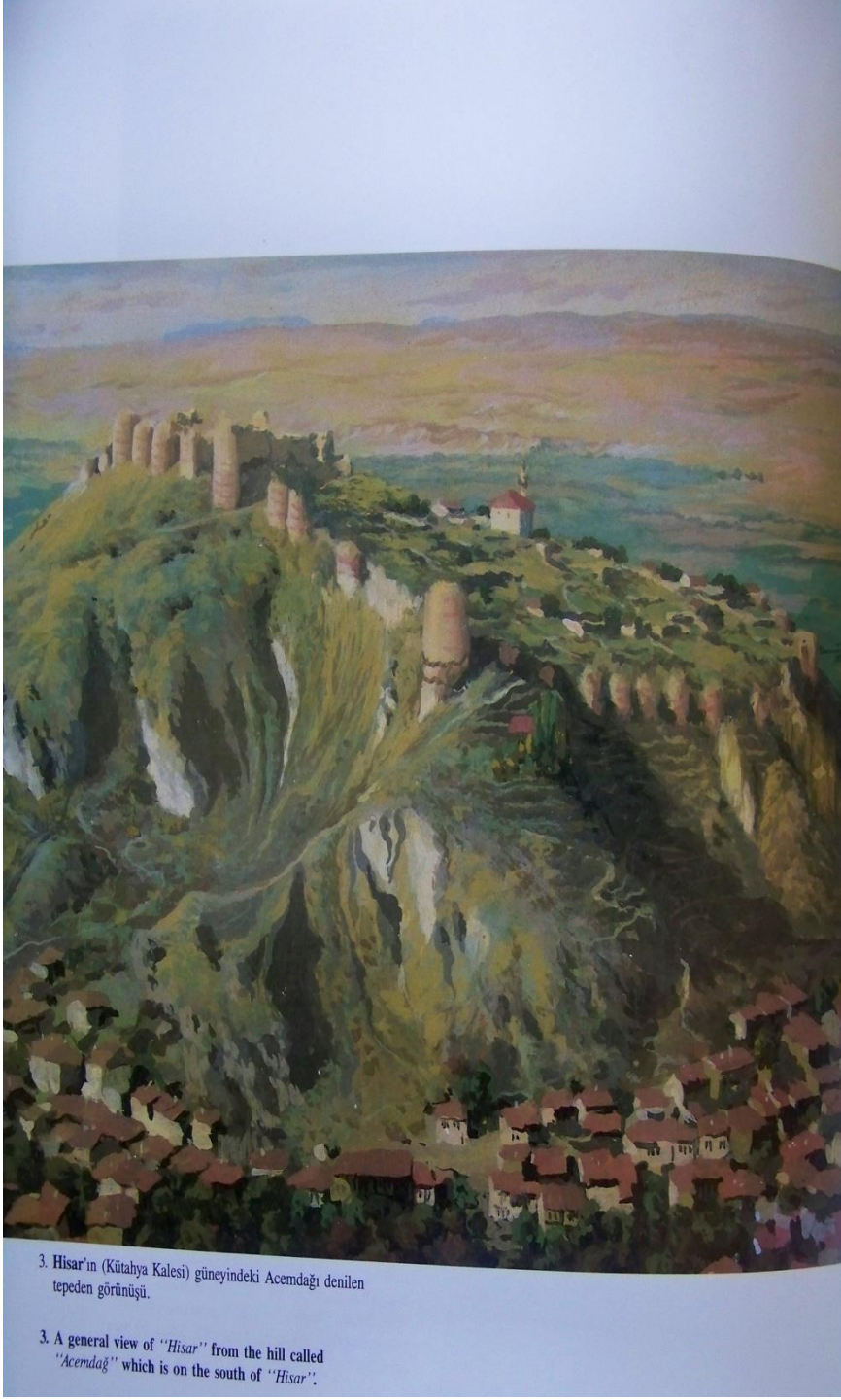


4. Kaleibâlâ denilen Yukarı Hisar'ın batı cephesi bedenleri. Aşağı kısımda İkinci Sultan Murad devrinin köşeli bedenleri (Aşağı Hisar). Geride Lala Hüseyin Paşa Câmii ve mahallesi, bahçelikler... Koru çayırı. Sağ alt köşede ressamın gölgesi düşmüş görüntüsü.

4. Towers on the western side of the Upper Fortress called "Kaleibâlâ". Cornered towers of the Fortress built during the reign of Sultan Murad II are on the lower side, Lower Fortress. In the background, "Lala Hüseyin Paşa" Mosque, its surroundings and the orchards... "Koru Çayırı" (grove meadow). The shadow of the painter is on the lower right part of the picture.

Resim 1. Kale-i Bala-Yukarı Hisardan Lala Hüseyin Paşa-Koru Çayırı

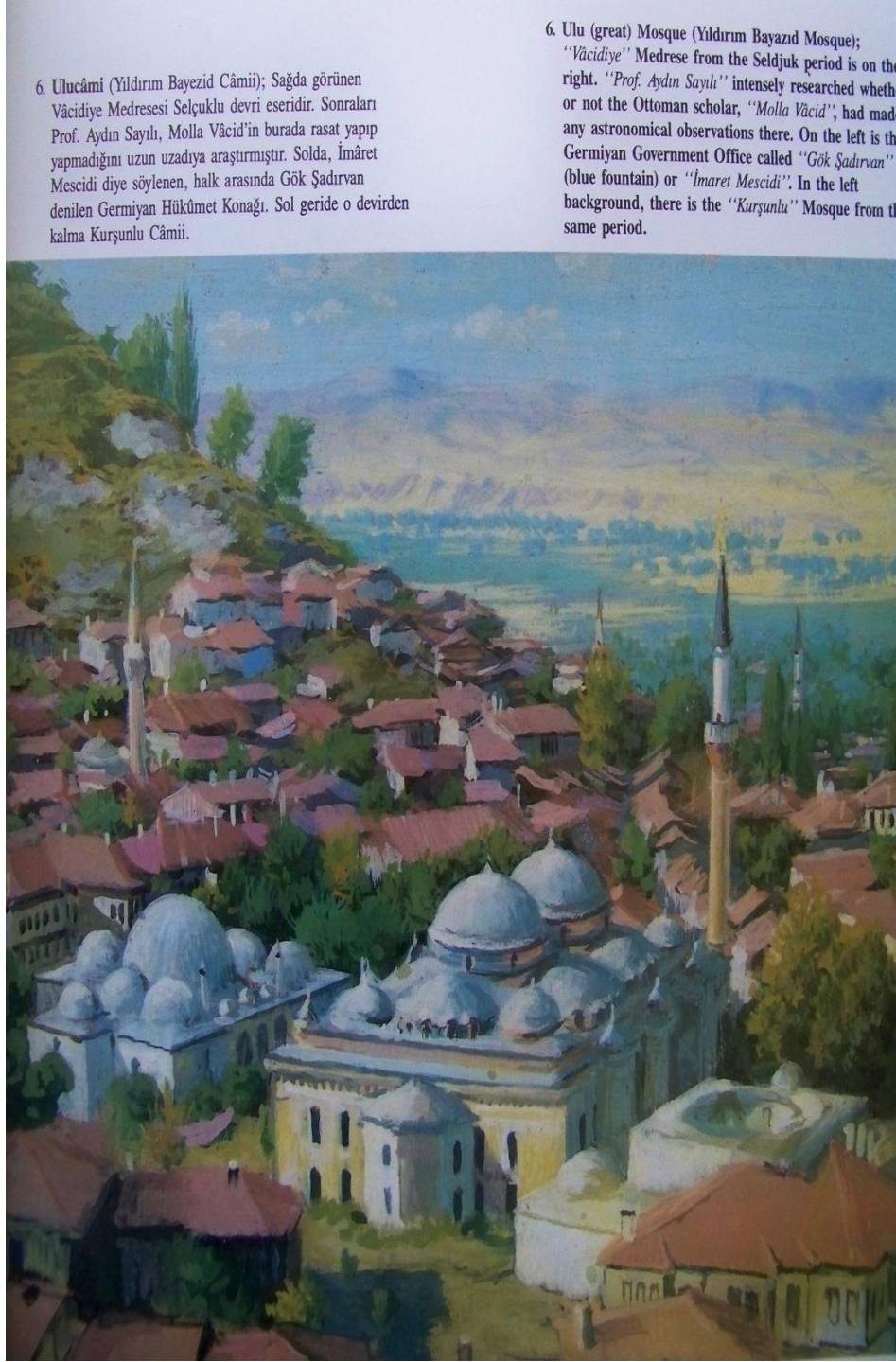
Kütahya, bulunduğu coğrafya'nın kutsal şehirlerinden biri, belki de birincisidir. Kütahya, yedi bin yıllık kutsal bir şehirdir. N.Demir, Kütahya'nın eski kaynaklardaki adının "Kutium" olduğunu, -ium nispet eki atıldığında geriye kalan Kut kökünün eski Türk kavimlerinden Kutlar/Kotlar/Gutlar adından alındığı yazmakta ve bu kaynaklar Kutium/Kütahya'nın "Kutlara ait, Kutların şehri" anlamı taşıdığını söylemektedir.



3. Hisar'ın (Kütahya Kalesi) güneyindeki Acemdağı denilen tepeden görünüşü.

3. A general view of "Hisar" from the hill called "Acemdağ" which is on the south of "Hisar".

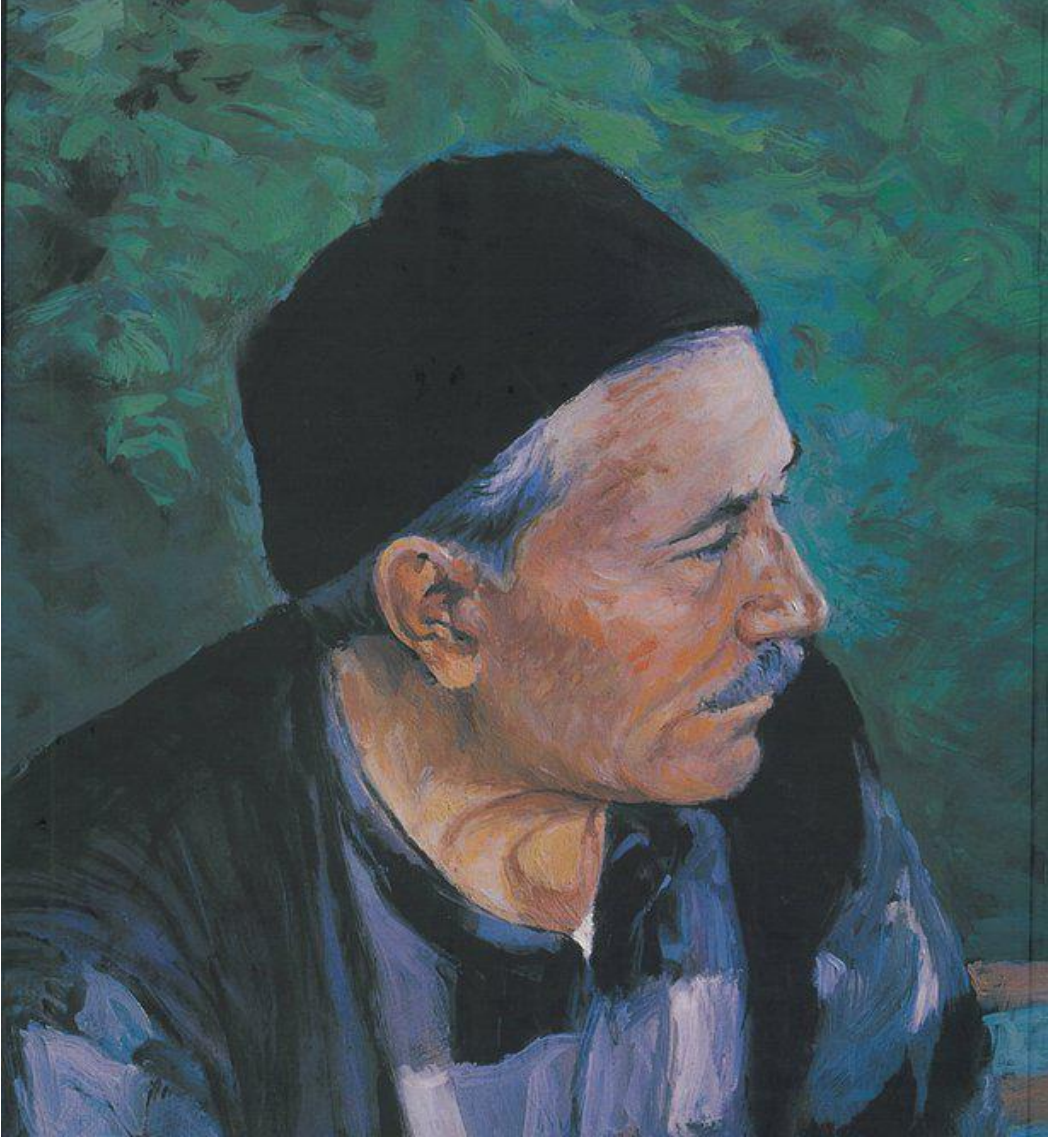
Kutlar, MÖ. 2500 yılları civarında Hazar Denizi'nin kuzeyinde yaşayan ve Türkçe konuşan bir kavimdir. Bu tarihlerde Batıya göçen Kutlar, MÖ 2150 yılları civarında Akad imparatorluğunu yıkmış ve Anadolu hakimiyetini ele geçirmiştir. Diyojen/Diojen'in Malazgirt'teki askerleri arasında Kut/Gutlar da yer almıştır.



Şehir MÖ 1200'lü yıllarda Friglerin eline geçer. Bu yıllarda İsmi Koti, Kotiaëion, Kotiaion şeklinde geçmektedir. Tarihçi Strabon, Kütahya'yı Frigya Epiktetos'un bir şehri olarak zikretmekte ve bu şehrin adının "Kotys'in şehri/Kutların şehri" manasına gelen KOTIAEON olduğunu belirtmektedir. Milattan önce VI. asırda Frigya (Phrygie-Frijie) eyaletinin merkezinde yer alan Kütahya-Cotyaëum ismiyle anılmış ve Hammer'e göre Ceramienslerin pazarı denilen bu ovada kurulmuştur.

Bu civarda şehrin Farsça "kısa" anlamına gelen "Kûtâh" kelimesinden geldiği de söylenmektedir. Amasyalı Strabon, ünlü masalcı Esope'nin (Ezop) M.Ö. altıncı asırda Kütahya'da doğduğunu yazmaktadır.

AHMET YAKUPOĞLU VE KÜTAHYA



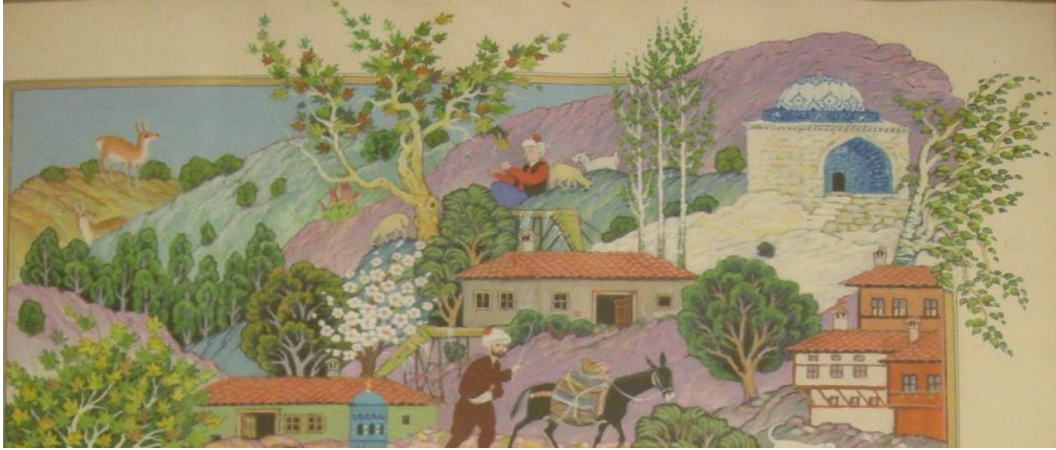
Kütahya’da Hisarlı Ahmet ve Saatçi Ahmet Akıncan ‘la birlikte anılan,Üç Ahmetten biridir Ahmet Yakupoğlu Ayvazoğlu’nun son hezarfen olarak tanıttığı Yakupoğlu, farklı alanlarda eser vermiş çok yönlü bir sanatçıdır. Yakupoğlu, bu kutsal şehrin sırlı insanlarından. O, bu şehrin aydınlık yüzüdür, چراغıdır.

Yakupoğlu, Saray mahallesinde doğmuştur. Bu mahalle başta Evliya Çelebi ve Firaki olmak üzere dünya çapında sanatçı yetiştirmiş bir mahalledir, çünkü bu mahallenin kültür coğrafyası Türkistan- Buhara kültürü ve sanatıdır. Onun fırçası Horasan-Türkistan-Buhara medeniyetini çizer.

Yakupoğlu sadece ressam değildir, minyatürle ilgilenmiş, onlarca minyatüründe hem Kütahya’yı hem de iç dünyasını ve gönlünü çizmiştir. Tasavvuf neşvesiyle coşan bir gönlün heyecanı O bir Neyzendir, Rebab ustasıdır, Bendir, Santur ve Çeng yer aldığı meşklerin ana musiki çalgılarıdır.



Yakupoğlu'nun Kütahya müzik kültürünü anlattığı bu minyatüründe bir şehrin ustalıkla resmedildiği görülmektedir. Şehrin tepelerinde başlayan çizimler bir meşkle son bulmakta ve en altta da Fuzuli'nin ney ve sofi ile ilgili beyitleri yer almaktadır.



1. En üstte ceylanlarıyla meşhur Yellice dağı-Bakır tepe(1758)İncebel-İminicik tepesi(1764-1699) ve Müderris Yaylası-Müderris bahçeleri
Arifi'nin dediği gibi... "Bir müderris bahçesi, bin şanı var Kütahya'nın"
2. Aksu deresi.. Aksu değirmenlerinden dönen bir vatandaş
3. Çoban, kavalı, keçi ve koyunları... Germiyan suyunun çıktığı Kundukviran ve (Gundükviran/kundören) çınarları.

Kumarı Köyü'ndeki hâlâ meyve veren bin yıllık kestane ağacı

4. Hıdırlık -Gökçimen mahallesi.



Minyatürün orta kısmında

1. Çinili Cami... Türkistan-Yesevi mimarisine uygun bir mabed, Arkasında oynayan çocuklar...çeşmede abdest alan bir mahalleli...
 - 2.Talebe-Hocaokumaları...
 3. Çınar gölgesinde Kur'an dersi...
 4. Meyve toplayan mahalleli...Bağlar...
- Bahçede laleler ve güller...



Minyatürün bu üçüncü bölümünde dikkat çeken ilk unsur sanatçının evi...

1. Evin balkonunda bayanlar...
2. Havuz etrafında yer alan yirmi beş kişilik meşk ekibi... Hanende ve sazandeler
3. Bahçede yer alan çiçek açmış armut kiraz ve elma ağaçları... gül bahçesi ve Yakupoğlu'nun kedisi

Resim, müzik ve Yakupoğlu'nun meşk ekibi:

4. Başta şah-ney olmak üzere dokuz ney
2. İki tambur
3. Bir Çeng
4. Üç zilli mazhar/bendir
5. Santur
6. Kudüm
7. iki Rebab
8. iki kemençe
9. Bir miskal

Minyatürde yer verdiği kişi sayısı Otuz altı...

Dokuz Ney- Dokuz musiki aleti



Yakupoğlu, minyatürünün sonuna Fuzuli'den şu mısraları eklemiştir:

Sadâ-yı ney harâm olsun didin ey sofî-i sâlûs
Yile virdin hilâf-ı şer' ile nâmusun islâmın

Bu endâm ile vecdiyyâtından dem urmak istersen
İlâhî ney gibi sûrâh sûrâh ola endâmın
FUZÛLÎ

Ey riyakâr, iki yüzlü sofî, ney sesi haramdır diyerek yalan söyledin ve İslâmın namusunu
Allah'ın emirlerinin zıddına yalan söyleyerek yele verdin...

Sen bu düşüncenle, bu cisminle insanları böyle vecd içinde aldatmaya devam edersen Allah
senin endamını, boyunu bosunu bu ney gibi delik deşik etsin...

SONUÇ

Kütahya, yedi bin yıllık bir medeniyettir.

Osmanlı Coğrafyasının Altıncı kültür, sanat, edebiyat ve şiir şehridir.

Klasik divan edebiyatının merkezidir.

Kütahya, resim ve musiki alanında dünya çapında önemli sanatçılar yetiştirmiştir.

Kütahya hem resim hem de musikide kendine has bir yapı oluşturmuş ve Türkistan musikisini bugüne taşımıştır.

Kütahya'nın yetiştirdiği en kıymetli sanatçılardan biri olan Ahmet Yakupoğlu, resim ve minyatürlerinde Kütahya'yı fırçasıyla kaleme almış çok mühim bir şahsiyettir.

Yakupoğlu, Kütahya müzik kültürünü ve bu kültürün kaynağını geçmişten geleceğe taşıyan bir kültür ve sanat köprüsüdür.

Kütahya, bu kültüre sahip çıkmalı ve bu kültürü modern çağa uygun olarak yeniden değerlendirmelidir.

Kütahya, yeni eğitim kurumlarını acil olarak faaliyete geçirmeli ve Güzel Sanatlar Üniversitesi açarak resim ve müzik aletleri başta olmak üzere bu toprakların en önemli sanat değerlerini üretmelidir.

Kütahya Kültür ve sanat şehri ilan edilmeli ve bunun için faaliyetlerini yoğunlaştırmalıdır.

Kütahya, geçmiş kültür merkezleriyle bağını yeniden oluşturmalı, Başta Buhara ve Saray olmak üzere Türkistan/Özbek şehirleriyle kardeş şehir ilişkisi kurmalıdır.

**“XIX. YÜZYIL İSTANBUL’UNDA ÇALGILI KIRAATHÂNELERİN GELENEKSEL
OSMANLI-TÜRK MÜZİĞİ’NİN YAŞATILMASINDAKİ ETKİSİ VE ÖNEMİ”**

Koray İLGAR

Batman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

koray.cellist@gmail.com

ÖZET

XIX. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu bünyesinde gerçekleştirilen batılılaşma süreci ile reform hareketleri başta olmak üzere, devletin ve toplumun pek çok alanında köklü değişim ve yenileşme olgularının meydana geldiği önemli ve uzun bir dönem olarak tarihteki yerini almıştır. Bu yenileşme olgusu kapsamında, XIX. yüzyıl genelinde batılılaşma ve çağdaşlaşma adına yürürlüğe konulan birçok reform ve değişim hareketi, Osmanlı İmparatorluğu’ndaki diğer tüm güzel sanat kollarını etkilemekle birlikte, bu dönemin Osmanlı müzik sanatını da kuşkusuz önemli ölçüde etkilemiş ve bu müziğin eskisine göre daha farklı bir kimlik kazanmasına ve yeni bir oluşum süreci içerisine girmesine öncülük etmiştir. XIX. yüzyılın İstanbul şehir kültürü ile dönemin geleneksel müzik kültüründe özel bir yeri olan çalgılı kıraathâneler, imparatorluk genelinde yaşanan değişim ve yenileşme girişimlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmışlardır. XIX. yüzyıl İstanbul’unun çalgılı kıraathâneleri, dönemin Osmanlı toplumu bünyesindeki kültürel alışverişin sağlanmasındaki önde gelen eğlence mekânları arasında olmalarının yanı sıra, ünlü ve saygın Osmanlı-Türk Müziği bestekâr, sâzende ve hânendelerinin sanatlarını icra ettikleri önemli kültür merkezleri arasında yer almışlardır. Bu bağlamda, özellikle de XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra İstanbul şehir kültürü ve yaşantısı kapsamında gittikçe önem kazanmaya başlayan çalgılı kıraathânelerin, bu yüzyılda yetişmiş Osmanlı-Türk Müziği ustalarının sözlü ve enstrümantal biçimdeki eserlerinin İstanbullu dinleyicilere ulaşmasındaki rolü büyüktür. Bununla birlikte, söz konusu dönem boyunca İstanbul şehir kültürü ekseninde varlığını ve etkinliğini sürdüren çalgılı kıraathâneler, geleneksel Türk müzik kültürünün bütün zenginliği ve unsurlarıyla birlikte yaşatıldığı ve genç kuşaklara aktarıldığı önemli toplumsal kurumlardan birisi olarak dikkat çekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, Türk Müziği, Çalgılı Kıraathâneler, İstanbul.

**“THE IMPRESSION AND IMPORTANCE OF MUSICAL COFFEE HOUSES
CONCERNING THE SUSTENTATION OF TRADITIONAL OTTOMAN-TURKISH
MUSIC IN THE XIXth CENTURY İSTANBUL”**

Koray İLGAR

Batman University Faculty of Fine Arts Department of Music

koray.cellist@gmail.com

ABSTRACT

Westernization and the revolutionary movements realized within Ottoman Empire being in the first place, XIX. century claimed its place in history as a significant and long period that the events of radical conversion and innovation came to pass in numerous fields of the state and society. As part of this innovation event, while it impressed the all other fine art sections in Ottoman Empire, lots of revolutionary and conversionary movements constituted on behalf of westernization and modernization throughout the XIX. century, considerably

impressed the musical art of Ottomans in this period and also pioneered this music to gain a more different identity and enter into a newer constitutional process compared to the past. Musical Coffee Houses, which have a special place in the XIX. century's İstanbul city culture and in the traditional music culture of that period, came up as a result of conversionary and innovationary attempts occurred throughout the empire. As well as being one of the most prominent entertainment venues on providing the cultural exchange within Ottoman society, Musical Coffee Houses of XIX. century İstanbul claimed their place among the important cultural centers in which many famous and distinguished Ottoman-Turkish Music composers, instrument players and singers performed their arts. In this sense, especially after the second half of the XIX. century, Musical Coffee Houses which gradually started to gain importance within İstanbul city culture and life, had a significant role on accessing the vocal and instrumental formed works of Ottoman-Turkish Music masters trained in this period to the audience of İstanbul. In the meantime, during the given period, Musical Coffee Houses that continued its existence and activity within İstanbul city culture, draw attention as one of the important social institutions in which the traditional Turkish music culture was sustained and transferred to the young generations.

Key Words: Ottoman, Turkish Music, Musical Coffee Houses, İstanbul.

GİRİŞ

XIX. yüzyılda Osmanlı toplumu, Sultan II. Mahmud döneminde uygulanmaya başlanan zorunlu Batılılaşma dönemine dek kendi özgün yaşayış biçimini korumuş, ancak bu pâdişâhın yönetimi sırasında Avrupa kültürünü almak kaçınılmaz olmuştur. Bu dönemde yapılan yenilikler yalnızca askerî alanla sınırlı kalmaksızın toplumsal ve kültürel alanda da etkisini göstermiştir. Avrupa kültürüne ait bir takım kurumlar alınmış ve bununla birlikte, Avrupa'nın gelenekleri ve kültürü de benimsenmeye başlanmıştır. Bu dönemde toplumsal değişim doğal bir şekilde gerçekleşmemiş, aksine XIX. yüzyıl Osmanlı toplumunun sosyo-kültürel yapısı Batılılaşmaya zorlanmıştır. II. Mahmud dönemi, yapılan yeniliklerin işlevi açısından Osmanlı'da Batılılaşma hareketlerine yönelik bir başlangıç evresini oluşturmuştur. Söz konusu bu yeniliklerde, Osmanlı İmparatorluğu içinde ortaya çıkan iç gelişmelerle birlikte, Avrupalıların talep ve baskıları da etkili olmuştur. Ayrıca bu dönemde, Tanzimat hareketinin de düşünsel temelleri atılmıştır. II. Mahmud yönetimi sırasında, Osmanlı toplumu kendi kültüründe zorunlu bir değişime tabi tutulmuştur (Coşgun, 2010: 2-3).

XIX. yüzyıldan itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı Müziği'nin yerleşmesine dayalı olarak gelişmeye başlayan yeni müzik anlayışı ile Osmanlı'nın müzik eğitimi ve sanatı üzerindeki arz-talep değişimine dayalı etkisi, Osmanlı-Türk Müziği'nin doğal gelişim ve değişim sürecini yön, biçim ve anlayış olarak eskiye oranla daha farklı bir kimliğe büründürmüştür. XIX. yüzyılda Osmanlı-Türk Müziği bünyesinde oluşan değişiklikler hem beğeni, anlayış ve yöntem, hem de kuram ve kavramlar açısından Batı Müziği eksenindeki yeni bir tarzın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Osmanlı-Türk Müziği'ndeki bu değişim dönemi, yarı evrimsel ve yarı devrimsel bir süreç olarak değerlendirilebilir. Söz konusu bu değişimin sonucunda, Avrupa müzik kültürü ve eğitim anlayışı Türk müzisyenlerinin üzerinde derin ve kalıcı izler bırakmıştır (Sağlam, 2009: 16-7).

Osmanlı İmparatorluğu'nda neredeyse her alana nüfuz eden Batılılaşma akımı, dönemin toplumsal kültür yaşantısını da değiştirmiştir. Bu doğrultuda, Batı Müziği ile birlikte Osmanlı kültür dünyasına dâhil olan Opera, Operet, Orkestra, Konser, Tiyatro, Kanto vb. Avrupa kültürüne ait kavramlar, bu müzik türlerinin eğitiminin ve seslendirilmesinin gerçekleştirilebileceği kamusal nitelikte yeni yapı türlerinin oluşumuna zemin hazırlamıştır.

Batılılaşma hareketleri, bir yandan Batı dünyasına özgü öğelerin Osmanlı toplumuna girmesini sağlarken, öte yandan dönüştürdüğü kültürün varolan değerlerini ve yapılarını da değiştirmiştir. Bu köklü değişimden Osmanlı makam müziğinin yanı sıra, bu müziğin eğitimi ile icrasının yapıldığı mekânlar da etkilenmiştir (Koytak, 2010: 5).

Söz konusu bu köklü değişimden etkilenen mekânlar arasında, XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra İstanbul'da ortaya çıkan ve dönemin Osmanlı toplumunun kültür-sanat yaşantısına önemli ölçüde yön veren çalgılı kıraathânelere de bulunmaktadır. Tanzimat hareketi sonrasında gazete ve dergi yayıncılığı ile kitap basımının yaygınlaşmasını müteakip okuma alışkanlığının da giderek önem kazanmaya başladığı Osmanlı toplumunda nabızları tutan başlıca mekânlar arasında olan çalgılı kıraathânelere, dönemin Osmanlı-Türk Müziği'nin etkin bir biçimde icra edildiği ve yaşatıldığı önde gelen kültürel merkezlerden olmaları ve bu tür sanatsal etkinliklere ev sahipliği yapmaları açısından önem arzetmektedirler. Bunun yanı sıra, XIX. yüzyıl başında Osmanlı İmparatorluğu'na giren, saray ve devlet erkânı tarafından da kısa sürede benimsenen Batı Müziği'nin İstanbul ve çevresinde hızla yaygınlaşması sonrasında arka plana itilen geleneksel Osmanlı-Türk Müziği'nin, yine bu yüzyılda açılmaya başlanan çalgılı kıraathânelerde dönemin ünlü ve usta müzisyenleri tarafından yüksek bir sanat anlayışı dâhilinde icra edilmesi yoluyla sürekliliği sağlanmış ve böylelikle bu müziğin Osmanlı toplumu ile genç kuşaklara aktarımı gerçekleştirilmiştir.

“XIX. Yüzyıl İstanbul’unda Çalgılı Kıraathânelerin Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği’nin Yaşatılmasındaki Etkisi ve Önemi” başlıklı bu sempozyum bildirisinde, dönemin toplum ve kültür alışverişinin sağlanmasında önemli bir yer tutan çalgılı kıraathânelerin Osmanlı İmparatorluğu’ndaki Batılılaşma girişimlerinin akabindeki oluşum sürecine, başlıca özelliklerine, buna bağlı olarak XIX. yüzyıl Osmanlı-Türk Müziği’nin genel durumu ile yüzyılın ikinci yarısından sonra İstanbul’da faaliyet göstermeye başlayan beş ünlü ve seçkin kıraathâneye, bu mekânların o dönemdeki Osmanlı-Türk Müziği kültürünün yaşatılmasına, bu kültürün topluma ve genç kuşaklara aktarılması konusundaki etkisi ile önemine değinmek ve bu unsurları genel hatlarıyla ortaya koymak amaçlanmıştır.

1. XIX. YÜZYIL İSTANBUL’UNDA ÇALGILI KIRAATHÂNELERİN ORTAYA ÇIKIŞ SÜRECİ

Sosyalleşme anlamında Osmanlı toplumu içerisinde önemli bir yere sahip olan kahvehânelere, aynı zamanda birer eğlence mekânı olma özelliği de taşıyordu. Bazı kahvehânelerde dama ve satranç oynanır; bazılarında ise Karagöz oynatılırdı. Kahvehâneler yeni buluşma mekânları olarak, toplumsal ilişkilerde bir takım değişimlere yol açmıştır. Bunlardan en önemlisi, kahvehânelerin değişik uluslara mensup insanları bir araya getirerek toplumdaki farklılıkları ve yabancılaşmayı azaltmış olmasıdır. Böylece, düşünce alışverişinin gerçekleştirilebildiği bir ortam oluşmuştur. Özellikle şehir kahvehânelerinde zaman içinde fikir, edebiyat ve siyaset tartışmaları yapılmaya başlanmış ve bunlarla ilgili çeşitli forumlar oluşturulmuştur (<http://www.ayvakti.net>, Erişim Tarihi: 18.01.2013).

XIX. yüzyılda İstanbul’da oluşup olgunlaşan görüş ve düşüncelerin etkisiyle birlikte belirli bir kamuoyu ortaya çıkmaya başlamış ve camilerde kılınan Cuma namazı hutbelerinin yanı sıra, düşüncelerin topluma canlı olarak aktarılabilirdiği kahvehânelere de önem kazanmaya başlamıştır. Kamuoyunun ortaya çıkışıyla birlikte İstanbul kahvehânelerinde yapılan haber takibi ile okuma eyleminin başlaması bu anlamda bir benzerlik göstermektedir. XIX. yüzyılda İstanbul kahvehânelerinde artık çeşitli gazeteler bulunduruluyor ve bu mekânlara gelen müşteriler de bu gazeteleri okuyarak günlük haberleri takip edebiliyorlardı. Bu dönemin Osmanlı toplumunda kahvehâneye gitmenin diğer bir amacı da gazete okuyabilmektir. Bu dönemde kahvehânelere bazıları biçimsel olarak önemsiz, ancak yapısal olarak oldukça

önemli bir değişim geçirerek “kıraathâne” adı verilen mekânlara dönüşmüş ve daha farklı, yoğun bir toplumsal görev üstlenmişlerdir (Ediz, 2008: 184).

Kıraathâne sözcüğü, (Osmanlıca: قرائت خانه, *kırâ'athâne*) Arapça “okuma” (قراءة, *kırâ'a*) ve Farsça “yer, mekân” (خانه, *hâne*) sözcüklerinin birleşiminden türetilmiş olup, Osmanlıcada “okuma yeri” anlamına gelmektedir (<http://tr.wikipedia.org>, Erişim Tarihi: 27.04.2014). XIX. yüzyıl İstanbul’undaki kahvehâneler, Tanzimat Dönemi’nde gazeteciliğin gelişmesi ve toplumdaki okuma yazma oranının artmasıyla birlikte, “kıraathâne” diye adlandırılan okuma mekânlarına dönüşmüş ve böylelikle de bir anlamda Tanzimat Dönemi’nin çağdaşlaşma etkinliklerinin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Tanzimat’ın reform yanlısı bürokratları, bu tür toplumsal mekânlar aracılığıyla Osmanlı toplumuna yön vermeye çalışmıştır. Bu dönemde kıraathâneler, entelektüel faaliyetlerin önemli birer mekânı haline gelmiştir. Bununla birlikte, bu faaliyetler içerisinde o dönemin ünlü yazarları da yer almıştır. (<http://www.sosyalbilim.com>, Erişim Tarihi: 27.04.2014).

2. ÇALGILI KIRAATHÂNELERİN BAŞLICA ÖZELLİKLERİ VE OSMANLI TOPLUMUNDAKİ YERİ

Eski İstanbul kıraathâneleri, dönemin entelektüel insanların bir araya gelerek sohbet ettikleri, ülke sorunlarıyla ilgili düzeyli konuşmaların gerçekleştirildiği ve en önemlisi de buraya gelen insanların kitap okuması için açılmış mekânlardı. Bunun yanı sıra, bu kıraathâneler o dönemde birer eğitim kurumu olarak da görülmekteydi. Çünkü bu mekânlarda edebiyat, sanat ve diğer güncel konular ayrıntılı olarak tartışılır, beyin fırtınaları yapılır ve düşünce gelişimi adına satranç oynanırdı. Bu konuyla ilgili olarak Sait Faik Abasıyanık’ın “*Kıraathâneye gitmemiş bir üniversitelinin tahsilini yarım sayarım. Bu dekansız, doçentsiz, bütçesiz, fakültesiz, yüzde yüz bağımsız üniversitelerin tavla şıkırtıları arasında ‘gören bir göz’, ‘işiten bir kulak’ memleketin nabzını tutabilir.*” şeklindeki açıklaması, yazarın kıraathâneleri o dönemdeki önde gelen eğitim kurumları arasında gördüğünün bir kanıtı olarak sunulabilir (<http://lisaniask.com>, Erişim Tarihi: 27.04.2014).

Kıraathânelerde tüm günlük gazeteleri, dergileri ve bazı kitapları bulmak mümkündü. Müşteriler bunları elden ele devrederek okurlardı. Bu tür kıraathânelere daha çok kalem sahibi insanlar gelirdi. Bu kıraathâneler aynı zamanda XIX. yüzyıldaki pek çok ünlü şair, yazar ve edebiyatçının da müdavimi olduğu yerlerdi. Bu mekânlarda eser üreten ve eser üretmek adına da ilham bekleyen birçok yazara da rastlanabiliyordu (Ediz, 2008: 184). Tanzimat sonrası dönemde kıraathânelerin açılmaya başlaması ve yaygınlaşması, biraz da dönemin koşullarıyla ilgilidir. Bununla birlikte, bu dönemde gazete ve dergi yayıncılığı başlamış ve kitap basımı da artış göstermiştir. Ancak bu yayın organlarının şehir içerisinde yalnızca belirli yerlerde satılması, toplumun günlük okuma alışkanlığının hane ölçeğine kadar yaygınlaşmasını engellemiş, bu nedenle de günlük gazete ve dergi koleksiyonlarını bünyesinde barındıran okuma mekânlarının ortaya çıkmasını zorunlu hale getirmiştir (Ay, 2012: 28).

Kahvehâneler ve kıraathâneler, parası olmayan insanların vakit geçirebilecekleri mekânlardı. Bu insanlar, kıraathânelere giriş ücreti olan yirmi parayı ödedikten sonra bir bardak çay içip bir köşede oturabiliyorlardı. Özellikle de kış aylarında, eski İstanbul kıraathâneleri parasız insanlar için çok uygun mekânlardı. İstanbul’da Köprü üzerinde Anadolu ve Rumeli kıraathâneleri bulunmaktaydı. Bu kıraathânelerin temizlik ve hizmet açısından XIX. yüzyıl İstanbul’unda başka bir benzerine rastlamak olanaksızdı (Hamarat, 2010: 110).

Kıraathâneler, içlerinde müşteriler tarafından okunan günlük gazeteler, haftalık dergiler, birkaç yıllık gazete koleksiyonları ve çeşitli türde romanlar bulunan mekânlardı. Bu kıraathânelerin müşterileri de genellikle kibar, temiz ve beyefendi insanlardan oluşuyordu. İstanbul’da *Borsa*, *Viyana*, *İzmir* ve *İkbâl* gibi adlar taşıyan kıraathâneler de mevcuttu. Eski

İstanbul kıraathânelerinin en ünlüleri arasında şunlar bulunmaktaydı: Eminönü'nde *Valide*, Divanyolu'nda *Ârif*, Çarşıkapısı'nda *Sarafim*, Mercan Yokuşu'nun başında *Askerî*, Şehzadebaşı'nda *Şems*, Direklerarası'nda *Mehmed* ve *Kâzım*, yine Direklerarası'nda köşede *Fevziye* ve Aksaray'da *Acem Tahir*. Beyoğlu'ndaki ünlü kıraathâneler arasında ise *Kafe Komers*, *Kurun*, *Ruayal* ve *Lüksemburg* gibi mekânlar başı çekiyordu. Bu kıraathânelerin başlıca müdavimleri çoğunlukla kalem efendileri, müdür muavinleri, başkâtipler, mümeyyizler, kâtipler ve maaşsız kâtip adaylarından oluşuyordu. Kıraathânelerde müşterilere içecek olarak kahve, çay, gazoz, limonata, şerbet ve nargile sunuluyordu. Bu mekânlarda müşterilerin oynadıkları çeşitli oyunlar arasında *otuzbir*, *prafa*, *pastıra*, *tramvay*, *konsolid*, *piket*, *bezik*, *domino* ve *bilardo* gibi sevilen ve tercih edilen oyunlar bulunmaktaydı. Sabah, akşam ve yatsı namazı sonrası saatleri, eski İstanbul kıraathânelerinin en kalabalık ve canlı olduğu zamanlardı (Alus, 1938'den akt. Sakaoğlu ve Akbayar, 1999: 304).

Savaş Ay (2012), *İstanbul'un Kahvehanelerinden* adlı kitabında, XIX. yüzyıl İstanbul'daki kıraathânelerin Osmanlı toplumundaki yerini ve işlevini şu şekilde aktarmaktadır:

İstanbul'daki kıraathaneler, Sarafim çizgisi üzerinden kendi geleneklerini oluşturmuştur. Özellikle Şehzadebaşı Direklerarası'ndaki Fevziye Kıraathanesi, Divanyolu'ndaki Arif'in Kıraathanesi, Nuriyosmaniye'deki Letafet Kıraathanesi bu geleneğin en önemli parçalarıdır. Kıraathaneler, İstanbul'da çoğunlukla Sultanahmet'ten Aksaray'a uzanan ana caddede yoğunlaşmıştır. Bu bölgenin sosyal dokusunu oluşturan bürokrat, esnaf ve entelektüel zümreleri, kıraathanelerin temsil ettiği kültürün de muhtevasını belirlemiştir. Bu kıraathaneler bir taraftan okuma mekânı niteliğini taşıırken, diğer taraftan Ramazan ayındaki karagöz gösterileri, musikî fasılları ile de son dönem kültürünün taşıyıcısı olmuştur (Ay, 2012: 32).

XIX. yüzyıl İstanbul'daki kıraathâneler, toplumsal kültür alışverişi açısından önde gelen merkezler olmalarının yanı sıra, dönemin ünlü Klasik Türk Müziği bestekâr, sâzende ve hânendelerinin de sanatlarını icra ettikleri önemli kültürel mekânlar arasında yer almışlardır. Özellikle de XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra Osmanlı kültür hayatı kapsamında önem kazanmaya başlayan çalgılı kıraathânelerin, bu yüzyılda yetişmiş olan büyük Türk Müziği ustalarının eserlerini üretirken dinleyicilerle buluşmalarında önemli rolleri olmuştur. Söz konusu dönemde, sırasıyla Osmanlı-Türk Müziği'nin genel durumu ile İstanbul'daki bu müzik kültürünün yaşatıldığı ve aktarıldığı ünlü ve seçkin birkaç kıraathânenen söz etmek, konunun bu noktada açıklık ve anlam kazanması adına önemli bir yaklaşım olacaktır.

3. OSMANLI-TÜRK MÜZİĞİ'NİN XIX. YÜZYILDAKİ GENEL DURUMU

XIX. yüzyıl hem Doğu, hem de Batı dünyası adına önemli bir dönem olmuştur. *Klasik Çağ* sona ermiş, yeni anlayış ve geleneklere uygun olarak sanatsal anlamda yeni akımlar ortaya çıkmış ve müzik, edebiyat, tiyatro, heykel ve resim gibi güzel sanatlar alanında çok değişik yapıda eserler verilmeye başlanmıştır. Türk kültür yaşamına 30-40 yıl geç giren bu yeni akım çok belirgin olarak Türk Müziği'ni etkilemiş, geniş yankılar uyandırmış ve XIX. yüzyılın ortalarından itibaren Türk müzik sanatında *Romantik Edebiyat* akımı ortaya çıkmıştır. Büyük besteci Mustafa İtrî'den itibaren Yahya Nâzım Çelebi ile süregelen Şarkı biçiminin ilk örnekleri Hacı Ârif Bey ve öğrencisi Şevkî Bey'le birlikte en yüksek düzeyine ulaşmıştır. Bunun yanı sıra, XIX. yüzyıl bestecileri ara sıra yine Dîvân edebiyatının ağır ve ağıdalı bir dil kullanılarak yazılmış olan dîvânlarına dönerek seçtikleri şiirleri de bestelemişlerdir. Bu şekilde Kâr, Murabbâ, Ağır Semâî gibi klasik büyük formlarda eser vermiş olmalarına karşın, daha eski dönemlerle kıyaslandığında sayıları oldukça azdır. XIX. yüzyılda öteki güzel sanat alanlarındaki duraklamanın aksine, Klasik Türk Müziği gelişimini kısmen devam ettirmiş, bu dönemde yetişmiş olan büyük bestecilerin sanatlarında kısa da olsa

parlak bir dönem yaşanmıştır. Bu gelişme, kendisi de bir müzisyen olan, müziğe değer veren, sanatı ve sanatçıları koruyan Pâdişâh III. Selim sayesinde ortaya çıkmıştır. (Ak, 2009: 135).

Osmanlı hânedânının en ünlü bestecisi, şair, neyzen ve tanbûrî olan III. Selim'in sanat çevresi Osmanlı-Türk Müziği'ndeki son zirvenin yaşandığı bir yenilik dönemi olmuştur. Bu dönemde III. Selim'in yanısıra, Tanbûrî Emin Ağa, Tanbûrî Nûmân Ağa (1750-1834), Tanbûrî Zekî Mehmed Ağa (1776-1845), Nâsır Abdülbâkî Dede (1765-1821), Baba Hampartzum (1768-1839), Küçük Mehmed Ağa (?-1800), Şehlâ Hâfız, Kemânî Ali Ağa, genç İsmâil Dede Efendi (1778-1846), Şâkir Ağa (1779-1840) ve genç Kemânî Rızâ Efendi (1781-1852) bestekâr olarak yer almışlardır. II. Mahmud'dan Halife Abdülmecid'e kadar süregelen 114 yıllık zaman dilimi, Osmanlı Müziği'nin son büyük bestekârlarının yanı sıra, geleceğin Türk Müziği'nin yapılanmasına zemin oluşturan önemli müzikçilerin de yetiştiği bir dönem olmuştur. Bu devirde, III. Selim'in başlattığı ve II. Mahmud'un tamamladığı yenileşme etkinlikleri ortamı, İsmâil Dede Efendi, Şâkir Ağa, Zekî Mehmed Ağa, Dellâlzâde İsmâil Efendi (1797-1869), Kazasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876), Tanbûrî Büyük Osman Bey (1816-1885) ve Yusuf Paşa (1820-1884) gibi son klasik bestecileri yetiştirmiş, ancak klasik biçimlerdeki klasik güfteli ve büyük usûllü eserlerin, yerlerini XVIII. yüzyıla ait bir şiir türü olan Şarkı formundaki hafif eserlere bırakmasının yolunu açmıştır (Tanrıkorur, 2011: 43).

1826 yılında ilân edilen “Mûsikî Tanzimatı”, Batı Müziği'nin Osmanlı İmparatorluğu'na girmesini sağlamıştır. Müziğin merkezindeki ikilem de bu şekilde ortaya çıkmıştır. Söz konusu bu ikilem, o dönemde yarattığı karışıklığa ve gerginliğe rağmen bir çatışmaya dönüşmemiştir. Osmanlı sarayı Batı Müziği'ne destek verirken, geleneksel müziğe verdiği desteği de sürdürmüş ve her iki müzik türünü de serbest bırakmıştır (Kösemihal, 1999: 115'den aktaran: Bavatır, 2004: 15-6). Muzika-yı Hümâyûn'un kuruluşundan sonra Sultan II. Mahmud ve Sultan Abdülmecid'in Batı Müziği'ne daha çok ilgi duymaları ilk dönemlerde Türk Müziği bestecileri ile icracılarınca büyük bir tepkiyle karşılanmamıştır. Bunun nedeni ise bu sanatçıların eski ve köklü bir müziğin temsilcileri olarak Avrupa sanatına belirli bir hoşgörüyle yaklaşmalarıdır. O dönemde Türk Müziği bestekârları tarafından yapıtlar verilmekteydi. Örneğin İsmâil Dede Efendi, güçlü yapıtlar bestelemeyi sürdürüyordu. Sultan II. Mahmud'un Türk Müziği'ne olan sevgisi, tüm huzursuzluklarına karşın o dönemin besteci ve icracılarına güven vermiştir. Ancak Sultan Abdülmecid döneminde baş gösteren Batılılaşma etkinlikleri ve Klasik Türk Müziği'nin ancak zayıf bir resmîyetle Osmanlı sarayındaki varlığını sürdürebilmesi, İsmâil Dede Efendi başta olmak üzere bazı bestecilerin saraydan uzaklaşmalarına neden olmuştur (Karamahmutoğlu, 1999, 10: 635).

Klasik Türk Müziği, bu dönemde Türk milletinin gönlündeki yerini korumuş, sanatsever zenginler ile devlet adamlarının koruması sayesinde varlığını sürdürebilmiştir. Bununla birlikte, bu dönemde Klasik Türk Müziği'ndeki geleneksel besteleme anlayışı ile meşk sistemi giderek unutulmaya başlanmış ve besteciler artık eserlerini notayazım tekniğine dayalı olarak vermeye başladıkları için de söz konusu bu eserler eski akıcılıklarını yitirmeye başlamışlardır. Ayrıca geleneksel Türk Müziği'nde Batı Müziği'nde kullanılan *nüans* işaretleri bulunmadığı için birçok icra özelliği de giderek unutulmaya başlanmıştır (Ak, 2009: 135-6).

XIX. yüzyılda Klasik Türk Müziği açısından, fasıl müziğinin yapısını ve icra tarzını da etkilemiş olan bir değişim olgusu da Şarkı formunun yaygınlık kazanmasıdır. Şarkı formu Hacı Ârif Bey'le birlikte Beste, Kâr ve Ağır Semâî gibi sözlü formlara göre daha popüler olmuş ve büyük çaplı sözlü formlar XX. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş unutulmaya başlanmıştır. Bu değişimin etkileri, XIX. yüzyıl sonlarından itibaren İstanbul'da yaşayan insanların en önemli eğlence yerlerinden birisi olan gazinolarda da görülmeye başlanmıştır. XIX. yüzyılın önemli bir özelliği de Hacı Arif Bey'in öncülüğünde Şarkı formunun diğer

sözlü eser formlarına göre daha ön plana çıkarak popülerleşmesi olmuştur. Batı Müziği'nin etkilerine rağmen fasıl müziği, farklı bir kimliğe bürünerek de olsa İstanbul'daki büyük konaklarda, evlerde ve çalgılı gazino gibi eğlence yerlerinde icra edilmekteydi (Eken, 2007: 52-3). İcra tarzları 1850'den itibaren çökmeye başlayan Osmanlı'daki müziğin şehirlileşmesini yansıtmaya başlamıştır. Bazı müzik araştırmacıları, bu dönemde İstanbul'un meyhâneleri ile kıraathânelerinde ortaya çıkan yeni ve daha hafif yapıdaki bir fasıl icrası türünden bahsetmişlerdir. Ayrıca, bu yeni fasıl icrası türünde kullanılan çalgı düzeni de bu dönemin karakteristiği olmuştur (Tatyos Efendi, 1996, *Traditional Crossroads*, CD 4278, İng. Çev.). XIX. yüzyılın sonlarından itibaren *Peşrev*, *Kâr*, *Beste*, *Ağır Semâî* ile başlayıp *Sengin Semâî*, *Düyek*, *Aksak*, *Türk Aksağı* ve *Curcuna* usûllerindeki şarkılara dek uzanan ve son olarak *Saz Semâîsi* ile bitirilen yeni tarz fasıl geleneği benimsenmiştir (Eken, 2006: 27).

Sultan II. Mahmud tarafından başlatılan, Sultan Abdülmecid ve Abdülaziz'in hükümlerleri boyunca da sürdürülen çağdaşlaşma süreci içerisinde, Klasik Türk Mûsikîsi haliyle biraz arka planda kalmış, ancak buna rağmen varlığını sürdürmüş ve bu alandaki eser örneklerini vermeye devam etmiştir. Ancak bununla birlikte, Tanzimat Dönemi'nde Osmanlı sarayındaki Türk Mûsikîsi etkinliklerine gösterilen eski ilgi ve özen azalmıştır. Sarayda ve tekkelerde yetişmiş olan değerli müzisyenlerin birçoğu da bu ilgisizlik nedeniyle halka yönelmek durumunda kalmış ve eserlerini halkın beğenisine göre üretmeye başlamışlardır (Karamahmutoglu, 1999, 10: 635).

4. XIX. YÜZYIL İSTANBUL'UNDA OSMANLI-TÜRK MÜZİĞİ İCRA EDİLEN ÜNLÜ KIRAATHÂNELER

Bu başlık kapsamında, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul'da faaliyet göstermeye başlayan beş ünlü ve seçkin çalgılı kıraathânedeki söz edilecek ve bu mekânların o dönemin geleneksel Osmanlı-Türk Müziği kültürünün yaşatılmasındaki ve müzikseverlere aktarılmasındaki işlevi ile önemi ortaya konmaya çalışılacaktır.

4.1. Mehmed Efendi Kıraathânesi

XIX. yüzyılda İstanbul'un ünlü semtlerinden olan Direklerarası'ndaki en önemli kıraathâne, 1866 yılında açılan *Mehmed Efendi Kıraathânesi*'dir. Buraya halk arasında *Mehmed Efendi Gazinosu* da denilirdi. Dönemin ünlü orta oyunu sanatçılarından olan Meddah Şükrü Efendi, buraya sıkça gelir ve müşterilere güzel *menkabe*'ler anlatırdı. Mehmed Efendi Kıraathânesi'nde her türden güncel yayınları takip edip okumak mümkündü. Ayrıca burada gazete ve kitap satışı da yapılmaktaydı. Mehmed Efendi Kıraathânesi, 1860'lı yıllarda Direklerarası semtindeki tek kıraathâne idi. Bu mekânın sahibi olan Alyanak Mehmed Efendi, 1880'li yıllarda kıraathânesinde tiyatro kumpanyaları da sergiletmeye başlamıştır (Birsell, 2009: 121).

Ahmed Râsim Bey, *Ramazan Karşılması* (1990) adlı eserinde, Mehmed Efendi Kıraathânesi'nin mekân olarak geniş olduğunu, ancak Sarafim Kıraathânesi'nin amacını taşımadığını aktarmıştır. Bununla birlikte, bu kıraathânedeki Ramazan aylarında Kemeçeci Vasilâki'nin de yer aldığı Âmâ Cevat Efendi'nin kaba saz takımının müzik icra ettiğini, Civan Ağa'nın kardeşleri olan Andon ve Hristo ile damatları Hânende Kapril ve Kanûnî Şemsî Efendi'nin de birlikte çaldıklarını belirtmiştir (Rasim, 1990: 74). Ayrıca, Kemânî Tatyos Efendi'nin sanat hayatında ciddi olarak ilk kez müzik icra etmeye başladığı mekânlardan birisi de Mehmed Efendi Kıraathânesi olmuştur (Tercüman, 2008: 214).

4.2. Kâzım Efendi Kıraathânesi

İstanbul'da Direklerarası'ndaki bir diğer önemli kıraathâne de *Kâzım Efendi Kıraathânesi*'dir. Bu kıraathânedeki 1882 yılında Cudi Efendi'ye ait *Hayalhâne-i Osmânî* adlı tiyatro kumpanyası sahnelenmiştir. Bu tiyatro oyununun baş aktörleri Büyük ve Küçük İsmail

Efendiler idi. Ayrıca Osmanlı Tiyatrosu'ndan ayrılan Puzant Efendi ve Peruz Hanım da bu sanatçıların arasındaydı. Özellikle Peruz Hanım'ın *Yandım Aman* adlı kantosu buraya gelen erkek dinleyiciler tarafından çok beğenilirdi. Kâzım Efendi Kıraathânesi'nin büyük ve setli bahçesine 1886 yılında ikinci bir sahne daha ilâve edilerek *Mesire-i Efkâr Tiyatrosu*'na kiralanmıştır. Bununla birlikte, Kâzım Efendi Kıraathânesi'nde Bedros Mağakyan idaresindeki topluluk Haydar Bey'e ait *Pembe Kız* adlı müzikali sahnelenmiş ve Karakaşyan Hanım ile Kevorkyan'ın performansı izleyiciler tarafından çok beğenilmiştir (Birsell, 2009: 121-2).

4.3. Sarafim Kıraathânesi

Sarafim Kıraathânesi, İstanbul Divanyolu'nda 1857 yılında kurulmuştur. Beyazıt semtinin *Okçularbaşı Caddesi* üzerinde bulunduğu için *Okçularbaşı Kahvesi* ve dikdörtgen biçimli bir alanı olduğu için de halk tarafından *Uzunkahve* adıyla anılmıştır. Ancak ilerleyen yıllarda sahibi olan Ermeni asıllı Sarafim Efendi'nin adı bu kıraathâneyle özdeşleşmiş ve kapanıncaya dek bu adla anılmıştır. Sarafim Kıraathânesi, İstanbul'da kıraathâne olarak kabul edilen ilk mekân olmuştur. Bunun nedeni de bünyesinde gazete ve dergilerin bulundurulduğu ve bu yayınların arşiv için muhafaza edildiği ilk kıraathâne olmasıdır. Sarafim Kıraathânesi günlük gazete ve dergilere sahip olan bir mekân olarak işe koyulmuş ve daha sonraki dönemlerde müşterilerine sunmuş olduğu bu olanak nedeniyle de okuma evi olarak anılmaya başlanmıştır. Ancak bu kıraathânenin işlevi yalnızca bunlarla sınırlı kalmamıştır. Bu mekân aynı zamanda birçok yazarın ve yayımcının kitap sattığı bir yer haline gelerek daha sonraki yıllarda kitap basımı da yapmıştır (Sökmen, 2011: 70-1).

Sarafim Kıraathânesi Ramazan gecelerinde, edebiyatla ilgili tartışmaların yapıldığı bir salon haline gelirdi. Namık Kemal, Ahmet Muhtar Paşa, Süleyman Paşa, Ahmed Râsim ve Halid Ziya gibi ünlü yazarlar bu kıraathâne'de bir araya gelir, edebiyattan matematiğe, şiirden siyasete ve sosyolojiye dek her türlü konu üzerinde konuşturlardı. A. Adnan Adıvar, Sarafim Kıraathânesi'nde tavla, dama ve iskambil gibi oyunların yasak olduğundan, bütün neşriyatın alındığından, kıraathânenin özel bir kütüphanesinin bulunduğu ve buranın müdavimi olan aydınların sanki bir kütüphanedeymiş gibi buradan yararlandıklarından söz etmiştir (<http://www.sizinti.com.tr>, Erişim Tarihi: 25.01.2013).

Sarafim Kıraathânesi'nde kahve kırk paraya içilirdi. Ramazan aylarında ise bu ücret iki katına çıkartılırdı. Bu kıraathâne'de Ramazan ayı eğlenceleri çok canlı geçer ve sabah saatlerine dek devam ederdi. Eğlence türlerinden olan Karagöz ve Meddah oyunları tüm Ramazan boyunca sürekli sunulurdu. Bununla birlikte, İncesaz takımları da Ramazan ayı boyunca buraya gelen müdavimlere Klasik Türk Müziği icra ettikleri coşkulu fasıl dinletileri verirlerdi (Birsell, 2009: 208).

4.4. Ârif'in Kıraathânesi

XIX. yüzyılın ikinci yarısında Divanyolu'nda açılan *Ârif'in Kıraathânesi* de İstanbul'daki ünlü mekânlardan birisidir. Sarafim Kıraathânesi'nde kahve kırk paraya içilirken burada yirmi paraya içilirdi. Ârif'in Kıraathânesi'ne *Setli Kahve* adı da verilmiştir. Ramazan ayı eğlencelerinde Hayâlî Kâtip Sâlih bu mekânda Karagöz oynatırdı. Karagöz oyununun sergileneceği akşamlar çocuklar da buraya akın ederlerdi. Bu nedenle de Ahmed Râsim Bey, Ârif'in Kıraathânesi'ne *Sübyan Okulu* adını takmıştır. Ancak gece geç vakitlere doğru yetişkinler de bu kıraathâneye akın etmeye başlarlardı (Birsell, 2009: 211). Dönemin ünlü müzisyenlerinin Cuma ve Pazar günleri ile gecelerinde kaliteli fasıl programları yaptıkları ve eserlerini icra ettikleri içkisiz mekânlardan birisi olan Ârif'in Kıraathânesi, çoğu kez bu anlamda nâzik ve temiz örnekler de teşkil etmiştir (Sema, 2008: 267-8).

4.5. Fevziye Kıraathânesi

Fevziye Kıraathânesi, İstanbul'un Divanyolu semtinin *Şehzâdebaşı Caddesi* üzerinde, caddenin *Fevziye Caddesi* ile kesiştiği köşede yer alıyordu. Bu kıraathânenin tam olarak hangi yılda açıldığı bilinmemektedir. Ancak Fevziye Kıraathânesi 1885-1900 yılları arasında en parlak dönemini yaşamıştır. Bu kıraathâne, Şehzâdebaşı Caddesi'nde kendisiyle birlikte aynı yıllarda ünü yayılmaya başlayan çayhanelere göre daha geniş bir alana sahipti. Burada birçok tiyatro gösterileri, konferanslar, müzik fasılları sunulmuş, dönemin aydın kişilerinin uğrak yeri olmuş ve eski İstanbul kıraathânelerinin çok yönlü kullanımı adına en önemli örneklerden birisi haline gelmiştir. Fevziye Kıraathânesi, mevcut kaynaklarda daha çok bünyesinde gerçekleştirilen fasıl müziği konserleriyle ön plana çıkmıştır (Sökmen, 2011: 113-4).

Fevziye Kıraathânesi'nin müdavimi olan kişiler genellikle aydın kesimden insanlardı. Bu kıraathâne Ramazan aylarında tam bir müzik kahvesine dönüşürdü. Kadir Gecesi dışında bu mekânda müzik ziyafetleri verilir ve buraya gelen müşteriler can kulağıyla bu müziği dinlerlerdi. Fevziye Kıraathânesi'nde icra edilen fasıl dinletileri Kemeñçeci Vasilâki'nin veya Kemânî Memduh Efendi'nin yönetiminde gerçekleştirilirdi. Burada çalan diğer sâzendeler ise genellikle hatasız çalışıyla çok beğenilen Kanûnî Şemsî, Asdikzâde Boğos, Nısfıyezen Kırkor ve Lavtacı Ovrik gibi müzisyenlerdi. Hânendelerden ise Ortaköylü Karakaş Efendi başta gelirdi. Diğer hânendeler arasında da Hânende Ahmet Efendi ile Kara Boğos Ağa gibi sanatçılar bulunuyordu. Bazı akşamlar, bu hânendelere amatör olarak Hâfız Osman da katılırdı. Ayrıca Tanbûrî Cemil ve Râuf Yekta Beyler, Lem'i Atlı ve Üdi Şekerci Cemil Bey de verilen fasıl konserlerini dinlemek üzere sıkça Fevziye Kıraathânesi'ne gelirlerdi. Bu kıraathâne de fasıl dinletileri dört saat sürer ve fasıllar yalnızca iki makam üzerine kurulurdu. Fasıl programı olduğu akşamlarda bu mekânda en küçük bir ses bile çıkmazdı. Fevziye Kıraathânesi'ne henüz gençlik yıllarında müdavim olan Ahmed Râsim Bey, bu mekânda icra edilen müziğin insanlar tarafında usûlüne uygun bir şekilde, eller dizde, hareketsiz ve sessiz bir biçimde dinlendiğini yazmıştır. Cüneyt Aksungur ise bu kıraathâne de çalışan garsonların fazla ses çıkarmamak için altı keçeden yapılmış ayakkabılar giydiklerini söylemiştir (Bırsel, 2009: 124). Sadri Sema'ya göre, Fevziye Kıraathânesi Osmanlı ülkesindeki en üstün ve en sıra dışı müzik ustalarını bünyesinde bir araya getirirdi. En seçkin sâzendeler burada çalar ve en değerli hânendeler de burada okurdu (Sema, 2008: 275).

Ahmed Râsim Bey, *Ramazan Karşılması* adlı kitabında, dönemin fasıl müziği kültüründe önemli bir yere sahip olan Fevziye Kıraathânesi'nin Geleneksel Türk Müziği icrasına yönelik işlevi hakkındaki izlenimlerini şu ifadelerle dile getirmiştir:

Sonraları üstün bir şöhret kazanmış olan Fevziye Kıraathanesi bir zaman İstanbul'un Darüelhan'ı olmuştu. Kâzım Efendi adında sarışın, nâzik, halûk bir zâtın kiracısı bulunduğu zamanlarda devam etmeye başlamıştım. Burada Kemeñçeci Vasil'in, düğün savanlarında Yahudi Kemal'in, kemani usta Mike'nin saz heyeti çaldırlarsa da en ziyade en sürekli olanı Tatyos'un takımı idi. Tatyos musikimize pek çok hizmet etmiş, o zamanlar makbul olan Peşrev, Semaî, Aranağmeleri, seçkin şarkılar vücuda getirmiş bir üstad idi. Takımında: Meşhur ustalardan hanende Boğos Efendi'nin babası meşhur bestekârlardan Asdik ile Kanunî Şemsî, Tanburi Yuvakim, sonraları Karakaş, Hacı Karabet, Kuzguncuklu Artin, Seatik... bulunurdu. Fevziye Kıraathanesi git gide bir konser yeri önemini taşır, bâzan Zekâi Dede, hünkâr imamı Medeni Aziz Efendi, Hacı Arif Bey, Hacı Faik Bey, Başmüezzin Rıfat Bey, Behlül, Kırâmi efendiler gibi üstadlar ile Kel Ali, Nedim, Kör Hüsâmettin beyler, zamanın diğer bestekârları, meşhur sâzende ve hanendeler gelirler, bilhassa Ramazan gecelerinde her yerden yüzlerce meraklı toplanırlar. Oturulacak yer sandalye bulunmadığı pek çok defa olurdu (...) (Rasim, 1990: 74).

Fevziye Kırâathânesi'nde her akşam Klasik Türk Müziği çalınırdı. Bu sırada dinleyicilerin bir kısmı el ve ayaklarıyla ritim tutar, bir kısmı da uykusu geldiği için şekerleme yapardı. Burada icra edilen müziğin etkisiyle, duygusal olan dinleyiciler ağlamaklı olur, bazıları da çevresinde oturanlarla sohbet daldardı (Hamarat, 2010: 110). Ahmed Râsim Bey, İstanbul'da kış mevsiminde mesire yerleri kapalı olduğu için Cuma ve Pazar günlerini Fevziye Kırâathânesi'nde geçirdiğini ve burada Kemânî Tatyos Efendi'nin yönetimindeki fasıl heyetinin çaldığı Osmanlı müziği eserlerini dinlediğini söyler. Bununla ilgili olarak, *Fuḥş-i Atik* adlı eserinde şu ifadelerle yer vermiştir: “İnsanın bir misafiri gelse alıp bir yere gidemez! Dediğim gibi haydi; Fevziye Kırâathanesine!.. Bir uşşak, bir hicaz kuyruğundan bir iki köçek çık dışarıya!” (Sezer ve Özyalçiner, 2005: 299).

Salâh Birsell, *Kahveler Kitabı* adlı eserinde, Fevziye Kırâathânesi'nde dönemin klasik fasıl müziği kültürünü daha net bir şekilde ortaya koymak adına ünlü Türk müziği bestekârı Lem'i Atlı'nın bu konudaki görüşlerine de yer vermiştir. Bestecinin o dönemde Fevziye Kırâathânesi'nde çalan saz takımları hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

Şehzâdebaşı'ndaki Fevziye Kırâathanesi'nde Kemençeci Vasilaki kendi takımıyla, yani Andon, Hristo, Kapril ve Aleksan'dan oluşan Civan'ın Takımı ile kışın cuma ve pazar gün ve geceleri çalar. Ramazan yaza rastladığında da kırâathanenin bahçesinde çalarlar. Kanuni Şemsi Efendi de Direklerarası'nda berber dükkanı bulunmasından ve semtin piri sayılmasından ötürü, herhangi bir saz takımı olsa kanunu ile katılırdı. Şemsi Efendi'nin bir davranışı garip görünürdü. Bu zat fasıl başlamadan bir saat önce gelir, saz masasının başına oturup kanununu akort etmeye başlardı. Böyle olduğu halde, saz başladıktan sonra, yine akordunu, düzeltmekten geri kalmazdı. Kulağına güveni mi yoktu? Bir türlü anlaşılamadı. Musiki topluluğu daha giriş taksimi başlarken içtikleri sigaraları söndürürler, bir buçuk ya da iki saat süren fasılın sonuna değin, dahası, aralarındaki taksim faslında bile yakmazlardı. Yani ciddiliklerini korurlar, sanata saygı gösterirlerdi (Birsell, 2009: 128-9).

Mehmet Nazmi Özalp, *Türk Mûsikîsi Tarihi* adlı eserinin birinci cildinde, büyük Türk müzikoloğu Rauf Yekta Bey'in Fevziye Kırâathânesi'nde geçirdiği birkaç saatle ilgili düşüncelerini naklettiği bir alıntıya şu şekilde yer vermiştir:

Geçen Pazar günü akşamı Kemanî Memduh Efendi'nin terennümsaz olduğu Şehzâdebaşı'ndaki Fevziye Kırâathânesi'ne gittik. İçeri girdiğimiz zaman daha fasıl başlamamıştı. Kanunî Şemsi Efendi... O kılı kırk yaran üstad-ı müdekkik mevki-i mahsûsunda sazının ahengi ile uğraşıyordu. (...) Kemanî Şehir Memduh Efendi'yi kim tanımaz; onun kemanından aksendaz olan hazin eninleri duyub da kalbinin en derin köşeleri titremeyen, kendisine mahsus bir vadi-i lâtifte icrâ ettiği taksimlerdeki nağmelerin tesiri altında ruhunun en ince hislerle dolduğunu duymayan var mıdır? Doğrusu kemanımız emsali arasında bir eşi bulunmaz bir artisttir.

Ya Kanunî Şemsi Bey'i nasıl methetmeyelim. Piyasada birçok kanun çalanlara tesadüf ediyoruz; lâkin, Şemsi Efendi kadar sazını güzel ahenk eden bir kanunî görmediğimizi itirafa mecburuz. Koca üstad o kadar mütehassis bir kulağa maliktir ki, Avrupalıların kulakla tarifi kabul olmayacağından bahsettikleri bir koma miktarı sesleri bile kolaylıkla idrak edebilir. Zannolunmasın ki, bu sanatkârın mahareti yalnız sazını hakkiyle ahenk etmekten ibarettir; ya o parmaklardaki kuvvet ve sürat, kanundan çıkardığı sağlam ve pürüzsüz ses? Şemsi Efendi'nin taksimleri ve şed yollarındaki mahareti de nazar-ı dikkati celbeder. Nitekim bu gece Hüseyini

faslında ettiği taksim, şedşinaslık sanatında eriştiği dereceyi gösteren en kuvvetli bir delildir (....) (Özalp, 2000, 1: 225).

5. SONUÇ

Tanzimat Dönemi reformları sonrası XIX. yüzyıl İstanbul'unun toplumsal ve kültürel yaşantısında önemli bir yere sahip olan çalgılı kıraathânelere, ortaya çıktıkları dönem içerisinde Osmanlı toplumunun bilgi alışverişinin yanı sıra, kültür ve sanat alışverişinin sağlanmasında da büyük katkısı olan seçkin mekânlar arasında yer almışlardır. Özellikle de XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı-Türk Müziği kültürü ile geleneğinin sürdürülmesi ve topluma aktarılması konusunda öncü bir konumda olan çalgılı kıraathânelere, o dönemin İstanbul şehir kültürünün en belirleyici simgelerinden birisi olmuşlardır. Sonuç olarak, XIX. yüzyıl başında Osmanlı Devleti'ne girerek benimsenen Klasik Batı Müziği'nin karşısında eski önemini ve itibarını yitirmeye başlayan Osmanlı-Türk Müziği, dönemin ünlü ve seçkin bestekâr, sâzende ve hanendelerinin İstanbul'un çalgılı kıraathânelerinde icra ettikleri kaliteli ve zengin içerikli fasıl programları sayesinde varlığını ve gelişimini sürdürebilmiştir. Bununla birlikte, XIX. yüzyılda şehirlileşmeye başlayan bu müziğin bir anlamda kültürel temsilciliğinin de üstlenildiği çalgılı kıraathânelerde büyük bir sevgi, ciddiyet ve özveriyle icra edilip yaşatıldığını ve böylelikle de topluma aktarıldığını söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Ak, A. Ş. (2009). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ay, S. (2012). *İstanbul'un Kahvehanelerinden*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Bavatır, E. (2004). *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türk Müziği'nin Seyri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Birsel, S. (2009). *Kahveler Kitabı – Salâh Bey Tarihi: 1*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Coşgun, M. (2010). *II. Mahmut Döneminde Ulemanın Modernlik Anlayışı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eken, F. M. (2007). *19. Yüzyıldan Günümüze İstanbul Eğlence Hayatında Fasil*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Enkserciyan, T. (1996). Vocal Masterpieces. [Kudsi Erguner Ensemble, Melihat Gülses]. *The Works of Tatyos Efendi* [CD]. New York: Traditional Crossroads (1996).
- Ediz, İ. (2008). “Osmanlı'dan Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Kahvehaneler ve Sosyal Değişim”, [Elektronik Sürüm]. *Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Dergisi*, 10 (1), (179-189), Erişim Tarihi: 23 Ocak 2013, <http://www.fed.sakarya.edu.tr>
- Hamarat, Z. (2010). *Ahmet Rasim'in Gözüyle İstanbul Folkloru*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- İlgar, K. (2014). *XIX. Yüzyıl Osmanlı-Türk Müziği Ekseninde Bestekâr Kemânî Tatyos Efendi'nin Müzikal Kimliği Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karamahmutoğlu, G. (1999). “Tanzimat Dönemi'nde Müzik: Dönem Padişahları ve Müzik Anlayışları”, *Osmanlı Ansiklopedisi*. (X, 635-636). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Koytak, A. S. (2010). *19. Yüzyılda İstanbul'da Osmanlı Makâm Müziği'nin Yapıldığı Mekânlar ve Batılılaşma'nın Bu Müzik Mekânları Üzerine Etkileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özalp, M. N. (2000). *Türk Müsiki Tarihi I-II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Rasim, A. (1990). *Ramazan Karşılması*. İstanbul: Arba Yayınları.

Sağlam, A. (2009). *Türk Musiki / Müzik Devrimi*. Bursa: Alfa Aktüel Yayınları.

Sakaoğlu, N, Akbayer, N. (1999). *Binbir Gün Binbir Gece: Osmanlı'dan Günümüze İstanbul'da Eğlence Yaşamı*. İstanbul: Creative Yayıncılık ve Tanıtım Ltd. Şti.

Sema, S. (2008). *Eski İstanbul Hatıraları*. (Haz. Ali Şükrü Çoruk), İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Sezer, S, Özyalçiner, A. (2005). *Bir Zamanların İstanbulu – Eski İstanbul Yaşayışı ve Folkloru*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Sökmen, C. (2011). *Aydınların İletişim Ortamı Olarak Eski İstanbul Kahvehaneleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Tanrıkorur, C. (2011). *Osmanlı Dönemi Türk Müsiki*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tercüman, Ç. (2008). *Ahmet Rasim'in İstanbul'u*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.

İnternet Kaynakları:

Aslan, A. (2012). *Kültürümüzde Kiraathane*. Erişim Tarihi: 27 Nisan 2014, Lisan-ı Aşk: Aylık Sanat-Kültür-Edebiyat Dergisi Ağ Sitesi:

<http://lisaniask.com/kulturumuzde-kiraathane/>

Aydın, A. Y. (2003). *Bir Okum Evi Olarak Kahvehaneler*. [Elektronik Sürüm]. Erişim Tarihi: 25 Ocak 2013, Sızıntı Aylık İlim Kültür Dergisi Ağ Sitesi, Yıl: 25, Sayı: 290,

<http://www.sizinti.com.tr/konular/ayrinti/bir-okum-evi-olarak-kahvehaneler.html>

Bulut, Z. (2011). *Kahvehane-Tekke-Zaviye-Kiraathaneler Üzerine Genel Bir Araştırma*. Erişim Tarihi: 18 Ocak 2013, Ay Vakti Düşünce-Kültür ve Edebiyat Dergisi Ağ Sitesi:

<http://www.ayvakti.net/ayvaktidergisi/item/kahvehane-tekke-zaviye-kiraathaneler>

Geckalan, L. (2013). *Bir Kamusal Alanın Tezahürü: Osmanlı'da Kahvehaneler-2*. Erişim Tarihi: 27 Nisan 2014, Sosyal Bilim Ağ Sitesi:

<http://www.sosyalbilim.com/2013/09/bir-kamusal-alanin-tezahuru-osmanlida-kahvehaneler-2/>

Kiraathane. (t.y.). Erişim Tarihi: 27 Nisan 2014,

<http://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1raathane>

**“PERFORMANS OLARAK MEKÂN: SOKAK ORKESTRASI ÖRNEK OLAYINDA
İZMİR’İN DEĞİŞEN SES MANZARALARI”**

Kubilay MUTLU

Dokuz Eylül Üniversitesi G.S.E. Müzik Bilimleri Doktora

kubilaymtl@gmail.com

ÖZET

Bu çalışma mekân ve yerlemi performans diyalektiği bağlamında incelemektedir. Kültürel kimlik kavramı, ses manzarası kavramı ile birlikte analitik bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu yüzden bu çalışmanın amacının İzmir’in ses manzarasını kültürel kimlik, performans ve uzam gibi bir dizi analitik kavramla incelemek olduğu söylenebilir.

Mekân ve yerlem edilgen içericiiler değil, kültürel, tarihsel ve siyasi çoklu inşalardır. Uzamsal olarak inşa edilmiş çoklu anlamları vardır. Belirli anlardaki fiziksel, kültürel ve sessel performansların etnografi mekânları olarak üretimleri ile birlikte anlaşılması gerekir.

Sonuç olarak “sokak”, müzisyenlerin izlerkitlesiyle, mekân ve yerlemle yakından bağlantılı bir ilişki içinde karşılaşmasıdır. Bu çalışma, etnomüzikolojik mekân incelemesinin yerlemdeki müzik performansı ile nasıl bir ilişki içinde olduğuna dair sorular ortaya atmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Yerlem, Ses Manzarası, Performans, Kültürel Kimlik.

**“SPACE AS A PERFORMANCE: THE CHANGING SOUNDSCAPE OF İZMİR IN THE
CASE OF SOKAK ORKESTRASI³⁸”**

ABSTRACT

This paper explores space and place within the context of dialectics of performance. It exploits the concept of cultural identity along with soundscape as an analytical tool. Therefore, it might be argued that the purpose of the study is to examine soundscape of İzmir through a couple of analytical concepts such as cultural identity, performance and space.

Space and places are not passive containers. They are cultural, historical and political multiple constructions. They have multiple meanings constructed spatially. The physical, cultural and sonic performances places for their actors at particular moments need to be understood with their production as the spaces of ethnography.

Eventually “street” is confrontation musicians and audiences in a relationship that is closely connected to space and place. This paper raises questions about how the ethnomusicological study of space relates to performance of music in places.

Key Words: Space, Place, Soundscape, Performance Cultural Identity

³⁸Local band in the sense of street orchestra (busking)

Giriş

Mekân (space) ve yerlemin (place) performans diyalektiği bağlamında ele alınacağı bu bildiride, son on yılda İstanbul, İzmir, Ankara ve Eskişehir gibi büyük şehirlerde sıklıkla görmeye başladığımız sokak müzisyenlerinin kent yaşamındaki pratiklerine ilişkin değerlendirmelerde bulunulacaktır. Bu pratiklerin kent mekânları, kentli kimliği, kamusal ve özel alanların inşasındaki rolleri üzerinde durularak, kent mekânlarının dinamik ve sürekli yeniden inşa edilen boyutlarına görünürlük kazandırılacaktır.

Bütün bu değerlendirmeler yapılırken modernleşme teorileri içerisinde merkezi bir konum işgal eden zaman ve mekân sıkışması (Harvey, 2012), yerinden çıkarma ve yeniden yerleştirme (Giddens, 2004), zaman ve mekânın tüketimi (Urry, 1999) gibi bir dizi analitik yaklaşımın yardımıyla sokak müzisyenlerinin performansları ile modern kent yaşamı arasındaki ilişkilere odaklanılacaktır.

Yukarıda değinilen kuramsal çerçeve bağlamında Türkiye Sokak müziği atmosferi göz önünde bulundurulmakla beraber, örnek olay olarak İzmir’de 2004 yılında kurulan *Sokak Orkestrası* müzik grubunun günümüze kadarki performansları birer problem haline getirilecektir.

Modernleşme Bağlamında Zaman ve Mekân Teorileri

Mekân (space) ve zaman (time) insan varoluşunun temel kategorilerindendir. Ama bu kategorilerin anlamını pek az tartışırız; bunları oldukları gibi kabul etme eğilimi gösteririz, içeriklerini sağduyuyla ya da aşıkârmışçasına ele alırız. Sanki her şey nesnel bir zaman ölçeğinde yerini bulabilirmiş gibi, zamanın akışını saniyeler, dakikalar, saatler, günler, aylar, yıllar, onyıllar, yüzyıllar ve çağlar aracılığıyla kayıtlara geçiririz (Harvey, 2012: 227-228).

Bu açıdan sosyal olarak inşa edilen mekân (space) ve zaman (time) sosyal bilimlerin uzunca bir süre -en azından 70’lere kadar- ihmal ettiği olgular arasında yer almaktadır. Değişmez, parçalanmaz, homojen ve adeta kültür üstü doğal kavramlar olarak kabul edilen zaman ve mekâna ilişkin ilk değerlendirmeler sosyoloji tarihinin ilk örneklerine kadar geri götürülebilse de birbirleri ile karşılıklı konumlarını gözeten yaklaşımlar için modernleşme teorileri bağlamında değerlendirmeleri beklemek gerekecektir.

Bu ilk örneklerden birisini Urry, Durkheim’in *Dinsel Yaşamın Temel Biçimleri*’nden verir; “Durkheim, sadece insanların zaman kavramına sahip olduklarını ve insan toplumlarındaki zamanın soyut ve kişisellik dışı (impersonal) olduğunu ve bireysel olmadığını ileri sürmüştür. Ayrıca bu kişisellik dışılık, toplumsal olarak örgütlenmektedir... ..Bu nedenle zaman bir “toplumsal kurum”dur ve zaman kategorisi doğal değil toplumsaldır” (Urry, 1999: 14). Zamanın toplumsal bir kurum olması, onun toplumdan topluma, farklı farklı algılanabileceği düşüncesini de zımnen içinde barındırmaktadır. Bu durumu toplumsal bir kurum olan “müzik” ile “zaman” arasında kurulacak benzerliklerle de açıklamak mümkündür; Günümüze kadarki bilinebilen insanlık tarihinde müziksiz topluluklara rastlanılmamıştır. Bu açıdan müzik evrensel bir insanlık pratiğidir. Fakat bu toplulukların pek çoğunda ‘batılı’ anlamda bir müzik kategorisinin bulunduğundan, hatta bu pratiği karşılayacak bir ‘müzik’ teriminin varlığından söz etmek de mümkün değildir. Bu açıdan tıpkı batılı anlamda bir müzik kavramı bulunmayan ama müziksel pratikler sergileyen birçok ‘ilkel’ toplumda olduğu gibi; Nuer’lerde de bir kaynak olarak zaman kavramı bulunmaz. Zaman geçip giden, harcanabilen tasarruf edilebilen bir şey olarak ele alınmaz (Urry, 1999: 14-15). Zaman daha çok etkinlikler (tarım, alışveriş vb.) ve mevsimsel döngülerle birlikte yerleme (place) bağlı bir kategoridir. Bu ve bunun gibi pek çok antropolojik verinin yönlendirmesiyle, modernleşme teorileri zaman ve mekânın dönüşümü arasındaki ilişkileri

açıklamak için modernlik öncesi zaman mekân ilişkilerine yönelirler.

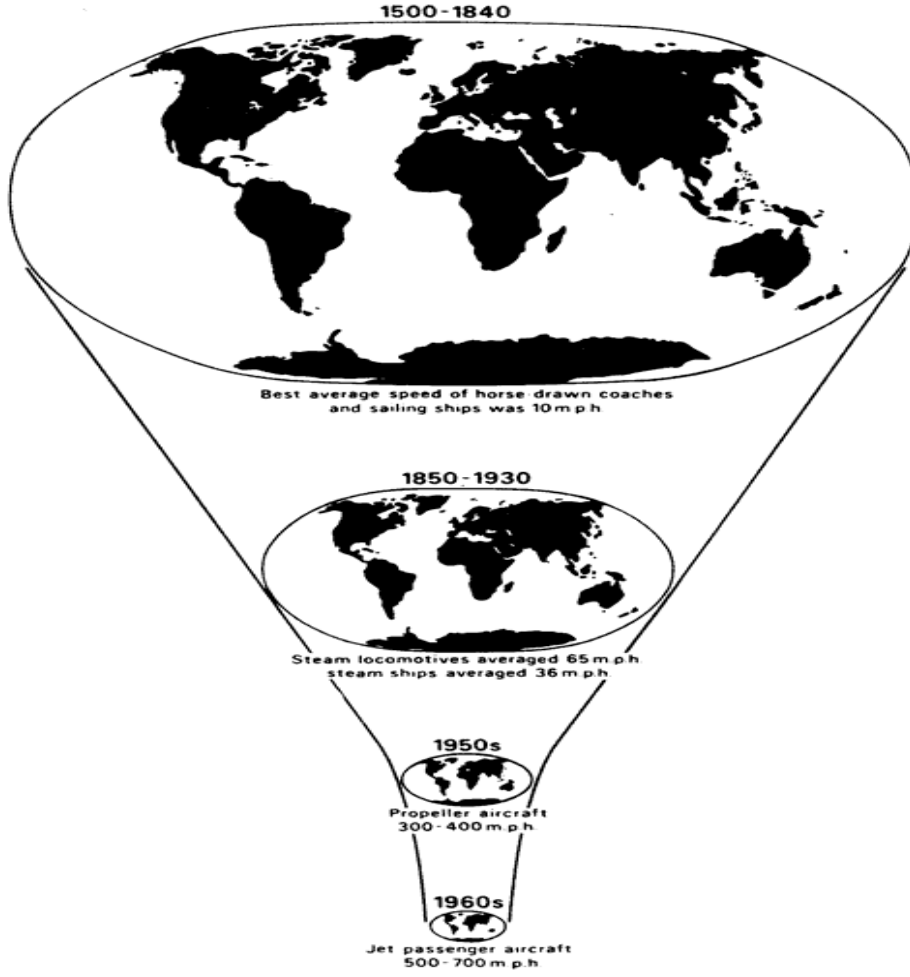
Harvey “zamanın ve mekânın nesnelliği, bu durumlardan her birinde toplumsal yeniden üretimin maddi pratiğince yaratılır; bu pratik coğrafi ve tarihsel bakımdan farklılaştığı ölçüde, toplumsal zamanın ve toplumsal mekânın kuruluşunun farklılaştığını görürüz (2012: 230) derken, farklılıkla maddi üretim pratikleri arasındaki ilişkiye dikkat çeker.

Toplumdan ayrı bir saat zamanının bulunup bulunmamasına göre toplumlar arasında ayırım yapan Sorokin ve Merton (1937) gibi Giddens da modernlik öncesi toplumların bir çeşit zaman kavramına sahip olduklarının farkındadır bu durumu şöyle dile getirir; Örneğin, takvim, yazının bulunuşu gibi tarıma dayalı devletlerin ayırt edici bir özelliği idi. Fakat gündelik yaşamın, kuşkusuz toplumun çoğunluğu için temelini oluşturan zaman hesabı, zamanı daima uzama [mekâna] bağlıyordu. Kimse o günün tarihini diğer toplumsal ve bölgesel işaretlere bakmadan söyleyemezdi; “Ne zaman,” hemen hemen evrensel olarak, ya “Nerede” ile ilişkilendirilirdi ya da düzenli doğal olaylarla tanımlanırdı (Giddens, 2004: 25). Bu bağlamda Modern toplumlarda mekâna bağlı bir zaman kategorisi yerine soyut zamanın geçmesi onun ayırt edici bir özelliği olarak öne çıkmaktadır.

Hasat, iş, alışveriş ve yerleşme (place) bağlantılı zaman yerine, saat zamanına geçiş için en temel motivasyon kapitalist üretim ilişkilerinin, çalışma verimliliği ve değişim değeri odaklı hakimiyetini ilan etmesidir. Çalışma verimliliği açısından saat zamanı Benjamin Franklin’in “Vakit nakittir” sözü ile özetlediği ‘tasarruf edilen,’ ‘harcanan’ bir şey olarak soyut zamandır. Değişim değeri açısından potlaç ya da değiş tokuş ekonomisi yerine “para ekonomisine geçiş” ise, kullanım değeri gibi yere ve ihtiyaca bağlı bir değer sisteminin yerine soyut değişim değeri olarak para ekonomilerinin devreye girmesidir. Giddens’in yerinden çıkarma dinamikleri olarak bahsettiği süreçlerin önemli bir odağı da paradır; Paranın doğası sosyolojide yaygın olarak tartışıla gelmiştir ve iktisat bilimi için sürekli bir ilgi alanı oluşturduğu ortadadır. İlk yazılarında Marx paradan mal ve hizmetlerin içeriğini, onları kişilik dışı bir biçime sokarak yadsıyan bir mücadele aracı, bir “evrensel fahişe” olarak söz eder. Para, bir şeyin başka bir şeyle mübadele edilmesine, söz konusu malların genelde birbirleriyle herhangi bir tözsel niteliği paylaşıp paylaşmadığına bakmaksızın olanak sağlar (Giddens, 2004: 29)

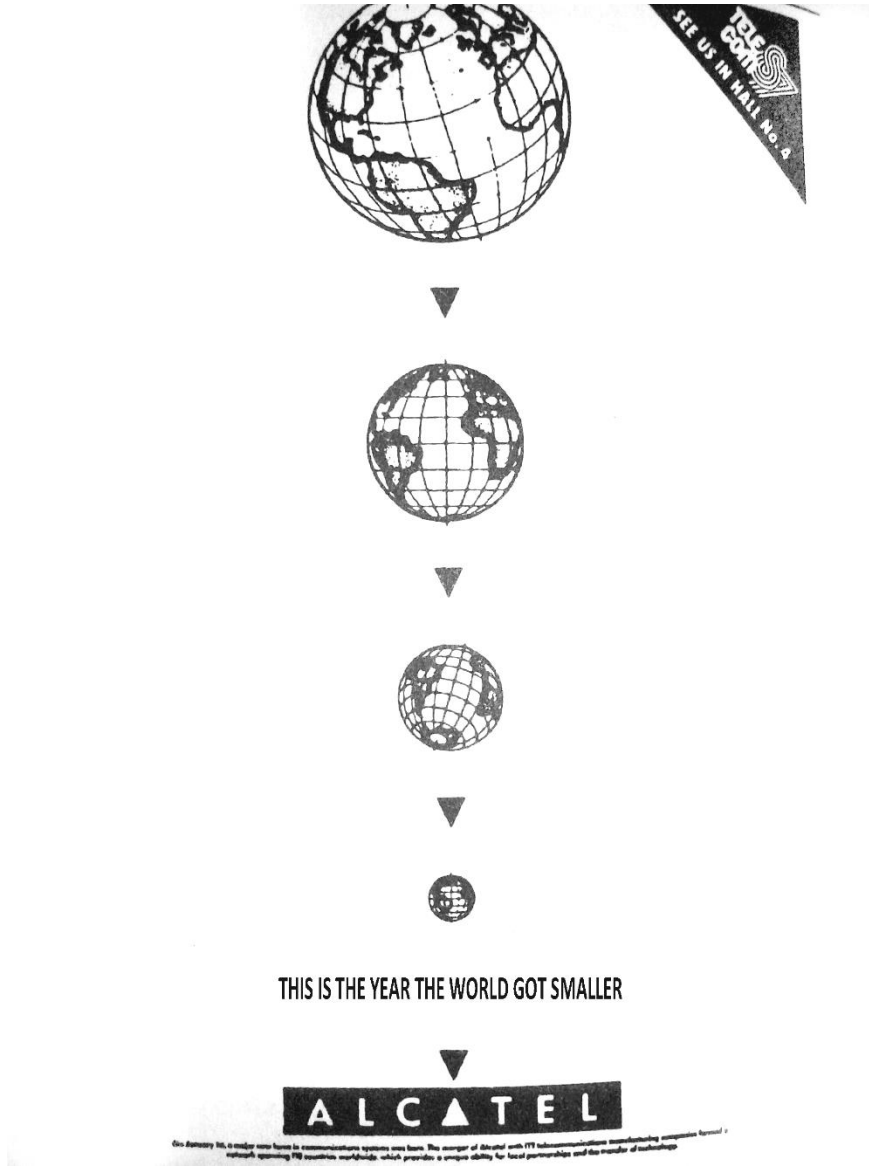
Yerinden çıkarma dinamiklerinin sanat açısından belki de en çarpıcı örneğini Walter Benjamin sunmaktadır; *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* isimli makalesinde, kapitalist üretim sisteminin teknik kapasitesindeki artışın her türlü sanat yapıtını teknik açıdan mükemmele yakın bir şekilde yeniden üretilbilir konuma getirdiğini söylemektedir. Süreci Adorno kadar karamsar ele almayan Benjamin, adı geçen makalesinde sanatın biricikliği ile ilgili şunları söyler; “En etkin düzeydeki yeniden üretimde bile eksik olan bir yan vardır: sanat yapıtının şimdi ve burada’lığı – başka bir deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı” (2011: 53). Sanatın şimdiliği ve buradallığıyla ilgili olarak, performans ve canlı müzik bağlamında sokak pratikleri bölümünde ayrıca durulacaktır.

Modernleşme bağlamında zaman ve mekâna ilişkin pek çok teoride öne çıkan üçüncü bir boyut daha bulunmaktadır; o da zaman ve mekân sıkışmasıdır. Harvey zaman ve mekân sıkışmasından “mekânı kat etmenin aldığı zaman (şekil-1) ve bu gerçeği olağan olarak gösterim tarzımızı (şekil-2) vurgulamaktadır. iki tanıdık gündelik imgeye başvurarak söyleyecek olursak mekân telekomünikasyonun yarattığı bir “küresel köy”e ve ekonomik ve ekolojik karşılıklı bağımlılıklardan örülmüş bir “uzay gemisi dünya”ya doğru küçüldükçe ve zaman ufukumuz sonunda içinde bulunduğumuz andan başka bir şey kalmamacasına kısaldıkça (şizofren dünyası) mekânsal ve zamansal dünyalarımızın sıkışması duygusunun hakimiyetiyle başa çıkma zorunluluğuyla karşı karşıya kalırız (2012: 270)



(Şekil 11) At arabasından jet uçağına uzanan mesafeleri kat etme hızımızın dünyayı küçültmesi

Geniş zaman ve mekânlardan, sıkışmış zaman ve mekânın anlık iletişim dünyasına geçişin kuşkusuz en önemli katalizörü internet teknolojileridir. Kendine has yüz yüze iletişimleri yoluyla inşa ettiğimiz toplumsallıklarımız, modern mekânın yerlemden ayrıldığı canlı süreçlere tanıklık eder (şekil-3). Sorokin ve Merton 1937 tarihli makalelerinde ‘gururla’ ifade ettikleri “Hiçbir hareket kavramı, zaman kategorisi olmadan mümkün değildir (1937: 615) tespitlerinin üzerinden henüz yetmiş yıl geçmeden, uçsuz bucaksız bir şimdinin içerisinde hapsolmuş pratikler çağını yaşamaya başladığımız söylenebilir.



(Şekil 12) 1987 tarihli reklam küçülen dünya imgesini popüler biçimde vurguluyor

Performans ve Canlı Müzik Bağlamında Sokak

“Bourdieu (1977), ve De Certeau (1984) gibi yazarlara göre, toplumsal icra (*performance*), belirli sınırlar dâhilinde çeşitli anlamların yaratıldığı, manipüle edildiği, hatta ironik hale getirildiği bir pratiktir” (aktaran Stokes, 1994: 4). Bu durum icranın, kültürel kimliğe ait unsurların, sadece bir yansıması olmayıp aynı zamanda ‘kimliğin inşasının önemli bir aşaması/dinamiği, ‘yaratma süreci’nin bir bileşeni olduğunu onaylar. Benzer bir yaklaşım olarak Mihail Bahtin’in karnavalesk’ini de ele almak mümkün olabilirdi. Bu açıdan karnavalesk, performans bağlamındaki bu çoklu müdahalelerin değiştirici gücü ve izleyici icracı ayrımının ortadan kalktığı performans bağlamlarını işaret eden önemli bir analitik araç haline gelebilir.



(Şekil 13) Teenagers' Shrinking World View by David Kish³⁹

Çalışmamız açısından ele alındığında, canlı müzik olarak performansı değerlendirmek performansın 'cansız' versiyonlarına göre yeni bakış açıları kazanmamızı sağlayabilir. Böylesi bir yaklaşımın güzel bir örneğini Fabian Holt'un 2010 tarihli makalesinde bulmak mümkündür. Yukarıda ele alınan modernleşme süreçlerini göz önüne alan bir yerden Holt, bir performans olarak canlı müziği, modernite içerisindeki yaygın sosyal ve kültürel dönüşümlerin bir ürünü olarak ele alır (2010: 244). Canlı müzik söyleminin izini süren Holt, bunu 1940'ların radyolarda plakların ve barlarda müzik kutularının (jukebox) performansların yerini alması süreçlerine karşı girişilen mücadelelerde bulur; Bu süreçlerde performans 'ölü' bir nesne olan plağa karşı yaratıcı müzisyenliğin otantik bir pratiği olarak tanımlanır. Bu dikotominin (canlı performans/ ölü plak) 60'ların diskotek ve MTV jenerasyonu ile birlikte bir miktar erozyona uğrasa da hala varlığını sürdürdüğünü savunur (2010: 245). Aşağıda bir dizi *Sokak Orkestrası* gözlemine dayanan değerlendirmelerde de görüleceği gibi sokakta canlı müzik icrası yoluyla müzisyenler ve izlerkitle arasında yukarıdaki dikotomiye paralel olarak oluşan anlam üretimlerinden söz etmek mümkündür. Performansın yerlem ve mekân bütünleşmesini yeniden sağlayan biricikliği bu ve benzeri otantisite söylemleri aracılığı ile sürekli olarak taze tutulmaktadır. Holt'un önerdiği şekliyle tüm bu toplumsal sunum, şenlik ve otantisite üretimi kapasitesi, canlı müziğin ilişkisel bağlamı içerisinde anlaşılabilir. Canlı canlı sokakta dinleme ile canlı kaydedilen bir sokak performansını facebook vb. platformlar aracılığıyla izleme ve stüdyoda kanal kayıt imkânları ile tınısal problemlerinden arındırılmış bir kaydın videosunu izlemek bambaşka katılım ve icra biçimleri gerektiren müziksel pratiklerdir. Gene aşağıda tartışılacağı üzere *Sokak Orkestrası*'nın Sokak performanslarında ortaya çıkan farklı bağlamsal durumlar bu farklılıklara örnek teşkil etmektedir.

Sokak Orkestrası ve İzmir'in Değişen Ses Manzaraları Üzerine Gözlemler

Yukarıda Benjamin bahsinde anılan, sanat eserinin şimdiliği ve buradallığıyla kazandığı hale ile ilgili yapılacak tartışma için müzik önemli bir hareket noktası olabilir. Esasen Edison'un fonografından günümüze uzanan müzik endüstrisi tarihi göstermiştir ki; müzik artık performans bağlamından kilometrelerce (yersel) ve senelerce (zamansal) uzakta yeniden ve yeniden üretebilir bir metadır/olgudur. Yani Giddens kavramlarıyla söylersek yersel ve zamansal olarak performansın bağlamından koparılan ve yeniden yerleştirilen bir çeşit yerinden çıkarma dinamikleri ürünüdür. Tam da bu noktada performans ve canlı müzik

³⁹ <http://thephoenix.com/boston/life/120898-teenagers-shrinking-world-view/>

bağlamında sokak müziği pratiklerini ele almak anlamlı olacaktır. Bu açıdan *Sokak Orkestrası* ve benzeri sokak müziği pratikleri teknik yeniden üretim çağında müziğin başına gelen mekân ve zamanın bir birlerinden ayrılma, mekânın ve zamanın boşalması ile alakalı modernleşme olgularına karşı güçlü birer alternatif oluşturmaktadırlar. Performans mekânlarındaki kanlı canlı varlıklarıyla sokak sanatçıları ‘sanat’ yapıtının halesini yeniden kazanması konusunda avantajlı konumdadırlar. Bu bağlamda Holt’un gözlemleriyle paralellik içerisinde, *Sokak Orkestrası* gerçekleştirdiği performanslarıyla söylemleri arasındaki çizgiyi korumaya çalışmaktadır; www.sokakorkestrasi.com ana sayfalarında yer alan mottoları ile performansları arasında kurmaya çalıştıkları paralelliği hiçbir zaman %100 sağladıklarını söylemek mümkün olmasa da izler kitleleri ile aralarında zımni bir anlaşmadan söz etmek mümkündür. İnternet sitelerinde yer alan mottoları şöyledir:

“Sokak Sanatçıları, sanatçılar arasında dayanışmayı esas alan bir üretimi hedeflemektedir. Bu bağlamda sanatçılar arasında olduğu kadar sanat dalları arasında da kolektif bir tarzı egemen kılmaya çalışan Sokak Sanatçıları ‘sanatın’ her türünde disiplinler arası üretimlere öncelik verir. Kapitalist üretim tarzının üretim sürecini parçalayan aşırı uzmanlaşmış yapısı işçilerin yabancılaşmasını nasıl sağladıysa, Rönesanstan günümüze ortaya çıkan uzmanlaşmış sanat üretimi de ilham perilerini bekleyen yüce ve dahi sanatçı figürüyle, aynı yabancılaşmayı yaratmıştır. Bu bağlamda disiplinler arası çalışmayı, yabancılaşmayı aşmanın araçlarından birisi olarak değerlendiren Sokak Sanatçıları ‘sanatı’ mümkün olduğu kadar aracı kurumlardan bağımsızlaştırarak doğrudan toplumla buluşturmanın yollarını araştırır. Bu açıdan sokağın özgürleştirici, paylaşımcı yanını değerlendirerek üretimlerini öncelikle sokakta sergiler. **Özgürlük Sokaktadır !”**⁴⁰

Sokak Orkestrasının performansları bağlamında bir dizi konu ön plana çıkmaktadır. Sokak performansı başka bazı performans biçimleri ile benzerlikler göstermekle birlikte görece bağımsız ya da daha doğru bir söyleyişle çoklu bağlamlara sahip bir ortamda gerçekleşmektedir. Bu açıdan bir salon konseri ile sokak konseri arasında sokağın çoklu bağlamsallıklara daha yatkın bir mekânsal konuma sahip olduğu söylenebilir. Örneğin <https://www.youtube.com/watch?v=KgZ6gKtUfAc> adresinde paylaşıma açılan performans videosu a)politik b)pragmatik c)eğlence d) kamusal/özel alan e) ‘sanat’ f)ironi gibi bir dizi bağlama kapı aralayan yapısıyla yukarıda tartışılan çoklu bağlam meselesine açıklık getirmektedir. Metro ve İzban’da bisiklet yasağına karşı bir grup bisiklet severle beraber gerçekleştirdikleri performansları, kazanımla sonuçlanmasının yanı sıra bir dizi yerleşik anlayışın da yeniden müzakere edilmesine yol açmıştır.

Yerleşik anlayışların sürekli yeniden müzakere edildiği bir mekân olarak sokak, içerdiği dinamik süreçler sebebiyle canlılığını korumaktadır. Yerleşik süreçler çoğu zaman hiç de kolaylıkla yerlerinden edilebilir görünmemektedir. Örneğin *Sokak Orkestrası* ya da İstanbul, Ankara, Eskişehir gibi pek çok kentte gerçekleşen sokak performansları gözlemlendiğinde sokak performansı gerçekleştirenlerle izlerkitle (audience) arasında hiçbir bariyer, yüksek sahne, bodyguard vb. mesafe unsurları bulunmamasına rağmen ve hatta çoğu zaman performansı gerçekleştirenlerin, biraz daha yaklaşım yollu çağrılarına rağmen izlerkitle, alışla gelen sahne izleyici seyirci mesafesini korumaya özen göstermektedir. <https://www.youtube.com/watch?v=MOLwwzoZQEQ> adresinde paylaşıma açılan videodan da görülebileceği gibi çoğu zaman çember yarım daire formlarıyla konvansiyonel sahne, sanal olarak inşa edilmektedir.⁴¹ Bu ‘sanal sahne’ bağlamında bir şeyi daha vurgulamak önemli

⁴⁰ www.sokakorkestrasi.com (erişim tarihi: Mayıs 2014)

⁴¹ Sokak performansları her ne kadar ‘İzleyici’, ‘sanatçı’ ve ‘sanat’ kategorilerini aşındırma potansiyeli taşıyan etkinlikler olsa da bu ‘aşındırmanın’ bir yeniden üretim süreci olduğu da söylenebilir. Sokak Sanatçıları kimi zaman ‘sanat’ kategorisini dışlayan, alaya alan performanslarda bulundukları gibi, kimi zaman da zabıta polis vb. kolluk güçlerine karşı ‘sanat’ kalkanını kuşanmayı ve onun tarihsel olarak güvenli söylemi içerisinde hareket

olabilir; O da gene modernleşme açısından tartışılabilir olan yüz yüze toplumsallıkla alakalı bir tercihin, bu formlar üzerinde etkili olmuş olabileceğidir. Yöresel halk dansları etnografisi ile uğraşanların hemen fark ettiklerini düşündüğüm yöresel bağlamlarda karşımıza çıkan halka formu, kentsel bağlamlarda, yarışmalarda yerini modern sanatçı izleyici ayrımını onaylayan çizgisel formlara bırakmaktadır. Yüksek lisans çalışmam bağlamında Hemşin yaylalarında gözlemlediğim bütün horonlarda bu halka formun ortasına yaşlı kadınların sandalyelerini yerleştirdiklerini ve horonlar oynanırken hem sohbet ettiklerini hem de bu tarz formları sahneleştirdiklerini gözlemledim (Mutlu, 2009).

Sokak Orkestrası'nın Sokak performanslarında değerlendirilmesi gereken bir başka olgu gene yerleşik rollerin müzakereye açılmaları bağlamındadır. Sokak Orkestrası'nın da aralarında olduğu pek çok sokak sanatçısı gerek zabıtalara karşı karşıya geldiklerinde, gerekse de sıradan bir performans gününde konumlarının dilencilik ve düşkünlükle birlikte değerlendirilmesinin önüne geçmek için bir dizi stratejiye başvurumaktadırlar. Erving Goffman'ın *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* (2014) çalışmasındaki pek çok canlı strateji örneği, bu performanslarda sokak sanatçıları tarafından uygulanmaktadır. Yaptıkları işle ilgili olarak 'sanatsal' ve 'estetik' uzlaşımlara yol açacak jestler ve pratikler sergilemek, Kimi zaman üzerinde sadece şarkı sözlerinin yazılı olduğu kâğıtları, vokalistin piyano partiyonları edasıyla nota sehpasına yerleştirmesi bu tarz benlik sunumlarına örnek sayılabilir. Gene performansı beğenenlerin parasal katkılarını sunacakları bahşiş kutusunun seçimi ve izleyicilere olan mesafesi de incelikli bir hesaplamanın ürünü olarak şekillenir. Kutu için daha çok prestijli hard case'ler tercih edilirken, yerleştirileceği mesafe ne izleyenlerin para vermelerini engelleyecek kadar müzisyenlere yakın ne de performansın ticari çağrışımlarla gölgelenmesine izin verecek ölçüde izlerkitleye yakın olarak belirlenmemektedir.

Sonuç

Etnomüzikolojik mekân çalışmalarında, mikro ölçekli alan çalışmasıyla, makro ölçekli modernleşme teorilerinin beraber kullanımları için bir örnek olarak da düşünülebilecek bu çalışmayla, gündelik yaşamın yeniden üretildiği pek çok müziksel süreç incelenmeye çalışılmıştır.

R. Murray Schafer'in 1970'lerde gerçekleştirdiği haliyle İzmir'in ses manzaraları yalın birer sonik çevre unsuru olarak ele alınmamıştır. Daha çok Emily Thompson'un (2002) tanımladığı çerçevede dünya algımızı şekillendiren fiziki ve kültürel ses manzaraları (soundscape) yaklaşımına önem verilmiştir.

Performansın verili yapıyı her momentte müzakereye açan yapısı göz önünde bulundurularak sosyal olarak inşa edilen mekân (space) ve bu sosyal ilişkilerin gerçekleştiği yerlem (place), modernleşme teorilerinin merkezinde yer alan bir dizi kavram seti aracılığı ile ele alınmıştır. *Sokak Orkestrası*'nın bu teoriler bağlamında hem kendi tarihlerini inşa eden özneler olarak yaratıcılıklarına vurgu yapılırken, hem de geçmişten devralınan alışkanlıklar ve kültürel malzemeyi kullanmak zorunda olmaları sebebiyle yapısal sınırlılıkları vurgulanmaya çalışılmıştır. Mekân, içerisindeki aktörlerin aktif mücadeleleriyle inşa ettikleri ve bahsi geçen aktörleri belirleyen/sınırlayan toplumsal bir olgudur. Bu diyalektik ilişki her somut durumda mekânı yeniden üretir. *Sokak Orkestrası*'nın mottosunda söylediği gibi Özgürlük Sokaktadır!

Kaynakça

Benjamin, Walter (2011), *Pasajlar*, (Çev: Ahmet Cemal), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Giddens, Anthony (2004), *Modernliğin Sonuçları*, (Çev. Ersin Kuşdil), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Goffman, Erving (2014), *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, (Çev. Barış Çezar), İstanbul, Metis Yayınları

Harvey, David (2012), *Postmodernliğin Durumu*, (Çev. Sungur Savran), İstanbul, Metis Yayınları.

Holt, Fabian (2010), 'The Economy of Live Music in the Digital Age' *European Journal of Cultural Studies*,13: 243.

Mutlu, Kubilay (2009), *Hemşin Kültürel Kimliğinin Müziksel Dinamikleri*, D.E.Ü. Güzel Sanatlar Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sorokin, P. Ve Merton, R. (1937), 'Social Time: A Methodological and Functional Analysis', *American Journal of Sociology*, Vol. 42, No. 5 pp: 615-629.

Stokes, Martin (1994), 'Introduction: Ethnicity, Identity and Music' *Ethnicity, Identity and Music The Musical Construction of Place*, (Edt. Martin Stokes), Berg Publishers.

Thompson, Emily (2002), *The Soundscape of Modernity : Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, The MIT Press.

Urry, John (1999), *Mekânları Tüketmek*, (Çev. Rahmi G. Ögdül), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

“KAYSERİ'DE YAŞAYAN GÖÇMEN MÜZİSYENLER (SELANİK GÖÇMENLERİ)”

Yrd. Doç. Dr. Levent DEĞİRMENCİOĞLU

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Müzik Bölümü

leventd@erciyes.edu.tr

Özet

Kurtuluş savaşı sonrasında 24 Temmuz 1923'te İsviçre'nin Lozan şehrinde imzalanan Lozan Barış Antlaşması sürecinde, Yunanistan ile Türkiye ülkeleri arası nüfus değişimi yapılması konusunda anlaşmıştır. Bu anlaşma kapsamında, Yunanistan'da yaşayan Müslüman Türkler Türkiye'ye, Türkiye'de yaşayan Ermeni ve Rumlar da Yunanistan'a gönderilmiştir. Değişim sürecinde Türkiye'ye gelen Müslüman Türkler, 'muhacir' ya da 'göçmen' olarak isimlendirilmiştir. Yunanistan'ın farklı şehirlerinden Türkiye'ye gelen göçmenler, Türkiye'de Ermeni ve Rum'ların gönderilmesiyle boşalan bölgelere yerleştirilmişlerdir. İşte bu bölgelerden birisi de Kayseri olmuştur. Diğer bölgelerdeki göçmenler gibi Kayseri'ye yerleşen göçmenler de, yaşama yönelik yeniden bir düzen kurma sürecinde, maddi ve manevi açıdan çeşitli zorluklarla karşılaşmışlardır. Bazıları kendi kültür ve yaşantılarını burada devam ettirmişler, bazıları ise bulundukları coğrafyanın yaşantısına adapte olmuşlardır. Kendi kültür ve yaşantısını devam ettirebilen göçmenler, kendi yaşam tarzlarını ve kültürlerinde olan bazı uygulamaları, yerleştikleri yerlerdeki insanlarla paylaşmış, bu yolla şehrin sosyal yaşantısını doğrudan etkilemiş, bazı noktalarda da değişmesine vesile olmuşlardır. Yukarıda bahsedilen etkileşimlerden birisi de müzik alanında yaşanmıştır. Yunanistan'ın Selanik şehrinde gelen ve Kayseri'ye yerleşen göçmenler, kültürlerinde var olan ve bazılarının geldikleri yerlerde meslek olarak yürüttükleri müzik icracılığını burada da devam ettirmişlerdir. Kayseri'de yaşayan Selanik'li müzisyenler, nesilden nesle aktardıkları bu yaşam kültürü ile yaklaşık 90 yıldan beri Kayseri'nin sanat alanındaki temsilcileri olmuş, sosyal yaşantı içerisinde konser, düğün, bayram, asker uğurlama vb. faaliyetlerde görev almışlardır. Bu çalışmada, Kayseri'de yaşayan Selanik'li müzisyenlerin tespit edilerek, demografik açıdan ele alınması ve müzisyenlerin Kayseri'nin sosyal yaşantısına katkılarının ortaya konması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda, araştırmanın ilk aşamasında Kayseri'de yaşayan Selanik göçmeni müzisyenler tespit edilmiştir. Araştırmanın ikinci aşamasında, tespit edilen müzisyenler ile görüşmeler yapılmış, sorulan yapılandırılmış sorularla müzisyenlere ait demografik bilgilere ulaşılmıştır. Araştırmanın üçüncü ve son aşamasında ulaşılan bilgiler ile Kayseri'nin günümüzdeki sosyal yaşantısı ilişkilendirilerek, göçmen müzisyenlerin Kayseri'nin sosyal yaşantısına katkıları değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kayseri, Selanik, Müzik, Selanikli Müzisyenler, Göçmenler.

IMMIGRANT MUSICIANS LIVING IN KAYSERİ (IMMIGRANTS FROM THESSALONİKİ)

Abstract

Following the 'Independence War' in the process of Lausanne Peace Treaty which has signed on 24 July 1923 in Lausanne, Switzerland Turkey and Greece have agreed population exchange between countries. Under this agreement , the Muslim Turks living in Greece were sent to Turkey , Armenians and Greeks living in Turkey were sent to Greece . Muslim Turks who came to Turkey in the process of population exchange has been named as 'immigrant '.Immigrants coming from different cities of Greece to Turkey , were placed in the regions which evacuated by sending Armenians and Greeks. Here is one of this region has been the Kayseri. The immigrants who settled in Kayseri, financially and morally faced with various challenges in the process of establishing a new order for life such as immigrants in other regions. Some of them have maintained their culture and lives here , some of them have adapted to life of the regions where they live. The immigrants who could maintain their culture and lives shared some applications in their lifestyles and cultures with people in regions where they settled in, so they have directly affected the city's social life in this way and have caused to change also at some point. One of the interaction mentioned above has appeared in the field of music. The immigrants, which came from the Thessaloniki city of Greece and settled in Kayseri, have continued livings as performers. Thessaloniki musicians living in Kayseri , had been representative of the Kayseri in arts and had taken in charge in activities in social life as concerts, weddings , festivals , soldiers escorting etc. with this living culture by transferring from generation to generation since about 90 years.This study aims to determine the immigrant Thessaloniki musicians living in Kayseri and their contributions to the social life of Kayseri.To achieve this purpose, in the first part of the study Thessaloniki musicians living in Kayseri are determined. In the second part of the study

demographic informations of the musician's are determined. In the third part of the study

contributions of the immigrant musicians to social life of Kayseri are presented by correlating demographic informations of musicians and the social life of Kayseri.

Key Words: Kayseri, Thessaloniki, Music, Thessaloniki Musicians, Immigrants.

GİRİŞ

1.1. Kurtuluş Savaşı, Lozan Antlaşması ve Göçmenler

Yunan ordusunun İzmir'e çıkmasıyla başlayan, Türk-Yunan Savaşı'nın askeri aşaması Mustafa Kemal önderliğindeki Türk ordusunun 26 Ağustos 1922 günü başladığı taarruz sonucunda Yunan ordusunun dağılmasıyla beraber İzmir'e girişi ve Mudanya Ateşkes Antlaşması ile sonuçlanmıştır. Savaşın askeri aşamasının son bulmasıyla beraber öncelikle Türkiye'den Yunanistan'a olmak kaydıyla yoğun bir göç başlamış, bu yoğun göç hareketi Yunanistan ve Türkiye arasında zorunlu nüfus mübadelesine varacak sürecin başlangıcı olmuştur (Demirtaş, 2008,3).

Ünal'ın İçduygu ve Sirkeci'den (1999) aktardığına göre, (kurtuluş savaşı sonrasında) sınırları yeniden tanımlanan bu yeni ülkede ilk büyük göç hareketi sınırlar dışında kalan Türk ve Müslüman kökenli topluluklarla bu yeni sınırlar içerisindeki farklı dini ve etnik kökenlere sahip insanların yer değiştirmesiyle başlamıştır. (Ünal,2008,35). Erdal, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Türkiye Cumhuriyeti'nin karşı karşıya kaldığı en kapsamlı göçün Yunanistan'dan yapıldığını ifade etmektedir (Erdal,2006,11). Öte yandan Goularas da, Cumhuriyet

Dönemi'nde Türkiye'ye doğru yapılan en önemli göçlerden birisinin 1923 Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi kapsamında gerçekleştiğini ifade etmiştir (Goularas, 2012,129). Bu göçlerden belirli bir kısmı belli bir anlaşmaya dayanırken, belirli bir kısmı da adeta bir kaçış niteliği taşımaktadır (Çapa,1990,49).

Kurtuluş savaşı sonrasında Türkiye ile Avrupalı devletler arasında süregelen savaş ortamını sona erdirmek amacıyla düzenlenmiş bir konferans sonunda, 24 Temmuz 1923'te İsviçre'nin Lozan şehrinde 'Lozan Barış Antlaşması' imzalanmış, bu kapsamda Yunanistan ile Türkiye ülkeler arası nüfus değişimi (mübadele) yapılması konusunda anlaşmıştır. Erdal'ın Tanin'den (1922) aktardığına göre Lozan Konferansı'nda 1 Aralık 1922 tarihli oturumda sadece mübadele konusu gündeme getirilmiş, Lord Curzon'un çağrısı üzerine Nansen'in raporu dahilinde Türkiye ile Yunanistan arasında bir nüfus mübadelesi yapılması gereği ifade edilerek, mübadele antlaşması için alt komisyonların kurularak çözüm için kararların alınabileceği belirtilmiştir (Erdal,2006,40). Goularas'a göre Türkiye ile Yunanistan arasında gerçekleştirilen nüfus mübadelesi, Kurtuluş Savaşı ve Mudanya Anlaşması sonrasında, İsviçre'nin Lozan şehrinde toplanan Lozan Barış Konferansı'nda alınan kararlardan biridir. Bu karar, 30 Ocak 1923'te imzalanan "Yunan ve Türk Halklarının Mübadelesine İlişkin Sözleşme ve Protokol" ile kesinlik kazanmıştır (Goularas, 2012,130).

30 Ocak 1923'te Lozan'da imzalanan Türk-Rum ahali mübadelesine ilişkin sözleşmenin 25 ağustosta her iki ülke tarafından onaylanarak yürürlüğe girmesinden sonra, 19. Madde gereğince, göçmenlerin mübadelesine başlanmıştır (Çapa,1990,49). Kurtulgan'a göre, Lozan Antlaşması çerçevesinde Balkan coğrafyasından ilk ve öncelikli olarak Yunanistan ile Türkiye arasında göçler başlamış ve bu süreç zaman içerisinde tüm coğrafyaya yayılmıştır (Kurtulgan 2010,19).

1.2. Göçmenlerin Yerleştirildiği Bölgeler ve İller

Mübadele sözleşmesinin sonucu olarak İstanbul, Gökçeada ve Bozcaada'da ikamet eden Ortodoks Rumların dışında tüm Anadolu'da ve Doğu Trakya'da ikamet eden Ortodoks Rumlar Yunanistan'a, Batı Trakya dışında Yunanistan topraklarında yaşayan tüm Müslümanlar Türkiye'ye gönderilmiştir. Devlet İstatistik Enstitüsü'nün verilerine göre, mübadele kararının sonucu olarak 1923 ile 1927 yılları arasında Yunanistan'dan Türkiye'ye 456.720 Müslüman gelmiş ve çoğunluğu Ekim 1923'te kurulan Mübadele İskan ve İmar Vekaleti tarafından önceden belirlenmiş olan köy ve şehirlere yerleştirilmiştir (Goularas, 2012,131). Kiracıya göre, Lozan'da imzalanan sözleşmeyle 1,5 milyon üzerinde Rum ve 500 bine yakın Türk karşılıklı yer değiştirmiştir (Kiracı 2006,I).

İskân faaliyetlerinin sonuçlarına baktığımızda, Türkiye'de mübadil iskânının en yoğun olduğu yerlerin genel olarak eski Rum yerleşimleri olduğunu görmekteyiz. Köy iskânı açısından ele aldığımızda, mübadiller çoğunlukla mübadele öncesi ya da mübadeleyle Rumların terk ettiği boş köylere iskân edilmişlerdir. Yunanistan ve Balkanlar'dan gelen göçmenlerin malları ve iskânına ilişkin olarak çıkartılmış kanunlar doğrultusunda, 'Mübadil' olarak tanımlanan göçmenler Anadolu'dan Yunanistan'a gönderilen Rumların bıraktıkları evlere, ticarethanelere ve topraklara mesleklerine göre yerleştirilmişlerdir (Arı, 1960,4). Bu nedenle en çok mübadil iskânı Batı Anadolu ve Trakya'ya olmuştur. Diğer mübadiller ise yerli halkın yaşadığı köylere ya da kendilerinden önce iskân edilmiş olan muhacirlerin köylerine iskân edilmişlerdir (Goularas, 2012,131).

1.3. Kayseri'ye Yerleşen Göçmenler

17 Temmuz 1923 tarihli İcra Vekilleri Heyeti'nin yaptığı bu mıntıka dağılımı, gelen mübadil sayısının beklenenden fazla olması ve ulaşım koşulları, iskân bölgelerindeki emvâl-i metrûke durumu, arazi tevziâtında yaşanması muhtemel güçlükler gibi gerekçelerle vekalet tarafından yeniden düzenlenerek 10'a kadar çıkarılmış, mıntıkalarda değişiklikler de yapılabilmektedir. Vekâletin yaptığı değişikliklerle iskân mıntıkları; 1. mıntıka: Sinop, Samsun, Ordu, Giresun, Trabzon, Gümüşhane, Amasya, Tokat, Çorum, 2. mıntıka: Edirne, Tekfurdağı, Gelibolu, Kırkkilise, Çanakkale, 3. mıntıka: Balıkesir, 4. mıntıka: İzmir, Manisa, Aydın, Menteşe, Afyon, 5. mıntıka: Bursa, 6. mıntıka: İstanbul, Çatalca, Zonguldak, 7. mıntıka: İzmit, Bolu, Bilecik, Eski şehir, Kütahya, 8. mıntıka: Antalya, Isparta, Burdur, 9. mıntıka: Konya, Niğde, **Kayseri**, Aksaray, Kır şehir ve 10. mıntıka: Adana, Mersin, Silifke, Kozan, Ayıntap, Maraş olarak belirlenmiştir (Erdal,2006,136–137).

Tablo 1. Vilayetlere göre Mübadil sayıları (Erdal,2006,273).

Bölge	Vilayet	Merkez	Toplam	Mübadil	Yüzölçümü
İç Anadolu	Ankara	107.581	404.720	1.651	25.385 km ²
	Konya	102.906	504.384	5.549	48.990 km ²
	Aksaray	71.577	127.031	3.286	10.101 km ²
	Niğde	59.149	166.056	15.702	9.965 km ²
	Eskişehir	81.759	154.332	2.567	13.335 km ²
	Çorum	60.869	247.926	1.570	11.240 km ²
	Çankırı	73.628	157.219	---	8.665 km ²
	Kayseri	99.713	251.370	7.280	13.910 km ²
	Yozgat	70.259	209.497	1.635	13.950 km ²
	Kırşehir	67.557	126.901	193	9.090 km ²
2.678.987	Sivas	56.522	329.551	7.539	26.930 km²

Goularas'ın Behar'dan (1996) aktardığı aşağıdaki tabloda da mübadillerin yerleştirildikleri iller ve mübadil sayıları ifade edilmiştir.

Tablo 2. Vilayetlere göre Mübadil sayıları (Goularas,2012,132).

İl	Mübadil Sayısı	İl	Mübadil sayısı	İl	Mübadil sayısı	İl	Mübadil sayısı
Adana	8440	Çanakkale	11638	Isparta	1175	Mersin	3330
Afyon	1045	Cebeli Bereket	2944	İstanbul	36487	Muğla	4968
Aksaray	3286	Çorum	1570	İzmir	31502	Niğde	15702
Amasya	3844	Denizli	2728	Kars	2512	Ordu	1248
Ankara	1651	Diyarbakır	484	Kastamonu	842	Samsun	22668
Antalya	4920	Edirne	49441	Kayseri	7280	Şanlıurfa	290
Artvin	46	Elazığ	2124	Kırklareli	33119	Şebinkarahisar	5879
Aydın	6630	Erzincan	116	Kırşehir	193	Sinop	1189
Balıkesir	37174	Erzurum	1095	Kocaeli	27687	Sivas	7539
Bayazıt	2856	Eskişehir	2567	Konya	5549	Tekirdağ	33728
Bilecik	4461	Gaziantep	1330	Kütahya	1881	Tokat	8218
Bitlis	3360	Giresun	623	Malatya	76	Trabzon	404
Bolu	194	Gümüşhane	811	Manisa	13829	Van	275
Burdur	448	Hakkari	310	Maraş	1143	Yozgat	1635
Bursa	34543	Hatay	1037	Mardin	200	Zonguldak	1285

Erdal ve Goularas'ın ifade ettiği tabloları incelediğimizde, Yunanistan'dan gelen göçmenlerin önemli bir bölümünün de (7280 kişi) Kayseri'ye yerleştiğini görmekteyiz. Kayseri mebusu Ahmet Hilmi Bey'e göre, buraya Siroz, Drama ve Sırfçe'nin biraz sermaye sahibi, şehir hayatına alışkın olan ticaret ehli göçmenleri yerine; Kozana'ya bağlı köylerden getirilen çiftçi aileler iskân edilmişti (Çapa,1990,59).

Diğer bölgelerdeki göçmenler gibi Kayseri'ye yerleşen göçmenler de, göç sonrasında yaşama yönelik yeniden bir düzen kurma sürecinde, maddi ve manevi açıdan çeşitli zorluklarla karşılaşmışlardır. Bazıları kendi kültür ve yaşantılarını burada devam ettirmişler, bazıları ise bulundukları coğrafyanın yaşantısına adapte olmuşlardır. Kendi kültür ve

yaşantısını devam ettirebilen göçmenler, kendi yaşam tarzlarını ve kültürlerinde olan bazı uygulamaları, yerleştikleri yerlerdeki insanlarla paylaşmış, bu yolla şehrin sosyal yaşantısını doğrudan etkilemiş, bazı noktalarda da değişmesine vesile olmuşlardır. “Bu zorunlu göç ile yüz binlerce kişinin hayatı değişmiş, mübadiller bir yandan yeni vatanlarına uyum sağlamaya çalışırken diğer bir yandan da doğdukları toprakların oluşturduğu kimlik ve kültürlerini gelinen vatanda yaşatmaya çalışmışlardır” (Goularas, 2012,129)

Yeni yerleşilen yerlerde karşılaşılan ekonomik, sosyal ve kültürel şartlar, mübadillerin yeni vatanlarına uyum sağlama aşamasında olumlu ya da olumsuz etkileri de beraberinde getirmiştir. Diğer bir taraftan, iskân yerleri, mübadillerin gelenek ve göreneklerinin, kıyafet, müzik, dans, mutfak kültürlerinin, dil ve lehçelerinin, kısacası ortak hafızalarının, kültürel miraslarının ve kimliklerinin Türkiye’de yaşatılması açısından çok önem taşımıştır (Goularas, 2012, 134). Geldikleri yerde azınlık, gittikleri yerde ise muhacir olarak adlandırılan bu insanlar, geldikleri ve yerleştikleri yerlere kısa sürede uyum göstererek yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin gelişmesine katkı sağlamışlardır (Kurtulgan 2010,20).

Yunanistan’ın Selanik şehrinden Kayseri’ye gelen ve yerleşen göçmenlerden bazıları, kültürlerinde var olan ve geldikleri yerlerde meslek olarak yürüttükleri müzik icracılığını burada da devam ettirmişlerdir. Kayseri’de yaşayan Selanik’li müzisyenler, nesilden nesle aktardıkları bu yaşam kültürü ile yaklaşık 90 yıldan beri Kayseri’nin sanat alanındaki temsilcileri olmuş, sosyal yaşantı içerisindeki konser, düğün, bayram, asker uğurlama vb. faaliyetlerde görev almışlardır. Bu çalışmada, Kayseri’de yaşayan Selanik’li müzisyenlerin tespit edilerek, demografik açıdan ele alınması ve müzisyenlerin Kayseri’nin sosyal yaşantısına katkılarının ortaya konulması amaçlanmaktadır.

YÖNTEM

Araştırma 3 aşamada tamamlanmıştır. Araştırmanın ilk aşamasında öncelikle literatür taraması yapılarak, konuya ışık tutabilecek kaynaklara ulaşılmıştır. Sonrasında müzisyenlerle yapılacak görüşmelere ilişkin yapılandırılmış ve yarı yapılandırılmış nitelikteki görüşme soruları hazırlanmıştır. Araştırmanın 2. aşamasında, Selanik göçmeni müzisyenler tespit edilmiş, ulaşılabilen ve görüşmeyi kabul edenlerle görüşmeler yapılmıştır. Araştırma kapsamında toplamda 36 müzisyen tespit edilmiş, bazı nedenlerden (ulaşamama, görüşmenin kabul edilmemesi, zaman yetersizliği vb.) dolayı bu müzisyenlerden ancak 24’ü ile görüşme yapılabilmektedir. Araştırmanın 3. Aşamasında görüşme sonucunda elde edilen veriler çözümlenmiş ve raporlaştırılmıştır.

Araştırma, günümüz itibarıyla hayatta olan ve profesyonel anlamda işlerde görev alabilen müzisyenlerle sınırlı tutulmuştur.

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, araştırma kapsamında tespit edilen Selanik göçmeni müzisyenlerin sayıları, geldikleri şehirler, yaşları, eğitim durumları ve çalgılarına ilişkin bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

1.1. Tespit Edilen Selanik Göçmeni Müzisyenler

Tablo 3. Tespit edilen müzisyenlere ilişkin dağılım.

TESPİT EDİLEN GÖÇMEN MÜZİSYENLER	
1. Hacı Ali SEÇİL	20. Hasan KARADENİZ
2. Kenan SEÇİL	21. Murat KARADENİZ
3. Erdem SEÇİL	22. Ramazan KARADENİZ
4. Cafer SEÇİL	23. Mustafa KARADENİZ
5. İhsan MENGE	24. Nuh Mehmet NAİKI
6. Aytaç MENGE	25. Mustafa NAİKI
7. Uğur MENGE	26. Metin NAİKI
8. Engin MENGE	27. Aytaç ANKARA
9. Ömer MENGE	28. Mithat ANKARA
10. Abdullah MENGE	29. Hüseyin SEZEN
11. Şenol BURKAY	30. Mehmet SEZEN
12. Levent BURKAY	31. Aykut ARTUT
13. Recep BURKAY	32. Muammer OKAN
14. Günay DERİNGÖL	33. İrfan ORAL
15. Suat DERİNGÖL	34. Sedat SALTİK
16. Kadir DERİNGÖL	35. Murat YEŞİL
17. Mustafa DERİNGÖL	36. Hakan Döner
18. Tarık KARADENİZ	
19. Recep KARADENİZ	

Tablo incelendiğinde, araştırma kapsamında toplam 36 müzisyenin tespit edildiği görülmektedir. Görüşme yapılabilen her müzisyene, konu ile ilgili görüşme yapılabilecek başka birilerinin olup olmadığı ayrıca sorulmuş, müzisyenlerin yönlendirmeleri ve söylediği isimlere göre yukarıdaki kişiler belirlenmiştir. Böylece isim olarak ulaşılamayan müzisyenlerin sayısı en asgariye indirilmiştir.

1.2. Ulaşılabilen/Ulaşılamayan Müzisyenler

Tablo 4. Ulaşılabilen müzisyenlere ilişkin dağılım.

MÜZİSYENLER	Ulaşılabilenler	Ulaşılamayanlar
1. Hacı Ali SEÇİL	X	-
2. Kenan SEÇİL	-	X
3. Erdem SEÇİL	X	-
4. Cafer SEÇİL	X	-
5. İhsan MENGE	-	X
6. Aytaç MENGE	X	-
7. Uğur MENGE	X	-
8. Engin MENGE	-	X
9. Ömer MENGE	X	-
10. Abdullah MENGE	X	-
11. Şenol BURKAY	X	-
12. Levent BURKAY	X	-
13. Recep BURKAY	X	-
14. Günay DERİNGÖL	-	X
15. Suat DERİNGÖL	X	-
16. Kadir DERİNGÖL	X	-
17. Mustafa DERİNGÖL	X	-
18. Tarık KARADENİZ	X	-
19. Recep KARADENİZ	-	X
20. Hasan KARADENİZ	-	X
21. Murat KARADENİZ	-	X
22. Ramazan KARADENİZ	-	X
23. Mustafa KARADENİZ	X	-
24. Nuh Mehmet NAİKI	-	X
25. Mustafa NAİKI	X	-
26. Metin NAİKI	-	X
27. Aytaç ANKARA	X	-
28. Mithat ANKARA	X	-
29. Hüseyin SEZEN	-	X
30. Mehmet SEZEN	-	X
31. Aykut ARTUT	X	-
32. Muammer OKAN	X	-
33. İrfan ORAL	X	-
34. Sedat SALTİK	X	-
35. Murat YEŞİL	X	-
36. Hakan Döner	X	-
TOPLAM	24	12

Tablo incelendiğinde, araştırma kapsamında tespit edilen toplamda 36 müzisyenden 24'üne ulaşılabildiği, 12'sine ise ulaşılamadığı görülmektedir. Ulaşılabilen 24 müzisyen ile görüşme yapılmıştır. Ancak isimleri tespit edilen bazı müzisyenler, çeşitli nedenler (ulaşamama, il dışında olma, görüşmenin kabul edilmemesi, zaman azlığı vb.) göstererek görüşme yapmayı kabul etmemişlerdir. Araştırma sürecinde sadece isimleri tespit edilen ancak herhangi bir şekilde kendileriyle irtibat kurulamayanlar da olmuştur. Bu müzisyenler 'ulaşılamayanlar' başlığı altında değerlendirilmiştir.

1.3. Müzisyenlerin Göç ettikleri Yerleşim Yerleri

Tablo 5. Müzisyenlerin göç ettikleri yerleşim yerlerine ilişkin dağılım.

MÜZİSYENLER	Asıl Memleketleri		
	Selanik		
	Yenice	Serfice	Menlik
1. Hacı Ali SEÇİL	-	-	X
2. Erdem SEÇİL	-	-	X
3. Cafer SEÇİL	-	-	X
4. Aytaç MENGE	X	-	-
5. Uğur MENGE	X	-	-
6. Ömer MENGE	X	-	-
7. Abdullah MENGE	X	-	-
8. Şenol BURKAY	X	-	-
9. Levent BURKAY	X	-	-
10. Recep BURKAY	X	-	-
11. Suat DERİNGÖL	X	-	-
12. Kadir DERİNGÖL	X	-	-
13. Mustafa DERİNGÖL	X	-	-
14. Tarık KARADENİZ	X	-	-
15. Mustafa KARADENİZ	X	-	-
16. Mustafa NAİKI	X	-	-
17. Aytaç ANKARA	-	X	-
18. Mithat ANKARA	-	X	-
19. Aykut ARTUT	-	X	-
20. Muammer ÖKAN	X	-	-
21. İrfan ORAL	X	-	-
22. Sedat SALTİK	X	-	-
23. Murat YEŞİL	X	-	-
24. Hakan Döner	X	-	-
TOPLAM	18	3	3

Tablo incelendiğinde, müzisyenlerin Yunanistan'ın Selanik şehrine bağlı 3 farklı ilçeden geldikleri görülmektedir. Tabloya göre, köken olarak 18 müzisyen Yenice'den, 3 müzisyen Serfice'den, 3 müzisyen de Menlik'ten geldiklerini ifade etmişlerdir. Günümüzde bu yerleşim yerlerinin bazıları kaynaklarda şehir olarak ifade edilmektedir. Ancak göç zamanı (1922–25) göz önünde bulundurulduğunda bu yerleşim yerlerinin ilçe yada kaza olarak ifade edildiği tespit edilmiştir. Araştırma kapsamında yapılan görüşmelerde ulaşılan en yaşlı müzisyen olan H. Ali Seçil'in (78) ifadelerine göre, göçmen müzisyenlerin bir kısmı Kayseri'ye doğrudan, bir kısmı ise İzmir üzerinden farklı gruplar halinde gelmişlerdir. Bazıları burada tanışmış ve aynı bölgeden geldiklerini burada öğrenmişlerdir.

1.4. Müzisyenlerin Yaşları

Tablo 6. Müzisyenlerin yaşlarına ilişkin dağılım.

MÜZİSYENLER	YAŞ
1. Hacı Ali SEÇİL	78
2. Cafer SEÇİL	65
3. Mithat ANKARA	62
4. İrfan ORAL	59
5. Suat DERİNGÖL	52
6. Şenol BURKAY	50
7. Muammer ÖKAN	48
8. Erdem SEÇİL	46
9. Mustafa NAİKI	45
10. Tarık KARADENİZ	43
11. Sedat SALTİK	39
12. Aytaç MENGE	38
13. Kadir DERİNGÖL	38
14. Levent BURKAY	37
15. Uğur MENGE	36
16. Ömer MENGE	36
17. Murat YEŞİL	36
18. Aytaç ANKARA	35
19. Mustafa KARADENİZ	33
20. Recep BURKAY	30
21. Mustafa DERİNGÖL	29
22. Abdullah MENGE	29
23. Hakan Döner	26
24. Aykut ARTUT	18

Tablo incelendiğinde, en yaşlı müzisyenin 78, en genç müzisyen ise 18 yaşında olduğu görülmektedir. Yapılan görüşmelerde vefat eden bazı müzisyenlerin isimlerine de ulaşılmış ancak bu isimler araştırmaya dahil edilmemiştir. Öte yandan görüşmelerde 18 yaşından daha genç müzisyenlerde tespit edilmiş ancak araştırmanın sınırlılıkları kapsamında değerlendirmeye alınmamıştır.

1.5. Müzisyenlerin Eğitim Durumları

Tablo 7. Müzisyenlerin eğitim durumlarına ilişkin dağılım

MÜZİSYENLER	Eğitim Durumu			
	İlkokul	Ortaokul	Lise	Üniversite
1. Hacı Ali SEÇİL	X	-	-	-
2. Erdem SEÇİL	-	X	-	-
3. Cafer SEÇİL	X	-	-	-
4. Aytaç MENGE	X	-	-	-
5. Uğur MENGE	X	-	-	-
6. Ömer MENGE	X	-	-	-
7. Abdullah MENGE	X	-	-	-
8. Şenol BURKAY	X	-	-	-
9. Levent BURKAY	X	-	-	-
10. Recep BURKAY	X	-	-	-
11. Suat DERİNGÖL	X	-	-	-
12. Kadir DERİNGÖL	-	X	-	-
13. Mustafa DERİNGÖL	-	X	-	-
14. Tarık KARADENİZ	X	-	-	-
15. Mustafa KARADENİZ	-	-	X	-
16. Mustafa NAİKI	X	-	-	-
17. Aytaç ANKARA	X	-	-	-
18. Mithat ANKARA	X	-	-	-
19. Aykut ARTUT	-	X	-	-
20. Muammer ÖKAN	X	-	-	-
21. İrfan ORAL	X	-	-	-
22. Sedat SALTİK	X	-	-	-
23. Murat YEŞİL	X	-	-	-
24. Hakan Döner	-	-	X	-
TOPLAM	18	4	2	0

Tablo incelendiğinde, müzisyenlerden 18'inin ilkökul, 4'ünün ortaokul, 2'sinin ise Lise mezunu olduğu görülmektedir.⁴² Yapılan görüşmelerde, müzisyenler geçim kaygısı nedeniyle bazen kendi istekleriyle bazen de ailelerinin yönlendirmeleriyle okuldan çok işi tercih etmek zorunda kaldıklarını, bu nedenle de eğitim durumlarının düşük kaldığını ifade etmişlerdir. Müzisyenlerin çoğunluğunun ilkökul mezunu olması durumu bu nedenlere bağlanmaktadır.

1.6. Müzisyenlerin Çalgıları

Tablo 8. Müzisyenlerin çalgılarına ilişkin dağılım

MÜZİSYENLER	Çalgılar
1. Hacı Ali SEÇİL	Ud
2. Erdem SEÇİL	Ritim
3. Cafer SEÇİL	Ritim
4. Aytaç MENGE	Keman

⁴² İlkokul, Ortaokul ve Liseyi bitiremeyip ayrılmak zorunda kalan müzisyenler de mezun olarak kabul edilmiştir.

5. Uğur MENGE	Org
6. Ömer MENGE	Ney
7. Abdullah MENGE	Ritim
8. Şenol BURKAY	Ritim
9. Levent BURKAY	Ud
10. Recep BURKAY	Ritim
11. Suat DERİNGÖL	Klarnet
12. Kadir DERİNGÖL	Keman
13. Mustafa DERİNGÖL	Kanun
14. Tarık KARADENİZ	Keman
15. Mustafa KARADENİZ	Org
16. Mustafa NAİKI	Ritim
17. Aytaç ANKARA	Org
18. Mithat ANKARA	Gitar
19. Aykut ARTUT	Ritim
20. Muammer ÖKAN	Ritim
21. İrfan ORAL	Ud
22. Sedat SALTİK	Ritim
23. Murat YEŞİL	Bağlama
24. Hakan Döner	Org

Tablo incelendiğinde, müzisyenlerin ritim, ud, keman, ney, klarnet, kanun, gitar ve bağlama olmak üzere toplamda 9 farklı çalgı çaldıkları görülmektedir. Müzisyenlerin çaldıkları çalgıların sayı olarak dağılımları aşağıda farklı bir tablo ile ifade edilmiştir.

Tablo 8. Çalgı sayılarına ilişkin dağılım

ÇALGILAR	Sayısı
Ritim	9
Org	4
Ud	3
Keman	3
Ney	1

Klarnet	1
Kanun	1
Gitar	1
Bağlama	1

Tablo incelendiğinde, müzisyenler arasında 9 kişinin ritim, 4 kişinin org, 3 kişinin ud, 3 kişinin keman, 1 kişinin ney, 1 kişinin klarnet, 1 kişinin kanun, 1 kişinin gitar, 1 kişinin de bağlama çaldığı görülmektedir. Tablodaki verilere göre müzisyenlerin çoğunluğu ritim çalmaktadır.⁴³ Görüşmelerde bu urdum müzisyenlerle tartışılmış, neden çoğunluğun ritim çaldığı konusunda sorular yöneltilmiştir. Müzisyenler, ritmin ve ritim çalgılarının müziğin temeli olduğu bu nedenle ritim sazların çok önemli olduğu noktasında görüş bildirmişlerdir. Bu durumun bir getirisi olarak, kendi gelenekleri içinde müziğe başlayan herkesin doğrudan ritim çalgıları ile başladıklarını ifade etmişlerdir.

SONUÇ

Kayseri’de yaşayan, aslen Selanik göçmeni müzisyenlerin tespit edilerek, demografik açıdan ele alınmasını amaçlayan bu araştırmada,

- Kayseri’de yaşayan toplam 36 Selanik göçmeni müzisyen tespit edilmiştir.
- Müzisyenlerin Selanik’e bağlı 3 farklı ilçeden geldikleri tespit edilmiştir.
- Müzisyenlerin en yaşlısının 78, en gencinin ise 18 yaşında olduğu tespit edilmiştir.
- Müzisyenlerden 18’inin ilkokul, 4’ünün ortaokul, 2’sinin ise Lise mezunu olduğu tespit edilmiştir.
- Müzisyenlerden 9’unun ritim, 4’unun org, 3’unun ud, 3’unun keman, 1’inin ney, 1’inin klarnet, 1’inin kanun, 1’inin gitar, 1’inin de bağlama çaldığı tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Arı, O. (1960) *Bulgaristanlı Göçmenlerin İntibakı*. Rekor Matbaası. Ankara.
- Çapa, M. (1990). *Yunanistan’dan Gelen Göçmenlerin İskânı*. Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi Cilt: 2 Sayı: 5
- Demirtaş, B. (2008). *Lozan Mübadele Sözleşmesi’nin Etkileri Ve Sonuçları Üzerine Bir Araştırma*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilimdalı, Cumhuriyet Tarihi Bilim Dalı. Bursa.
- Erdal İ. (2006). *Türkiye İle Yunanistan Arasında Mübadele Meselesi (1923–1930)*. Basılmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı. Ankara.
- Goularas Gökçe, B. (2012). *1923 Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi Ve Günümüzde Mübadil Kimlik Ve Kültürlerinin Yaşatılması*. Alternatif Politika Dergisi, Cilt. 4, Sayı. 2, 129-146.
- Kiracı, M. (2006). *Cumhuriyet Döneminin İlk Göçü: Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Yakınçağ Tarihi Bilim Dalı. Edirne.

⁴³ Araştırma kapsamında bütün vurmalı çalgılar ritim başlığı altında ifade edilmiştir.

- Kurtulgan, K. (2010). *Balkan Muhacirlerinin Konya Vilayetine İskânı (1923-1933)*. Basılmamış Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilimdalı Atatürk İlkeleri Ve İnkılâp Tarihi Bilim Dalı. Konya.
- Ünal, S. (2008). *Sosyal Bütünleşme ve Kimlik Bağlamında türkiye2deki Balkan Göçmenleri Üzerine Bir Değerlendirme (İzmir'den Bir Örneklem)*. Yüksek Lisans Tezi. Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilimdalı. Aydın.

Ek 1 Görüşme Soruları

Görüşme Soruları

Katılımcının,

Adı Soyadı :

Doğum Yeri :

Asıl Memleketi:

Yaşı :

Eğitim Durumu:

İlkokul () Ortaokul () Lisans () Yüksek Lisans () Doktora ()

Sanatta Yeterlik ()

Çalgısı:

“BİR KENTLEŞME REFLEKSİ OLARAK NOSTALJİ KAFELER”

Yrd. Doç. Dr. Mehmet BİREKUL

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Sosyoloji Bölümü

mbirekul@hotmail.com; mbirekul@konya.edu.tr

ÖZET

Günümüz toplumlarının en temel problemlerinden biri olan modernleşme ve buna bağlı olarak kentleşme olgusunda şehirler bir taraftan “modern kentler” olabilme çabasını sarf ederken diğer taraftan da arkasında bıraktığı saflığa-doğallığa olan özlemini dile getirmekten geri durmamaktadır. Bu tablo içerisinde şehirler kendi anlam dünyasını imar etmede modernleşmesine engel olmayan ama geçmişini de silip atmayan bir fantezi olarak “nostalji”ye sarılmış bir görüntü sergilemektedir. Bu durumun şehirler açısından en güncel göstergelerinden biri ise hızla artan nostalji kafelerdir. Özellikle Anadolu (taşra) kentlerinde çokça rağbet edilen ve yayılan bir mekansal olgu olarak nostalji kafeler geçmişe özlemi düşünsel anlamıyla gidermesi beklenen bir refleksin ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışma hızla modernleşen şehirlerin yaşadığı dilemma içerisinde bir refleks olarak nostaljiye sarıldığını varsaymakta ve bunun güncel bir örneği olarak nostalji kafelerin yayılmasının anlam dünyasını yitiren şehirlerin kentleşme olgusu karşısında nostaljik bir refleks olduğunu iddia etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Kentleşme, Nostalji, Nostalji Kafeler,

“NOSTALGIA CAFES AS A REFLEX TO URBANIZATION”

Assist Prof. Dr. Mehmet BİREKUL

Department of Sociology, Faculty of Social Sciences and Humanities, Necmettin Erbakan University

mbirekul@hotmail.com; mbirekul@konya.edu.tr

ABSTRACT

Modernization which has been one of the primary issue today is on the one hand trying to adapt to modern cities and on the other hand cannot withhold itself to articulate its longing for its left-behind purity and naturality. Within this frame, the country portrays a picture of “nostalgia”, in which it does not erase its past and at the same time cannot avoid modernization when constructing its semantic world. One of the actual indicators of this fact is increase of nostalgia cafes in cities. Nostalgia cafes in the cities of Anatolia (rural) are especially emerged from reflex of nostalgia. This study assumes that the country clings to nostalgia as a reflex to the dilemma it is going through and claims that an actual example seen is in the increase of nostalgia cafes in cities can be considered a nostalgic reflex of the country against urbanization.

Keywords: Modernization, Urbanization, Nostalgia, Nostalgia Cafes

1. Giriş: Kentleşme ve Evin Dönüşümü

Avrupa’da 17. yüzyılda meydana gelen teknolojik birikim ve ekonomik büyüme ile başlayan ve adına “modernleşme” denilen kurumsal ve kültürel değişim süreci, etkileri dünya çapında görülen yeni bir hayat tarzı ve sosyal örgütlenme biçimi meydana getirmiştir. “Modern” olmak, artık düne ait olmayan ve eskisinden farklı yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak demektir (Aslan ve Yılmaz, 2001: 93). Çılgın rakamlara ulaşan kentsel yoğunluk, kitlesel üretim ve fabrika çalışma koşulları ve yöntemleri her geçen gün yeni bir insan tipini yaratmaktadır. Üretimi standartlaştırmak amacıyla geliştirilen bilimsel yöntemler, çizelgeler ve deneyler eşliğinde (‘kalabalıklar içinde yalnız’) hareketleri adeta robotlaştırılan rasyonel bireyi tanımlamaktadır (Talu, 2010: 142).

Modernitenin yeni toplumsal bünyede ürettiği pek çok alanın yanında problem alanlarından birisi de kentleşme olarak kendisini göstermiştir. Öyle ki kırsaldan kente göç ile birlikte kalabalıklaşan şehirler, aynı zamanda ne kırsala ait ne de kente ait yeni bir sınıfsal yapının ortaya çıkmasını ve bu keskin dönüşü gerçekleştirmeye yönelik “geçiş halindeki şehirleri” sonuçlamıştır. Bu noktada modernitenin bir sonucu olarak kentleşmenin en belirgin ortaya çıktığı alanlardan birisi olarak “ev” dikkat çekmektedir. Zira *Modo* (hemen, biraz önce, demin) kökünden türetilen *modern* sözcüğü Hristiyan ortaçağda kullanıma girmiş, başlangıçta “şimdi” ve “çağdaş” anlamında kullanılmıştır. Modern sözcüğü 17. Yüzyıl Fransa’sında teknolojik ilerlemeye değil, beğeni ve klasik antikçağ hakkındaki tartışmaya işaret etmektedir. On sekizinci yüzyılda “modernleştirmek” ise genellikle “*ev dekorasyonu*”nu anlatmak için kullanılır hale gelmiştir (Boym, 2009: 51). Modernitenin insanların hayatına doğrudan etki ettiği bir alan olarak evin dönüşümü üzerinden ifade edilmesi bu anlamda önemli bir ayrıntı olarak dikkat çekicidir.

Bu anlayışın bir yansıması olarak örneğin yirminci yüzyıl kentinin düzenlenmesinde, 1960’lara kadar etkili olan Le Corbusier (1887-1965) toplumsal yapıyı değiştirmenin, gündelik yaşam sorunlarını en aza indirmenin ancak yeni bir kentsel tasarımla gerçekleştirilebileceğini düşünüyordu. Bu amaca varmada en etkili yol, modern teknoloji ürünlerini kentin yeniden yapılanmasına uyarlamak olacaktı. Bu düşünce, Paris için önerilen cam ve çelikten yapılmış gökdelenlerde somutlaştırılıyordu. ***Ona göre, Sanayi Devrimi’nin yarattığı yeni dünyanın mimarlık alanını da biçimlendirmesini bekliyordu: “Modern yaşam, konut ve kent için yeni bir plan istemekte ve beklemektedir.”*** Bu uğurda kent planlaması ve konut yapımında eski mimarlık anlayışının atılıp yerine yenisinin konmasını, geometrik biçimlerin, seri konut üretiminin egemen olmasını savunuyordu: ***“Yeni bir çağ, ölmek üzere olanın yerini dolduruyor. Makineleşme insanlık tarihine yeni bir anlayışı ortaya çıkarıyor. Her çağ, düşünce sisteminin açık bir imgesi olan mimarlığını yaratır. Aydınlığa kavuşmuş, açık düşüncelerin simgelediği yeni dönemin sancılı arifesindeyiz*** (Duru, 2001: 351).”

Bunun yanında prestij ve zenginlik simgesi olan apartmanların zaman içinde toplumun her kesimi tarafından alınabilecek şekilde standartlaşması ve çoğalması da aynı nedenlerle gerçekleşmiş, tüketiciye sunmak için yeni modalar ve imajlar aranması kaçınılmazlaşmış, bunun yeni konut modellerindeki karşılığı da mekansal kurguyu araç haline getiren yaşam temaları, konseptleri olmuştur. Kentin dışında ama kente çok yakın, otoban ile birkaç dakikalık mesafede, çağdaş yaşamın gerektirdiği her türlü konfora sahip, kendine yeterli, rekreasyon, çocuk oyun alanları ve sosyal tesislerini içinde bulunduran, hayatınızı değiştirmeyi, güvenlik ve denetimi, depreme dayanımı, doğa içinde maksimum yaşamayı, bilgi çağının görünmeyen konforunu, akıllı ev teknolojilerini içeren, temiz bir çevre ve konforlu evlerin yanı sıra yepyeni ve ideal hayat tarzları vadeden konseptler, sadece mekanı değil bireyin benlik alanına müdahale eden hikayelerle kullanıcıyı da tanımlamayı ve değiştirmeyi

önermektedirler. Özlenen bir geçmiş ya da seçkin, gelecekçi ve fütürist bir yaklaşım olabilen bu kimlik paketi içinde konutun mimarisi ya da mekânsallığı değil, konseptiyle ne kadar tutarlı bir görüntüye sahip olduğu önem kazanmıştır (Altun, 2008: 76).

Bu zihinsel ve mekânsal dönüşüm pek çok refleksi de beraberinde getirmiştir. Ülkemizde Batı'dakinden süreç olarak farklı işleyen kentleşme (Bkz: Koyuncu, 2012: 379) ile birlikte en önemli reflekslerden birisi bir bellek arayışı olarak geçmişin aranmasında ve ona özlemle atıflarda (nostalji) kendisini göstermiştir. Bu anlamda ülkemizde evin dönüşümü ile birlikte geçmişe atıf yapılan alanlara baktığımızda bazı noktalar dikkat çekmektedir. Örneğin köyden kente göçün yaşandığı evlerde dikkat çeken ilk unsurlardan birisi evde bulunan pastoral, doğa, yayla ve hayvan resimlerini ihtiva eden tabloların evin en çok görünen yerinde konumlandırılmasıdır. Hemen her evde bir adet haline getirilmiş ve genellikle hayvan figürlerinin yer aldığı duvara asılan halılar da bu tepkilerin ve geçmişe özlemin izleridir. Bu kentleşme refleksleri modern yaşamın kendisini iyiden iyiye hissettirmesi ile evlerde özel mekânlara doğru bir dönüşüm göstermiştir. Bu dönüşümün en belirgin araçlarından birisi şark odalarıdır. Şark odaları evin dönüşümü içerisinde geçmişle irtibatı sağlayan kurtarılmış bir bölge olarak yakın zamana kadar evlerdeki yerini almıştır. Modern hayattan kurtulup geçmişin izlerini taşıyan ve belleği tazeleyen bu mekânlar belli bir zaman diliminde şehir hayatı içerisinde özellikle konut yaşamında önemli bir araç haline gelmiştir. Günümüzde ise kentleşmenin ev mimarisi içerisindeki boşlukları da doldurması, başka bir ifade ile modern eve doğru dönüşümün tamamlanması bu refleksin ev dışında bir alanda kendisini göstermesi ile sonuçlanmıştır. Bu alanlardan en dikkat çekici olanları ise özellikle son yıllarda hemen her şehirde yaygınlaşmaya başlayan “nostalji kafeler” olarak kendisini göstermektedir.

2. Mekanın Zamansallaştırılması: Nostalji Kafeler

İnsanın geçmişi ile irtibat kurarak bugününü imar etme çabalarının modern zamanlardaki araçsallığı haline dönüşen nostalji, kentler içerisinde özel mekanlar halinde kendisini göstermektedir. Bu mekanların en önemli özelliği ise “mekanı zamansallaştırması”dır. Modern hayatın oluşturduğu boşluk (hafıza) bir bakıma ancak geçmişi yaşatan mekânlarla giderilebilmektedir. Bu noktada son yıllarda dikkat çeken bir olgu olarak nostalji kafeler mekanı zamansallaştırmak için iki önemli araç kullanmıştır. Bunlardan ilki mekânda kullanılan eşyalar diğeri ise müziktir. Bu mekânlardaki eskiyi anımsatan tüm eşyalar mekânı belli bir zaman dilimine götüren önemli araçlar halini almaktadırlar. Bu mekanlarda insanların belleklerinden izler taşıyan saatler, oturma grupları, radyolar, dijital çağın çok gerisinde mekanik araç ve gereçler gibi pek çok meta insanları belli bir zaman dilimine taşıyan unsurlar olarak kurgulanmışlardır.

Bu mekânları zamansallaştıran diğer önemli bir unsur ise müzik olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira müzik, bir toplumda mitolojik, dinsel, askeri, sağlık ve eğlence içerikli bir görünüme sahip olmakla birlikte toplumsal bütünleşme ve ayrışma gibi sosyal mesajların da ifadesi olabilmektedir. Müzikal her bir eser, ortama, zamana göre değişebilir nitelikte, kendine özgü dili, yapısı ve anlatım öğeleri ile birlikte birey ve toplumun duygu ve düşüncelerini etkileyebilmektedir. Müzik, bir kültürün sembolik anlatımı veya bir grubun yaşam biçimi olması nedeniyle fonksiyonel olarak bireyi grup içinde uyumlu, katılımcı ve düzenli davranış oluşturmada yönlendirici de olabilmektedir. Her müzik türünün, makamın adresi ayrı olduğu için farklı düşündürme, dinlendirme, eğlendirme, sevindirme gibi değişik işlevleri bulunmaktadır.

Müzik; modernleşme, sanayileşme, kentleşme gibi koşullar altında toplum ve birey yaşamında süre giden değişmeye açık, özgün bir biçim ve içerik taşımaktadır. Bu yüzden müzik tercihi hiçbir tek faktörlü açıklama pratikte, ampirik açıdan doğru olmamaktadır.

Şüphesiz, bu durum müziğe sosyolojik yaklaşımı haklı gösterecek bir neden olabilmektedir. Zira bir toplumun müziği, kendi hayat tarzına, dünya görüşüne, gelenek vb. göre biçimlendiğinden, müzik anlayışı/tercihi toplumdan topluma ve aynı toplum içinde yere ve zamana göre değişmektedir (Cengiz, 2011: 364). Bu açıdan bakıldığında her dönemin müziği o döneme atıf yapan ve o dönemi anımsatan bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu anlamda son yıllarda peş peşe açılan pek çok kafede hem mekan içi dekorasyonun hem de müziğin bir zamansallaştırma aracı olarak kullanıldığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Burada örnek olarak iki kafeden söz etmek konuyu açığa kavuşturacaktır. Bunlardan birisi Konya’da bulunan Medrese Kafe diğeri ise Ankara’da bulunan Gramofon Kafedir.

Konya’da son yıllarda hizmet veren Medrese Kafe şehir merkezinde büyük alışveriş merkezlerine yakın bir konumda eskiyi anımsatan dış mimarisi ve tamamen geçmişin izlerini taşıyan dekorasyonu ile dikkat çekmektedir. Mekân içerisinde dinlenen müzikten içecek listesine kadar her şey geçmişten izler taşımaktadır. Öyle ki, işletmecisi Serkan Sertçakan ile yapılan röportaj Nostalji kafelerin açılmasının ve yaygınlaşmasının nedenlerini açıklayan önemli ifadeleri barındırmaktadır.

“Öncelikle belirteyim ki, Medrese Kahvehanesi bir nargile mekânı. Türk milli kültürüne göre dekor edilmeye çalışılmış ve bu bağlamda ürünler satışa sunulmuştur. Eski bir kahvehane olabilmek ve bu atmosferi yakalayabilmek içindir tüm bu çabalarımız. Eskilerin tabiri ile racona uymaktır bizim amacımız. Her şeyden ziyade buna değinmek isterim. Çünkü duruşu Medresenin her şeyidir. Yabancı müziğin dinletilmediği, yabancı ürünlerin satılmadığı bir mekan olma hayali taşır. Örneğin; Cola bulamazsınız bizde ya da Waffle, bizde Osmanlı sırası olur, Türk gazozu olur, Lokum tatlısı olur bunların yerine...”

Burada bizim yaşatmaya çalıştığımız modern kafe kültürünün dışında, şehrin gürültüsünden, hengamesinden uzak, insanların hakiki manada keyif alabileceği bir “keyfhaneye” oluşturmaktır. Keyfhanede keyfi sadece damağınızla almazsınız. İnsanın kaç tane duyu organı varsa hepsine hitap etmelisiniz. İşte tüm bu organlarla aynı anda, bir bütünlük ve ahenk içinde keyif alırsanız, gerçek manada hazza ulaşırsınız. Örneğin bu mekânda tasavvuf, Türk Sanat Müziği ve Halk Müziği dinletmeye çalışıyoruz.

Medrese ’ye tek başına gelir çoğu müşterimiz, nasıl olsa vardır sedirde sohbet edecek biri diye. Çok şükür bugüne kadar sedirimize oturup da muhabbetsiz kalkan görmedik pek... Ben burada aslında adını koymak gerekirse Türk-İslam sentezini yakalamaya çalışıyorum. Çünkü Türk Kahvehanesi dediğimiz budur. Türk-İslam sentezinde muhabbet fakat nitelikli eğitici paylaşımcı muhabbet olmalı. Bunun vuku bulduğu mekanlardır bence kahvehaneler. Bugün ki ticari konjonktüre baktığımızda hep müşteri işletmeciyi yönlendiriyor yani işletmeci hep müşterinin istediğini vermeye çalışıyor. Ama bence işletmeci de müşteriyi yönlendirebilir. Bu müzikler, bu piştovlar, zırhlar, ebrular bence müşteriye zamanla nasıl oturması gerektiğini de hissettiriyor, nasıl konuşması gerektiğini de. Müşterilerimiz bir süre sonra buradaki kültürü benimsiyor, özümstüyor ve bu meyanda hassasiyetleri de şekillenmiş oluyor” (Konya Life, 2014: 49).

Elbette belli bir kültürel bakıştan şekillendiğini iddia eden bu kafeler yeni bir işletme girişimi olmakla birlikte bu girişimin insanların geçmişle olan irtibatları üzerinden yapıldığını söylemek mümkündür. Zira Konya’daki Medrese Kafe’ye gelenlerle yaptığımız sohbetler bunu açıkça ortaya koymaktadır. İnsanların pek çoğu en çok etkilendiği alanlar olarak eskiyi

çağrıştıran eşyalardan ve müzikten bahsetmektedirler. Bu ortamın kendilerini dinlendirdiğini ve rahatlatıldığını savunmaktadırlar. Ancak bu durum aynı zamanda modern hayatın bunalım alanlarından bir kaçış ve sığınma mekanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira bu kafede bulunan bireylerin buradaki müzikle rahatladıklarını söylemelerine rağmen pek çoğunun arabalarında ya da evlerinde popüler kültürün ürettiği müzikleri tüketmeleri konuyu açıklaması bakımından çarpıcıdır.

Benzer bir şekilde Ankara'daki Gramofon Kafe de ilginç bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kafe de yine bir zaman dilimine atıfla eski Türk filmlerinin afişleri ile bezenmiş duvarları ve yakın dönem Türk müziği enstantaneleri ile dikkat çekmektedir. Bu kafe ile ilgili yapılan tanıtım yazısının satırları dikkat çekicidir.

Gramofon Kafe, Koyunpazarı Yokuşu'nda, Müzeyyen Senar ya da Zeki Müren eşliğinde kahve içmek isteyenlerin, hatta dinledikleri plakları satın almayı düşünenlerin gizli cennetidir. Gerek çalışanlar, gerek dekor gerekse müzik, sizleri Ankara'nın sıradan denilen şehir hayatından alır götürür ve popüler kafe kültüründen gerçek bir kahveye kolayca geçiş yapıverirsiniz.

Bunların yanı sıra içeride saatlerce tek başınıza zaman geçirmeye ve fotoğraf çekmeye yetecek kadar malzeme bulabilirsiniz. Duvarlarda kendinizle yaşıt saatler, yeşilçam filmlerinden sahneler ve teknolojinin en ilkel kaldığı zamanlardan kalma parçalar bulabilirsiniz. Kısacası, Gramofon kafe, sizi geçmişe götüren sofistike ve ince sayılabilecek bir ruha sahip olmasının yanında Ankara'da Tunalı ya da Kızılay dışında, vintage-retro tarzda hizmet veren yegane kafelerden bir tanesidir.

Garsonların huysuzluk etmediği, müziğin başınızı ağrıtmak yerine sizi dinlendirdiği, gerçekten konforlu bir ortamı sunan bu kafe, bana bu tarz yerlere değer vermek, zamansızlıktan ne kadar yakınsak da sahip çıkıp desteklememiz gerektiğini hatırlatıyor. Siz de sıradan kafe hayatına benim gibi alışamadıysanız, biraz geçmişe dönüp nostalji yaşamaya, içinize mis gibi bir tarihi hava çekmeye ne dersiniz? (Aydın, 2013)

Görüldüğü gibi bu ve diğer şehirlerde benzerleri olan kafeler özellikle belli bir zaman dilimine yapmış oldukları atıfla modernleşme ve kentleşmenin doğurduğu boşluğu evin dışında doldurduğunu iddia eden bir refleksin ürünü olmuşlardır. Tabii ki bu nostaljik tavır eskiyi yeniden kurmaktan çok düşünsel (avutucu) bir arayışın ifadesidir.

3. Sonuç

Modern dünyanın yarattığı anlam bunalımlarından biri olarak toplumsal bellekte oluşan boşluk modernitenin ürettiği şehirlerde özellikle de evlerde belli başlı reflekslerle giderilmeye çalışılmıştır. Ne kırsalın insanı ne de artık şehirli olan bu insanlar zihinsel olarak göçebelikten kurtulmanın yolunu bu reflekslerde aramışlardır. Ülkemiz gibi kentleşmenin özellikle son altmış yılda kendisini iyiden iyiye hissettirdiği toplumlarda evin giderek modern dekorasyonun etkisinde kaldığı şehirler için yeni mekânsal reflekslerin oluştuğu söylenebilir. Bu anlamda özellikle son yıllarda yaygınlaşan nostalji kafeler bilhassa mekan tasarımı ve müzik üzerinden belli bir zamansallık oluşturmakta ve bu anlamda söz konusu bellek arayışını düşünsel anlamda doldurmaktadır. Bu anlamda şunu söylememiz mümkündür ki: ülkemizde son yıllarda yayılmaya başlayan ve pek çok şehirden örnekleri ile çoğaltılabilecek "Nostalji Kafeler", kentleşen şehirlerin toplumsal belleğini kurgulamada düşünsel nostaljik bir refleks olarak karşımıza çıkmaktadır.

4. Kaynakça

- Altun, D. A. (2008). “Yeni Yaşam Tarzları: Kapalı Konut Yerleşkeleri” *DEÜ Mühendislik Fakültesi Fen ve Mühendislik Dergisi*, C. 10, S. 3, 73-85
- Aslan, S. ve Yılmaz, A. (2001). “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm”, *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, C. 2, S. 2, 93-108
- Aydın, G. N. (2013). “Gromofon Kafe’yi Duydunuz mu?” *Gazete Bilkent*, <http://www.gazetebilkent.com/2013/10/04/gramofon-kafe-yi-duydunuz-mu/>, Erişim: 05. 05. 2014
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*, Çev: Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları
- Cengiz, R. (2011). “Sosyolojik Bir Olgu Olarak Müzik (Tokat Örneği)” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 4, S. 18, 364-378
- Duru, B. (2001). "Gökdelenler ve Kent", *Prof.Dr.Cevat Geray'a Armağan*, Ankara: Mülkiyeliler Birliği Yayınları
- Konya Life (2014). “Eski Değerleri İle Yeni Medrese Hizmetinizde” S. 49, <http://www.konyalife.com.tr/haber/eski-deg-774-erleri-i-775-le-yeni-medrese-hizmetinizde.html>, Erişim: 20.05.2014
- Koyuncu, A. (2012). “Türkiye’de Göç ve Kentleşme”, *Kent Sosyoloji*, Editör: Köksal Alver, İstanbul: Hece Yayınları, 379-393.
- Talu, N. (2010). “Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey”, *METU JFA*, (27:2) 141-171

**“TÜRK SİYASETİNDE SEÇİM KAMPANYALARINDA KULLANILAN MÜZİKLERİN
KİTLE İLETİŞİM ARACI OLARAK ŞEHİR-TOPLUM ETKİLEŞİMİ”**

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU

A.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

mimcanpelik@gmail.com

Hakan DURAN

A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Yüksek Lisans Mezunu

gsf2003_duranhakan@hotmail.com

Levent SÜRBAHANLI

A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Yüksek Lisans Öğrencisi

surbahanlilevent@hotmail.com

ÖZET:

Andrew HEYWOOD “Siyaset” adlı kitabında siyaseti, “İnsanların ona tabi olarak yaşadıkları genel kuralları oluşturmak, korumak ve değiştirmek amacıyla yaptıkları faaliyettir” şeklinde tanımlar. İnsanların siyasi unsurlarla (partiler, hükümet ve anayasa) psikolojik olarak yönlendirilmesi siyasi kültürdür. Yurttaşlar siyasi tutumlarını; inanç, fikir, etnik yapı, yaşam tarzı ve semboller gibi değerlerle toplumsallaşma sürecinde ifade ederler.

Seçim sistemi, seçimlerin nasıl gerçekleştirileceğini belirleyen kurallardır. Ülkelerarası farklılık gösterebilen seçim sistemleri, çoğu zaman tartışmalara ve çekişmelere konu olmaktadır. Modern siyasette temsil, seçimlerin rekabete dayanan, serbestlik ve eşitlik ilkeleriyle sağlanabilir.

Seçimlerde kitle iletişim araçları, toplumsal ve teknolojik değişimler açısından çok önemlidir. Siyaset kültüründe müziğin, “insanları harekete geçirme gücü” onu, bir propaganda aracı yapmıştır. Müziğin insanı psikolojik ve fizyolojik olarak etkilemesinin nedeni; duyum ve bilinçle ilgili davranışların merkezi olan, beyni etkilemesidir. Müzik, dinlenildiğinde bazı olgu ve olayları çağrıştıran ve kitleleri harekete geçiren iletişim aracıdır. Evrensel müzik, ikna amaçlı iletişimde söz ve melodi olarak mesaj vermekte, ayrıca alıcı kitleyi mesajla buluşturmanın öncesinde ve sonrasında etkili bir “kanca” görevi yürütmektedir. Böylece siyasetin, seçim kampanyalarında “toplumsal örgütlenme” arzusu, müziğin şehir-toplum etkileşimindeki gücünü ortaya koymaktadır.

Araştırmada, 1965 yılından itibaren Türkiye’deki seçim kampanyalarında siyasi partilerin kullandığı seçim müziklerinin şehir ve toplum üzerindeki etkisi incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Siyaset, Seçim Kampanyaları, Müzik, Şehir-Toplum.

CITY-COMMUNITY INTERACTION THROUGH MUSIC USED IN ELECTORAL CAMPAIGNS IN TURKISH POLITICS AS A MEANS OF MASS COMMUNICATION

Assist. Prof. M. Can PELİKOĞLU

Ataturk University Faculty of Fine Arts Department of Music
mimcanpelik@gmail.com

Hakan DURAN

M.A. in Musicology Ataturk University Graduate School of Social Sciences
gsf2003_duranhakan@hotmail.com

Levent SURBAHANLI

Candidate of M.A. in Public Relations and Publicity Ataturk Uni. Graduate School of Social Sciences
surbahanlilevent@hotmail.com

ABSTRACT

Andrew Heywood, in his book Politics, defines politics as "the activity through which people make, preserve and amend the general rules under which they live." Directing people psychologically with political elements (parties, government and the constitution) is political culture. Citizens express their political attitudes through values such as beliefs, opinions, ethnicity, lifestyle and symbols in the process of socialization.

The electoral system is rules that determine how elections are carried out. Electoral system that may vary among the countries is often the subject of controversy and contention. Representation in modern politics can be achieved with the principles of elections that rely on competition, freedom and equality.

Mass media in elections is very important in terms of social and technological changes. Music's "power of mobilizing people" has made it a propaganda tool in political culture. The reason why music influences people physiologically and psychologically is that it affects the brain which is the centre of behaviours related to sensation and consciousness. Music, when listened, is the means of communication which is suggestive of some facts and events and mobilizing masses. Universal music gives message as lyrics and melody in communication with convincing purposes. Furthermore, it serves as a effective "hook" before and after bringing the message to its audience. Thus, the "social organization" aim of politics in electoral campaigns reveals the power of music in city – community interaction.

In this study, the impact of the electoral music having been used in electoral campaigns by political parties in Turkey since 1965 on city and community is tried to be examined.

Keywords: Politics, Electoral Campaigns, Music, City - Community.

GİRİŞ

Siyaset ve Şehir Kavramı

Siyaset, (politics) kelimesi 'polis'ten gelir ki bunun sözlük anlamı şehir devletidir. Eski Yunan Toplumu, her biri kendi hükümet sistemine sahip bağımsız şehir devletleri topluluğu şeklindeydi. Siyaset 'polisle ilgili olana' atıfla anlaşılabilir. Bundan dolayı bu tanımın modern biçimi "devletle ilgili olandır." Bu siyaset görüşü, terimin gündelik kullanımında açıkça belirginleşir. Kamu görevi alan insanların "siyasette oldukları veya buna

çalışanların “siyasete girdikleri” söylenir. Bu akademik siyaset biliminin de devamına katkıda bulunduğu bir tanımdır. (Heywood, 2008:21)

Aristoteles’e göre siyaset, her şeyden önce sosyal bir faaliyettir; o daima bir diyalogdur, asla bir monolog değildir.

Siyaset en geniş anlamda, insanların hayatlarını düzenleyen genel kuralları yapmak, korumak ve değiştirmek için gerçekleştirdikleri faaliyetlerdir.

Siyasetin tanımlarına bakıldığında bir yönüyle de kamusal bir faaliyet olduğu anlaşılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında siyaset şehir/kent kavramı ile ele alınabilmektedir.

“Şehir...bireysel insanlar ve sosyal kolaylıklar (sokaklar, binalar, elektrik ışıkları, tramvaylar ve telefonlar) yığınının daha fazla bir şeydir. Bir kurumlar ve idari araçların (Mahkemeler, hastaneler, okullar, polis ve çeşitli devlet fonksiyonları) basit bir kümesinden de daha fazla bir şeydir. ...bir gelenek ve görenekler, örgütlü davranışlar ve duygular bütünüdür... [Weber, 2012:45 (Naklen, Park 1952)]

Birçok büyük örgütün, kurumun ve grubun yolları şehirde kesişir. Yurtiçi ve uluslararası iş kolları, potansiyel girişimciler, devlet makamları, sivil kuruluşlar, meslek birlikleri, ticari sendikalar ve diğer birçok oluşum kentsel alanlarda karşı karşıya gelir ve birbirleriyle bağlantı kurarlar. Şehirler, ekonomik üretkenliğe ve rekabetçiliğe katkıda bulunabilmekte, kültürel ve toplumsal bütünleşmeyi teşvik edebilmekte ve erişebilir siyasal etkinlik arenaları olarak hizmet verebilmektedir. (Giddens, 2008:980-986)

Günümüzde şehirlerin problemlerini çözmek, çeşitli planlamalar yapmak amacıyla, yerel yönetimler, merkezi hükümetlerin bakanlıkları ve çeşitli toplum kuruluşları siyaset çatısı altında birleşerek çalışırlar. Bu faaliyetler şehir-siyaset etkileşimini doğurarak, şehirleri siyasetin merkezi haline getirmektedir.

Müziğin Kitle İletişim Aracı Olarak Kullanılması

Kitle iletişim araçları, her çeşit bilgi, enformasyon ve eğlencenin üretimi ve dağıtımı ile ilgilenen toplumsal kurumlardır. “Kitle” özelliği medyanın geniş ve farklılaşmamış izleyicilere oldukça ileri teknolojiler kullanılarak iletişim imkânı sağlaması gerçeğinden ortaya çıkar... Medya şirketleri küresel anlamda güçlü aktörler haline geldi, bununla birlikte çok sayıda şirket yayıncılık, televizyon, film, müzik, bilgisayar ve telekomünikasyon gibi önceleri birbirinden farklı olan bu faaliyet alanlarını tek devasa bir “bilgi eğlence (infotainment)” sanayisinde birleştirme eğilimindeydi.(Heywood, 2013:268-269)

Bir kitle iletişim aracı olarak müzik, ikna amaçlı iletişimde çok etkili bir araçtır. Müzik, dinleyen insanları çeşitli duygularla etkisi altına alır ve iletişime geçerek dikkatlerini çekmeyi başarabilmektedir. Müzik söz ve melodik olarak etkilediği gibi, iletilmek istenen bir mesajı hedef kitle ile buluşturmada oldukça etkilidir. Şöyle ki; seçim dönemlerinde miting meydanlarına seçmenleri toplamak ve kalabalıkları bir arada tutabilmek ve siyasi parti ve liderlerinin mesajlarını en etkili bir biçimde iletmek maksadıyla seçim müzikleri sıkça dinletilmektedir. Yani müzik biçilmiş kaftandır ve müziğin geneli eğlencelidir.

Müziğin, insanı psikolojik ve fizyolojik anlamda etkiliyor olabilmesinin en büyük nedeni direkt olarak duyum ve bilinçle ilgili davranışlarımızın merkezi olan beyni etkilemesindendir. Zira müziğin duygusal etkileri beyindeki limbik sistemde toplanır. Bu sistem, beyindeki davranış ve heyecanlarımızı, temel biyolojik dürtülerimizi, belleğimizi ve öğrenmeyle ilgili sinirsel yapıları içerir. Sevinç, keder, heyecan gibi duygu ve davranışlarımızı etkileyerek onları yönlendiren çeşitli olaylar, beyindeki limbik sistem organizasyonuna uyarak yaşamımızda değer kazanmaktadır. Bu nedenle etkileme gücü olan müzikal bir eser, limbik sistemin bu özelliklerini harekete geçirerek, bireyin motivasyonunda ve davranışlarında

değişiklik meydana getirebilmektedir. (Altınölçek:2001)⁴⁴

Müziğin reklâmlarda kullanım amacı, müzikle yaratılan olumlu duyguların ürünün değerlendirilmesine ve mesajın kabulüne yöneliktir. Bu durum siyasi propaganda için de geçerlidir. Reklâmlardaki ürün yerine burada “fikirlerin pazarlanması” söz konusudur. Müzik sayesinde fikirlere sempatik yaklaşılması, direnç gösterilmemesi, sürekli tekrarlarla beraber akılda kalıcı olması sağlanır. (Odabaşı, Oyman, 2011:130)

İnsanları harekete geçirmek için politikacılar, müziği ideolojilerinin devamını sağlayan güçlü bir kitle iletişim aracı olarak görmüşlerdir.

Türkiye’de Seçim Kampanyalarında Kullanılan Müzikler⁴⁵

Seçimler, siyasi sürecin en önemli organı ve uygulanma evresidir. Bu süreçte politikacılar kendilerini halkın hizmetkârı olarak tanımlar ve kendilerini seçen insanları temsil eder. Seçim rekabeti karmaşık ve tartışmalı bir yarışır. Seçimler sadece partilerin aday gösterme ve yasal kampanyalar düzenlemesiyle değil, partilerin mali kaynakları ve medyaya erişimleri gibi parti performansını da etkileyen geniş kapsamlı unsurlarla da ilgilidir.

Seçimlerin önemi büyüktür. Halka siyasi süreci etkilemek için açık ve resmi bir fırsat sağlar. Bu görüş, seçimlerin medyada kapsamlı yer bulmasıyla teşvik edilir. Kısaca seçimler yoluyla, “halk konuşur”. (Heywood, 2013:308)

Daha önce Murat Karayağçın, Rauf Denktaş ve Mehmet Ağar gibi siyasetçilere seçim müziği ve parti şarkısı hazırlayan, Türkiye’de ilk seçim müziği yapan sanatçılardan biri olduğunu belirten Gökhan Şen, seçim müziklerinin önemini şu şekilde vurgulamıştır; “Seçim kampanyalarında şarkılar çok önemli bir rol oynuyor. Eğer kaliteli bir ürün yaptıysanız ezberlenip tüm insanlar tarafından söylenebiliyor. Beş sayfalık bir broşürde verilmek istenen mesajlar üç dakikalık şarkılarda verilebiliyor.”⁴⁶

Türkiye’de seçim meydanlarında kullanılan ilk şarkı, Erdem Buri’nin yaptığı, Tülây German’ın seslendirdiği sözlerinde, “aydınlık ve güzel yarınlara” olan umut ve özlenen, istenen “başka türlü bir şey” vurgusuyla “Yarının Şarkısı” olmuştur. 1965 seçimlerinde Türkiye İşçi Partisine hediye edilen bu şarkı partinin işine yaramış ve TİP, 15 milletvekiliyle parlamentoda temsil hakkını kazanmıştır.

Bülent Ecevit ile Cumhuriyet Halk Partisi 1973 seçimlerinde popüler müzikten faydalanmaya karar vermiş, döneminde olduğu gibi seçim mitinglerinde de dinlettiği Şenay şarkıları “Sev Kardeşim” ve “Hayat Bayram Olsa”, kampanyalarda etkili olmuştur. 1973 seçimlerinde CHP Ali Taşkesen’e yorumlattığı “Ak Günler” şarkısı popüler şarkılara siyasi söz yazma akımını başlatmıştır.

“Sözleri değiştirilerek kullanılan ilk şarkı 1977’nin Milliyetçi Zühtü’sü: Ecdadının kemikleri sızlıyor be Zühtü/ Aklını topla Zühtü/ Şehitler olmasaydı sen var mıydın Zühtü/ Komüniste kanma Zühtü/ Ar namus gider Zühtü/ Din iman kalmaz Zühtü... Demirel’in

kullandığı bu şarkı... Popüler müziklerin seçim şarkılarına uyarlanması ilk örneği kabul ediliyor.” (Keskin, 2011)⁴⁷

⁴⁴ “Bir İletişim Aracı Olan Müziğin İnsan Üzerindeki Etkileri” Sempozyum Bildirisi Erişim Tarihi: 24.12.2013
http://www.muzikoloji.org/arsiv/yazi/yazi_goster_uye.asp?yazi_id=180

⁴⁵“Türkiye’de Seçim Kampanyalarında Kullanılan Müzikler” başlığı altında yer alan açıklamalar Mart 2014’te yayınlanan NTV. “Türkiye’nin Seçimleri” adlı programdan derlenerek kullanılmıştır.

⁴⁶ “Seçim Şarkıları” Gökhan ŞEN www.musikidergisi.net/?p=927 Erişim Tarihi: 15.11.2013

⁴⁷ Esra Keskin “Sıradaki Şarkı Seçmene Gelsin” Başlıklı 03.06.2011 Tarihli Köşe Yazısı.

80'li yıllardan itibaren Türk siyasetinde daha çok pop ve hit olmuş şarkıların tercih edildiği görülmektedir. Kullanılan şarkılardan bazıları şunlardır;

- 1983'te ANAP "Arım balım peteğim/ Anavatan çiçeğim" şarkısı,
- 1991'de ANAP "Hadi bakalım sandıklara/ 2 binli yıllara/ 20 Ekim Pazar günü/ bütün oylar ANAP'a" (Onno Tunç'un Bestesinden uyarlama), İzel-Ercan Saatçi'nin 'Eller havaya' parçası, 'Haydi şimdi bütün oylar ANAP'a' ve Yonca Evcimik'in 'Aboneyim abone'si, "ANAP'lıyız ANAP'lı/ biz çok farklıyız çok farklı" şarkıları,
- 1994-1995 yılı ANAP seçimlerde İzel'in 'Hasretim' şarkısı, "Oy Mesut, denizleri aş da gel kurbanın olam/ Kurtar bizi buralardan ne olur"
- DYP için Tansu Çiller, Mustafa Sandal'ın "Bu kız beni görmeli" Şarkıda, "Kararlısın Çiller'im/ Seni sever milletin/ Yalnız sana oy veririm artık" cümleleri geçiyor.
- Refah Partisi için Erbakan tüm seçim dönemlerinde mehter marşlarını ve ezgileri tercih ederken, pop tarzıyla Yıldırım Gürses'in parti için bestelediği "Müjdeler olsun, Refah geliyor" ile popüler şarkılardan yararlanmıştır.

1999'dan itibaren türküler ya da türkü formları içeren şarkılarda seçim kampanyalarında kullanılmaya başlamıştır.

- 1999'da, Ayna'nın 'Ceylan' parçası DYP'ye uyarlanarak, "Seninle ülkem coştı be Çiller/ Hasretlik bitti/ Başbakan Çiller" şeklinde düzenlenmiştir. O dönemde MHP'nin seçim müziği, Mustafa Yıldızdoğan'ın "Ölürüm Türkiye'm" türküsüdür. DYP'nin türküsü Harran Ovası olan "Sensin buraların Tansu anası/ Tansu bacısı/ şahlanıyor ülkem/ Harran Ovası/ Harran Ovası". Tansu Çiller'in aynı dönemde kullandığı bir diğer türkü: "Gel ha böyle/ Gel ha böyle bu yana/ Müjdeler olsun sana/ Türkiye'm karar verdi/ Tansu Çiller'den yana".
- 2002'de AK Parti Uğur Işılak'ın seçim için özel hazırladığı türkü formu bestelerle seçimlere katılmıştır.
- 2004'te DYP, Mehmet Ağar'la birlikte İbrahim Tatlıses'in 'Pala Remzi'sinden uyarlanan, "Sordum namın verdiler/ Mehmet Ağar dediler/ Pala, bıyığı değil/ Yüreğidir dediler" şarkısıyla, CHP, Kenan Doğulu'nun seslendirdiği 'Güzeller İçinden' parçasıyla seçime katılmışlardır.
- 2007'de partiler özel şarkı sipariş etmeye başlamıştır. AK Parti yaklaşık 10 şarkıdan oluşan bir çeşitlilikle, MHP 10 şarkıdan oluşan albümle Mustafa Yıldızdoğan ve Zafer İşleyen'e ait parçalara yer vermektedir. CHP, Edip Akbayram'a DP ise Nilüfer'e şarkı sipariş etmiştir.
- DP' 2009 ara seçimlerine Fatih Ürek'ten "Hadi hadi hadi" ile "Kıratın süvarisi mevlam seninle olsun/ Süleyman soylu başkan, yolların açık olsun" katılmıştır.
- 2011 Genel seçimlerinde Ak parti'nin 20 parçalık seçim şarkı listesi ile seçmenine seslenmektedir. "Biz hepimiz Türkiye'yiz, Hayde, Hep İleri, Hedef 2023, Bi Daha, Has Bahçenin Gülüyüz Biz" gibi parçalar listesinde. CHP'de Onur Akın'ın yaptığı "Geliyor Kılıçdaroğlu" ve "Ak dediler kara çıktı" şarkılarıyla siyasi görüşlerini ifade etmektedir.
- Son olarak 30 Mart 2014 Yerel seçimlerinde yürütülen kampanyalarda müziğin önemi yine ortaya çıkmıştır. AK Parti , yerel seçim hazırlıkları kapsamında özel bir şirkete yaptırılan

Erişim Tarihi: 02.02.2014

http://www.zaman.com.tr/newsDetail_openPrintPage.action?newsId=1102927

şarkıları seslendirmiştir. Seçim şarkılarından "İnandık Hakk'a"yı Uğur Işılak, "Daima Aşk Daima Millet"i Savaş Barkçın, "El Ele Yürüyeceğiz", "Haydi Uşaklar Horana", "Haydi Şimdi Bir Daha", "Gardaşı Ol Canımın" ve "Haydi Ege Haydi Akdeniz"i Hayri Uzun, "Hedef 2023" ile "Millet Bizim Sevdamızı" Serkan Çağrı okumuştur. "El Ele Yürüyeceğiz" Hayri Uzun tarafından kürtçe seslendirilirken, "Haydi Şimdi Bir Daha" şarkısında rap müziği kullanılmıştır. Halay, Karadeniz, rap müziklerinin kullanıldığı seçim şarkılarında, birlik ve beraberlik mesajları dikkat çekti.⁴⁸ CHP'nin son seçimlere daha önce "Kılıçdaroğlu Marşı", "Ak Dediler Kara Çıktı" ve "Bir Işık da Sen Çal" gibi marşları besteleyen Onur Akın ile hazırlanmıştır. Onur Akın'ın seçim şarkısı "Bıktık Vallahi" olmuştur. MHP 2014 Yerel Seçimlerine Taylan Ülger'in söz ve bestesi "Başka Çare Arama" ile katılmıştır. BDP ise "Hatin Şaredaren Gel" isimli Kürtçe şarkıyla seçimlere katılmıştır.

Seçim rekabeti şarkılara da yansımaktadır. Son seçimlerde iktidar ve muhalefet arasında paylaşılabilen Arslanbek Sultanbekov'un "Dombra" şarkısı kitle iletişimde müziğin propaganda etkisini net bir şekilde ortaya koymaktadır. Şarkı iktidar partisi AKP'ye uyarlanması yanı sıra Türklüğü vurgulayan ve kahramanlığını öven yönüyle MHP tarafından da farklı bir uyarlamayla kullanılmıştır. Siyasi partilerin seçim kampanyalarında kullandığı müziklerin çoğu zaman çeşitli yönleriyle değerlendirilmesi ya da analizi de yapılmıştır. Bunlardan bazıları şöyledir:

Prof. Dr. Yusuf Devran'a göre: "Muhalefet partisinin seçim şarkısında izlediği strateji yanlış. Sözlerini Ali Dikili'nin yazdığı CHP'nin "Ak dediler kara çıktı" şarkısı iyi bir gelecek çağrısı yapmak yerine AK Parti'yi eleştirdiği için seçmene doğru bir mesaj iletemiyor. Seçim şarkılarında kampanya mesajını çağrıştıran müzikler seçilmeli. Örneğin kahramanlık konseptini vurgulayan bir kampanya için kahramanlık çağrışımı yapan müziklerin kullanılması gerekir. Ya da yolsuzlukla mücadeleyi öne çıkarıyorlarsa bu tür konuları işleyen dizilerin müziklerini kullanabilir."

Doç. Dr. Zeynep Karahan:"Saldırgan iletişim, bunu yapan partilere yönelik siyasi hasarlar oluşturuyor. CHP'nin seçim şarkısı da aynı üslubun izdüşümü... Sözlerinde 'halkım bir kumar oynadı' gibi içinde halkın özgür seçimlerini kumara benzeten, 'balyozu başlarına vuracağız' gibi hukuki bir soruşturmaya atfen şiddet vurgusu yüksek, tehdit dolu ifadeler var. Şarkıda 'Vatandaş CHP iktidarının faydası ne olacak?' sorusunun cevabının olmaması büyük başarısızlık." diyor.

Yrd. Doç. Dr. Abdullah Özkan: Şarkıların stratejik bir konsept içinde olması, uzman kişilerce kurgulanması, etkilerinin öngörülebilmesi, sonuçlarının ölçülebilmesi gerekir. Bunun için seçim şarkılarını, sloganlarını reklamcılar değil siyasal iletişimciler belirlemeli.

Naim Dilmener (Müzik eleştirmeni): Ne yazık ki, bazıları bu işi sadece "ekmek kapısı" olarak görüyor ve üzerinde kafa yormuyor. "Seçim", yarınımızı belirleyecek bir şey olduğuna göre, partilerin, siyasetçilerin, bestecilerin el birliği yaparak, seçim şarkılarını hem ortamı renklendirmek, hem de bir şarkı üzerinden mesajlarını iletmek için kullanmaları gerekir.

Seçim yarışında farklılık yaratmak ve başarılı olmak isteyen partiler ve adayları pazarlamada müziğin etkin kullanımının önemini anlamalı ve seçim müziklerini bu bilinçle organize etmelidirler. Bunun içinde bilimden faydalanmalı, müziği ve pazarlamayı bir arada yorumlama yetisine sahip bilim insanlarıyla fikir alışverişinde bulunmalıdırlar. Yoksa sabah akşam, sokak sokak çaldıkları bu müzikler gürültü kirliliğinden başka bir şey olmayacaktır (Baydar 2013:)

⁴⁸ <http://www.haber7.com/ic-politika/haber/1129461-iste-ak-partinin-yerel-secim-sarkilari>

Siyasi Partilerin Üyeleri 30 Mart 2014 Seçimleri için seçim şarkılarının seçiminde uyguladıkları yöntemleri şu şekilde açıklamaktadırlar;

Hüseyin Çelik (AK Parti Tanıtım ve Medya Başkanı): Bu işle ilgilenen birçok kişi, amatör ya da profesyonel, şarkılarını ya da sözlerini gönderiyor bize. Bizim yönlendirmelerimiz doğrultusunda profesyonel kişilerin hazırladığı şarkılar da var. Bunları bir havuzda topluyoruz. Tamamlandığında, siyasal iletişimciler, reklamcılar, müzisyenler, akademisyenler ve halkın çeşitli kesimlerinden ve yaş gruplarından insanların olduğu bir ekiple hepsini değerlendiriyoruz.

Erdoğan Toprak (CHP Tanıtım, Basın ve Propaganda Genel Başkan Yardımcısı): Kullanacağımız şarkıyı bize gelenler arasından seçiyoruz. Bu yılki seçim şarkılarımızdan yalnızca birini açıkladık. Ancak üzerinde düşündüğümüz yaklaşık 5 şarkı daha var. Hangisinin bize daha uygun olduğuna karar vereceğiz. Yani partimizin mesajını en iyi iletebileceğine inandığımızı tercih edeceğiz.

Müziğin insan psikolojisini yönlendirebilecek büyük gücünü fark etmiş partilerin seçim kampanyalarında müziği ne denli etken bir pazarlama ve iletişim bileşeni olarak kullanabilecekleri açıktır. Müziğin aynı zamanda müziğe uyumlu sözle verilecek mesajlar yardımıyla öğretme gücü de vardır. Dolayısıyla bilinmeyi dinleyene öğretme gücü de siyasi partinin yeni bir aday tanıtmasında olumlu değerlendirilebilir. (Baydar, 2013).

SONUÇ

Şehirler siyaset, ekonomi, medya, iletişim ve kültür alanlarının etkileşim içerisinde olduğu yerlerdir.

Türkiye’de 1965 yılında meydanlara inen ilk seçim şarkısından sonra siyasal kampanyalarda seçim şarkıları hep kullanılmış ve önemli bir yer edinmiştir. Sadece seçimlerde kullanılan şarkılar değil, seçim öncesi ve sonrasında yapılan, icraatı eleştiren ya da öven o dönemlerden günümüze taş plaktan, kaset ve CD.’lere rastlanmaktadır.

Seçimlerde kullanılan şarkılar giderek profesyonelleşmiş, siyasi partiler bazen popüler müzikleri seçim şarkısı olarak kullanmış, bazen partiye özel ısmarlama seçim şarkısı yaptırmışlardır. Özellikle 90’lı yıllarda popüler şarkıların daha çok kullanıldığı görülmektedir. 2000’li yıllara doğru türkülerin seçimlerde tercih edilmesinin nedenleri, popüler kültürün ve medyanın o dönemde ülkemizin Doğu ve Güneydoğu Bölgelerinin etnik, kültürel ve sosyal yaşam tarzını konu edinmesi ve bu bölgede yaşayan halkın sorunlarına dikkat çekmesidir.

1965 yılından itibaren Türk Siyasetinde seçim kampanyalarında kullanılan müzikler incelendiğinde, müziğin seçim sonuçlarına etkisinin somut bir değer ile ifade edilemediği, buna rağmen seçim kampanyalarında kullanılan müziklerin hem siyasi partilerce, hem de seçmenlerce ilgi gördüğü bir gerçektir. Sonuç olarak “müziksiz bir seçim kampanyasının düşünülemeyeceği” değerlendirilmektedir. Seçim kronolojisinde yıllar ilerledikçe yeniliklerin titizlikle takip edildiği, şarkıların özel şirketlere yaptırıldığı, şarkı seçimlerinde ayrıca bir değerlendirme ve uzmanlaşma çalışması yapıldığı görülmüştür.

ÖNERİLER

Seçim kampanyalarına yönelik kullanılan müziklerden popüler türlerin yanı sıra Ulusal Müziğimizin birçok form ve biçiminden de yararlanıldığı, söz ve melodi olarak içeriğinin değiştirildiği ve geniş seçmen kitlelerine yoğun bir şekilde dinlettirildiği aşikâr bir durumdur. Bu sebeple siyasi partilerin müzik seçimlerinde müzik uzmanlarına ve yasal denetimlere daha önem vermeleri, seçmene mesaj iletme, rekabet ve ikna çabasının yanında

Ulusal Müziğimizin niteliklerine de önem verilmesi gereklidir.

Müziğin kitle iletişim gücünün daha net olarak ortaya çıkarılması amacıyla, ülkemizin bölgelerinin ayrı ayrı ele alınabileceği, siyasi partiler ve seçmenlerden oluşan gruplarla, bir anket çalışmasının katkı sağlayacağı önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Altınölçek, H. (2001). “Bir İletişim Aracı Olan Müziğin İnsan Üzerindeki Etkileri” Bildiri, III. Uluslararası Müzikoloji Sempozyumu, İstanbul, (Ekim 26-28).
- Baydar, K, E. (2013). Musiki Dergisi; Erişim Tarihi: 11.10.2013 <http://www.musikidergisi.net>
- “CHP 2014 Seçim Müziği” Erişim Tarihi: 01.03.2014 <http://www.gazetemetro.com/chpnin-secim-sarkisi-biktik-vallahi/>
- Heywood, A. (2013). “Siyaset” Liberte Yayınları, 9. Baskı Ankara.
- Kaygusuz, M. (2004). Müzik Tarihi, Sanat yay. Ankara.
- Keskin, E. (2011). Zaman Gazetesi Erişim Tarihi: 22.02.2014 <http://zaman.com.tr>
- NTV. “Türkiye’nin Seçimleri” Yayınlanı Aktüel Programı Yayın Tarihi: Mart 2014
- “Seçim Şarkıları” Erişim Tarihi:10.03.2014 <http://bianet.org/bianet/siyaset/153208-secim-yarisi-sarkilarla-basladi>
- Şen, G. “Seçim Şarkıları” Erişim Tarihi: 15.11.2013 www.musikidergisi.net/?p=927
- Odabaşı, Yavuz ve Oyman Mine.(2003). Pazarlama İletişimi Yönetimi, İstanbul, Mediacat Yayınları.
- “Yerel Seçim Şarkıları” Erişim Tarihi: 14.03.2014 <http://www.haber7.com/ic-politika/haber/1129461-iste-ak-partinin-yerel-secim-sarkilari>

**“TOTALİTER REJİMİN MANEVİ SİĞİNAĞI OLARAK MÜZİK VE MÜZİK
BAŞKENTLERİNİN FENOMENİ”
(SSCB ÖRNEĞİ)**

Prof. Dr A. Metin KARKIN

İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, Malatya.

adnan.karkin@inonu.edu.tr

Öğr. Gör. Vefa TERZİOĞLU DADAŞOVA

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, Erzurum

vefa.terzioglu@atauni.edu.tr

ÖZET

Totaliter rejimin uzun yıllar sürdüğü eski Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nde toplumsal değer niteliğini taşıyan sanatların arasında müzik sanatının önemli rol oynadığını söylemek mümkündür

Çalışmada, müzik eğitiminden konser salonlarının inşasına, bestecilik ekollerinin oluşumundan ulusal veya uluslar arası müzik festivallerine, çalgı üretiminden müzik kitapları ve nota basımına kadar uzanan *müzik* alanı ile ilgili, Rusya başta olmak üzere, eski SSCB devletlerin bazılarında ortaya çıkan hususlar incelenecektir. Sovyet devleti, uzun yıllar içerisinde, totaliter rejim şartlarında ortaya koyduğu kültür politikaları, toplumu müzik konusunda eğitme, bilgilendirme, dünyanın en önemli sanat eserleri ile tanıştırma, dolayısı ile, toplumun sanatsal zevki oluşturma amacı ile geliştirilmiştir. Bu gayretin arkasında, kapitalist ülkelere karşı, Sovyet toplumunun daha verimli ve daha geniş entelektüel hazineye sahip olma gösterişi saklı olsa dahi, bu durum, sonuç itibarı ile, toplumdaki sanatsal yönün geliştirilmesine yol açmıştır.

Bununla birlikte, Sovyetler Birliği’ndeki bazı kentlerin, müzik merkezleri veya müzik başkentleri haline getirilme çabası, Sovyet kültür politikalarının bir diğer boyutu olarak ele alınacaktır. Sovyet kültür politikaları kapsamında, toplumdaki sanatçı statüsü yükseltilerek, resim, edebiyat, sinema ve müzik sanatçıları örgütlenmiştir ve dolayısı ile, toplumdaki ayrımcılık unsuru ortaya çıkmıştır. Sanatçı olmanın ayrıcalığı, maddi olmasa bile, totaliter rejimin öne çıkarttığı bir başka husustur. Bu husus, dünya örneklerinden ayrı olarak, Sovyet gerçeklerinin paradoksal yönünü yansıtan bir diğer özelliğine işaret etmektedir.

Bu çalışmada betimsel yöntem uygulanarak, verilere çeşitli yazılı kaynaklardan ve internet kanalından ulaşılmıştır. Araştırmanın sonucunda, SSCB’ de müzik sanatının toplum üzerindeki olumlu ve olumsuz etkileri incelenerek mevcut bir durum tespiti yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler : Totaliter rejim, toplum, sanatçı statüsü, müzik başkenti.

**“MUSIC AS THE SPIRITUAL SHELTER OF TOTALITARIAN REGIME AND
THE PHENOMENON OF CAPITAL CITIES OF MUSIC”
(USSR SAMPLE)**

A. Metin KARKIN

İnönü University, Faculty of Fine Arts and Desing, Deparment of Music, Malatya.

adnan.karkin@inonu.edu.tr

Vefa TERZİOĞLU DADAŞOVA

Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Department of Music Sciences, Erzurum

vefa.terzioglu@atauni.edu.tr

ABSTRACT

It is possible to say that arts, which have the characteristics of national value, and especially music played important roles in the Union of Soviet Socialist Republics, where totalitarian regime was in the power for a long time,

In the study, some cases that are related to *music* are analyzed which came forward in some former-USSR States, especially in Russia; from music education to concert hall constructions, formation of composition ecole to national or international music festivals, instrument production to publication of music books and music notes. The Soviets were developed with the culture policies that they followed under totalitarian regime conditions; educating and informing society about music, introducing the most important art works of the world to the society, thus by the aim of creating an artistic sense for the society. Even if the motive behind these efforts was to show off with a wider and more productive intellectual source of Soviet society against capitalist countries, this case consequently resulted in development of society's artistic aspect.

Along with that, the efforts to make some cities in Soviet Union music centers or music capitals are dealt as another dimension of Soviet culture policies. Within the scope of Soviet culture policies, by advancing the status of artist; painting, literature, cinema and music artist were organized and thus the separation factor within the society showed up. The privilege of being an artist, not necessarily monetary, is another factor that the totalitarian regime put forward. This subject, apart from samples in the world, points at another feature which reflects the paradoxical aspect of Soviet realities.

In this study, by applying descriptive method, the information was reached via various written sources and internet. In the result of the study, a current situation determination was made by analyzing the positive and negative effects of music on society in USSR.

Key Words: Totalitarian regime, society, status of artist, capital city of music.

GİRİŞ

Totaliter rejimlerin başlıca özelliklerin arasında, insan üzerindeki ideolojik baskının uygulanması hususu önemli yer tutmaktadır. Söz konusu rejimlerde müzik sanatının yaygınlaştırılması insanların ideolojik dogmalara koşulsuz hizmet etme amacına hizmet etmiştir.

Ses fenomeninin üzerinde kurulmuş bir sanat dalı olarak müzik, insan psikolojisini etkileme, farklı duygusal durumları oluşturma gibi potansiyele sahiptir. Dolayısıyla, bu sanat dalının içinde, insanların ruh halini belirleme, yönetme gibi gizli güçlerin ortaya çıkması mümkündür. Totaliter rejimler, tıpkı sinemadan olduğu gibi, anlık iletilerle insan psikolojisinde kalıcı izler bırakabilen müzik sanatından da istifade etmişlerdi.

Müzik eserlerini ve özellikle içlerindeki düşüncelerini “devletleştirerek”, totaliter rejimler böylece kendi ideolojisini sanat vasıtası ile ifade etmişlerdi. Diğer taraftan ise sanat, ve özellikle müzik sanatı, ideoloji ile birleşerek, topluma enjekte edilen bir nevi uyuşturucu haline gelmişti.

Sanatın görevini ve toplumdaki yerini tanımlayan “Sanat toplum için” sloganı, totaliter rejimlerin sanatla ilgili ortak fikirlerini özetler. Halk sanatına özel ilgi gösterilirken, modern sanatın akımlarını (fütürizm, dadaizm, kubizm) kendini yitirmiş, güncel ideolojisi ile ilgisi olmayan zararlı unsurlar olarak değerlendirilirdi.

Totaliter rejimleri kurdukları Nazilerin Almanya’ında *sıra dışı* “birey-ulus-devlet”, Sovyetler Birliği’nde ise “kult liçnosti” veya “sıra dışı yönetici kişiliği” (Stalin) kavramların topluma aşılmasında sanatçılara özel rol düşüyordu. Sanatçılar kendi eserlerinde devlet liderlerini övme ve yüceltme, devletin ideolojisini tasdik etme, toplumu seçtiği yolda motive etme gibi görevleri üstlenmişlerdi. İster sinema, edebiyat, isterse müzik veya resim alanlarında üretilen eserler, totaliter rejimlerin sansüründen geçer, sonrasında ise devlet tarafından ya yaygınlaştırılır ya da yok edilirdi. Gerekli kurumlar tarafından ideolojiye uygun veya uygun olmayan eserler birbirinden ayıklanır, onları meydana getiren sanatçılar ise ya ödüllendirilir ya da sürgün edilirdi.

1917 Devrimini gerçekleştiren Rusya, baskı ve terör makinesine dönüşerek, dünyayı ürperten en acımasız totaliter rejimlerinden birini kurmuştur. Totaliter ideolojisini topluma aşılacak için bu ideolojiyi cazip hale getirerek, Sovyet hükümeti kendi kültür politikalarını geliştirmeye başlamıştı.

Totaliter rejimi şartlarında SSCB’nin müzik ile ilgili devlet kültür politikaları aşağıdaki alanları kapsamıştır:

1. – Müzik eğitimi;
2. – Sanatsal faaliyetler ve konser hayatı;
3. – Ulusal ve uluslararası müzik festivalleri ve yarışmaları;
4. – Müzik alanında uzmanlaşan kadroların örgütlenmesi;
5. - SSCB’deki bazı şehirlerin müzik eğitim ve sanat alanlarında öncülüğü;
6. - Müzik alanındaki eserlerin yaygınlaştırılması;
7. - Müzik sanatçılarının sanatsal elit statüsüne kavuşturulması.

MÜZİK EĞİTİMİ

Faşist dogmalarına daha kolay inandırmak için Alman toplumunu cahiliyete sürükleyen Nazilerden farklı olarak, Sovyet Rusya kendi içinde ve “bölgelerinde” (15 Sosyalist Cumhuriyeti) eğitilmiş ve bilgili kadrolara ihtiyaç duymuştu. Çünkü bilginin bir güç olduğunun farkındaydı. Dolayısıyla Komünist iktidarın Ekim Devriminden hemen sonra çıkarttığı ilk yasa, zorunlu eğitim yasasıydı. 1918 de Lenin’in talimatı ile tüm konservatuarlar Devletin himayesi altına alınmışlardı. “Narkompros” (“Narodnyy Komissariyat Prosveşeniya” veya “Halkı Bilgilendirme Komisyonu”) adı altında faaliyet gösteren Halk Eğitim Kurumu klasik ve halk müzik mirasının yaygınlaştırılması için Müzik Şubesini kurmuştu (MUZO).

1917 Devriminden sonra Sovyet kültür politikalarının çerçevesinde sanat eğitimi konusunda atılan adımlar uzun yıllar boyunca Sovyetler Birliği’nde etkili olup, kaliteli sanat faaliyetlerinin temelini oluşturmuştur. Müzik eğitimi ilkokuldan başlayarak, ortaokul, lise ve konservatuarlarda devam etmekteydi. Müziği ihtisas olarak seçme durumu çok erken yaşa indiren, ciddi bir sınav sistemi ve müfredatı ile özdeşleşen Sovyet müzik eğitimi sistemi 20-li yıllarda kendi yapısını belirlemişti.

Sovyet toplumunda müzik kültürü anlayışını geliştirme amacı ile, SSCB’de çeşitli müzik eğitimi kurumların faaliyete geçmesi öngörülmüştü: ilk ve orta müzik okullarının dışında, çocuk filarmonileri, koro stüdyoları, halk üniversiteleri, amatör toplulukları ve kulüpler müzik eğitimi konusunda önemli rol oynamışlardı. Ayrıca ilk ve orta okullarda müzik dersi zorunlu ders olarak müfredatlarında yer almıştı. İhtisas olarak müziği seçenler için ise, orta ihtisas müzik okulları (11 yıllık), müzik meslek okulları, müzik eğitimi enstitüsü ve konservatuar gibi eğitim kurumları öngörülmüştü (A.Nikolayev, V.Suhanov).

P. İ. Çaykovski adına Moskova ve Kiev Konservatuarları, N. A. Rimski-Korsakov adına Leningrad (St-Peterburg) Konservatuarı, Moskova’daki Gnesin Kardeşleri adına Müzik Eğitimi Enstitüsü gibi yüksek eğitim kurumlarında bestecilik ve nazariyat, müzik tarihi ve etnolojisi, koro ve orkestra şefliği, yaylı, üflemeli çalgıları, piyano ve şan fakülteleri, opera stüdyoları kurulmuş, beş yıllık yüksek eğitim öngörülmüştü. Moskova ve Leningrad müzik eğitimi sistemi tüm diğer Sovyet Cumhuriyetlerinde uygulanmış, yeni kurulan konservatuar ve enstitülere adı geçen şehirlerden eğitim kadrosu gönderilmişti. 1973 yılında SSCB’de 7 bin müzik ilkokulu, 36 müzik ortaokulu, 242 müzik meslek okulu, 30 müzik üzerine yüksek eğitim kurumları mevcuttu. Müzik ilkokullarında bir milyon, orta okullarında 14 bin, meslek okullarında 105 bin, yüksek eğitim kurumlarında ise 22,5 bin öğrenci okumaktaydı. 46 eğitim enstitüsü ile 92 eğitim meslek okulları ise müzik üzerine eğitim kadroları hazırlıyordu. Eğitim kurumları SSCB’nin yalnız büyük şehirlerinde değil, ilçe ve bölge merkezlerinde de faaliyet gösteriyordu (A. Nikolayev, V. Suhanov).

SANATSAL FAALİYETLER VE KONSER HAYATI

Moskova Bolşoy Opera ve Bale Tiyatrosu, Leningrad Filarmonisi, Leningrad Akademik Opera ve Balet Tiyatrosu (Mariinski), Moskova Konservatuarı Büyük ve Küçük Salonları, Kiev Filarmonisi ve b. konser salonları, totaliter rejim şartlarında klasik müziğin tebliğ edildiği sanat ocakları haline getirilmişti. Çeşitli orkestra ve koro toplulukları kurulmuş, klasik eslerden repertuarlar oluşturulmuştu. 20-li ve 30-lu yıllarda SSCB’deki konser salonları Çar Rusya’sının şartlarında oluşmuş ve halen Batı’ya göçmemiş “inteleğentsiya” (intellektüeller) yanı sıra, asker, işçi ve köylüleri ağırlamıştı.

20-li yıllarda Çağdaş Müzik Teşkilatı ve Rusya Proleter Müzisyenler Teşkilatı (RAPM) gibi kurumlar faaliyetliydi. Bu teşkilatlar totaliter ideolojisi ve politikalarına hizmet ediyordu. RAPM’in 1917’ye kadar faaliyet gösteren bazı bilim ve kültür ocaklarının

kapatılmasında, müzik sanatçıların ve eğitimcilerin takip edilmesinde büyük rolü vardı.

“Narkompros” olarak adlandırılan Halk Eğitim Kurumu Müzik Şubesinin (MUZO) talimatları ile eğitim ve konser faaliyetleri düzenlenmekteydi. P. İ. Çaykovski adına Moskova Konservatuvarının, Bolşoy ve Mariinski tiyatrolarının devletleştirilmesi ile faaliyetleri MUZO tarafından kontrol ediliyordu (Vinogradova, 1992).

1924’ten itibaren devlet radyosunda Moskova’nın en gözde müzik sanatçılarının katılımı ile düzenlenen müzik programları yayımlanmaya başlamıştı. 30-lu yılların başlarında sadece Moskova’da 40 üstünde müzik topluluğu faaliyet gösteriyordu. 1936’da SSBC Devlet Senfonik ile Devlet Halk çalgıları orkestraları, 1938’de ise SSBC Devlet Caz orkestrası kuruldu. 1940 yılında P. İ. Çaykovski adına Konser salonu, 1941’de ise Stanislavski ve Nemiroviç-Dançenko adına Müzik Tiyatrosu açıldı (Vinogradova, 1992).

“Narkompros” bir taraftan çeşitli konser faaliyetlerine yeşil ışık yakarken, diğer taraftan ise bazı bestecilerin eserlerine yasak getirmiş (D. Şostakoviç, S. Prokofyev), müzik eğitim ve sanat kurumlarında siyasi “temizlik” yaparak çoğu yabancı sanatçılara SSCB’ye turne yasağını koymuştu.

Stalin ölümünden sonra (1953) SSCB’nin sanatsal faaliyetleri ve konser hayatında önemli değişiklikler söz konusu oldu. Avrupa ve Amerika’dan gelen solistler, orkestra ve tiyatrolar o güne kadar yasaklanmış olan çağdaş bestecilerin eserlerini SSCB dinleyicilere tanıtmaya başlamışlardı. Bu turneler sayesinde Sovyetler Birliği’nin konser faaliyetlerine yeni soluk getirildi, dolayısıyla Sovyet dinleyicilerin müzik zevkleri dünya çapında ün görmüş sanatçıların yorumları ile oluşmuştu denebilir.

SSCB’de farklı yıllarda ortaya çıkan müzik topluluklarından Devlet Akademik Rus Korosu, Moskova Filarmoni Orkestrası, Moskova Oda Orkestrası, A. P. Borodin ve A. K. Glazunov adına Yaylı Dörtlüleri, Bolşoy, Akademik ve S. Kirov adına Opera ve Bale tiyatroları, Leningrad Akademik Senfonik Orkestrası, SSCB Radyosu Senfonik Orkestrası Sovyetler Birliği konser hayatında ve müzik eserlerinin halka ulaştırılmasında büyük rol oynamışlardı. Bununla beraber, Moskova ve Leningrad’ta Sovyetler Birliği’nden ve yurt dışından müzik toplulukların ve solistlerin turnelerini düzenleyen Moskova Filarmonisi, Moskova Bölge Filarmonisi, SSCB Turne Bürosu, Devlet Konser (“Goskontsert”), Rusya Konser (“Roskontsert”) ve Moskova Konser (“Moskontsert”) Leningrad Konser (“Lenkontsert”) ve Leningrad Filarmonisi gibi organizasyon kurumların önemi büyüktü.

ULUSAL VE ULUSLARARASI MÜZİK FESTİVALLERİ VE YARIŞMALARI

Genç yetenekleri tespit ederek Sovyetler Birliği’nde sanatsal devamlılığını sağlamak için Moskova ve Leningrad başta olmak üzere, çeşitli şehirlerde ulusal (SSCB’nin Cumhuriyetleri arasında) yarışmalar düzenleniyordu. Bu yarışmalarda birinciliği kazananlar uluslararası yarışmalarda SSCB’yi temsil edebilirdi. P. İ. Çaykovski uluslararası icracı yarışması, SSCB’nin en gözde olanlardandı. İlk olarak 1958 yılında düzenlenmiş olan bu yarışma dünyanın en ünlü jürilerinden birine sahipti. İlk yarışmanın birinci ödülünü o zamanın Komünist Partisinin Genel Sekreteri olan S. Hruşov’un onayı ile Van Kliburn’a (ABD) verilirken, diğer yılların yarışmalarında ise “birincilerin” Sovyetler Birliği ve Doğu Bloğu ülkelerinden çıkması için “özen gösterilmişti”. Bununla beraber Çaykovski yarışmasının hakkı ile birincilik alan ve dünyaca ünlü sanatçıların arasında yer alan Sovyet piyano, keman, şan sanatçıları da vardı. G. Klermer, D. Oysatrah, E. Obratzsova, B. Pletnev gibi sanatçılar bunlardan sadece bir kaçıdır. Çaykovski yarışmasının düzenleme kurulu devletin her türlü maddi ve manevi desteğini almıştır. SSCB Besteciler Birliği’nin desteği ile yarışmacılar için yeni eserler yazılmış, Sovyet yayın evleri tarafından basılmış, yarışmanın

jüri üyelerine gönderilmişti. Ayrıca Sovyet müzik sanatının dünyaya tanıtılması için Çaykovski yarışması hakkında her türlü bilgiler içeren broşür ve dergiler basılmıştı. Çaykovski uluslararası icracı yarışmasının sanatsal amaçlarından ziyade, yarışmanın SSCB'nin devlet kültür politikalarının dünyaya tanıtmak ve bu politikalarının Sovyet müzik sanatını desteklemekte olduğunu göstermekti.

MÜZİK ALANINDA UZMANLAŞAN KADROLARIN ÖRGÜTLENMESİ

1932 yılında Stalin'in talimatı ile Sovyet Cumhuriyetleri Besteciler Birliği kuruldu. Rusya, Ukrayna, Azerbaycan, Özbekistan, Gürcistan gibi ülkelerde kendi ulusal ekollerini temsil eden besteciler ve müzikologlar tek bir kurum adı altında sanatsal ve bilimsel faaliyetlerini sürdürmüşlerdi. Böyle bir kurumun faaliyete geçmesi bir taraftan besteciler ve müzikologlar sıfatında tüm müzik camiasının üzerinde kontrol ve sansür oluşturmak, diğer taraftan ise bu camianın içine Komünist Partisine sadık olan kişileri sızdırarak, sanatçıların devlete ihanet veya itaat yolunda olup olmadığını tespit etmek gibi amaçlara hizmet etmişti. İçindeki hiyerarşi Komünist Partisi Merkezi Komitesi ile hemen hemen aynıydı : Besteciler Birliği Genel Sekreteri bir nevi ülkenin müzik alanındaki lideri statüsündeydi. Bu göreve seçilme şartları arasında, zamanında Lenin veya Stalin ödüllerine laik görülmek, Halk Sanatçısı unvanını taşımak, halk tarafından iyi bilinmek ve sevmekti. Yardımcıları ile beraber, Besteciler Birliği Genel Sekreteri üst düzey yönetici sınıfını oluşturmuştu. Bunların yanı sıra her hangi bir unvana sahip olmayan besteci ve müzikologlar yardımcı ve nerdeyse “asker” veya “işçi” sınıfına ait edilerek, Birliğin sunduğu sosyal avantajlarından yöneticilerinden çok daha az faydalanabilmişlerdi. Fakat bu “alt sınıf” için de Besteciler Birliğinin üyeliği de başlı başına bir avantajdı. Mesleki ve akademik hayatında kullanabilecek bir “kozdu”. Birliğin ve Komünist Partisi Merkezi Bürosunun belirlediği sanatsal yönü ile SSCB Besteciler Birliğinin merkezi olan Moskova yönetimine tabi tutularak, tüm diğer Cumhuriyetlerin Besteciler Birliği kurumları oradan çıkan talimatlar doğrultusunda kendi sanatsal gündemlerini oluşturmuşlardı. Besteciler Birliğinin en başta gelen görevlerinden biri, topluma Sovyet müziği ve devletin “onayladığı” dünya müzik sanatını oluşturan örneklerin tebliği idi. Sovyet devletinin bu amaç için ayırdığı bütçe ayrıca takdire laiktir. “Devlet siparişi” sistemi geliştirilmişti: besteciye bir eser için Devlet tarafından (Kültür Bakanlığı) sipariş verilir ve bestecinin düzgün şartlarda çalışması için bir nevi sanatsal izin verilirdi. Bu amaç ile SSCB'nin farklı bölgelerinde SSCB Besteciler Birliğine ait olan sanat siteleri kurulmuş, çoğu zaman bestecinin çalışması için her türlü maddi koşullar öngörülmüştü. Rusya'da İvanovo, Ukrayna'da Vorzel, Gürcistan'da Barjomi, Ermenistan'da Dilican “Doma Tvorçestva” veya “Yaratıcılık Evleri” gibi sanat siteleri mevcuttu.

Eğer XIX. Yüzyılda ulusal müzik kavramı en çok Rusya'da ortaya çıkmışsa, XX. Yüzyılın 20-li – 30-lu yıllarından itibaren Sovyetler Birliği'nin bazı ülkelerinde ulusal bestecilik ekolleri oluşmaya başlamıştı. Ulusal ekollerin oluşumu yoğun kültürel ve sanatsal etkileşim şartları içerisinde sürmüştü. Moskova ve Leningrad (St-Peterburg) eğitim, bilim ve sanat merkezleri olmakla beraber, SSCB'nin siyasi yönetimini üstelemiş olan Rusya'nın en önemli iki kültürel başkentiydi. Sovyetler Birliği Cumhuriyetlerinde yetişen besteciler, buraya, eğitimlerini tamamlamak, kendini geliştirmek, yoğun sanatsal etkileşimin içine girerek ufkunu genişletmek için gelmiş, mesleki geleceklerini bu iki şehre bağlamışlardı. Çünkü bir Sovyetler Birliği bestecisi için Moskova “Bolşoy Tiyatrosu” veya Leningrad Filarmonisi sahnelerinden eserinin seslendirilmesi SSCB çapında en önemli mesleki başarı olarak kabul edilirdi.

Sovyetler Birliği devleti sanatçıları örgütleyerek ve desteleyerek verdikleri ürünlerinin yaygınlaştırmasını da garantilemişti. Sovyet Devletinin amaçları oradaki

sanatçıların hedefleri ile denk gelmese de, sanatsal ürünü devletleştirerek, kendi politikanın bir başarısı olarak kabul ettirerek aynı zamanda Sovyetler Birliği bestecilerini himaye altına almıştı. Her türlü estetik ve sansür denetimlerinden geçirerek, bir ürünü ve onun arkasında olan sanatçıyı ödüllendirirdi. Dolayısıyla Amerika ve Avrupa'ya Sovyet standartlarına cevap veren ve aynı zamanda evrensel değerini içeren eserleri kendi kültürel serveti olarak tanıtmaktaydı. Böylelikle Sovyet ideolojisinin, kapitalist ideolojisine göre daha üstün ve daha üretici olabileceğini ispatlamaya çalışılmıştı.

SSCB'DEKİ BAZI ŞEHİRLERİN MÜZİK EĞİTİM VE SANAT ALANLARINDA ÖNCÜLÜĞÜ. MÜZİK BAŞKENTLERİ FENOMENİ

Moskova, 1917 den sonra Rusya'nın ve tüm SSCB'nin siyaset, kültür, sanat ve bilim başkenti oldu. Bolşevikler müziğe verdikleri önemini Moskova'yı tüm SSCB'nin müzik merkezine dönüştürerek göstermişlerdi. Moskova, kalite ve yüksek sanatın bir nevi merkezi olmuştu : eğitim ve bilim kurumları ile, tiyatro ve konser salonları ile, kütüphaneleri ve arşivleri ile tüm SSCB için ulaşmaya ve görmeye değer bir örnek teşkil etmişti. Ekim Devriminden hemen sonra Bolşevikler Moskova'nın konser hayatına, yayın özgürlüklerine, müzik kurumların faaliyetlerine getirdikleri değişiklikler Rahmaninov, Metner, Ziloti, Kusevitski, Sabaneev gibi bestecilerin, orkestra şeflerin ve müzik eleştirmenlerin Rusya'yı terk etmelerine sebep olmuşlardı (Vinogradova,1992). Buna rağmen, müzik eğitimine ve sanatsal projelere Komünist iktidarın verdiği destek sayesinde yeni nesil müzik sanatçılarının yetişmesine ve dünyada Moskova bestecilik, orkestra şefliği ve çeşitli dallarda icracılık ekolleri hakkında saygı ile anılmasına olanak sağladı. 30-lardan itibaren Moskova'da Sovyet Cumhuriyetlerin müzik sanatı haftaları düzenlenmeye başladı: Kafkaslar, Orta Asya, Ukrayna, Beyaz Rusya ve Moldova ülkelerinin müzik faaliyetleri bölgeler şeklinde temsil edilmişti. Moskova'da Myaskovski, Glier, Kabalevski, Haçaturyan, Şebalin, 1932-den sonra ise Prokofyev gibi besteciler faaliyet göstermişlerdi. 30-ların en önemli orkestra şeflerinden Gauk, Samosud, Rahlin, şancılardan Lemeşev, piyanocuların Gilels, Flier, Yüdina, kemancıların Oystrah gibi sanatçıları Moskova'nın konser hayatının nabzını oluşturmuşlardı. 40-lı yıllarında çoğu sanatçıların ideolojik sebeplerden takip edilmesi, Şostakoviç ve Prokofyev'e "formalizm" damgasının vurulması, yurt dışından gelen sanatçıların yasaklanması, çağdaş müziği eserlerine eleştiriler yağması, Moskova konser hayatını olumsuz etkilemiş olsa da, 50-li yıllarında, Stalin'in vefatı ile beraber, başkent yeniden hareketlenmişti. "La Scala", "Covent-Garden", Vyana Devlet Opera tiyatrosu, New-York, Boston, Filadelfia Senfonik orkestraları, Bernstein, Bulez, Karayan, Stokovski gibi orkestra şeflerin, Guld, Benedetti Michelancelli, Rubenstein gibi piyanocuların, Menuhin, Stern gibi kemancıların Moskova'ya konser turneleri ile gelmeleri mümkün oldu. XX. Yüzyılın çağdaş müziği Moskova dinleyicileri ile buluştu, Britten, Stravinski, Nono, Miyö, Orlik gibi besteciler Moskova'da ağırlandı. 50-li Moskova'sının en önemli sanatsal ve kültürel olaylardan biri ise P. İ. Çaykovski adına 1. Uluslararası İcra yarışması oldu. Her dört yılda bir düzenlenen bu yarışma sayesinde Moskova'ya hem SSCB'den hem yurt dışından onlarca ünlü ve ünlü olacak müzik sanatçıları akın etmişti. En kaliteli prodüksyonlara imza atan bu müzik yarışması, Rus ve Sovyet icracı ekolünü oluşturmuş, dünya müzik icracılık sanatına ciddi bir rekabet meydana getirmişti.

50-li yıllarında Lundstrem tarafından Moskova'da profesyonel caz orkestrası kuruldu ve böylelikle Sovyet caz tarihi yazılmaya başladı.

Eğitim konusunda Moskova bilimin ve sanatın her dalında kaliteli kadroları hazırlamaktaydı. Gnesin kardeşleri Müzik Eğitimi Enstitüsü, Moskova Konservatuvarı, Moskova Bilimler Akademisi, Bolşoy Tiyatrosu, SSCB'de sanat ve bilim referansları haline

getirilmişti. SSCB’den bu kurumlara milli kadrolar gönderilerek eğitimlerini bitirdikten sonra onların kendi ülkelerinde kültür, sanat ve bilim alanlarını Moskova düzeyine getirmeleri için her türlü şartlar öngörülmüştür. Sovyet totaliter rejiminde kurulduğu eğitim modeli tüm SSCB’de benimsenmiş ve böylelikle dünyada Moskova ekolü başta olmak üzere, SSCB müzik sanatı ekolü hakkında bahsedilmeye başlamıştı.

Leningrad’ta, 1917 yılında Devlet Senfonik Orkestrası, 1918 de Komik Opera, 1919 da Leningrad Filarmonisi kuruldu. Leningrad’ın konser hayatı Moskova’dan geri kalmamıştı. Müzik konusunda bilgilendirme faaliyetleri Sovyet döneminin en önemli müzikologlarından Boris Asafyev tarafından gerçekleştirilmiştir (“Muzikalnyy Peterburg”, No XXVII).

Leningrad Konservatuarı, Leningrad Filarmonisi, Kirov adına Opera ve Bale Tiyatrosu, Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu, Mravinski yönetiminde Leningrad Filarmonisi Akademik Senfonik Orkestrası Leningrad’ın konser hayatını Moskova’daki kadar çekici kılmıştı. Caz müziğin yaygınlaşması ise Leningrad’ta 60-lı yıllarında düzenlenen festivaller sayesinde mümkün olmuştur.

Kiev, SSCB’nin üçüncü sanatsal ve bilimsel merkezi idi. Orkestra şefi olan A. Vinogradski ve besteci N. Lisenko Kiev’in sanatsal ve kültürel kimliğini belirlemişlerdi. Kiev Devlet Filarmonisi 1923 yılında L. Şteinberg tarafından kurulmuş, 1927 den itibaren Harkov’da, 1934’te ise yine Kiev’de faaliyetini devam ettirmiştir. 1937 de ise Filarmoni’de N. Rahlin yönetiminde Devlet Senfonik Orkestrası kurulmuştur. Kiev Filarmonisi L. Bernstein, V. Klibern, D. Oystrah, S. Rihter, F. Şalyapın, M. Rastropoviç gibi sanatçıları ağırlamıştı. Senfonik ve Oda orkestraları, koro konserleri ve solo performansları Kiev’in konser hayatını canlı tutmuş, Ukrayna dinleyicileri klasik müzik konserlerinde sanatçıların yüksek performansını değerlendirmeye teşvik etmişti (Geçmiş Yüzyılın Başlarında Kiev’in Konser Hayatı, 2013).

20-li yıllara doğru Bakü, Kafkasların önemli eğitim, kültür ve sanat merkezi şekline gelmişti. Müzik sanatındaki başarıları Ü. Hacıbeyov ve M. Magomayev bestecilerin isimleri ile özdeşleşmişti. Şark dünyasında ilk operayı sahneye koyan besteci ve maarif olan Ü. Hacıbeyov aynı zamanda Azerbaycan bestecilik ekolünün kurucusuydu. Zengin petrol yatağına sahip olan Bakü’de 1920 yılına kadar yüksek mimari projeler gerçekleştirilmişti. 1920-den sonra ise bu binalar tiyatro ve konser salonları olarak kullanılmaya başladı. Devlet Drama, Opera ve Bale, Rus Drama, Kukla, Müzik Komedi tiyatroları açıldı. 1923 yılında Devlet Konservatuarı, 1934’te ise Besteciler Birliği, Bakü Devlet Filarmonisi ise 1936 yılında kurulmuştur. 1926’da Bakü radyo istasyonu faaliyete geçtikten sonra Ü. Hacıbeyov’un katkıları ile Azerbaycan Radyosu Senfonik Orkestrası kuruldu. Bu orkestra daha sonra Azerbaycan Devlet Senfonik Orkestrası oldu. Sovyet hükümetin desteği ile Bakü’ye SSCB’nin en önemli sanatçıları konser turneleri ile gelmişti. Onların arasında Frid, Mravinski, Gauk, Golovanov, Rahlin gibi orkestra şefleri de vardı. Farac Garayev, ünlü Azerbaycan bestecisi, Bakü’deki konserlerin SSCB’ye konser turneleri ile gelen yurt dışındaki sanatçıları için bir nevi Moskova ve Leningrad öncesi genel prova niteliğini taşıdığını vurgular (Sultanzade- Garayev, 2011). Böylelikle Sovyet dönemi süresince Bakü’de konser programlarına gösterilen özen ve seçicilik, müzik sanatında isim yapmış “en iyilerin” performansı ile Bakü dinleyicisini tanıştırma çabası, bu şehri, kendi tiyatro, müze, konser salonları ve eğitim ocakları ile SSCB çapında önemli sanat ve kültür merkezine çevirmişti.

Moskova, Leningrad ve Kiev’deki sanatsal yenilikler ve akımlar Bakü’de yankı bulmuş, bu merkezlerin izlediği yolla gidilmesi için çaba gösterilmişti. Caz sanatı alanında Bakü, Moskova ve Leningrad gibi 30-lu yıllarında temelini atarak SSCB’nin en önemli caz merkezi haline gelmiştir.

MÜZİK ALANINDAKİ ESERLERİN YAYGINLAŞTIRILMASI

“Muzıka”, “Sovjetskiy Kompozitor” gibi yayın evleri devlet tarafından kurulmuştu. Sovyet müzik bilim ve bestecilik alanlarında milyonlarca kaliteli ve ayrıntılara yer veren kitap ve notalar bu yayın evlerin sayesinde Sovyetler Birliğinin Kütüphaneleri, Müzik Okulları ve Konservatuarlarına ulaştırılıyordu. “Muzıka” ve “Sovjetskiy Kompozitor” yayın evlerinin yanı sıra SSCB’nin her ülkesinde kendi yayın evleri açılmış, ulusal müzik bilim ve besteciliği yaygınlaştırmıştı. SSCB çapında bu yayın evlerince bir eserin basılması bir avantajdı, SSCB çapında bir başarı ve ayrıcalıktı. 1956 yılında devlet tarafından kurulmuş olan “Melodiya” ses kayıt stüdyolarının kaliteli müzik eserlerinin yaygınlaştırmasında büyük payı vardı. SSCB’nin en önemli orkestra şefleri yönetiminde yorumlanan senfonik eserler, operalar, bale süitleri, solo performansları ve konser dizileri kayda alınmış milyonlarca plaklara basılmıştı. “Melodiya”nın stüdyoları Moskova, Leningrad, Vlnüs, Taşkent ve Tifliste faaliyet gösteriyordu.

TOTALİTER REJİMİNİN MANEVİ SİĞİNAĞI OLARAK MÜZİK

Totaliter rejimin müziğe bakış açısını açıklamak gerekirse, ideolojik silah olmakla beraber, işçi kitlelerin görevlerini daha iyi yapmak için (Sovyet Devletini kurarak tüm dünyayı şaşırtmak gibi) motive edici bir unsur olarak değerlendirilebilir.

Diğer taraftan, işçi kitlesi için tüm inançtan daha üstün olan vatana ve özellikle siyasi liderine karşı nerdeyse fanatik bağlılığa varan saygı ve sevgi kendini ifade etmesinin bir yöntemi olarak ortaya çıkmaktadır. Bununla beraber, Sovyet toplumun edebiyata, sinemaya ve müziğe gösterdiği aşırı ilgi, onu biçimlendiren ve birleştiren güç olarak değerlendirilmelidir. Sovyet hükümetinin din ve inançlar konusunda katı ateist olduğu bilinmektedir. Fakat toplumu birleştiren, onun maneviyatını geliştiren güç olarak Bolşeviklerin sanatı tercih etmeleri oldukça manidardır. Sanata hayat veren sebepler araştırılırsa, bir sanatçının meydana getirdiği sanatsal ürünün arkasında, kurulmuş sosyal ve politik düzenine isyankar bakış açısı en önemli itici güç olarak görülür.

Sanatsal üretiminin en önemli yaratıcı güçlerinden olan isyan, Sovyet sanatçılarında ciddi anlamda bastırılmıştır. Her ürettikleri eser, ciddi ideolojik sansür şartlarına tabi tutulmuştur.

Müzik, soyut kavramlar üzerinde kurulmuş bir sanat dalıdır. Müzik eserinin içeriğini oluşturan besteci bu içeriğe en gizli ve farklı şekilde ifade edemediği düşüncelerini yansıtabilir. Sovyet hükümetinin başında olan kişiler müziği değerlendirirken onun geniş halk kitlelerin tarafından anlaşılabilir derecesini ölçmüş, içerisindeki konuların ideolojiye uygun olup olmadığını tespit etmişlerdi. Fakat kendi eserinde sanatçının verdiği gizli mesajlarını deşifre etmeleri olanaksızdı. Böylelikle, besteci için müzik eserini tasarlamak, totaliter rejiminin oturmuş dogmalardan müzik eserinin soyut kavramları içerisine kaçmak, evrensel estetik kavramları arkasına sığınmak demektir. D. Şostakoviç gibi Sovyet bestecisi için ise bir eser üretmek ülkesinin politik düzenine karşı gizli duygusal isyanları dile getirmek demektir, ve müzik bunun için en ideal “gizli” sanatsal faaliyetidir.

Stalin dönemindeki GULag (Ceza Kampların Merkezi İdaresi) kamplarında da müzikle uğraşmanın veya müzik dinlemenin bir manevi ve bazen de maddi kurtuluş olduğuna işaret eden bilgilere rastlamak mümkündür. “Emir Üzerine Müzik. GULag’ta Resmi Kültür Hayatı.” başlıklı makalede İnnä Klauze, GULag’ın yönetimi tarafından hükümlüler için belirli sanatsal faaliyetler öngörüldüğünü vurgular (Klauze, 2007). Çoğunlukla siyasi hükümlülerden oluşan GULag kamplarında çok sayıda müzisyen bulunuyordu. Kampın içerisinde hükümlüler ve yönetim için çeşitli konserler düzenlenmiş, bazen de kampların yakınında olan konser

salonlarında da konserlere, hatta konser turnelerine izin verilmişti. Hem içerik konusunda (konserlerde E. Grig, C. Puççini, C. Verdi, A. Skryabin, D. Şostakoviç eserleri seslendiriliyordu) hem de bu konserlerin kampın dışında verilmesi konusunda GULag kamplarının yönetimi bazen kuralların dışına çıkabiliyordu. Bu konser faaliyetlerin sayesinde, konserlerde icracı rollerini üstlenen hükümlüler kamp hayatının zorluklarını aşarak kendilerine moral ve dayanma gücü bulmuştu. Aynı zamanda hükümlüler kamp hayatından önceki hayatlarına dönüş, kampta ise hayatta kalmanın bir yolu olarak görmüştü (Klayze, a.g.e. ss.301-314). Bu konserlerin GULag kamplarının yönetimi tarafından istenmesi ise, kampları yöneten kişilerin onayladıkları insan dışı muamelelerin gerçeğinden bir kaçış olarak gördüklerini, kendi vicdanlarını rahatlatıcı bir sığınanın arayış içerisinde olduklarını göstermektedir.

Dini inançlarını özgür bir şekilde ifade edemeyen Sovyet toplumu, sanatı ibadet edebileceği tek bir güç olarak görüyordu. Aynı zamanda, sanata verilen değer toplumun ideolojik dogmalardan kaçış yolu olarak da değerlendirilebilir. Kültür bilimci M. Naydorf'un "SSCB'de Klasik Müzik" başlıklı ders notlarında, Sovyet ideolojisinin topluma sunduğu yeni komünist maneviyatı (komünist partisine hizmet yolunda her türlü ahlaksızlığın kabul olduğu niteliğinde), eski, Batı Avrupa'da yüzyıllarca var olduğu ve çoğunlukla Hristiyan değerleri üzerinde kurulmuş maneviyatını reddedilmesi sonucu, insanları manevi boşluğa sürüklemişti. Dolayısıyla, müzik sanatı ve özellikle klasik müzik, Rus "intelestantsiya" (entelektüel) için bir nevi "eski güzel zamanlara dönüş" anlamını taşıyordu (Naydorf, 1990). Özellikle müzik, insanların dini duygularını ifade edememelerinden dolayı onların sığınabilecekleri tek bir manevi faaliyetti. Manevi "katarsis"i yaşamamanın tek yolu idi.* Kelimenin tam anlamı ile müzik Sovyet toplumunun manevi sığınagiydi.

SANATSAL ELİT STATÜSÜ.

Müzik sanatının eğitimden başlayarak, kaliteli ürün ortaya çıkmasına, onun yaygınlaştırılması ve düzgün şartlarda seslendirilmesine kadar uzayan yolda Sovyetler Birliği kültür politikalarının rolü büyüktü.

Komünist eliti tarafından her türlü desteklenmiş olan Sovyet müzik sanatı, kültür politikaların sayesinde tüm dünyada ün salmış, bestecilik ve icracılık ekolleri ile saygınlığını kazanmıştır. Sovyet hükümetinin kültür politikaları ve bu politikaların içerisinde müziğe ayrılan

yeri sayesinde Sovyet toplumunda entelektüel kesimin oluşması mümkün olmuştur. Bu entelektüel kesimin üst tabakası ise totaliter rejimin koşullarında sanatsal elit statüsüne ulaştırılmıştır. Sanatla uğraşmanın bir ayrıcalık olması durumu SSCB'nin toplumsal bilinç içerisine yerleşmiş, bu gibi faaliyetler hoşgörü ve saygı ile karşılanmıştı. Üstelik komünist partisinin yetenekli sanatçıların hem sanatsal hem ideolojik takibinde olması, onlara her türlü destek vermesi ve ödüllendirilmesi SSCB'nin toplumsal yapısında siyasi elit (veya "nomenklatura") ile yanı sıra sanatsal elit statüsünü sabitleştirdi. Sovyetler Birliği'ndeki elit sınıfına girmesi için sanatçıların Komünist Partisi üyesi olması zorunluydu. Sanatsal elitin Komünist iktidarı karşısında görevi ise kendi sanatı ve hizmeti ile komünist ideolojisinin ortaya koyduğu dogmaları tescil etmektir. Bunun karşılığında komünist iktidarı sanatçıların her türlü maddi ihtiyaçlarını karşılayarak (özel araç, şehir merkezinde bir daire, Moskova yakınlığında bir "datça" (yazlık), eserlerin düzenli olarak yayımlanması gibi), bu sanatçıları partinin siyasi yönünü açıklamak ve halka kabullendirmek için kullanmıştır.

* Literatürde, ruhun hem özgürlüğüne hem de tarafsızlığına kavuşturulmasını simgeleyen bir retorik olan *Katarsis*, özünde ruhani başkalaşmayı durumunu içermektedir.

Müzikteki sanatsal elitini Besteciler Birliği Birinci Sekreterleri ve en yakın yardımcıları oluşturmuştu. Her zaman sadece “nomenkatura” tarafından önerilen isimler olmayıp SSCB Besteciler Birliği’ndeki yöneticileri halk arasında bilinen, sevilen ve kendi ülkesinde ün yapmış bestecilerdi. Komünist partisi bunu kullanarak, ünlü bestecilere (eğer ideolojik tarafından “problemlili” değillerse) kurumların en üst makamlarında görev vermişti. SSCB’deki her ülkesinde sanatsal elit mevcuttu. Moskova’da SSCB Besteciler Birliği 1. Sekreteri Tihon Hrennikov bu kurumu 1948 den 1991 yılına kadar, Azerbaycan Besteciler Birliği’ni ise Gara Garayev, 1953 ten 1982 yılına kadar yönetmişlerdi. Farklı yıllarda D. Şostakoviç, D. Kabalevski, A. Haçaturyan, G. Sviridov gibi ünlü besteciler SSCB Besteciler Birliği’nin yönetiminde yer almışlardı.

Bu sanatçılardan bazılarının Millet Vekilliğine kadar yükselmesi de söz konusuydu (Gara Garayev). Bununla beraber Besteciler Birliği’ndeki aldıkları üst görevlere rağmen, icra ettikleri sanat kaliteli ve toplumun estetik değerler doğrultusunda geliştirebilecek niteliğindeydi.

SONUÇ

Totaliter rejimlerin ortak özelliğini oluşturan önemli husus, devletin kültürel birikimini ve sanatı kendi ideolojik menfaat çerçevesinde kullanma ile ilgiliydi. SSCB’de sanatın amaçları ile devletin amaçları birbirine zıt olsalar bile, totaliter devlet, sanatı ve sanatçıları kendi amaçlarına hizmet ettirmesini biliyordu. Aynı zamanda kontrol ve ideolojik disiplin amaçlarını güden Sovyet kültür politikaları sanat adamlarına ve genel olarak Sovyet toplumuna önemi küçültülemez hizmette bulunmuştur. SSCB’deki Müzik eğitimi sistemi, müzik biliminin gelişim düzeyi, bestecilik ekollerinin oluşumu ve eserlerin kalitesi, şehirlerin konser hayatı, müzik toplulukları ve kurumların sayısı Sovyet hükümetinin toplumun kültürel gelişmesinden bizzat sorumlu olduğunu göstermektedir. Devletin kültüre ve sanata gösterdiği bu destek bazı fenomen niteliğinde olan başarılarla imza atmıştı. Sovyet müzik ekolünün zaferleri olarak tanıtılan sanatsal faaliyetler dünyada ilgi ve saygı ile izlenmiştir. SSCB’nin yıkılması ile eski Sovyet Cumhuriyetlerinde sanat coşkusunun yerini etnik ve sosyo-ekonomik problemler aldı. Dolayısı ile Özgür Devletlerin kültür ve sanat hayatı eski düzeye bir daha ulaşamadı denebilir. Aksine, gittikçe müzik okullarının, konser salonlarının, bilimsel yayınların sayısal ve niteliksel seyrekleşmesi ile eski Sovyet Cumhuriyetlerin müzikteki başarıları Sovyet dönemindeki kadar düzenli ve kalitesi ile nerdeyse bir fenomen adlandırılabilir şekle gelememiştir.

KAYNAKÇA

1. ARGONOV V., “Urbanizatsiya i Totalitarizm” (“Kentleşme ve Totalirizm”), <http://argonov.livejournal.com/11143.html> (güncelleme tarihi : 25.03.2014)
2. FERENCZİ T. (2012), “Jdanov et le Réalisme Socialiste” (“Jdanov ve Sosyalist Gerçekçilik”), Soviet Odissée
3. FEDOTOVA Y. (2013), “Tsentralsizatsiya Kontsertnoy Sistemı v Rossii (1917-1941)”, (“1917-1941 Yıllarında Rusya Konser Hayatının Merkezleşmesi”), “Sotsialno-gumanitarnıye nauki”, No 1, (SS 71-74)
4. EYCHART F. (2010), “Lénin, Staline et la Musique”, (“Lenin, Stalin ve Müzik”), Les Lettres Françaises, No 76
5. HEVEŞİ M. (2001), “Tolpa, Massı, Politika”, (“Kitle, Topluluklar, Siyaset”), Rusya Bilim Akademisi, Moskova, 2001

6. KLAUZE İ. (2007), “Muzika Po Prikazu. Ofitsialnaya Kulturnaya Jızn v GULag’e”, (“Komut Üzerine Müzik. GULag’ta Resmi Kültür Hayatı”), “Osteuropa”, 2007, No 6, (SS 301-314)
7. KONEV V. (2004), “Sovetskaya Hudojestvennaya Kultura Perioda 30-h-80-h Godov XX Veka: Teoretiko-İstoriçeskiy Analiz”, (“XX.Yüzyıl 30-lu-80-li yılların arasında Sovyet Sanat Kültürü: Nazari ve Tarihi Analiz”), Tez Özeti, Kemerovo, 2004
8. KOVRİĞİNA İ. (2004), “Teoriya i İstoriya Kulturi”, (“Kültür Teorisi ve Tarihi”), Tez Özeti, Ulan-Ude, 2004
9. NAYDORF M. (1990), “Klassičeskaya Muzıka v SSSR”, (“SSCB’de Klasik Müzik”), Ders Notları, Long İreland University, USA, 1990
10. NİKOLAEV A., SUHANOV V., “Muzıkalnoye Obrazovaniye v SSSR” (“SSCB’de Müzik Eğitimi”), “Krasnaya Zastava NKK” , http://krasnaya-zastava.ru/wiki/index.php/Mузикальное_образование_в_СССР
11. Rusya Devlet Belgeler Arşivi, No XXVII, “Muzıkalnyıy Peterburg”, <http://www.rusarchives.ru/guide/muzspb/ved.shtml>
12. SERGEEVA T., (2013), “Rosiyskoye Muzıkalnoye Vostokovedeniye : Na Puti Stanovleniya”, (Rusya Müzik Doğubilim : Oluşma Yolları), “Harmony” Uluslararası Müzik Dergisi, 2013.
13. SOHOR A., BELİK M., “Sovyetskaya Muzıka” (“Sovyet Müziği”), www.belcanto.ru/sovmusic.htmlek
14. SUĞUR N. (2008), “Eğitim ve toplumsal hareketlilik”, Eğitim Sosyolojisi ve Felsefesi, Anadolu Üniversitesin Açık Öğretim Fakültesi Yayını, No 973, Boyacı A. (Editör)
15. SULTANZADE L., “Faradj Karayev: Smojet li Baku Stat Vtoroy Kazanyu?” (“Farac Garayev: Bakü İkinci Kazan Olabilecek mi?”), http://azcongress.ru/2011/10/15/faradzh_karaev_smojet_li_baku_stat_vtoroy_kazanyu/
16. VİNOGRADOVA A. (1992), “Muzıkalnaya Jızn Moskvı” (Moskova’nın Müzik Hayatı), Moskova, Ensiklopedik sözlük, M. 1992
17. [http://mi-re-do.am/news/o kontsertnoj zhizni kieva na zare minuvshego stoletija/2013-10-20-285](http://mi-re-do.am/news/o_kontsertnoj_zhizni_kieva_na_zare_minuvshego_stoletija/2013-10-20-285)

“OSMANLI DEVLETİ’NDE KİMLİK TEMSİLİ VE SİYASİ BİR EYLEM ARACI OLARAK TASAVVUF MÜZİĞİ”

Münevver ARIKAN

Mersin Üniversitesi

munevverarikan88@gmail.com

ÖZET

Tarihsel süreç içinde müzik farklı toplulukların kimlik tanımlarında sahip oldukları en önemli temsil biçimi olma dışında aynı zamanda egemen siyasi iktidarlara karşı da muhalefet aracı olmuştur. Türk toplum geleneğinde de güçlü bir müzik geleneği söz konusudur. Osmanlı Devletinde müzik hem farklı toplum kesimlerinin kimlik temsili olmuş, hem de siyasal iktidarla olan ilişkilere ışık tutmuştur. Bu çalışma kapsamında incelen Osmanlı’ya baktığımızda müziğin hem merkezi temsil eden biçimleri hem de merkez dışı kalan toplum kesimlerine ait farklı görünüşleri olduğu gözlemlenmektedir. Yöneten ve yönetilen arasındaki ayrılık tarih boyunca önemli bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ayrılık kendisini müzikte de belirgin bir biçimde göstermektedir. Bu genel kanıdan hareketle araştırma problemimiz, Osmanlı Devletinde Sünni İslam dışında kalan kesimlerin siyasete dahil olma ve muhalefet etmede kullandıkları müzik pratiklerini incelemektir. Sünni İslam düşüncesinden beslenen Osmanlı Devleti merkezi bir yapı göstermesine karşın her zaman çevreyi temsil eden toplum güçleri tarafından tehdit edilmişlerdir. Burada Osmanlıda mezhep farklılığı düzleminde dile gelen ve düşünsel kökleri tasavvufa dayandırılabilen; diğer taraftan ise merkezin siyasi görüşünü aşamayan tarikat yapıları muhalefet yönleriyle değerlendirilmiştir. Bu çalışmada Osmanlı Devleti’ndeki bu ikili yapılanmalar, müziğin merkezi iktidarla olan çekişmeleri ve siyasi talepleri dile getirmedeki işlevi Şerif Mardin’den ödünç aldığımız merkez- çevre kavramsallaştırması temelinde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tasavvuf, Osmanlı’da Merkez-Çevre, Muhalefet.

“IDENTITY REPRESENTING IN OTTOMAN GOVERNMENT AND SUFISM MUSIC AS A POLITICAL ACTION TOOL”

Münevver ARIKAN

Mersin University

munevverarikan88@gmail.com

ABSTRACT

In historical process, in addition to the fact that music was the most important form in describing the identity of different societies, it also became an opposition mediator against sovereign political powers. It is discussed that there is a powerful music tradition in Turkish society tradition, too. In Ottoman Government, music both became an identity representing of different societies sectors and lighted the way for the relationships with political power. Within the context of this study, when we look to Ottoman, it is watched over that there was different appearance which belonged music’s both the form representing center and society sectors being out of center. The difference between the governor and the governed has seen as an important problem during history. This difference shows itself clearly in music, too. With this general opinion, our research problem is to examine the music practice which the sectors being out of Sunni Islam in Ottoman Government used for being connected with politics and

opposing. In spite of the fact that Ottoman Government being reinforced from the thought of Sunni Islam was a central constitution, it was threatened by society powers which always represents the environment. Tariqat constructions which were started to talk in subject of religious sect difference in Ottoman and its thought roots being based on Sufism and from the other side, not exceeding the political thought of center was evaluated with the opposition directions. In this study, this dual constructions in Ottoman Government, the music's contests with the central power and music's function in expressing the political demands were examined in the basis of the institutionalization of center – environment which we borrowed from Şerif Mardin.

Key words : Music, Sufism, Center-Environmen in Ottoman, The Opposition

OSMANLI DEVLETİ'NDE KİMLİK TEMSİLİ VE SİYASİ BİR EYLEM ARACI OLARAK TASAVVUF MÜZİĞİ

Bireylerin ve toplumların kimliklerinin inşasında müziğin işlevi ve önemi büyüktür. Bireylerin duygusal yönlerinin ifadesinde, toplumsal gruplara dahil olma sürecinde, birtakım üretim faaliyetlerinin gerçekleştirilmesinde, güç ilişkilerinin kurulmasında ve hatta tarihte gerçekleşmiş kimi savaşlarda psikolojik baskı kurmada, devletlerin kendi kültür paradigmalarının temsiliinde ve benzeri pek çok makro ve mikro boyuttaki olay ve olgularda müzik işlevsel bir özellik taşır. Müziğin bu çok boyutlu yapısı onu sosyolojik disiplin içerisinde farklı bağlamlarıyla ele almayı gerektirir. Bu nedenle müziğin, ideoloji, güç-iktidar, ve kimlik kavramlarıyla ilişkilendirilmesi gerekmektedir. Çünkü bir sanat dalı olarak müzik kişilerin ya da toplumların kimlik inşalarında ya da kültürün oluşumu sürecinde başvurulan kaynaklardan biri olarak toplumsallaşma aracı; aynı zamanda tanıma ve tanınma bağlamlarında önemli bir faktör olarak karşımıza çıkar. Müziğin çok boyutlu olması onun bir kavram olarak tanımlanmasını zorlaştırmaktadır. Çünkü müziğin kendisi başlı başına kültürel bir alanın bir parçasıdır ve onu ortaya çıkaranların ya da dinleyenlerin kültürel özelliklerinden bağımsız değildir. Dolayısıyla kültürel bir çeşitlilik varken bütün çeşitliliği kapsayacak bir tanımın yapılması oldukça zordur (Erol, 2009: 74-76). Ancak yine de tarihsel süreçte filozofların, sosyologların ya da ekollerin müziğe ilişkin düşüncelerinin açıklanması müziğin bu kültürel ve görelî yanını görmemizi sağlar. Dolayısıyla ilk olarak müziği bu farklılıklar ekseninde okumaya çalışmak gerekmektedir.

Bu durum ise bir kimlik temsili olarak müziğin yüklendiği ideolojik anlama işaret eder. Müzik ile ideoloji arasındaki bağ oldukça belirgindir. Bu bağ, sosyolojik araştırmalarda kendisini çok belirgin bir şekilde göstermektedir. Örneğin daha önce de belirttiğimiz gibi Althusser müziği ideolojik bir aygıt olarak tanımlarken, Bourdieu kültürel sermayeyi tamamlayan bir alan, Frankfurt Okulu Teorisyenleri ise kültür endüstrisinin güçlü araçlarından biri olarak görür (Esgin, 2012:155). Müziğe yüklenen ideolojik anlamlar çoğaltılabilir. Ancak konumuz bağlamında müziğin özellikle merkez-çevre ayrımı bağlamında taşıdığı ideolojik anlamın kimlik inşasında ve muhalefet etmede nasıl bir yön çizdiği. Bu nedenle özellikle bir uygarlık tanımı yapılmasını sağlayan makro düzeydeki söylemlerden bireysel kimlik inşasına kadar pek çok boyuttaki meselelerde müzik doğrudan ya da dolaylı olarak ideolojik bir özellik taşır. Modernist paradigmanın Batı Klasik müziğini modern ve çağdaş olarak tanımlarken Doğu müziğini ilkel olarak adlandırması; ülkelerin marşlarının devletin “resmi” kimliğine atıfta bulunuyor olması; ya da resmi söylemlerin ürünü olan kimi müzik türlerinin kendisi dışında kalan kesimlerin müziği üzerinde baskılayıcı bir özellik taşıması gibi olgular müziğin ideolojik yanlarını gösterir. İdeolojik anlam kitleleri birbirine bağlayarak ortak bir bilinç oluşturan kolektif bir yapının oluşmasını sağlar. Bu kolektif

yapılar boyutlarına ve etki güçlerine göre toplumun merkezi ideolojisine uygun düşen görünümlemler çizmekle birlikte, kimi zaman da daha çok merkezin söylemlerine bir tepki ve muhalefet niteliğinde olur.

İşte iktidar ve buna tabii olanlar arasındaki bu farklılaşma zeminini müzik aracılığıyla algılayabilmenin en önemli yolu müziği tarihsel ve toplumsal bağlamıyla incelemektir. Böylece kültürün önemli bir parçası olan müzik aracılığıyla merkez dışında kalan kesimlerin kimlik ve muhalefet etme yöntemleri ile müziğe yüklenmiş anlamlar ve muhalif nitelikteki söylemler müziğe atfedilen ideolojik değerin ortaya çıkarılmasını sağlayacaktır. Her ne kadar devlet kendi ideolojik yönelimine göre müzik politikaları uyarlıyor ve uyguluyorsa da hiçbir toplumun homojen olmadığı göz önüne alınırsa bu politikaları kabul etmeyen ve bunlara muhalefet eden kesimlerin var olması muhtemeldir. Bu durumda muhalif kesimler müziği bir araç olarak kullanarak merkezi ideolojiyle de kimi zaman çatışmalı bir ilişki içerisinde olurken kimi zaman da merkezi ideolojinin içine sızmaya çalışan bir nitelik gösterir. Merkez ve çevre arasında var olan bu ideolojik farklılık müziğe yansiyarak müzikte de farklılaşmaya sebep olur. Farklı kesimlerin sesleri, talepleri ya da daha net söylenecek olursa merkez dışında kalanların talepleri merkezi söylem tarafından gürültü olarak adlandırılırsa, gürültülerin nasıl dönüştürüldüğü şu şekilde ifade edilebilir: Müziğin aslında diyalektik bir sürece işaret ettiği söylenebilir. Kendi karşısını da içinde bulunduran müzik hem iktidarın düzeni içindedir hem de iktidarın dışında kalıp, bu güçten pay almak isteyenlerin elindeki enstrümandır. Bundan dolayı müzik sadece duyguların ifade edilmesini sağlayan bir araç değil, aynı zamanda ona sahip olanın iktidardaki yerini belirleyen imkânlar bütünüdür. Gürültülerin hem bir iktidar aracı hem de isyan kaynağı olmasından dolayı iktidar sahipleri yaptıkları politikaları belirlemek için gürültü öznelerini her zaman büyük bir ilgiyle dinlemiştir. Her şeyi bilmek ve ona uygun politikalar yaratmak isteyen iktidar farklı kesimlerin sesini duymak isteyecektir ve bunları yine kendi sesiyle bastırarak müziği standartlaştırmaya çalışacaktır. Çünkü bu yolla siyasi birlik ya da toplumsal düzen sağlanabilir. (Attali,2005: 16- 26). Ancak buradaki toplumsal birlik ya da düzen fikri bizim perspektifimizde, devletin kendi ideolojisini meşrulaştırması şeklindedir. Yani, Bourdieu'nun terminolojisi ile söylersek devletin simgesel şiddeti kendi tekeline alması sürecidir. Böylece, iktidara sahip olanlarla buna tabii olanlar arasındaki ayrım derinleşecek ve simgesel ölçütler aracılığıyla merkezin ideolojisi resmi bir kimliğe bürünerek çevre üzerindeki baskısını hissettirecektir. Bu ise merkezi söylemin, kendisi dışında kalan kesimlere yönelik olarak hem maddi hem de manevi kültürel alanlardaki ötekileştirme politikalarını göstermektedir. Bu noktada ise merkez ve çevre kavramsallaştırması önem taşımaktadır. Çünkü çalışma kapsamında asıl üzerinde durulmak istenilen mesele merkez ve çevre arasındaki farklılıklar ekseninde yaşanan çatışmalı durumdur. Dolayısıyla bu noktada merkez ve çevreden kavramsallaştırmasını kısaca belirtmekte fayda var.

Bu kavramsallaştırma ilk olarak Edward Shils tarafından kullanılmış olup, ülkemiz toplum yapısını Osmanlı'dan bugüne kadar bu kavramsallaştırma ekseninde inceleyen isim ise Şerif Mardin olmuştur. Shills, her toplumun merkezi bir alana ve sahip olduğunu belirtir. Bu merkezi alan herkesi etkileyebilecek bir güce, birtakım değerler sistemi ve inançlar dünyasına sahiptir. Merkezin bu değerlere sahip olması nedeniyle bu semboller aracılığıyla toplumu değiştirme ve dönüştürme gücü de kendi tekelindedir. Bunun tabii sonucu olarak da merkez alanı, değerlerin, inançların ve toplumsal rollerin cisimleşerek bir eylem alanı haline gelen görünüme bürünür. Özellikle toplumsal kurumlarda kendisini gösteren bu sistemde bu kurumların çeşitli faaliyetlerini merkez-çevre ayrısallaştırması üzerinden gerçekleştirir. Dolayısıyla toplumun merkezi bağlamında değerler sistemi ile kurumlar sistemi arasında bir bütünlük söz konusudur. Ancak bütünlük durumunun varlığı, toplumun tüm üyelerinin bu durumu kabul ediyor olmaları şeklinde değerlendirilemez. Burada açıklanması gereken temel

nokta merkezin bu gücü elinde bulundurması nedeniyle kutsal bir niteliğe bürünüyor olmasıdır. Bu yönüyle de otoritenin kaynağını teşkil eder ve bu kaynak ekonomik anlamda büyük bir güce sahiptir. Bu noktada ise Shils merkezi değerler sisteminin en büyük taşıyıcısı olarak devleti öne sürer. Konumu itibarıyla gücü ve otoriteyi elinde bulunduran devlet kendisine karşı gelenleri cezalandırma, itaat edenleri ise ödüllendirme eğilimindedir. Burada özellikle eğitimin ve kentleşmenin önemine vurgu yaparak merkezin belirlediği bir eğitim programı ve diğer taraftan kentleşme ile toplumsal biraradalıkların artmasının sonucu olarak çevrenin merkezi görüşün sunduğu değerler sistemini daha çabuk kabul etmesini sağlayacağını belirtir (Shils, 2002: 86-93 ve Gülen, 2007: 38). Mesele Türk toplumu açısından düşünüldüğünde de benzeri bir kavramsallaştırmanın yapılması mümkündür. Yukarıda da belirtildiği üzere Shils'in merkez-çevre kavramsallaştırması Şerif Mardin tarafından Osmanlı toplumunun analiz etmede kullanılmıştır.

Mardin'in merkez- çevre kavramsallaştırmasının aslında Türk modernleşmesinin sosyolojik, tarihsel ve siyasal modernite kuramları bağlamında bir çözümleme hatta büyük bir kuramsal perspektif olduğu görülmektedir. Çünkü burada Cumhuriyet ile Osmanlı arasındaki süreklilik ve kopukluk ilişkilerini ortaya koymayı ve betimlemeyi amaçlayan bir anlayışın etkili olduğu görülmektedir. İlk olarak "toplumun bir merkezi vardır" ilkesinden hareket eden Mardin'e göre, merkez kavramının özellikle Osmanlı'nın son dönemlerinden ulus devlet olma sürecine giderken tayin ettiği yolun bir karşı karşıya gelme ve çatışma ekseninde nasıl kendini yeniden ürettiğine işaret eder. Bu bağlamda Mardin'in merkez-çevre anlayışındaki temel nokta bu iki kesim arasındaki çatışma ekseninde değerlendirilmektedir. Bu noktada Mardin özellikle merkezin katı yapısına vurguda bulunarak, çatışmanın ve sorunların temel kaynağı olarak merkezin bu katı politikalarına yönelmek gerektiğini vurgular. Bu bağlamda kuramını cumhuriyet Türkiye'sinden günümüze kadar getiren Mardin hep bu noktanın sorgulanması gerektiğine dikkatleri çeker (Keyman, 2009: 50-53).

Bu noktada ilk olarak Osmanlı Devleti'nde genel hatlarıyla merkez ve çevreyi temsil edecek kesimlerin anlatarak ardından ise dinsel nitelikli ayrımlar bağlamında çevreye değinmek gerekir. Osmanlı Devletine bakıldığında oldukça karmaşık ve uzun ömürlü bir merkeze sahip olduğu görülmektedir. Devletin resmi kurumlarında en üst makamlara kadar olan yerlerde devşirme sisteminden gelen ve dinsel azınlıklara mensup olan kişilerin yer alması, vergi ve toprak yönetiminin denetim altına alınmış olması, dinsel düzene egemen olunması, adalet ve eğitim gibi alanların da devletin tekelinde olması gibi durumlar devletin merkezleşmesinin önemli belirleyici noktaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı'daki merkezleşme olgusuna bakıldığında Batıyla birtakım farklılıkların olduğu görülmektedir. Bu farklılıklar, tarihsel ve toplumsal temellerin farklılığından kaynaklanmaktadır. Batıda her ne kadar merkez ve çevre arasında bir bütünleşme ya da anlaşmadan söz edilebilir olsa da bu durum Osmanlı Devleti için geçerli değildir. Çünkü Osmanlı Devleti'nde merkez ve çevre arasında birtakım kopukluklar mevcuttur. Bu kopuklukların sebepleri arasında da ekonomik, siyasi ve kültürel nitelikli ayrımlar gösterilebilir. İmparatorlukta gerek hanedan gerekse de nüfuzlu bazı aileler bağlamında düşünüldüğünde soy anlayışı büyük öneme sahiptir. Bunun dışında da dinsel bazı tarikatlar ve çeşitli etnik ve dinsel gruplar vardır. Bu noktada ilk ayrım kentte yaşayanlar ile göçebe kesimler arasında karşımıza çıkmaktadır. Göçebelikle ilişkin her şeyin küçümsenmesi kentte yaşayanlarla göçebeler arasında bir ayrımın yaşanmasına neden olmuştur. Kaldı ki bu durum bugünün Türkiye'sinde hala varlığını devam ettirmektedir. Merkez ve çevre arasındaki bir diğer ayırıcı unsur Osmanlı öncesinin soylu kesimlerine yönelik taşralı muamelesidir ki bu durum taşralı ailelere kuşkuyla bakılmasına neden olmuştur. Bunun da en büyük sebebi olarak taşraları din sapkınlığının yuvaları olarak gören zihniyet gösterilebilir. Ekonomik anlamda da merkez ve çevrenin birbirinden ayrıştığı olgusuyla karşılaşmaktayız. Merkezin görevlendirmiş olduğu bürokrat kesimin çok ciddi

ayrıcalıkları vardır ve bu anlamda önemli bir sermaye birikimi yaptıkları görülmektedir. Diğer taraftan devletin resmi görevlileri olarak toprak sistemindeki denetleyici konumları da bu kesim ile halk arasındaki ayırımı belirleyici unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Son olarak eğitim ve kültürel alana ilişkin olarak, çevrenin, resmi düzenin eğitim kurumlarından ancak biri olan dini eğitim kurumlarından yararlanma hakkı vardır. Bu nedenle çevrenin büyük bir çeşitlilik gösteren kendi karşı kültürünü geliştirmiş olması gerçeğiyle karşılaşmaktadır. Ancak çevre kültürleri, yine de resmi kültür öğeleri karşısında kendilerinin ikincil bir konumda olduklarının farkındadırlar. Dolayısıyla da seçkinler kültürünün taklit edildiği durumlar da söz konusudur (Mardin, 2006:35-45).

Aslına bakılırsa resmi İslam dışında kalma durumu Osmanlı Devletine has bir olgu değildir. İslam dünyasındaki zendeka ve ilhad hareketleri, yani resmi İslam dairesinin dışına çıkışı gösteren fikri ve toplumsal hareketler, daha 8. Yüzyıldan itibaren karşımıza çıkmaktadır. Zendeka ve ilhad terimleri ilk bakışta inançsızlığı çağrıştıran iki kavram olarak görülmektedir. Kaldı ki bu kavramlar daha önceki dönemlerde de bu anlamıyla kullanılmışlardır. Kelimelerin kökenlerine bakıldığında zendeka, zındık kelimesinden türerken diğeri ilhad kökünden ibaret bir kelimedir. Bu iki kavram genel olarak Ortodoks Müslümanlığın dışında kalan ve bu anlamıyla da ehl-i Sünnet dışında kalan ve inançsızlığı ifade etmek üzere kullanılmıştır. Ancak bu iki kavramın görünürdeki bu anlamı oldukça yanıltıcı ve yakın tarihsel dönemlerin kavramlara yüklemiş olduğu yeni bir anlamdır. Dolayısıyla da meselenin tarihsel arka planını vermek konusunda eksiktir. İlk olarak Emeviler'in son dönemlerinde kullanılan kavramın o dönemlerden bu yana ilgi çekmesinin altında İslam dünyasında bu terimi yansıtan toplumsal kesimlerin siyasal otorite için bir problem haline gelmiş olması gerçeği yatmaktadır. İslam dünyasındaki ilk zendeka hareketlerine bakıldığı zaman bunların İslami görünüm altında eski İran dini inançlarını özellikle de Maniheizt özelliklerini muhafaza eden Fars kökenli çevreler olduğunu belirtmek gerekir. Ortaçağda İslam dünyasının genişlemesiyle de birlikte sadece Maniheiztleri ifade eden bir anlamın dışına çıkarak, Zerdüştlere ve Mazdekileri niteleyen bir kavram olagelmıştır. Dolayısıyla da bu haliyle Müslümanlığın kapsayıcı söylemlerine rağmen kendi asıl inanışlarını ya da dinlerini muhafaza eden ve bu haliyle düşünüldüğünde sapkın olarak nitelenen, Allah'a inanmayanları, mecburen inançsızlıklarını saklayanları kapsamaktadır. Bu bağlamıyla değerlendirdiğinde zındık ve mülhid kavramları Sünnilik dışı olma noktasında ortak bir paydaya sahip olan kesimleri kapsamaktadır. Bu tür hareketler genellikle siyasal iktidarın kendisinden ziyade temsil ettiği ideolojiyi protesto niteliği ya da bizzat siyasi düzeni hedef alan ihtilalci bir özellik taşımaktadır. Dolayısıyla da Sünni İslam'a muhalif bütün inanç ve hareketleri yansıtmaktadır. Bu noktada ise özellikle tasavvuf hareketine mensup Sufi ve mutasavvıfların ulema tarafından zındık ve mülhid olarak nitelendirildikleri ve resmi otorite tarafından yargılanıp genellikle ölüme mahkum edildiği dikkati çekmektedir. Tasavvufi çevrelerin bu şekilde bir zındıklık ve mülhidlik damgasını yemesinde egemen sınıfların oluşturduğu toplumsal düzene karşı mistik bir protesto hareketi başlatmış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle de mutasavvıfların geliştirmiş oldukları tasavvufi cereyanlar ortodoks ulema tarafından şirk kabul edilmiştir (Ocak,1997: 1-47).

Bu noktada üzerinde önemle durulması gereken şey Osmanlı Devletini Sünni İslam'la bütünleşmesi sürecidir. Çünkü Osmanlı'nın kuruluşundan yükselişe kadar olan süreçte devletin resmi ideolojisinin belirlenmesinde ve merkez ile çevre arasındaki ayırımı belirginleşmesindeki temel dayanak noktalarından birisi cemaat ile çevrenin özdeş görülmesine ilişkin anlayıştır. Burada üzerinde ilk olarak değinilmesi gereken şey, Osmanlı Devleti ile İran arasındaki çatışma ve bu çatışma sonucunda ortaya çıkan dinsel temelli ayırımdır.

Osmanlı Devleti'nde Mekke ve Medine'nin fethiyle birlikte yaşanan süreçte Osmanlı Devleti kendisini İslam hilafetinin varisi, Sultan ise kendisini tüm İslam aleminin hamisi olarak görmeye başladı. Ancak bu noktada merkezi bürokratik bir devletin kurulmasına karşı olan Türkmen aşiretleri, Osmanlı'nın egemen bir din kurumsallaşmasına giderek kitleleri bu dinin egemenliği altına almasına karşı çıkmaktaydı. Özellikle heterodoks Müslümanlık ve Sufi tarikatların pek çoğu Osmanlı'nın uyguladığı din politikasına karşılık büyük bir siyasal yıkıcılık faaliyeti içerisinde örgütleniyordu. Osmanlı Devleti merkezileşme yolunda ilerlerken, tarikatlardan, dini yapılanmalardan ve mezheplerden oluşan bir kesim ile karşılaşmıştı. Buna ek olarak, Şiiliğin savunuculuğunu yapan Safevi tarikatı da Osmanlı'nın merkezileşme sürecine karşı çıkan kesimler için cazip bir hale gelmiş bulunuyordu. Kaldı ki bu heterodoks kesimler zaten İslami bir devletin ortaya çıkması potansiyeliyle karşılaştıklarında İslam'ın kendi asıl özünden kopulacağı endişesi yaşamışlar ve bu nedenle de tasavvuf kurumlarıyla ideal İslam nizamının kurulması bağlamında devletle çatışma içerisine girmişlerdir. Buna karşıt olarak Osmanlı Devleti'nin bürokrat kesimi de bu durumla baş edebilmenin yollarını aramıştır. Bu nedenle de hakim bir dini anlayış tesis etme yoluna girişmiştir. Bu amaçla da İmparatorluğun her köşesine Sünni İslam'ın ilkelerini ulaştıracak birtakım politikalar uygulanmaya başlamıştır. Bu bağlamda, ihanet içindeki Şii zümreleri ve ona benzer şekilde yıkıcı bir özellik gösteren heterodoks zümreleri baskı ve denetime maruz bırakmıştır. Ayrıca, dini bir ulema kesimin oluşturulması da sağlanarak bu yolla da dinin bürokrasi de Sünni bir anlayışla yer almasının zemini hazırlanmıştır. Böylece devletin kurumsallaşmasında da Sünni İslam etkisi iyiden iyiye hissedilmeye başlamıştır. Diğer taraftan, devlet dışında beliren dinsel odak noktaları da kovuşturulmuş ve bastırılmıştır. Bunun sonucu olarak da İmparatorluk içinde iki tip ulema sınıfı doğmuştur: bir tarafta medreselilerin oluşturduğu ve devlet erkanının onayladığı merkez uleması; diğer tarafta ise halkla birlikte yaşayan, halkın tercümanı olan, tarikat mensubu şeyh ve dervişler sınıfından oluşan bir çevre uleması. İşte dini eksenli bu temel ayrım geçmişten bugüne hiçbir zaman canlılığını yitirmemiştir (Çaylak, 2005: 107-109, Mardin, 2010a: 85-88 ve Mardin, 2010b: 40-41).

Çevrenin heterodoks akımlarla anılmasının sonucu olarak merkez tarafından belirlenen din politikasının da yönü belirginleşmektedir. Bu durumda merkezin, çevre yani cemaat olarak görülen kesimler tarafından çıkarılan isyancı unsurları bertaraf edecek din politikaları üretmesi gerekmektedir. Bu çerçevede ilk olarak İslam'ın Sünni yorumunun tercih edilerek asıl büyük tehdit unsuru olarak görülen ve Anadolu'daki heterodoks kesimleri etkileyen İran Şiiliğinin etkisinin mümkün mertebe uzak tutulması gerekmektedir. Bu şekilde bir politikayla Şiiliğin imparatorluk üzerindeki yıkıcı etkilerinden kurtulmaya çalışılmıştır. Çünkü Şiilik, İslam cemaatleri içerisinde yaptığı muhalefet nedeniyle yıkıcı bir etkiye sahipti. Bu durumun önüne geçebilmek amacıyla da merkez, eğitim sistemini kontrol altında tutan bir dini seçkinler topluluğu oluşturmuş ve bunun dışında kontrol edilemeyen dini kesimlere yönelik çok ciddi yaptırımlarda bulunmuştur (Çaylak, 2005:108 ve Mardin, 2006: 208-209).

Bu tarihsel sürecin sonunda da Osmanlı Devleti artık kendisini Sünni İslam'ın savunucusu ve taşıyıcısı olarak hissetmiş; 14. yy. başında İran'da Oniki İmam Şiiliği'ne karşı bir ideoloji olarak artık eskisine göre çok daha keskin bir kimlikle ortaya çıkmıştır. Osmanlı ve Safevi arasındaki bu mücadele sadece halkın değil, Müslüman dünyanın da Sünni ve Rafizi yanı ayrılıkçı olarak ayrılmasına neden olmuştur. Bu ayrımın sonucu olarak da artık Osmanlı dış siyaseti bu ayrıma göre şekillenmeye başlayarak Rafizi akımların ortadan kaldırılmasına çabalar, Sünni İslam'ı güçlendirmeye adayacaktır (Ocak, 1997:102-103).

Bu noktada tasavvuf inancı konumuz bağlamında değerlendirildiğinde tarikatların oluşumuna düşünsel anlamda kaynak teşkil ettiği için büyük önem taşımaktadır. Burada ilk olarak tasavvufa değinilerek bu oluşumlara nasıl hazırladığına kısaca değinmek

gerekmektedir. Sufizm ve tasavvuf inanışının bu çalışma kapsamındaki önemi, tekke ve tarikatların bu tarihsel kökenlerden besleniyor olmasıdır. İlk çıktığı yüzyıllar itibarıyla herhangi bir ayrışmaya gitmeyen bu akım ilerleyen yüzyıllarda tarikatlaşma eğilimi göstererek merkez ve çevre ayrımı bağlamında değerlendirebileceğimiz yapılanmaların oluşmasına sebep olmuştur. Konu bu ekseninde değerlendirildiğinde Osmanlı Devletindeki pek çok tarikat da merkezin resmi görüşüyle kimi zaman eklemlenen kimi zaman ise çatışan bir görünüm sergilemiştir.

Bir inanış sistemi olarak tasavvuf, yaratıcı, dünya ve insan arasındaki ilişkiye eğilen ve bu üçü arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışan bir felsefi düşünce ya da dinsel bilgi sistemidir. Bu bilgi sistemi zaman içerisinde renklenmiş ve çeşitlenerek çok farklı İslam dini yorumlamaları yapmış ve hatta kimi zaman da ise İslam'ı yeniden okuyuş olarak karşımıza çıkmıştır. Bu süreçte kendine ait bir terminoloji geliştirmiştir. Özellikle ilerleyen dönemlerde karşımıza çıkan vahdet-i vücud, zühed, zikir, insan-ı kamil gibi kavramlar tasavvuf ve Sufi düşüncesinin kazandırmış olduğu kavramlardır. Gerek bu kavramların yorumlanması gerekse de İslam'ın yorumlanışındaki farklılaşmalar tasavvufun kendi içerisinde farklılaşmasına ve yeni birtakım alt dallara ayrılmasına neden olarak tarikatların oluşmasına neden olmuştur.

Oldukça geniş bir bilgi sistemini oluşturan tasavvuf veya Sufizmin kavramsal açıklamasını yapmak tasavvufun içeriğini anlamak açısından önem taşımaktadır. Tasavvuf ve Sufizm kelimesinin aynı etimolojik kökenden geldikleri görülmektedir. Bu kavramlarla ilgili olarak çok farklı tanımlamalarla karşılaşmaktadır. Bu tanımlardan biri, “Giydikleri suf denilen saf yün olan beyaz elbiseden kaynaklanır. Bir diğer tanım ise, camide veya Allah'ın huzurunda ilk sırada bulunanlara verilen saff-ı evvel kelimesinden gelmektedir. Safa'dan yani saflıktan geldiğini belirten tanımların yanı sıra bazı Batılı kaynaklarda kelimenin, bilge anlamına gelen Grekçe sophostan geldiği de söylenmektedir”(Schimmel,2012: 32-33; Gölpınarlı, 2010: 11).

İslam dininde her ne kadar kişi ile yaratan arasında herhangi bir kurum bulunmamasına rağmen, dinin koymuş olduğu ve özel hayattan gündelik hayatın pratiklerine kadar belirleyici pek çok hükümlerinin bulunması kişilerin hayatlarını sınırlama özelliği göstermektedir. Bu bağlamda tasavvufun bu kısıtlayıcı hükümlere karşı bireysel yaşamın, deneyimlerin ya da anlamlandırma süreçlerinde öznelliğin önemine işaret etmesi ve farklı bir hayat tarzı önermesi onu İslam dogmatizminden ayrılmaktadır. Dolayısıyla görünenin altında yatan bambaşka anlamları bulma çabasında olan tasavvuf anlayışı insan yazgısı olan kaderin altındaki anlamları anlamak için, tasavvuf deneyimini yaşayan bireyler için sürekli bir yolda olma eylemidir (Hilav, 1997: 109).

Osmanlı'da Sufiliğin kökenlerine bakıldığında ise, Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslamlaşmasında sufi tarikatların çok büyük etkisi olmuştur. Bu geçmiş, Osmanlı Sufiliğini teşkil eden çeşitli tarikat zümrelerinin tarihsel temelini oluşturur. Anadolu önlerinde duran Sünniliğin dışında Türkler, “kafire karşı savaş” ile egemen düzen savunucularının üzerinde siyaset öneren tarikatlar bu nedenle yaygınlaşacak, kendi kimliklerini tasavvuf ile ifade edeceklerdir Bu bağlamda tasavvufun daha özelde ise tarikatların Anadolu'ya girmede çok büyük bir rol oynadığı görülmektedir(Eğribel,1984: 53). bu tarikatların dışında diğer tarikatların da genel olarak Osmanlı devletiyle ya da medreseyle problemleri olmamıştır. Böyle bir problemin olmayışının nedeni, bu tarikatların Sünni karaktere sahip olmaları; diğer taraftan ise Vahdet-i vücudçu olmayışları veya olsalar bile bunun yumuşak yorumlarına bağlanmalarında aranmalıdır. Osmanlı sufiliğinde medreselilerle ya da merkezi yönetimle karşı karşıya gelenlerin Vahdet-i Vücudçu doktrini aşırı derecede benimsemiş tarikatların olduğu söylenebilir (Bayramilik ve Halvetilik gibi...) (Ocak,1997:125). Her ne kadar başlangıçta Anadolu'ya girmede ve Türkleştirilmesinde tarikatların önemli bir rolü olmuşsa

da süreç içerisinde Anadolu Türkleri ve tarikatlar başlangıçtaki bu öncülük konumlarını kaybetmişler ve “kapı dışına” itilmişlerdir.

Başlangıç itibarıyla Bizans’a karşı yürütülmekte olan gazalarda şeyhlerin, dervişlerin fetihlere çok büyük katkısı olmuştur. Bunun karşılığı olarak da yönetim çevreleriyle olan bağları kuvvetlenmiştir. Merkez tarafından sufilerin maddi ve manevi bütün şartlar korunmuş ve çeşitli imkânlar sağlanmıştır. Sufiler de buna karşılık merkezi yönetimle ilişkilerini güçlendirmeye çalışmışlardır. Ancak süreç içerisinde menfaat ilişkisine dönüşmeye başlayan bu siyaset ya da ilişki 15. Yüzyılla birlikte meydana gelen değişimler sonucunda sufi kesimlerin denetim altına alınması şekline dönüşmüştür.(Ocak,1997, Faroqhi, 2003). Dolayısıyla da eski güçlerini ve konumlarını kaybeden bu kesimler kendilerini ve kimliklerini ifade ettikleri, aynı zamanda da muhalefetin de gerçekleştiği yerler olan tarikatlarda varlıklarını sürdürmeye çalışmışlardır. Osmanlı devletinin ideolojik yapılanmasında Sünni İslam’ın seçilmesi merkez ve çevre olarak da adlandırılabilir bir toplumsal yapının oluşmasına neden olmuştur. Bu bağlamda merkez dışında kalanlar kendi varlıklarını devam ettirebilmek için “tasavvuf veya siyasal olarak Alevilik/Şiilik ya da halk İslam’ı ile ifade etmişlerdir (Eğribel,1984: 55).

Dolayısıyla, bu kesimlerin kendi kimliklerini temsil etmede kullandıkları müziğe yönelmek gerekir. Yaşanan toplumsal ve siyasal süreçler sonucunda tekkelerde kendi kültürel kimliklerini sanat aracılığıyla inşa eden ve bu kimliklerinin bugüne kadar aktarılmasını sağlayan musiki formları önem taşımaktadır. Tasavvufi düşüncenin pratiğe dönüştüğü yer olan tekkeler musiki eserlerinin icrasında ve geliştirilmesinde önemli bir merkez konumundadır. Tekkeler, İslam dünyasında, yüzyıllar boyunca bilimsel etkinliklerin yapıldığı ve aynı zamanda sanatçıların eserlerini icra ettikleri bir ortam olarak karşımıza çıkmaktadır. Tekkelerin medresenin temsil ettiği dünya görüşlerine göre daha serbest görüşe sahip mekanlar olduğu görülmektedir. Bu şekildeki geniş ve serbest fikir dünyasının varlığı neticesinde farklı kimlik temsillerinin tekkelerde kendilerine bir yaşam alanı oluşturabildiğini söylemek mümkündür. Diğer taraftan tekkeler güzel sanatların merkezi ve koruyucusu olma özelliğini de üstlenmişlerdir(Köprülü, 2012:342). Sanatın haram ya da helalliği konusunda ulemadan çok daha geniş ve rahat bir tutum sergileyen tarikatlar “Yaratan güzeldir, güzeli sever” söyleminden hareketle sanata yönelmişlerdir. Bu bağlamda tekkelerde icra edilen musiki, edebiyat ve hat gibi sanat türleri aracılığıyla inançlarını daha geniş kitlelere yayma çabası içerisinde olmuşlardır (Kara, 2000: 156). Osmanlı Devrinde çeşitli tarikatların oluşturduğu saraya ve camiye ait öğeler başlangıçta ortak bir müzik kültürü olmasına rağmen süreç içerisinde özellikle tekke musikisi kendi bağımsız üslubunu ve repertuarını geliştirmiş ve çeşitli müzik türlerinden oluşan repertuarlarındaki eserler dini ayinlerde, bayramlarda ve özellikle de zikir sırasında çalınmıştır (Feldman,2005: 481).

Tekkelerde yazılmış olan ve tarikatların kimliğini temsil edici nitelikte olan şiirlerin tekke musikisine zengin bir temel hazırladığını söylemek yanlış olmaz. Bu bağlamda tekke musikisi güftelerinin bu zengin edebiyat birikiminden geldiği söylenebilir. Tekke musikisinde önemli bir unsur olan ritim dönüklüğün ayrıca sezgisel anlayışın ve ilahi aşka ulaşmanın sürekliliğini sağlaması durumudur. Bu nedenle de kolektif bilinç ve ortak duyguların belirlenmesinde musiki ve ritim önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Tekke musikisi, birçok tarikatla, işte bu sürekliliği sağlamaya çalışmaktadır. Tekkelerde icra edilen musikinin çeşitli tarikatlarda değişik biçimlerde yapılmasından yola çıkarak bu farklılıklar ekseninde tarikatların ibadet şekli bağlamında birbirinden farklılaştıkları görülürken, bir yandan da kendi kimliklerini farklı bir yolla temsil ettikleri düşünülebilir.

Osmanlı Devleti’nde sarayın merkezi görüşü yansıtan müzikleri icra etmiş olmasının sonucunda saray, kendi müziğini her zaman korumuş ve gelişimi konusunda destek vermiştir.

Benzeri bir durum tekkeler için de geçerlidir. Tekke müziğinin yapıldığı tekkeler de bu işlevi yerine getirmişler ve musikişinasların tanıştıkları ve yeni müzikler icra ettikleri; bu konular üzerine tartıştıkları bir sanat çevresi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda resmi ideoloji dışında ve ondan farklı bir yapılanma olan tekkeler bir özgürlük alanı olarak değerlendirilebilir. Musiki eserlerinin icra sürecine kişilerin aktif katılımını bekleyen ve özel üslupları, yorumları gerektiren bir anlayışla kendi geleneğinin devamlılığını sağlayan tekkeler bu yönüyle farklı bir ses ve yorum olmanın ötesinde kimi zaman muhalif kimi zamanda merkezin söylemlerini aşma çabası içerisinde olan bir yapı sergilemiştir (Behar, 1987: 35-76).

Çözümde ortak olma bağlamında düşünüldüğünde farklı müzik türlerinin buna katıldığı ve birbirini beslediği görülmektedir. Ancak saray müziği toplum kimliğinin en mükemmel dile getiriliş biçimi olarak görülmekte ve bu da ister istemez farklı müzik türleri arasında kıyaslamaların yapıldığı ve çevrenin ötelendiğini düşündürmektedir. Ancak diğer taraftan yönetici kadronun ve üretici halkın dışında kalan kesimlerin tekkelerde icra etmiş oldukları musikin saray musikisinden etkilendikleri görülmektedir. Örneğin tekke sanatçıları özde kaynakları aynı olan fakat konumlarında ve yorumlarında ayrıldıkları yönetici sınıfla örtüşen musiki örnekleri de vermişlerdir. Temelde ise toplumun sorunlarına alternatif çözümler/siyaset üretme amacıyla olan ve çoğu zaman merkeze bir alternatif olma ya da toplumsal sorunlara yönelik bir çözüm önerme çabasında bulunan tekke musikisi resmi görüşün dışında kalmıştır. Çoğu zaman ayrılıkların olduğu tekke müziği örnekleri mevcut düzene sızma, ya da düzenden pay alma eğilimi içerisinde olmuştur. Ancak bu mümkün olmayınca sonuç olarak bir anti olma durumu ortaya çıkmıştır. Bu anti olma hali tekkelerde arınma olarak disipline edilmiştir. Her ne kadar tekke müziği resmi görüş tarafından onaylanmış olmasa da bu durum tekke musikisinin düzene dahil edilmemesi anlamında gerçekleşmiştir. Yani müziğin icra edilmesinin önüne geçildiği söylenemez. Birliğin sağlandığı düşünülen camilerde bu birliğin bozulmasını önlemek adına, egemenliği parçalayıcı tarikatlar ve tekke müzikleri kabul edilmemiştir. Fakat madalyonun diğer yüzü çok farklı şeyleri göstermektedir. Her ne Osmanlı bu müziği düzene katmamış olsa dahi belli noktada düzen sağlayıcı işlevi olan bu tarikatlar kimi zaman desteklenmiştir. Bu bağlamda merkez için düzen bozucu olarak görülen kesimlerin, bu tarikatlarda boyun eğme ve sinme gibi arınma pratiklerinin egemenliği pekiştirmesinden ötürü izin verilecektir (Eğribel,1984:56-68). Dolayısıyla bu yapılanmada tekke müziği Osmanlı için merkezi otoritenin sağlanmasında olumlu bir işleve sahip olan, ancak menfaat ilişkisi olarak değerlendirilebilecek bir görünüme sahiptir.

Daha önceki bölümlerde de değinildiği üzere tasavvufun İslam'ı yorumlamada farklı bir bakış açısı vardır. Tasavvufi dünya görüşüyle şekillenmiş olan tarikatlarda ve tekkelerde icra edilen müziklerde bu dünya görüşünün yansımaları kendisini belirgin bir şekilde göstermektedir. İnsanı kamil insan haline getirmeyi amaçlayan sufi inanış ve tasavvufun bu amacı gerçekleştirme çabasında tarikatların müziğe çok önemli roller verdiği görülmektedir. Müzik Allah'a ulaşma arzusu yani ilahi aşka ulaşmada bir aracı konumundadır. Çalgı aletleri eşliğinde belirli ritimlerin oluşturduğu ezgiler müritlerin ilahi aşka daha çabuk ulaşmasını sağlamakta ve yapılan zikirleri daha coşkun hale getirmektedir. Tekkelerde icra edilen bu zikir meclislerinde mutasavvıfların yazmış olduğu ilahiler ve şiirler tekke edebiyatı ve tekke musikisinin doğmasını sağlamıştır (Artun, 2009:21).

16. yüzyılla birlikte İslam'ın Sünni bir karaktere bürünmesiyle daha belirgin bir hale gelmeye başlamıştır. Bu siyaset tüm heterodoks kesimleri kapsamakla birlikte özellikle de Anadolu'daki Aleviler için kendisini daha belirgin bir şekilde hissettirmiştir. Bu bağlamda heterodoks İslam kesimlerinin bilim ve sanat yuvaları olan tekkelere yönelik baskılar artmış ve halk birtakım baskılara maruz bırakılarak o dönemin düşünsel yapısı değiştirilmeye çalışılmıştır. Ancak elbette ki bu bastırma ve sindirme politikası sadece Alevilerle

sınırlandırılmamış, Şii karakterli pek çok tekke de bu kıyımdan nasibini almıştır. Örneğin, Melamiler, Gülşeniler, ve Aleviliğin bir kolu olan Kızılbaşlar da bu süreçten etkilenmiştir. 15. Yüzyılla birlikte dinsel bir ideoloji etrafında örgütlenen bu hareketler, kırsal kaynaklı olmasından ötürü bu kesimde yaşayan köylü ve göçebe kesim sanatçıları ve ozanları tarafınca sanat eserlerine yansıtılmıştır. Böylece halk ozanları sözleri ve sanatlarıyla bu hareketlere ivme kazandırmaya çalışmışlardır. Bu ayrılık farklı tekkelerde yazılmış halk şiirlerinde ve bestelenmiş musiki eserlerine de yansımıştır. (Zelyut, 1989:36-37). Bu durum ise tekkelerin farklılıkları pekiştirici ve bu farklılıklar üzerinden kimlik inşasının gerçekleştirildiği mekanlar olmasını sağlamıştır. Tekkelerdeki bu farklılaşma zemini merkezle arasındaki çekişmeyi canlı kılmıştır. Bu çekişme musıkide de kendisin belirgin bir şekilde göstermektedir.

Daha önceki bölümde anlatılan merkezle yaşanan bu çekişmeli durum ve birtakım ayaklanmalar sadece siyasi bir olay olarak tarih sayfasında yerini almamış, aynı zamanda toplumun ruh dünyasını yansıtan kimi sanat eserlerinde de yankılanmıştır. Özellikle böylesi toplumsal muhalefetin yaşanmış olduğu dönemlerde yaşamış olan kimi halk ozanları ve şairler bunları şiirlerinde dile getirmişler ve akabinde yine musiki eserlerinde de bestelenerek toplumsal hafızadaki yerlerini almıştır. Eserleri günümüze kadar ulaşmış olan Hatayi, Pir Sultan Abdal, Dadaloğlu, Koroğlu, Seyrani, Serdari, Ruhsati gibi şairler dönemlerinin olumsuz koşullarını şiirlerinde anlatmışlar ve bu durumlara muhalefet etmişlerdir. Yukarıda kısaca değinilen bu ayaklanmalar ile ilgili olarak pek çok ağıt yakılmış ve türküler söylenmiştir. Ancak maalesef bunlardan çok azı günümüze ulaşmıştır.

Şimdi ise Osmanlı Devleti'nde yazılmış olan bu sözlü gelenekten ve musiki eserlerinden örnekler ile bu dönemin muhalif seslerine kulak vererek çalışma sonlandırılacaktır:

İlk olarak Dedemoğlu'nun Şeyh Bedreddin ile ilgili olarak yazdığı şiirine bakıldığında, Şeyh Bedreddin'in asılmasından yüzyıllar sonra yazılmış olsa da, onun halkı nasıl etkilediğini göstermektedir.

Erenlerin, evliyanın yoluna
Derviş oldum, erdim kudret sırrına
Hüseyinden aldılar senin yerine
Güzelsin Serez'in şahı güzelsin

Cisminden alınan yerin nuru var
Gelen dervişlerde kudret sırrı var
On iki imam gerçek erin aslı var
Güzelsin Serez'in şahı güzelsin
Güzelsin pirimin nuru güzelsin

Şahlar içinde Serez'in şahısın
İsmin Şah Bedreddin ilim varısın
Müminler kâbesi dostun nurusun
Güzelsin Serez'in şahı güzelsin
Güzelsin pirimin nuru güzelsin

Şahlarımız var imanlar ağası
Müşkilin ehli mollaların ilgazı
Şefaaticımızdır velâyet şahı
Güzelsin Serez'in şahı güzelsin
Güzelsin pirimin nuru güzelsin

Çağrışa çağrışa aştık Balkanı
Altıncıda gördük Serez halkını
Yedincide yüzler sürdük sultanı
Güzelsin Serez'in şahı güzeşsin
Güzelsin pirimin nuru güzelsin

İndik seyreyledik dostum durağı
Sekiz melek tutar arşın direği
Pirimin hesapsız yanar çırağı
Güzelsin Serez'in şahı güzelsin
Güzelsin pirimin nuru güzelsin

Dedemoğlu çırağı yakar
Kara nine eşiğine yüz sürer
Derviş Cemal Babam murada erer
Güzelsin Serez'in şahı güzelsin
Güzelsin pirimin nuru güzelsin

Hatayi mahlasıyla yazmış olan Şah İsmail de din olgusunu temel alan eserler vermiştir. Tasavvuf inanışından Aleviliğe kadar pek çok yönelimde şiirler yazmış olan Hatayi'nin şiirlerinde düzeni değiştirme amacı sezilebilir. Şimdi bir örneğini vereceğimiz bu şiiri ise türkü formunda söylenmiştir.

Ali İsmail'im geldim
Alemi seyran eylerim
Zülfikar durmaz kınında
Günde bin kez kan eylerim

Görürüm düzen düzeni
Kırarım yoldan azanı
Yeni baştan bu düzeni
Bir kavim erkan eylerim

Yürüdü vilayet leşkeri
Zuhur oldu meydan eri
Gözlü olan gelsin beri
O cana burhan eylerim

Şah Hatayi emrim kanı
Yoktur leşkere sanı
Kayırmaz sefiller canı
Sırrı cana can eylerim

Osmanlı Devletine isyan etmiş olan Alevi-Bektaşî isimlerden birisi de Kalender Şah'tır. Özellikle Yavuz Sultan Selim'in açık açık Alevi katliamına girişmesini, dışlamasını ve vergilerle ilgili sıkıntılı durumları eleştiren Kalender Şah birçok müridi ile birlikte bir isyan başlatmıştır. Dini bir nitelik taşıyan ve kendi dünya görüşünü yansıtan Pirlere Niyaz Ederiz adlı eseri yüzyıllar boyunca dilden dile aktarılmıştır.

Allah bir Muhammed Ali,
Nazzar eyle bari bana
İzz-ü celalin aşkına
Çektirme şol zarı bana

Pirlere niyaz ederiz,
Yalan dünya nideriz,
Ölürüz hasret gideriz,
Göster şol didarı bana.

Kalender ağlar yerinir,
Aşk hayaliyle sürünür,
Cenneti Rıdvan görünür,
Şol güzelin katli bana.

Osmanlı'da merkez dairesinin dışında kalıp Sünnî İslam'a muhalefet eden önemli isimlerden birisi de Nesimi'dir. Enel Hak yani "Ben Allah'ım", "Ben Hakikatım" düşüncesi onun egemenler tarafından sapkın olarak nitelendirilmesine sebep olmuş bunun sonucunda da işkence edilerek öldürülmesine sebep olmuştur. Nesimi'nin yazmış olduğu Kime ne adlı eseri İslam'ı aşan, kainata ve inanca bambaşka bir gözle bakan bir nitelik taşımaktadır.

Ben melamet hırkasını kendim giydim eğnime
Ar u namus şişesini taşa çaldım kime ne
Haydar Haydar taşa çaldım kime ne

Sofular haram demişler aşkımın şarabına
Ben doldurur ben içerim günah benim kime ne
Haydar Haydar günah benim kime ne

Gah çıkarım gökyüzüne seyrederim alemi
Gah inerim yeryüzüne seyreder alem beni
Haydar Haydar seyreder alem beni

Nesimi'ye sorsalar ki yarın ilen hoş musun
Hoş oluyum olmayayım o yar benim kime ne
Haydar Haydar o yar benim kime ne.

Pir Sultan'ın şiirlerinde Tasavvufun, Ali ve Muhammed'e ilişkin öğeler bulunmasına rağmen bunlar Sünni İslam'ı sahiplenmek değil devletin sahiplendiği Sünni İslam'a bir karşı çıkıştır. İnsan sevgisinden tabiata, Alevi öğretisinden başkaldırıya kadar pek çok konuda şiirler yazmış olan Pir Sultan'ın kimi şiirleri din ve başkaldırının nasıl bir arada kullanıldığını gözler önüne serer (Gündoğar, 2005:31) :

Padişah katlime ferman dilese
Yine geçmem ala gözlü Şah'ımdan.
Cellatlar karşımda satır bilese
Yine geçmem ala gözlü Şah'ımdan

...

On yedi yerimden vursalar yara
Cerrahlar derdime kılmasa çare
Kemendi bend ile çekseler dara
Yine geçmem ala gözlü Şah'ımdan.

...

Kadılar müftüler fetva yazarsa
İşte kemend, işte boynum asarsa
İşte hançer, işte kellem keserse
Dönen dönsün ben dönmezem yolumdan

Ulu mahşer günü olur divan kurulur
Suçlu, suçsuz gelir orada dirilir
Piri olmayanlar anda bilinir
Dönen dönsün ben dönmezem yolumdan

Pir Sultan'ım arşa çıkar ünümüz
O da bizim ulumuzdur pirimiz
Hakka teslim olsun garip canımız
Dönen dönsün ben dönmezem yolumdan

KAYNAKÇA

- Artun, E. (2009). *Âşıklık geleneği ve Âşık edebiyatı*, İstanbul: Kitabevi.
- Attali, J. (2001). *Gürültüden müziğe*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Behar, C. (1987). *Klasik Türk musikisi üzerine denemeler*, Ankara: Bağlam Yayınları.
- Çaylak, A. (2005). Bir Şerif Mardin çözümlemesi *osmanlı'da yöneten ve yönetilen*, Ankara: Kadim Yayınları.
- Eğribel, E. (1984). *Niçin arabesk değil*, İstanbul: Süreç Yayıncılık.
- Erol, A. (2009). *Müzik Üzerine düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Esgin, A. (2012). Bir müzik sosyolojisi var mıdır?, *Doğu Batı Dergisi*, Yıl:15, Sayı:62, 153-182.
- Faroqhi, S. (2003). *Anadolu'da Bektaşilik*, İstanbul: Simurg Kitapçılık.
- Feldman, W. (2005). Osmanlı sufi tarikatlarında müzik, *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Tarikatlar, Kaynaklar-doktrin-ayin ve erkan-tarikatlar edebiyat-mimari-güzel sanatlar-modernizm* içinde, Hazırlayan: Ahmet Yaşar Ocak, Ankara:Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları XXX. Dizi, Sayı:3, s.s. 481-500
- Gölpınarlı, A. (2011). *Tasavvuf*, İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Gülener, S. (2007). “Türk Siyaseti’nde Merkez-Çevre İlişkilerinin Seyri ve 27 Mayıs 1960 Darbesi” *Bilgi Dergisi*, 14: 36-66.
- Hilav, S. (1997). *100 Soruda felsefe*, İstanbul: K Kitaplığı.
- Kara, M. (1992). *Tasavvuf ve tarikatlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Köprülü, F. (2012). *Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar*, Ankara: Akçağ Yayınları
- Keyman, E. F. (2009). Şerif Mardin’i okumak: modernleşme, yorumbilgisel yaklaşım ve Türkiye, Ahmet Öncü ve Orhan Tekelioğlu (derl.), *Şerif Mardin’e armağan* içinde (ss. 37-63), İstanbul: İletişim Yayınları
- Mardin, Ş. (2010a). Modern Türkiye’de din, Mümtaz’er Türköne ve Tuncay Önder (derl.), *Türkiye’de din ve siyaset* içinde (ss.81-112), İstanbul: İletişim Yayınları, 15. baskı
- Mardin, Ş. (2010b). Türkiye’de din ve laiklik, Mümtaz’er Türköne ve Tuncay Önder (derl.), *Türkiye’de din ve siyaset* içinde (ss. 35-78), İstanbul: İletişim Yayınları, 15. Baskı
- Mardin, Ş. (2006). Türk siyasasını açıklayacak bir anahtar: Merkez-çevre ilişkileri, Mümtaz’er Türköne ve Tuncay Önder (derl.), *Türkiye’de toplum ve siyaset* içinde (ss.34-76). İstanbul: İletişim Yayınları 13.baskı
- Ocak, A. Y. (1997). *Osmanlı toplumunda zındıklar ve mülhidler yahut dairenin dışına çıkanlar(15.-17. Yüzyıllar)*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Schimmel, A. (2012). *İslam’ın mistik boyutları*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Shils, E. (2002). Merkez ve çevre, Çev: Yusuf Ziya Çelikkaya, *Türkiye Günlüğü*, 70: 86-96.
- Zelyut, R. (1989). *Halk şiirinde başkaldırı*, İstanbul: Sosyal Yayınlar.

“NOSTALJİNİN METALAŞMASI: 90’LAR TÜRKÇE POP”

Nevin ŞAHİN-MALKOÇ

Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyoloji Bölümü

ÖZET

Türkiye’de 1950 sonrası siyasi dönüşümle paralel olarak, köyden kente yaşanan yoğun iç göç, kentlerde de sosyal ve kültürel dönüşümü beraberinde getirmiştir. Yıllar içinde değişen eğlence ve tüketim alışkanlıkları, 1990’lara gelindiğinde özel televizyon kanallarının da açılmaya başlamasıyla, özellikle kentlerde özgün bir popüler müziğin söz konusu on yıla damgasını vurmasını sağlamıştır. 1970’ler ve 80’lerde yaygın olarak görülen Batı’nın popüler şarkılarına Türkçe söz yazma alışkanlığı 1990’larda neredeyse bütünüyle terk edilmiştir; 2000’li yıllarda ise popüler müziklerin küyerelleşme süreçleriyle standartlaşması sonucu Türkçe pop müzik küresel pop müzikten ayırt edilemez tınılara sahip olmuştur. 1990’ların Türkçe popüler müziği, ne Batı’dan aynen alınan ne de standartlaşarak Batı’dan bir farkı kalmayan tınılara sahip olmaması itibarıyla Türk popüler müzik tarihinde özel bir yere sahiptir.

1990’larda çocuk olan günümüzün genç yetişkinleri, 90’lar Türkçe popuna çocukluklarıyla ilişkili anlamlar yüklemişler ve söz konusu dönem müziğinin nostaljik bir değer kazanmasında etkili olmuşlardır. Sözü edilen değer, kitle kültüründe beklenenin aksine 90’lar Türkçe popun tüketilerek müzik sahnesinden silinmesini engellemiş ve söz konusu müziğin yeniden popülerleşmesine yol açmıştır. 90’lar Türkçe pop DJ partileri gibi etkinliklerin düzenlenmesi, dönemin popüler olan şarkılarının yeniden yorumlanarak müzikmarketlerde özellikle single albüm olarak yer alması, dönemin popüler müzisyenlerinin yeni popüler müzik tarzlarına uyum sağlayarak yeni albümler üretmek yerine 90’lar müziği yapmak üzere grup kurmaları gibi örnekler, 90’lar Türkçe pop özelinde nostaljinin nasıl sermayeye dönüştüğünü ve yeniden üretildiğini gözler önüne sermektedir. 90’lar Türkçe popüler müziğinin 21. yy Türkiye’deki yükselişi, bu sunumda kültür endüstrisi ve duygular sosyolojisi bağlamlarında tartışılacaktır ve yöntemsel açıdan “90’lar Türkçe popun siberetnografisi mümkün mü” sorusuna cevap aranacaktır.

Anahtar Kelimeler: Nostalji, kitle kültürü, popüler müzik, siberetnografi

“COMMODIFICATION OF NOSTALGIA: 90’S TURKISH POP”

ABSTRACT

Parallel to the post-1950 political transformation in Turkey, the intensive migration from rural to urban areas resulted as well in social and cultural transformation. The changing entertainment and consumption habits, together with the establishment of private TV channels in early 1990’s, led to the rise of an authentic popular music especially in cities. In 1970’s and 80’s, Turkish pop music was dominated by the covers of Western pop songs with Turkish lyrics; this routine was largely abandoned by 1990’s. In 2000’s, on the other hand, by the effect of glocalization, pop musics were standardized and the Turkish pop sound became identical to the global pop sound. The 90’s Turkish pop, neither having the exact copies of Western pop songs nor having a standardized global sound, has its special position in the history of Turkish popular music.

The young adults of today who were the children of 1990’s, have attributed the 90’s Turkish pop meanings related to their childhood and made it gain nostalgic value. This value,

contrary to the expectations of mass culture, stopped 90's Turkish pop from being consumed up to the level of casting off the music scene and led to re-popularization instead. 90's Turkish pop themed DJ parties, covers of 90's Turkish pop songs appearing as single albums in music markets, the stars of that era coming together and founding bands especially for performing 90's Turkish pop show clearly how nostalgia turned into a capital in the context of 90's Turkish pop and how it is re-produced and re-consumed. In this paper, the rise of 90's Turkish pop in the 21st century Turkey will be argued within the contexts of culture industry and sociology of emotions. Also, answers to the question "is the cyberethnography of 90's Turkish pop possible" will be sought on the level of methodology.

Keywords: Nostalgia, mass culture, popular music, cyberethnography

GİRİŞ

Bu bildiri, kişisel ilgi alanları ve geçmiş deneyimler üzerine şekillenen, henüz yürütülmemiş bir araştırmanın tasarımıdır. Nostalji kavramının zaman ve mekan boyutlarıyla değerlendirilmesi ve 90'lar Türkçe pop özelinde yaşanan yükselişin bu kavramsal çerçevede ele alınması sonrasında bu bildiride konuyla ilgili bir araştırmanın imkanları tartışılmıştır. 2010'larda 90'lar Türkçe popun yaşadığı yükselişin metalaşma ve kitle kültürüyle ilişkili olduğu düşünülmekte ve güne özgü değişimler göz önünde bulundurularak 90'lar Türkçe popla ilgili bir araştırma için bu bildiride siberetnografi yöntemi önerilmektedir.

NOSTALJİ VE METALAŞMA

Nostalji sözcüğü, Yunanca *nostos* (eve dönmek) ve *algia* (acı durum) sözcüklerinin birleşmesiyle oluşmuştur. İlk olarak 17. yüzyılda kullanılan bu kavram, o dönemlerde özellikle askerlerin yaşadığı eve duyulan özlemle ve melankoliyle ilişkilendirilen bir hastalığı tanımlamak için kullanılmıştır. Yüzyıllar içinde kavramın anlamı değişerek gitgide daha içsel ve öznel bir deneyimin ifadesine dönüşmüştür, ancak kavramın anlattığı olgulara dair katı sınırlar çizilmemiştir (Davis, 1979: 1-5). Bugünle geçmiş arasında keskin bir fark oluşması nostaljinin ortaya çıkmasındaki en önemli etkidir. Fred Davis nostalji kavramını tarihsel ve mekansal iki boyut üzerinden incelemiştir (a.g.e. : 8). 90'lar Türkçe popun nostaljik bir olgu olarak ele alınması da bu iki boyut üzerinden şekillendirilecektir.

Paul Connerton, nostaljiyi bir modernleşme ve metalaşma bağlamında ele alır. Bu yaklaşıma göre modernleşme bellek yitimiyle yakından ilişkilidir, toplum modernleştikçe tarihsel varlığından sıyrılır ve tarihsiz bir hal alır. Çağdaş ve modern toplumsal sistemin toplumun geçmişine sahip çıkma kapasitesini yavaş yavaş yitirmesine sebep olduğu düşünülmektedir (Jameson, 1985: 125). Geçmişe ilişkin ayrıntılar belleğini yitirmiş olan modern toplumda moda olur ve "nostalji tacirleri" (*nostalgia-merchants*) bu durumdan istifade eder (Connerton, 2009: 1-5). Geçmişin paraya çevrilmesi süreci nostaljinin metalaşması olarak adlandırılabilir.

NOSTALJİ BOYUTLARI ÇERÇEVESİNDE 90'LAR TÜRKÇE POP

90'lar Türkçe popun ortaya çıkmasında etkili olan bağlam incelendiğinde mekansal olarak İstanbul'un ön plana çıktığı görülmektedir. Değişen siyasi ideolojilerin ve üretim anlayışlarının etkisiyle özellikle 1950lerde yoğunlaşan iç göç, en çok İstanbul'u etkilemiştir. Kentte iç göç etkisiyle yaşanan keskin dönüşüm, çatışan kır ve kent kültürleri, 1970lerde yeni bir müzik türü olarak arabeskin Unkapanı piyasasında yükselmesinde etkili olmuştur (Özbek,

2013; Stokes, 2010a). Martin Stokes, hem arabesk tartışmalarında, hem de popüler müziğin dönüşümünde İstanbul'un merkezi öneme sahip olduğunu belirtir. İstanbul iki müzik türünde de bağlamı belirleyen mekandır (Stokes, 2010b: 25). 90'lar Türkçe popun 2010'lardaki yükselişinde de İstanbul'un merkez kent olduğu bildirinin ilerleyen kısımlarında görülecektir.

Zaman boyutuyla konuya yaklaşıldığıdaysa Türkiye'de pop müziğin ayrı bir tür olarak 1960'larda, İngilizce sözlü şarkılar ve baladlarla yükseldiği görülmektedir. Sonraki yıllarda da Batılı enstrümanlar ve Batılı dillerle üretilen şarkılar ve Batıdan aynen alınmış müziklere yazılan Türkçe sözler Türkiye'deki yerel pop müziği belirlemiştir. 80'lerin ilk yıllarında askerî yönetimin getirdiği yasaklar neticesinde 80'lerin ikinci yarısında pop müzik yok olma noktasına gelmiştir. İnsanların cunta havasındaki kasvetten kurtulmak için eğlenceli müziklere ihtiyacı vardır ve 90'lar Türkçe pop zamanının gerektirdiği eğlenceyi sağlamak için geç bile kalmış olarak ortaya çıkmıştır (Dilmener, 2003: 341-390). 90'lar Türkçe popu Murat Meriç farklı türlerin birbirine girdiği tam bir keşmekeş olarak niteler ve tüketim kültürünün teşvik edildiği liberal politikaların 90'ların Türkiye'de popun altın yılları olmasını sağladığını iddia eder (Meriç, 2006: 73-104).

2010'LARDA 90'LAR TÜRKÇE POP

2010'lara gelindiğinde 90'lar Türkçe popun nostaljik bir artı-değer kazanmaya başladığı görülür. Örneğin 2014 Mayıs'da gerçekleşen ODTÜ 28. Bahar Şenliğinde 4 gün boyunca gün boyu 90'lar müzik yayını yapılmıştır⁴⁹. Şenlik programında yer alan başka bir etkinlik olan Eski 45'likler konserinin ise 45'liklerin aksine ağırlıklı olarak 90'lar Türkçe pop şarkılarıyla oluşturulduğu gözlenmiştir. Halihazırda 1996 doğumlu, yani 90'lar Türkçe popu yakından deneyimlememiş gençlerin de üniversite öğrencisi olduğu göz önünde bulundurulduğunda 70'ler ve 80'ler nostaljisi olarak şenlik programında bulunan Eski 45'likler konserinin ağırlıklı olarak 90'lar şarkıları içermesi manidardır. 70'leri ve 80'leri o dönemleri yaşamamış gençlerin yaklaşık 20 yıl sonra nostalji olarak deneyimlemesi gibi 90'ları yaşamamış gençlerin de nostalji deneyimi 90'lar Türkçe pop üzerinden 2010'larda ortaya çıkmaktadır.

90'lar Türkçe popun yükseldiği başka bir alan DJ'lerin alanıdır. Özellikle İstanbul'da yoğunlaşan temalı DJ partilerinde Ömürden Cengiz (DJ Denden) ve Hakan Küfündür gibi DJ'lerin 90'lar Türkçe popu tema olarak benimsediği görülmektedir. Bu partilerin en yaygın olarak İstanbul'da görülmesi, bağlamı belirleyen mekan olarak İstanbul'un hâlâ önemini koruduğunu göstermektedir.

90'lar Türkçe popun öncüleri olan bazı müzisyenlerin 2000'lere gelindiğinde müzik piyasasından çekildiği görülmektedir. Ancak bu müzisyenlerden bazıları 2012 yılında Türkiye'nin ilk ünlüler orkestrası olarak duyurdukları Extra Orchestra'yı kurmuşlardır⁵⁰. 90'larda popüler olmuş ve 2000'lerde gözlerden kaybolmuş olan Sibel Alaş, Metin Özülkü, Ferda Anıl Yarkın gibi ünlülerin yeni albümlerde yeni şarkılar seslendirmektense bu orkestrada 90'lar Türkçe pop şarkılarını yorumlamayı yeğlemeleri 90'lar Türkçe popun nostaljik değerine dair başka bir işarettir. Benzer şekilde 90'larda şarkılarıyla ses getirmiş olan Levent İldem'in o dönem popüler olan kendi şarkılarını yeniden yorumlaması, Hepsi grubu ve Doğukan Manço gibi gençlerin 90'lar Türkçe pop şarkılarını yeniden yorumlayarak müzik piyasasında tutunmaya çalışması gibi vakalar 2010'larda karşımıza çıkmaktadır. 60'lar ve 70'lerin şarkılarının 90'larda yeniden yorumlanması gibi 90'lar şarkıları da 2010'larda

⁴⁹ <http://kim.metu.edu.tr/28odtu-uluslararasi-bahar-senligi-programi>

⁵⁰ <http://unlulerorkestrasi.com/zaman-gazetesi-bu-orkestra-cok-unlu-unluler-orkestrasi/>

yeniden yorumlanarak bir piyasa değeri kazanmaktadır.

80'ler ve 90'lar Türkçe pop şarkılarından oluşan yayın akışıyla internetten yayın yapan Radyo Dejavu, 90'ların 2010'lardaki yükselişine dair internetin önemini ortaya koyan bir oluşumdur. Zaman zaman 70'lerin şarkılarına ve 90'larda yeniden yorumlanmış 70'ler şarkılarına da yer veren radyonun yayını ağırlıklı olarak 90'lar Türkçe pop şarkılarından oluşmaktadır. Türkiye'nin ilk ve tek 80'ler ve 90'lar Türkçe pop radyosu olduğunu yayın arasındaki anonslarda sık sık duyuran Radyo Dejavu, web sayfası dışında sosyal medyada da etkindir ve dinleyicilerine sadece internetten ulaşmaktadır. 90'larla ilgili sosyal medyadaki tek fan sayfası tabi ki Radyo Dejavu'ya ait değildir. 90'lar dizilerine özel fan sayfaları olduğu gibi 90'lar Türkçe pop üzerine de pek çok fan sayfası ve arkadaş grubu, Facebook gibi sosyal medya kanallarında karşımıza çıkmaktadır. 90'lara dair nostaljik deneyimleri bulunan (ya da bulunmasını isteyen)⁵¹ insanlar bu sosyal medya mercilerinde bir araya gelmekte ve internet üzerinden yeni bir 90'lar Türkçe pop deneyimi yaşamaktadırlar.

90'LAR TÜRKÇE POPU ARAŞTIRMAK ÜZERİNE

90'lar Türkçe pop üzerine yukarıda sıralanan olgular, 2010'lardaki 90'lar Türkçe pop yükselişinin nostaljinin metalaşması bağlamında incelenmeye değer olduğunu göstermektedir. Peki bu inceleme nasıl yapılabilir? 90'lar Türkçe popun her şeyden önce duygusal ve nostaljik bir deneyim olduğu düşünüldüğünde duygular sosyolojisi bağlamında bir analize gerek duyulduğu varsayılabilir. Bu duyguların nerede tespit edileceği sorusu yöntemsel olarak 90'lar Türkçe pop araştırmasının imkanlarını da sorgulamaktadır. 90'lar Türkçe pop partilerinde katılarak gözlem yöntemiyle yapılabilecek bir araştırma 90'lar Türkçe popun 2010'lardaki tüketicileriyle ilgili önemli veriler sağlayabilir. Ancak bu partilere katılan insanlardan çok daha fazlası internette 90'lar Türkçe popu tüketmektedir. İnternetteki müzik mağazalarında bu dönemin albümleri ve şarkıları satışıdır, bunun yanında dönemin şarkıları videoklip olarak Youtube, Dailymotion gibi sitelerde paylaşılmakta ve takipçi yorumlarıyla izlenme ve paylaşma sayılarını artırmaktadır. Ayrıca sosyal medya kanalları 90'lar Türkçe popla ilgilenen insanların bir araya gelip sanal topluluklar oluşturdukları mecralar haline gelmiştir.

Sanal toplulukların geleneksel toplumlar gibi örgütlendiği günümüz teknolojisinde antropolojik bir bilinçle niteliksel bir siber-kültür araştırması yapılabilir (Akturan, 2009: 14). Bu araştırmanın internete bağlı olarak bilgisayar başında uzun süreler geçirmeyi gerektiren zor bir etnografik çalışma olduğu ve en az geleneksel etnografi kadar akademik geçerliliği bulunduğu gerçeği unutulmamalıdır (Şahin-Malkoç, 2012: 157). 90'lar Türkçe popun siberetnografisi Facebook, Twitter gibi sosyal ağlarda etkin bir şekilde zaman geçirerek, çevrimiçi tüketicilere ulaşarak, forum yazıları ve video yorumları gibi girişlerin içerik çözümlemesi yapılarak gerçekleştirilebilir. Bu açıdan bakıldığında duyguların çevrimiçi olarak da tespit edilebileceği⁵² ve 90'lar Türkçe popla ilişkili öznel ve içsel deneyimlere

⁵¹ 250000'den fazla takipçisi olan ve 90'lara dair pek çok ayrıntının yanında ağırlıklı olarak 90'lar Türkçe pop şarkılarının vide kliplerinin sayfa yöneticileri tarafından paylaşıldığı Facebook'taki I <3 90's sayfası yıllara göre kendini +18, +19 olarak güncellemiştir. En son 1990 doğumlu olanların fan olarak sayfaya kabul edilmesi özellikle 1990 sonrasında dünyaya gelmiş olan gençlerin sayfaya tepki göstermesine sebep olmuştur.

<https://www.facebook.com/doksanlar>

⁵² Örneğin *charmofsmyrna* lakaplı kullanıcının Ekşisözlük'te Ercüment Vural'ın 90'larda yaptığı Rüya lar isimli şarkıyla ilgili yorumları iki nokta ve ünlem gibi noktalama işaretleri, "off" gibi ünlemler ve küfürlü ifadelerle bezenmiştir. Kullanıcının şarkıya duyduğu özlem ve 90'lar

siberetnografi yöntemiyle ulaşılabileceği varsayılmaktadır. Sonuç olarak, 90'lar Türkçe popun nostaljik bir meta olarak yükselişi geleneksel etnografik yöntemle toplanabilecek verinin yanı sıra siberetnografik bir araştırmayla da irdelenebilir.

KAYNAKÇA

- Akturan, Ulun. (2009). A review of cyberethnographic research: a research technique to analyze virtual consumer communities, *Boğaziçi Journal* 23 (1-2): 1-18.
- Connerton, Paul. (2009). *How modernity forgets*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Davis, Fred. (1979). *Yearning for yesterday*. New York: The Free Press.
- Jameson, Fredric. (1985). Postmodernism and consumer society, *Postmodern society*, H. Foster, ed. içinde. Londra& Sydney: Bay Press. Sf. 111-125.
- Özbek, Meral. (2013 [1991]). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stokes, Martin. (2010a [1998]). *Türkiye'de arabesk olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stokes, Martin. (2010b). *The republic of love: cultural intimacy in Turkish popular music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Şahin-Malkoç, Nevin (2012). Oturduğu yerden antropoloji: DORYO'larda siberetnografiyi düşünmek, *Folklor/ Edebiyat* 72: 153-162.

“CÜMBÜŞTEN GAZİNOYA YENİ ANKARALI MÜZİĞİ VE EĞLENCE GELENEĞİNİN DÖNÜŞÜMÜ”

Dr. Ömer Can SATIR

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

ÖZET

Yapılan bu çalışma, iki temel konu üzerinden tartışmaya açılmıştır. Bunlardan ilki, belirli bir coğrafi alan içinde, gelenek ile modernite arasında şekillenip, popüler kültürden beslenen ve 1980 sonrası farklı bir üslûpla kendini gösteren yeni Ankaralı müzik anlayışıdır. Burada bu müziği var eden ve diğer müzik anlayışlarından ayıran tüm dinamiklerin detaylı olarak belirlenmesi çalışmanın en önemli odak noktasıdır. Bu müziğin kendisini özgürce ifade edebilecek mekânlara, ritüellere ve pratiklere sahip olması ise, araştırmayı temellendiren ikinci faktördür. Söz konusu bu hedeflere ulaşmak için nitel araştırmaya bağlı bir metodolojik yöntem esas alınmıştır. Etnografik yöntem ve alan araştırmasına dayalı müzik etnografisi ise, çalışmanın temel metodolojik yaklaşımıdır. Alan araştırması sürecinde elde edilen veriler; gözlem, görüşme ve sözlü tarih gibi nitel veri toplama teknikleri ile toplanmıştır. Elde edilen bulgular ışığında, tarihsel bir temele dayanan Ankaralı müzik eğlence pratiklerinin, kültürün rasyonelleşmesi, metalaşması ve modernleşmesi bağlamında bir tüketim nesnesine dönüştüğü ve her dönemde kendini yeniden inşa ederek temsili varlığını sürdürdüğü söylenebilir.

Anahtar kelimeler: Cümbüş, gazino, yeni Ankaralı müziği, eğlence geleneği.

FROM CÜMBÜŞ TO GAZİNO, THE NEW ANKARANS MUSIC

AND TRANSFORMATION OF THE ENTERTAINMENT TRADITION

ABSTRACT

This study develops arguments on two basic issues. The first one is the new Ankarans musical understanding, which is embodied between tradition and modernity in a specific geographical region, fostered by popular culture and asserted with a different style in the post-1980 period. The most important focus of the study is the designation of all the dynamics which bring this music into being here and differentiate it from other musical understandings in detail. This music having special sites, rituals and practices for freedom of expression, is the second base of the research. So as to realize the aims, a perspective based on qualitative research is taken up. Furthermore, schools like phenomenology, ethnomethodology and symbolic interactionism which stand against positivist methodology are other elements pulling the research towards a qualitative perspective. The basic methodological approach of the dissertation is ethnography of music, which is based on ethnographic methodology and field research. The data were gathered with qualitative techniques of observation, interview and oral history throughout the field research. In the light of obtained findings, it is seen that Ankara music entertainment practices that take its roots from tradition, were transformed into a consumption object within the scope of rationalization and commoditization of these practices and culture as well as continuing its representative existence by rebuilding itself in terms of musical dynamics and entertainment rituals.

Key words: Cümbüş, casino, the new Ankarans music, entertainment tradition.

GİRİŞ

Siyasal anlamda tüm Türkiye'nin gündeminde olan Ankara, son yıllarda kültürel olarak da dikkatleri üzerine çeken bir kent olma özelliği göstermektedir. Nitekim Ankara merkezli roman, dizi ve film gibi yayım ve prodüksiyonların her geçen gün artması, kültür endüstrisinin buraya olan yönelimini kanıtlar niteliktedir. Bu anlamda artık Ankara, yalnızca değişken siyasetin ve sıkıcı bürokrasinin icra edildiği bir yer değil, popüler kültürün de ilham kaynağı ve yaşam alanı bulduğu şehirdir. Aynı durum bu çalışma kapsamında ele alınan yeni Ankaralı müziği için de geçerli sayılabilir. Zira geçtiğimiz son on yıl içerisinde, Ankara ve çevresinin sahip olduğu geleneksel müzik ve eğlence pratikleri popüler bir nitelik kazanarak kültür endüstrisinin önemli bir dinamiği haline gelmiştir. “Ankaralı Müziği” başlığı altında belirginleşen bu yapının, yerel bağlamından koparak ülke genelindeki müzik marketlerde, dijital video formatlı kayıtlarda (DVD-VCD), ulusal radyo ve televizyon kanallarında ve en önemlisi enformasyon çağının bir gereği olan internet ortamındaki sosyal ağlarda temsil ediliyor olması oldukça dikkat çekicidir. Öyle ki, bu müzikal anlayışın ulusal sınırlarını da aşarak küresel boyutta bir farkındalık yarattığını söylemek mümkündür. Örneğin Avusturya'da yabancı karşıtı çıkışları ile bilinen Özgürlükçüler Partisi (FPÖ) Başkanı HC Strache, son günlerin popüler oyun havalarından “Ankara'nın Bağları”nı seçim müziği yaparak ülkesinin gündemine oturmıştır (Radikal, 2013). Söz konusu durum, gelenekle ilişkili yerel bir çevrede ortaya çıkıp ulusal ölçekte şekillenen ve küresel boyutta karşılık bulan bir müzik anlayışını, müzikolojik bir yaklaşımla ele almayı zorunlu kılmaktadır.

Tüm bu bilgiler ışığında, yapılan bu çalışmanın temel amacı, yeni Ankaralı müzik ve eğlence pratiklerine odaklanarak gelenek ve modernite arasındaki belirgin dönüşümü ortaya koymaktadır. Bu çerçevede yine bu çalışma, iki temel konu üzerinden tartışmaya açılmıştır. Bunlardan ilki, belirli bir coğrafi alan içinde, gelenek ile modernite arasında şekillenip, popüler kültürden beslenen ve 1980 sonrası farklı bir üslûpla kendini gösteren yeni Ankaralı müzik anlayışıdır. İkincisi ise, bu müziğin icra edildiği mekânlar ile bu mekânlarda uygulanan gelen ritüellerdir. Tüm bu pratiklerin analizinde hiç kuşkusuz Bourdieu'nün “düşünümsellik (*reflexivity*)” ilkesi⁵³ önemli bir yer teşkil etmektedir.

YENİ ANKARALI MÜZİĞİNİN TANIMI ÜZERİNE

Yeni Ankaralı müziğini iki temelde, hem müzikoloji hem de sosyoloji ekseninde tanımlamak gerekir. Müziksel bir bakış açısıyla bu anlayış, Cohen (1997, 1999), Shuker (2001) ve Erol (2009)'un çalışmalarında vurguladığı gibi yerel bir sound⁵⁴ tasavvurudur. Açık bir tanımla yerel sound, bir yörenin hem geleneği hem de günceliyle irtibat kurabilen, diğer yerel geleneklerden ayırt edilebilen özelliklere sahip olan ve belirli bir grup ve topluluk tarafından manevî bir önem atfedilen tınısal bir kurgudur. Bu tanımdan hareketle Ankaralı müziği de, belirli bir coğrafi alan içinde, gelenek ile modernite arasında şekillenen, hem gelenekten hem de modern yaşamın bir tezahürü olan popüler kültürden beslenen, Ankara ve çevresinde yaşayan belirli bir kitle tarafından değer atfedilen, çalgı ve repertuvar bağlamında ayırt edilebilen, küresel eklemlenmeye dolayısıyla değişmeye ve yeniliğe açık bir müzik

⁵³ Söz konusu yaklaşım, neden ve sonuç arasındaki iki yönlü dönüşlü dairesel ilişkileri ifade ederken, sosyal bilimler çerçevesinde, düşünümsel arka plânda kendisini harekete geçiren faktörleri, dönüşümlü olarak etkileyen bir toplumsal eylem olarak karşılık bulur. Düşünümsel sosyolojinin diğer bir özelliği, yapı ve birey arasındaki diyalektik sürece odaklanması ve bu odaklanma sürecinde araştırmacının kendisine de incelenen olayın/olgunun bir parçasıymış gibi bakmasını öğütlemesidir. Bir araştırmacı bu sayede, incelediği olayın/olgunun hangi tarihsel şartlar altında ve hangi karşılıklı etkilerle içinde bulunduğu duruma ulaştığını ve kendisinin de hangi noktadan olaya yaklaştığını kendi tarihsel kültürel ve toplumsal arka plânını hesaba katarak rahatlıkla görebilecektir (Baran, 2013).

⁵⁴ Müziğin tınısı, rengini ve daha da önemlisi kimliğini işaret eden *sound*, fiziksel olduğu kadar kültürel bir kavramdır ve belirli bir toplumsal mutabakata bağlı olarak belirlenir (Erol, 2009).

anlayışının ürünüdür.

Bu yerel soundu inşa eden en önemli faktör hiç kuşkusuz elektro donanımına sahip bağlamadır. Yetmişli yıllarda, özellikle arabesk müzikle yaygınlık kazanan bu enstrüman, seksenli yıllarda Ankaralı müziğinin soundunu belirleyen en önemli dinamik olmuştur. Bilhassa, çalgının içine yerleştirilen ve müzisyenlerce “lesli (*leslie*)” olarak tanımlanan bir efekt devresi, bu müzikle özdeşleşen soundun temellerini atmıştır. Başta kaşık ve zil olmak üzere, darbuka, bendir, bongo ve def gibi ritim sazların yanında müzikteki armonizasyonu sağlayan klâvyeye Ankaralı soundunu bütünleyen diğer çalgı tipleridir. Burada kısmen bongo hariç diğer tüm ritim sazlar, bu müziğin geleneksel yanına işaret ederken, armonik çatıyı inşa eden ritimli veya *synthesizer* klâvyeler, bu müziğin modern yüzünü temsil etmektedirler. Elektrosaz⁵⁵ ise, Ankaralı müziğinin hem gelenek hem de modernite arasındaki kurduğu diyalektik ilişkinin bir göstergesi sayılabilir.

Ankaralı müziğinin ikili (*dual*) yapısı, sosyolojik açıdan da irdelenmeye değerdir. Nitekim bu müzik, gelenek ve modernleşme arasında kurulan kültürel ilişkinin bir sonucudur. Söz konusu bu diyalektik yapının kent üzerinden gelişmesi, Hannerz (1998)’in kuramsallaştırdığı merkez – çevre ilişki ve gerilimini beraberinde getirecektir. Zira bu müzik, merkez ve çevre dinamikleri üzerinde şekillenen periferi yaşamının kültürel bir izdüşümü olmakla birlikte, Ankara’nın merkeze göre gelir seviyesi daha düşük olan, uzamsal olarak değil, ancak yaşayış örüntüsü bakımından kırsal alana ve kente eşit uzaklıkta olan yerleşim bölgelerinin müziğe dair yüklediği anlamların bir karşılığıdır (Terzioğlu, 2007). Tüm bu gelişmeler günümüzde, açık bir biçimde tanımlanabilen, kendine özgü bir müzikal ve sözel söyleme sahip, tarihsel yatınlıklara dayalı mekânlar üretebilen ve bunlar üzerinden yeni ritüel ve pratikler geliştiren Ankara merkezli bir müzik anlayışı ortaya çıkarmıştır. Kuşkusuz bu varoluş, belirli bir tarihsel sürecin getirdiği büyük bir birikime dayanır.

Ankaralı müziği, tarihsel temellerini Seymen kültürünün yarattığı kent merkezli bir müzik folkloruyla Orta Anadolu kültürünün oluşturduğu kadim müzik geleneği üzerine inşa etmektedir. Bilhassa kent ve çevresinde icra edilen Cümbüş, Muhabbet ve Oda Sohbetleri gibi işret meclislerinde icra edilen geleneksel müzik ve repertuvar elemanları, bu müziğin referans kaynağını teşkil eder. Ancak yine de Ankaralı müziğinin resmi tarihini 1950’li yıllara dayandırmak doğru olacaktır. Nitekim bu yıllar, Demokrat Parti’nin kalkınma atağını başlattığı, iç göçlerin hız kazandığı, bu topraklardaki farklı kültürlerin ilk kez bu kadar iç içe beraber yaşamaya mecbur kaldığı bir dönemdir. Tam da bu süreçte Ankara halk müziği açısından bir isim dikkatleri üzerine çekmektedir. Bu kişi Bayram Aracı (1920-1969)’dır. Genç yaşta Elmadağ’dan kente gelerek Genç Osman, Yağcıoğlu Fehmi Efe ve Ziya Yağar gibi müzisyen Seymenlerin yanında yetişen Aracı; Misket, Hüdayda, Atım Arap, Yandım Şeker, Ankara Zeybeği gibi Ankara’nın geleneksel türkü ve düz oyun ezgilerini büyük bir canlılık ve dinamizm içinde yeniden yorumlayarak yöre folklorunda farklı bir çığır açmakla kalmamış (Tokel, 2004); bu becerisini İstanbul gazinolarına da taşıyıp yöre müziğini piyasa şartlarında yapıbozumuna uğratarak günümüzde fenomenleşen “Ankara Oyun Havaları” üslûbunun temellerini atmıştır.⁵⁶

Aracı kadar bu müziği etkileyen diğer bir isim Refik Başaran (1907-1947)’dır. Her ne kadar Ürgüplü olsa da uzun yıllar Ankara çevresinde gezici müzisyenlik yaparak geçimini

⁵⁵ Stokes (1998)’a göre, elektrosaz, kentli müzisyenlerin donanımının ayrılmaz bir parçası olmakla birlikte radyo geleneği ve konservatuarların dışında kalan gayri resmi müzik anlayışının önemli bir temsilcisidir.

⁵⁶ Bayram Aracı’nın, kendisinden sonra gelen Neşet Ertaş, Çekiç Ali, Arif Sağ ve Orhan Gencebay gibi önemli bağlama icracılarını etkilediği söylenebilir. Nitekim Gencebay, “Bağlama İcrasının Dönüşümü” üzerine bir doktora çalışması yürüten Erdem Şimşek’le yaptığı görüşmede, 60’lı yıllarda kendisinden “Küçük Bayram” olarak söz edildiğini belirtmiştir.

sağlayan Başaran, ağırlıklı olarak Nevşehir, Yozgat, Konya ve Ankara türkülerini birlikte icra ederek, dönemi itibarıyla bulunduğu bölgede ortak bir repertuvar algısı inşa etmiştir. Gerek saz ve söz üslubu gerekse icra ettiği repertuvar bileşenleri bakımından Ankara havzası içinde müzik geleneğini önemli ölçüde etkileyen bir sanatçıdır. Öyle ki, yörede düzenlenen muhabbet âlemlerinde, Başaran'ın havalarını çalamayan, onun repertuvar düzenine riayet etmeyen müzisyenlere pek rağbet edilmemektedir⁵⁷ (Balaban, 2012).

Bayram Aracı, Refik Başaran ve devamında gelen Zekeriya Bozdağ gibi müzisyenlerin bir bağlama ve bir ritim sazdan oluşan “oyun havası” üslubu, 80’li yıllara kadar Ankara ve Orta Anadolu çevresinde etkisini devam ettirirken, 12 Eylül sonrasında yaşanan toplumsal dönüşüm bu bölgedeki müzik anlayışını kökten değiştirmiştir. Bilhassa arabesk müziğin giderek katı ve tanımlanabilir bir çizgiye doğru evrildikçe kendi alt alanlarını yaratması⁵⁸ Ankara ve çevresinde oyun havası ezgilerinin arabeskle kaynaştığı melez bir müzik anlayışını doğurmuştur (Kaymas, 2012). Nitekim erken dönem Ankaralı albümlerinin repertuvarları incelediğinde, bir yüzünün arabesk şarkılardan diğer yüzünün ise, oyun havası ve bozlaklardan oluştuğu görülebilir.⁵⁹

Günümüzdeyse Ankaralı müziği başlığı altında belirginleşen bu yapının, küyerel bağlam ve yerel ötesi temelde, medya ve teknoloji alanlarını etkin biçimde kullanarak kendisini her dönem yeniden inşa ettiğini; ileti bakımından belirli bir ideolojik söylem taşıdığını (Ankaralı kimliği ve erkek egemen söylem) ve her şeyden önemlisi efektif bir finans alanı yaratacak kadar müzik endüstrisi oluşturabilmiş bir birikime sahip olduğunu söylemek mümkündür.

CÜMBÜŞTEN GAZİNOYA ANKARALI MÜZİĞİ VE EĞLENCE PRATİKLERİ

Tarihsel süreçte gerek Ankara gerekse Orta Anadolu halk müzik kültürünün en önemli belirleyicilerinden biri de kapalı mekânlarda icra edilen eğlence ortamlarıdır. Benzer bir durum, bu kültürün kısmen devamı niteliğindeki Ankaralı müziği için de geçerlidir. Zira son yıllarda salt “Ankara Oyun Havası” konseptiyle hizmet veren eğlence yerlerinin giderek çoğalması ve Ankaralı müziğinin sentaksının büyük oranda eğlence mekânları üzerinden belirlenmesi, bu ortamlarda icra edilen müzik ve eğlence pratiklerine odaklanmayı zorunlu kılmaktadır. Zira bu çalışmanın önemli argümanlarından biri de, Ankaralı kimliğiyle hizmet veren gazino, pavyon tipi eğlence merkezlerinin, bu bölgedeki Cümbüş, Muhabbet, Ferfene, Oturak ve Oda Sohbetleri gibi geleneksel eğlence biçimlerinin bir devamı olduğu yönündedir. Burada simgesel olarak Cümbüş’ün tercih edilmesinin esas nedeni ise, kent merkezine ait bir eğlence pratiği olmasından kaynaklıdır.

Yönetken (2006)’e göre, Cümbüş, belirli bir usul ve disiplin çerçevesinde yapılan, içinde içki, kadın, müzik ve dans öğelerinin bulunduğu bir eğlence biçimidir. Bu ortamın birim değeri saygıdır ve insan ilişkileri belirli bir hiyerarşik düzende işlemektedir. Cümbüş’ün icra edildiği evler ise, oldukça gizli ve korunaklıdır. İzole edilmiş, kenar köşede veya çıkmaz sokakta bulunan ve ses yalıtımı güçlü yerler tercih edilmektedir. Yine Yönetken’e göre,

⁵⁷ Refik Başaran’ın icra ettiği türküler, yapı ve menşee bakımından şu şekilde sınıflanabilir: (a) kendi yöresine ait manilere dayanan anonim türküler; (b) mani sözlerinin kısmen değiştirilmesi ve ilâve sözlerin eklenmesiyle elde edilen türküler; (c) gezici müzisyenlik yaptığı dönemlerde öğrendiği türküler; (d) sözleri kendisine ait olan türküler (Kaya, 1991).

⁵⁸ Folk Arabesk (İbrahim Tatlıses, Ceylan, Küçük Emrah), Taverna (Nejat Alp, Cengiz Kurtoglu, Arif Susam), devrimci Arabesk (Ahmet Kaya) (Özbek, 2010).

⁵⁹ Ancak bu ikili yapının (halk müziği+arabesk) hâkimiyeti çok uzun sürmemiş, ilerleyen yıllarda bu müzik tamamen “kaşık havasına” dönüşmüştür. İlk dönemde gelişen arabesk söylem, yerini zamanla “Ankarabesk” olarak tanımlanan müziklere bırakmıştır.

Cümbüş, yatsı namazının akabinde sazların çalınmasıyla başlamaktadır. Sazlar Oturak Havaları ile giriş yapmaktadır. Devamında âşık fasıllarından Divan, Koşma ve Kerem'den söylenmekte ardından oyun havalara geçilmektedir. Burada, Kalenderi eşlinde oyuna kalkılmakta; Sabahi, Misket, Mor Koyun, Nağme Gelin, Hüdayda, Ankara Koşması, Şeker Fındık, Yandım Şeker ve Zeybek havaları çalınıp söylenmektedir. Oyun düzeni ise şöyledir; ilk önce bir veya iki delikanlı oyuna kalkmakta, ardından kadınlar gelmektedir. Bu kadınlar ekseriyetle kırma-pile-uzun beyaz entariler, üzerine sırmalı camadanlar giymekte, bellerine şal kuşatmakta, şalın uçlarını da göbek üstüne düğmelemektedirler. Kadınlar oynarken onlara göbekten yukarı bakmak yasaktır. Cümbüş'e daima iyi saz çalan, iyi oynayan delikanlılar, iyi zil döven ve yine iyi oynayan kadınlar çağırılmaktadır. Cümbüş boyunca dansçı kadınlar yalnızca birkaç kere oyuna kalkmaktadır. Gecenin sonuna doğru zeybek oynanmakta ve bozlak çalınmaktadır. En son Misket düzeninde bir kalkma havasıyla, örneğin "Ay Doğar Ayan Ayan" ile Cümbüş'e son verilmektedir (Yönetken, 2006: 2-6).

Cumhuriyetle birlikte Ankara'nın içine girdiği hızlı modernleşme ve kentleşme süreci, kaçınılmaz olarak kent merkezindeki Cümbüş geleneğinin izlerini silmiştir. Nitekim Yönetken, Cümbüş âlemine ait yazdığı tüm bilgileri katılımcı gözlemci sıfatıyla değil, bizzat Genç Osman Efe (Osman Gençtürk) ile yaptığı görüşmeye dayandırmakta ve açıkça şu ifadeyi kullanmaktadır; "*Şüphe yok, eski bir müessese gibi Cümbüş de artık tarihe karışmıştır. Türkiye başkentinde bugün artık öz bir Ankara müzik ve raks kültürü canlı ve umumî bir şekilde yaşamamaktadır*" (Yönetken, 2006: 1). Ancak tüm bu gelişmelere rağmen Ankara çevresinde Cümbüş ruhunu taşıyan eğlence pratiklerini görmek mümkündür. Bilhassa düğün eğlencelerinin bir parçası olan "köy odası muhabbetleri"⁶⁰ bu geleneğin bir devamı niteliğindedir. Burada da muhabbet, yatsı namazı ile sabah namazı arasında kadınlı, içkili ve müzikli tertip edilir. Kadın oynatmak esastır. Ortamın sevk ve idaresi "delikanlıbaşı" olarak tanımlanan bir kişi tarafından yürütülmektedir. Nitekim bu kişinin her sözü mekânda bağlayıcıdır. Bunun dışında bir de içki servis etmekle görevli, "ocak" denilen bir saki bulunur. Oyuna iştirak edecek kişileri, ortamın sevk ve idaresinden sorumlu "delikanlıbaşı" belirler. Burada oyuna kalkanlara birbirine bağlanan oyun havaları eşlik eder. Belirli bir süre sonra, müziğin metrik yapısı serbest ritme dönüştüğü anda "çök" denilen bir ritüel gerçekleşir. Burada oyuncular yere çömelmiş vaziyete dururlarken, "ocak" elinde bir tepsiyle meydana çıkarak her bir oyuncuya içki ikram eder. Bu esnada müzisyen bir bozlak icra etmektedir. Bu muhabbetlerde gerçekleşen "çök" uzun süre performans sergileyen oyuncuların dinlenmeleri ve demlenmeleri için önemli bir fırsattır. Yine bu ortamlarda da oyun havası (Misket, Yıldız, Atım Arap, Cezayir) bozlak ve oturak havaları (Karpuz Kestim Yiyen Yok, Alim Gitme Pazara, Kezibanın Alt Odası Sekili) önemli bir yer teşkil etmektedir. Cümbüş'te olduğu gibi köy muhabbetlerini farklı kılan unsur kuşkusuz oyuncu kadınlardır ve görevleri yalnızca dans etmektir. Muhabbetlerde, uzun süre oyun oynamaya dayanaklı kadınlar tercih nedenidir. Burada, dönüşümlü oynamak koşuluyla iki veya üç kadın yer almaktadır.⁶¹

Ankara'nın çevre yerleşim bölgelerinde gelenekle ilişkili bu tip eğlence pratikleri kesintisiz devam ederken, Cumhuriyetin ilk döneminde inşa edilen Batılı tarzda eğlence mekânlarına koşut olarak başta Kale çevresinde olmak üzere Dışkapı ve Ulus civarında geleneksel kültürün yaşatıldığı sazlı-sözlü içkili mekânlar çoğalmaya başlamıştır. Cantek (2006)'e göre, Ulus'taki Tektel Saz Salonu, İsmetpaşa Telgraf Sokak'taki Atıf'ın içkili lokantası ve Bentderesi'ndeki Hilmi Baba'nın meyhanesi bunlardan birkaçıdır. Cumhuriyetin

⁶⁰ Oda sohbetleri, genellikle, köyün varlıklı birinin evindeki büyük salonda yapılmak suretiyle icra edilir. Ağırlıklı olarak yetişkinlere özgü olan bu toplantılarda, eğlence faaliyetleri delikanlılar tarafından gerçekleştirilir ve bazı durumlarda, köy dışından gelen yabancı konuklar da katılabilmektedir (Özdemir, 2005).

⁶¹ Söz konusu veriler, Ankara halk müziğinin önemli kaynak kişilerinden Rifat Balaban ile oyun havalarının ünlü ismi Peçenekli Süleyman'ın beyanları esas alınarak derlenmiştir.

ikinci döneminden itibaren ise, egemen Batılı eğlence yaşamına inat, halk müziği ve sanat müziği icra eden gazino ve pavyonların birer birer açılması, kısmen Ankara ve çevresinin oyun ve müzik geleneğine ait öğelerin temsili de olsa icra edilmesine imkân tanımıştır.⁶²

70'li yıllardan başlayarak 80'li yılların sonuna kadar Ankara, gazino kültürünün en yoğun yaşandığı bir döneme ev sahipliği yapmıştır. Gerek sanat müziği gerekse halk müziği sanatçıları için Ankara gazinoları önemli bir prestij durağıdır. Ancak aynı durum, gazino yaşamının çeşitlilik kazanan popüler eğlence hayatına karşı yenik düştüğü ve marjinalleştiği 90'lı yıllar için geçerli değildir. Artık bu dönemde, tüm gazinolara, bütüncül bir Türk Müziği anlayışı yerine (Türk Sanat Müziği + Türk Halk Müziği) arabesk müzik ve grupları egemendir. Her ne kadar assolist anlayışı ve fasıl musikinden vazgeçilse de, bir tür olarak halk müziği arabesk bir sound eşliğinde varlığını sürdürmüştür.⁶³ Ancak orta sınıfın gazino yaşamını terk etmesi, bu mekânları ekonomik olarak dar boğaza sokmuş ve birçok yer kapanma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır.

Tam da bu dönemde, Ankara'nın gece eğlence yaşamı, 1980 sonrası görece özerk bir kimlik kazanmaya başlayan Ankaralı müziğinin gazino-pavyon tipi mekânlara taşınmasıyla, yeniden canlanmaya başlamıştır. Ankara ve Orta Anadolu halk müziği bileşiminden oluşan temel bir repertuar kombinasyonu, artık kentin modern mekânlarında icra edilmekte ve belirli bir kitle tarafından karşılık bulmaktadır. Bu tip bir mekânın öncülüğünü, tüm konseptini oyun havası üzerine kurgulayan İçcebeci'deki Metro Bar yapmıştır. Ancak burada "çok" ve kadın unsurları yoktur. İsteyen her müşteri kaşığı alarak sahneye oyun için çıkabilmektedir. Yeni bir eğlence anlayışının fitilini ise, Ankara ve çevresinin geleneksel eğlence pratiklerini, Maltepe işlettikleri gazinolarına taşıyan Haymanalı Erhan ve Burhan Göçer kardeşler ateşleyecektir.

2000'li yıllara gelindiğinde, sıkı bir dar boğaz içine giren birçok gazino ve pavyonların büyük bir bölümü, tamamen Ankara havasıyla hizmet veren eğlence mekânlarına dönüşmüştür. Mekânların genel işleyiş ve düzeninde büyük bir değişiklik yaşanmazken, kırk yılı aşkın bir müzik ve eğlence geleneği yerini yeni Ankaralı kültürüne bırakmıştır. Bu yeni eğlence pratiğinin ilk dönemini Karakurt (2003) şöyle gözlemlemektedir:

"Maydanöz Kulüp, Ankara Rüzgârlı Sokak'taki iş merkezinin zemin katında. Hafta içi olmasına rağmen tika basa dolu. İşin sırrı hemen ortaya çıkıyor. Sahnedeki bağlamacının çaldığı Sincan tarzı oyun havası. Oynamak isteyen dileğini peçeteye yazıp gönderiyor bağlamacıya. Sırası gelen sarışın Rus kızlarıyla karşılıklı misket havasını oynuyor. 14 ay önce burası da çevredeki kulüpler gibi sinek avlıyordu. Maydanöz'un işletmecisi Asıl Altun (35) kendine sordu: "Burası Ankara'ysa neden Ankara müziği yapmıyoruz?" Kolları sıvayıp, Kuğu Gölü balesini sahnelemek için gelen Rus grubuna kaşıkla Sincan havası oynamayı öğretti. Yerel televizyonlara ve gazetelere ilân verdi. Şimdi haftanın her günü dolup taşıyor. Altun, 'Özellikle Polatlı, Gölbaşı ve Çubuk'tan gelenlerin sayısı arttı. Cuma ve cumartesi günleri içeriye girmek mümkün değil, oynamak için sıra bekleniyor. Ali Albay'ın müziği Seymenler için çok uygun. Oynamak için sıra bekleniyor. Asker uğurlama, kına gecesi, sünnet düğünü eğlencesini her gece gerçekleştiriyoruz. Köy odası modelini buraya getirdik. Rus revü kızları da durumlarından memnun. Revü gösterileri sırasında çok yorulduklarını, Ankara müziğiyle

⁶² Öztürk (2012), gazinolarda müzisyenlik yaptığı dönemlerde, müşteri olarak gelen bazı Seymenlerin, Misket ve Fidayda çalıştığı zaman sahneye davet edilip düz oyun oynadıklarından söz etmektedir. Ayrıca bazı solist ve müzisyenlerin de sahnede düz oyun oynadıklarını belirtir: "Nuray Akın çok güzel Ankara Havası oynardı, çalışmıştı buna. Aynı şeyi Figen Sezer de yapardı. Kavalci Bahri İlhan ile Kaşıkçı Kemal de, Misket veya Fidayda çalıştığında hemen oyuna başlardı" (Öztürk, 2012).

⁶³ 90'lı yıllardan itibaren orta sınıfın gazino kültürünü bırakması, sanat müziğinin bu ortamlardan dışlanmasına neden olmuştur.

sabahlara kadar oynadıkları halde yorulmak bir yana rahatladıklarını söylüyorlar' diyor" (Karakurt, 2003).

Yaşanan tüm bu gelişmeler, şu an itibarıyla, Ulus, Maltepe ve Cebeci üçgeninde, Ankaralı kimliğiyle hizmet veren otuzu aşkın eğlence mekânının varlığına olanak sağlamıştır. Buna bir de Cebeci Dörtüol, Abidinpaşa, Sincan, Yenikent, Etimesgut, Çubuk ve Polatlı'daki irili ufaklı eğlence yerleri eklendiğinde, bu yeni kültürün, kentteki eğlence endüstrisinin önemli bir belirleyicisi olduğunu söylemek mümkündür.

Ankaralı kimliğiyle hizmet veren tüm bu mekânların özelliği, akşam saat dokuzdan sabah dört veya beşe kadar tüm gece kendi ifadeleriyle yalnızca "kaşık havası" icra etmeleridir. Burada başka bir müzik anlayışı duymak imkânsızdır. Ankaralı soundu bu mekânların tek hâkimidir. Bu soundu belirleyen dinamiklerse hiç kuşkusuz elektrosaz/elektro-akustik bağlama, bendir (kenar), bas-tiz darbuka, zilli def ile klâvyeye ve bazı durumlarda elektro davuldur. Bir mekânda üç veya dört grup dönüşümlü olarak bir saat sahne almaktadır. Burada farklı saz kombinasyonları dikkat çeker. Örneğin bir grup elektrosaz kullanırken, diğeri elektro-akustik bağlama kullanmaktadır. Bu ayrım diğer enstrümanları da etkileyebilmektedir. Elektrosaz kullanan gruplarda mutlak suretle klâvyeye ve elektro davul bulunurken, diğer tip bağlamada bu iki çalgı nadiren kullanılmaktadır. Burada amaç Ankaralı soundu altında belirginleşen iki tınıya da eşit derecede yer vermek ve tüm müşterileri memnun etmektir. Zira yapılan görüşmeler ışığında, genç kuşak izlerkitlenin elektronik donanımlı müziği tercih ettiği; ortak kuşak "paralı" müşterilerin ise, "otantik" bir sounda ilgi gösterdikleri söylenebilir.

Diğer bir dikkat çekici bulgu, mekân içinde icra edilen repertuvar bileşenleri üzerinedir. Buradaki müzisyenler, Slobin (1993)'in ifadesiyle, hem arz ve talep ilişkisi ve müşteri memnuniyetiyle müzik yapan hem de özengen bir mantıkla belirli bir müzik türüne bağlı kalan ve onun savunucusu olan profesyonellerden oluşmaktadır. Bu nedenle eğlence mekânlarında Ankaralı sounduna bağlı kalmak kaydıyla birbirinden farklı birçok türü duymak mümkündür:

"Bazen uzun hava ve arabesk tarzı istekler geliyor. Pop bile isteyen var. "Kalbime Gömerim O Zaman" diye slow bir pop parça var. Arkadaşlarla birlikte bu şarkıyı elektro bağlamayla çalmaya başladık. Halk müziği ve özgün istekler de gelebiliyor. Dizi filmler aracılığıyla da meşhur olmuş şarkılardan sanat müziğine kadar birçok talebi burada değerlendiriyoruz. Sadece oyun havası çalmıyoruz, gücümüz yettiğinde diğer türleri de yapmaya çalışıyoruz" (Yaprak, 2012).

Buna göre, Ankaralı mekânlarında beş tip repertuvar bileşeninden söz etmek mümkündür:

Bunlardan ilki, uzun hava niteliği taşıyan bozlaklardır. Bu tür, bir istek doğrultusunda, sahnede oyunculara garsonun içki sunması sırasında veya dansçıların oyun havasına girmeden önce yaptıkları hazırlık aşamasında icra edilmektedir.

vokal-bağlama

Ben ö lü rüm iç ki le rin zeh rin den

saz

Do ğ ma gü neş mu hab

Nota 1. Bozlak Örneği.

İkinci tip repertuar bileşeni, Seymen geleneğiyle taşınan ve halk müziği literatüründe düz oyun olarak adlandırılan Misket, Atım Arap, Fidayda gibi sözlü oyun havalarıdır.

♩ = 85

vokal-bağlama

ritim

(saz)

Gü ver cin u çu ver di

Nota 2. Seymen Geleneğine Ait Bir Düz Oyun Havası (Misket).

Bir diğer unsur, Ankara çevresinin (Kırıkkale, Konya, Niğde vb.) halk müziği kültürlerine ait oyun havası niteliği taşıyan hareketli türkülerdir.

♩ = 72

vokal-bağlama

ritim

Gör me dim an nem an

nem an nem an

Nota 3. Ankara Çevresine Ait Bir Konya Türküsü (Şu Silleden Gece Geçtim).

Dördüncü tip repertuar grubunda, Ankara düz oyunlarının temel ezgisel ve ritmik dinamiklerini barındıran ancak içine döneminde popüler olan yerli veya yabancı bir şarkının müzik cümlesini alan eklektik oyun havaları yer alır. Örneğin burada, yaklaşık yüz yıllık bir icra geçmişine sahip Atım Arap adlı oyun havası ile İspanyol bir dans şarkısı olan “Macarena” aynı müzikal kompozisyon içinde icra edilebilmektedir. Benzer bir durum sözel yapı için de geçerlidir. Bu grupta yer alan bir eserin iki dizesi halk edebiyatı söyleminden, diğer iki dizesi ise dönemin popüler bir şarkı sözünden veya medya aracılığıyla dillerde slogan olmuş bir söz motifinden oluşabilmektedir.⁶⁴

⁶⁴ Hasan Yılmaz'ın “Oha Oldum” şarkısı söz konusu bu duruma örnek teşkil edebilir: Bir ev bir de araba/Bunlar varsa merhaba/Oldu gözlerim doldu/Haydi yavrum davara/Oha oldum kal geldi/Gül beklerken dal geldi/Ne çok sevmişim seni/Ayrılması zor geldi (Terzioğlu, 2007: 62).

♩ = 85

vokal-bağlama

ritim

saz...

a

b

c

Nota 4. Eklektik Oyun Havası Örneği (Atım Arap + Macarena).

Son grupta ise, belirli bir zaman organizasyonu ekseninde elektro-akustik bağlama eşliğinde icra edilip, Ankaralı müziğinin estetik yargısına göre yeniden düzenlenen ve bu mekânlarda ‘Ankarabesk’ olarak bilinen müzikler dikkat çekmektedir. Bu türün en temel özelliği, arabesk veya pop bir şarkının Ankara ve çevresinde ‘kostak’ olarak bilinen 2/4’lük ritmik yapı ekseninde yeniden yorumlanmasıdır. Bir oyuna eşlik edebilecek müzikal dinamiklere sahip olan/olmayan herhangi bir ezgisel yapı bu yöntemle Ankaralı müziği repertuvarına eklenilebilmektedir. Örneğin şu sıralar, orijinal versiyonu 6/8’lik olan bu şarkı, mekânlarda 2/4’lük yapıya temellük edilerek seslendirilmektedir.⁶⁵

♩ = 82

vokal-bağlama

ritim

Al kol al dım sal la nı yo rum saz...

ah yi ne ef kar la nı yo rum saz... sen ne söy ler

Nota 5. Bir Ankarabesk Örneği (Alkol Aldım Sallanıyorum).

Hiç kuşkusuz tüm bu repertuvar bileşkesi oyun müziği formatına uygun olarak tasarlanmaktadır. Her bir öge, birbirine bağlanmak kaydıyla bilhassa oyun performansına yönelik olarak, herhangi bir alt tür ayrımı yapılmaksızın, fasıl icralarını andıran bir yapıda, art arda icra edilmektedir.⁶⁶

⁶⁵ Bu eserin orijinal ismi “Rüzgar Aldım Sallanıyorum” olmasına rağmen şarkı “Alkol Aldım Sallanıyorum” şeklinde yorumlanmaktadır.

⁶⁶ Örneğin, bir programda, “Yaprak Gazel Olmuş” – “Sabahınan Doğar Seher Yıldızı” – “Gelmezsen Gelme” ve “Çekirge” birlikte icra edilmiştir.

Ankaralı mekânları için müzik kadar önem arz eden diğer bir durum, oyun pratiği ve performans gösteren oyuncu kadınlardır. Burada kadınlara konsomatrisliğin yanında “oyuncu” kimliği de eklenmiştir. Artık bu mekânda kadınlar konsomasyon hizmetinin yanında sahnede müşterisiyle “Ankara Havası” oynamakla mükelleftir. Buna göre, sahnede kadınlarla oynamak belli bir ücrete tabidir.⁶⁷ Piste çıkmak isteyen müşteri(ler) peçeteye eşlik etmek istediği kadının adını yazarak garsona iletir. Garson ise, istek peçetesini, sahnenin işleyişinden sorumlu, diğer garsona - ki bu kişi, birazdan gerçekleşecek ritüelin bu atmosferdeki adı olan “çök” ile anıldığından, kendisine “çök garsonu” denilmektedir - verir. Çök garsonu ise, bu isteği vokal icracıya havale etmektedir. Oyun istekleri sıraya alınıp, sırası gelen müşteri vokal icracı tarafından anons edilerek sahneye çağrılır. Buradaki oyuncu kombinasyonu sahnenin büyüklüğüne göre bir çift ile dört çift arasında değişebilmektedir. Erkek oyuncular, müzisyenlerin önündeki masada duran kaşıkları alarak oyuna başlarken, kadınların zilleri ellerinde hazırdır. Bu oyun pratiğinde, en az iki en fazla ise dört eser birbirine bağlanarak icra edilmektedir. Ancak bu repertuarın tümü baştan sona çalınmaz. Genelde bir kıta ve bir nakarattan oluşan bölümler icra edilir. Orta hareketli bir oyun havasına girilmek suretiyle oyuna başlanır. Bir süre sonra sahneye, üzerinde oyuncular için hazırlanmış içki dolu tekerlekli bir masanın girmesiyle müzik yarıda kesilir. Vokal-bağlama, masanın geldiğini haber vermek için, ilk oyun havasının sonunu, durak perde ile tiz durak arasında kromatik bir dizi geçerek bitirir ve akabinde bir bozlaşa veya ağır bir Orta Anadolu türküsüne girilir. Bu sırada oyuncular, kendilerine ikram edilen içkilerinden bir iki yudum alırlar. Arkada ise müzik devam etmektedir. Masanın sahneden çıkmasıyla hiç ara verilmeden oyuna giriş yapılır. Yine bir bölümü çalınmak koşuluyla bir veya iki eserin birbirine bağlanmasıyla performans sona erer. Söz konusu bu pratiğin bu mekânlardaki ismi “çök”tür. “Çöke çıkmak, çöke kalkmak, çök yapmak” gibi tabirler, Ankaralı mekânlarının en belirleyici eğlence ritüelidir ve tüm gece bu pratik döngüsel olarak devam etmektedir.

Çök ritüelinde kadın oyuncunun performansı ayrı bir önem taşır. Zira burada kadın figürü oldukça baskın bir karakterdir. Bilhassa erotik dans figürleri ve hatta pornografiye kayan gösterim biçimleri, çoğu zaman erkekleri, oyuncu kadınlar karşısında kayıtsız bırakmaktadır. Bu ise, erkek iktidarının temsil ve teyit edildiği bu tip mekânlarda, özgül iktidar alanını yerinden sarsıp, erkek ögesini ikincil konuma düşürmektedir. Burada kadın, alanı domine ederek, hâkimiyeti tek erk, yani kendisi üzerinde toplamayı başarabilmektedir.

SONUÇ YERİNE

Elde edilen tüm bu veriler ışığında, Ankara ve çevresinin sahip olduğu geleneksel müzik ve eğlence pratiklerinin günümüzde popüler kültürün önemli bir nesnesi haline dönüştüğünü söylemek mümkündür. Nitekim bu bölgenin binlerce yıllık medeniyet tarihi içinde yaşamış olan kültür tabakalarından aldığı müzikal birikim, belirli bir coğrafi alan içinde gelenek ile modernite arasında şekillenen, hem geleneksel hem de modern yaşamın bir tezahürü olan popüler kültürden beslenen, küresel eklemlenmeye ve dolayısıyla değişmeye ve yeniliğe açık bir müzikal anlayışa dönüşmüştür. Bu değişme aynı zamanda merkez ve çevre arasındaki diyalektik gerilimden kaynaklanan Ankara’nın yaşadığı modernleşme öyküsünü tam anlamıyla tanımlar niteliktedir. Zira İç Anadolu’nun farklı kültürel coğrafyalarından Ankara’ya göç eden kitleler, bu müzik ve eğlence pratikleri aracılığıyla ortak bir paydada buluşabilmişlerdir. Dolayısıyla bu müzik, Özbek (2010)’in deyişiyle, geleneksel ortamı kente taşıyan ya da kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü değil; tam tersine kent dinamiği ile belirlenen bir anlam problemi olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren ve bu yanıtıyla bir yandan uyum bir yandan da direnme taşıyan bir pratiktir.

Dönüşüme dair diğer bir bulguya, Ankaralı mekânları üzerinden ulaşılabilir. Buna

⁶⁷ Bir oyun ortalama 25-30 TL arasındadır.

göre, Ankaralı kimliğiyle hizmet veren eğlence mekânları modern öncesi dönemde, bu bölgedeki kapalı ortamlarda icra edilen Cümbüş, Muhabbet, Oturak Âlemi gibi eğlence pratiklerinin bir devamı niteliğindedir. Ankara'nın başkent olma süreciyle, kentte yaşanan hızlı modernleşme ve buna bağlı gelişen kentleşme, merkezdeki bu tip geleneksel eğlence pratiklerini zamanla yok ederken, çevre yerleşim bölgelerinde bu tarz eğlence biçimleri “oda sohbetleri/eğlenceleri” adıyla devam etmiştir. 2000’li yıllara gelindiğinde ise, geleneksel eğlence anlayışından izler taşıyan bu ruh, Ulus, Cebeci ve Maltepe üçgenindeki gazino ve pavyon tipi mekânlarda uyanışa geçerek kent kültürü içinde yeniden varlık kazanmıştır. Buna göre, bir önceki dönemdeki eğlence pratikleriyle karşılaştırıldığında biçimsel olarak bazı temel kuralların sabit kaldığını ancak içerikte belirgin bazı dönüşümlerin yaşandığı söylenebilir. Örneğin günümüz Ankaralı mekânlarındaki tüm pratikler belirli bir kural ve düzen içinde işlemekte; içki ve kadın motifleri varlığını korumaktadır. Buna karşın Divan, Koşma, Kalenderi, Oturak ve Zeybek havaları gibi geleneksel türler yerini kültürel kimliğe bitişik temellük anlayışına dayalı beş farklı repertuvar bileşenine bırakmıştır. Yine modern öncesi dönemde bir veya iki kişi olan müzisyen sayısı burada altıya kadar çıkmakta ve iki farklı tınıya sahip bağlama icrasına (elektrosaz ve elektro-akustik saz) çeşitli kombinasyonlara dayalı ritim sazlarla çoğu zaman klâvyeye ve elektro davul eşlik etmektedir. Kadın figürü ise kısmen değişikliğe uğramamıştır. Yönetken (2006)’in Cümbüş âlemlerinde tasvir ettiği “iyi zil döven kadın” motifi sabitliğini korumaktadır.

Bir diğer dikkat çeken durum “çok” ritüelinin uğradığı dönüşümdür. Bir önceki dönemde pragmatik bir anlam taşıyan bu pratik zamanla simgesel bir anlama dönüşerek Hobsbawm (2006)’ın ifadesiyle “icat edilen bir geleneğe” karşılık gelmektedir. Bu anlamda Ankaralı kimliğiyle hizmet veren mekânlardaki yeni oluşan eğlence pratiklerinin kısa bir zaman diliminde yaygınlık kazanarak kent folkloru içinde gelenekleşme yolunda olduğu söylenebilir. Ayrıca Ankaralı eğlence pratiklerinin haz ve arzular üzerinden, piyasa mantığı içinde, meta değeri taşıyan bir tüketim nesnesine dönüşmesi gerçeği de gözden kaçmamalıdır.

KAYNAKÇA

Balaban, R. (2012). Kişisel Görüşme.

Baran, A. G. (2013). Pratik, Kültür, Sermaye, Habitus ve Alan Teorileriyle Pierre Bourdieu Sosyolojisi. S. Suğur, & A. Görgün-Baran (Dü) içinde, *Sosyolojide Yakın Dönem Gelişmeler* (s. 1-21). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Cantek, L. (2006). Kabadayılar ve Futbolun Mahallesi: Hacettepe. F. Şenol-Cantek (Dü.) içinde, *Sanki Viran Ankara* (s. 175-210). İstanbul: İletişim Yayınları.

Cohen, S. (1997). Identity, Place and the 'Liverpool Sound'. M. Stokes içinde, *Ethnicity, Identity and Music* (s. 117-134). Oxford/Newyork: Berg.

Cohen, S. (1999). Scenes. H. Bruce, & T. Swiss (Dü) içinde, *Key Terms in Popular Music and Culture* (s. 239-250). Oxford: Blackwell Publishers.

Erol, A. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam.

Hannerz, U. (1998). Çevre Kültür Senaryoları. A. King içinde, *Kültür Küreselleşme ve Dünya Sistemi* (s. 139-163). Ankara: Bilim ve Sanat.

Hobsbawm, E. ve Terence, R. (2006). *Geleneğin İcadı*. (M. Şahin, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Karakurt, S. (2003). Sincan'da Kaşksız Gezilmez. *Hürriyet Gazetesi Pazar Eki*.

- Kaya, D. (1991). Ürgüplü Refik Başaran. *Milli Folklor* , 2 (10), 48-52.
- Kaymas, S. (2012). Egemene Direniş Olarak Alt Kültürü Okumak:Alt Kültür Örüntüsü Olarak Ankaralı Şarkıcıları Anlamlandırmaya Dair Bir Deneme. *YDÜ Sosyal Bilimler Dergisi* 5 (2), 177-211.
- Özbek, M. (2010). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özdemir, N. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*. Ankara: Akçağ.
- Öztürk, İ. (2012). Kişisel Görüşme.
- Peçenekli, S. (2012). Kişisel Görüşme.
- Shuker, R. (2001). *Understanding populer Music*. London: Routledge.
- Slobin, M. (1993). *Subcultural Sounds "Micromusics of the West"*. England: Wesleyan University Press.
- Stokes, M. (1998). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Terzioğlu, Ö. (2007). Çağdeş Kentte Türkü ve "Ankaralı Folkloru". *Milli Folklor* , 19 (75), 60-65.
- Tokel, B. B. (2004). *Neşet Ertaş Kitabı*. Ankara: Akçağ.
- Yaprak, A. (2012). Kişisel Görüşme.
- Yönetken, H. B. (2006). *Derleme Notları*. Ankara: Sun Yayınevi.
- Ankara'nın Bağları Avusturya'da Olay Oldu. (2013, Eylül 26). *Radikal Gazetesi* .

“SAFRANBOLU – MIRAS KENT, MIRAS MÜZİK”

Pınar ÇANAKÇI

Karabük Üniversitesi Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

pinar.canakci@karabuk.edu.tr

Doç. Ece KAPTANOĞLU

Karabük Üniversitesi Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

ÖZET

Geleneksel Türk toplum yaşantısının bütün özelliklerini günümüze taşıması ve kendini zamana karşı saklamış olması, Safranbolu’yu “Korumanın Başkenti” ünvanına kavuşturmuştur. Ülkemizde bulunan yaklaşık 50.000 kadar korunması gerekli kültür ve tabiat varlığının yaklaşık 1500’ü Safranbolu’dadır. Sahip olduğu zengin kültürel mirası kent ölçeğinde korumadaki başarısı Safranbolu’yu “Dünya kenti” yapmış ve Safranbolu, UNESCO tarafından 17 Aralık 1994 yılında “Dünya Miras Listesi” ne alınmıştır.

Safranbolu tarihte Paflagonya olarak adlandırılan bölgede bulunur ve birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Çok eski bir yerleşim yeri olması, geçen yüzyılın ikinci yarısına kadar başka yörelerden göçenlerin olmaması etnik ve kültürel yapının korunmasını sağlamıştır. Bu nedenle Safranbolu çok zengin ve çok farklı kültürel değerlere sahiptir. Yurt çapında ilk müzik ve oyun festivalinin de yapılmış olduğu Safranbolu, ünlü aşıkların, türkü destan yakıcıların ve seymenlerin yetiştiği ve bu geleneğin yaşatıldığı merkez bölgelerdendir.

Bu bildiride, bazı önemli köşe taşlarıyla kısa bir tarihçe, Safranbolu oyun ve türküleri, geçmişten günümüze gelen aşık geleneği ile önemli Safranbolulu aşıklar ve Safranbolu’ya ilişkin müzikal miras yer alacaktır.

Anahtar Kelimeler: Safranbolu, halk müziği, müzik kültürü

SAFRANBOLU - HERITAGE CITY, HERITAGE MUSIC

ABSTRACT

Safranbolu gained its title: ‘Capital of Preservation’ by carrying all the characteristics of traditional Turkish society life. Approximately 1500 (out of 50.000) of cultural and natural assets that needs to be preserved are in Safranbolu. This rich cultural heritage and the success of preserving it as a town made Safranbolu a ‘World City’ and in 17 December 1994 Safranbolu listed as a World Heritage by UNESCO.

Safranbolu is situated in an area named Paflagonya in history and hosted multiple civilizations. Ethnical and cultural structure was preserved due to its old settlement and not getting immigration from near towns until the previous century’s second half. That’s why Safranbolu has very rich and very diverse cultural values. Safranbolu hosted the first music and game festival in our country’s history an done of the central spots of famous poet – singers, folk song, epopee singers and seymens with living traditions.

In this paper, a brief hhistory of Safranbolu with its importance, Safranbolu’s folk

songs and plays, poet – singer tradition from the past to present and poet – singers from Safranbolu and musical heritage of Safranbolu will take place.

Keywords : Safranbolu, folk music, musical culture, musical heritage.

Safranbolu Tarihçesi

Kasaba kısmı ‘Kayaüstü’ denilen, aşınmış kaya surlarıyla çevrili, suları çekilmiş göl çukuruna büyük bir ustalıkla yerleştirilmiş olan, en azından 150 – 200 yıllık mimari mirasın tarihi yapıları ile hala ayakta duran tarihi yapıları ile şehir: Bağlar, Ötebağlar, Tokatlı, Kıranköy adlarını taşıyan beş geniş yerleşme merkezi durumunda olan Safranbolu, çarşısının büyük kısmı altından derin yarlar halinde sular akan kemerler üzerine oturtulmuş, küçük köprücüklerle ayrılmış, dünyanın en karakteristik şehirlerinden biridir.

Safranbolu, Anadolu'nun kuzeybatı kesiminde, tarihte Paphlagonia olarak adlandırılan bölgede Bitinya ile Paflagonya sınırını ayıran iki suyun birleştiği yerde bulunur. Bilinen tarihi M.Ö. 3000 yıllarına kadar uzanmaktadır. Adını, kendi ağırlığının yüz bin katı kadar sıvıyı sarıya boyayabilen safran bitkisinden alır. Tarih boyunca başlıcaları Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı İmparatorlukları olan pek çok uygarlığa ev sahipliği yapmıştır. Safranbolu'nun Türkler tarafından kesin olarak alınışı 1196'da olduğu bilinmektedir.

UNESCO'nun 17 Aralık 1994'de Dünya Miras Listesi'ne aldığı Safranbolu geleneksel Türk toplum yaşamının özelliklerini yaşatır, tarihi ve kültürel eserlerini sunar. Sahip olduğu zengin kültürel miras kadar bu mirası korumadaki başarısı Safranbolu'ya ‘Korumanın Başkenti’ unvanını kazandırmıştır. Türk mimarisi tarzındaki Safranbolu evleri, Safranbolu'yu ülkemizde ve dünyada tanınır hale getirmiştir. Ancak Safranbolu'nun Türk kültürünün yaşayan bir göstergesi olmasının tek sebebi elbette sadece Safranbolu evleri değildir. Safranbolu, sanayi kenti Karabük'ün fabrika bacalarının ardında, suları çekilmiş bir gölün içinde kurulmuş, bütün bir köy topluluğu ile Anadolu'nun kültür orijinini koruyan ve yaşayan tarihi zenginliklerinin yanında, folklor değerleri ile de zengin kaynaklara sahip, en canlı ve hareketli merkez şehirlerimizden biridir.

Asya'dan, Kafkasya'dan göç etmiş olan Türkmen soyu Safranbolu halkını oluşturur. Günümüzde Yörük, Konarı, Hacılar Obası, Sipahiler gibi bazı civar köyleri bu ailelerin kurdukları ve nüfuslarını devam ettirdikleri görünmektedir. Batı Karadeniz bölgesinin kıyı içi kültür değerleri bakımından en zengin ilçelerinden olan Safranbolu, 1927 yılına kadar bağlı olduğu Kastamonu ile her bakımdan bir alışveriş içinde olmuş, kendi değerleri yurdun çeşitli bölgelerine kadar ulaştırmış ancak bu esnada orijinalliyini de korumuştur. Safranbolu; folkloru, dolayısı ile oyunları ve müzikleri ile zengin, çeşitli ve zevkli bir yöredir.

Safranbolu'nun Müzik Kültürü

Safranbolu'nun miras kent değerini, müzik folklorunda miras niteliği taşıyan halk destancılığı, türkücülük, aşıklık geleneği, muhabbet, efe toplulukları ve yaren derneklerinde çalınip söylenen halk müzikleri oluşturur. Türk gelenek ve göreneklerini, kahramanlık hikayelerini hareketlilik ve canlılıkla gösteren seymen kuruluşları bu açıdan özel bir önem taşır. Bu türküler yurdun her köşesine yayılırken ‘varyant’ denilen çeşitli ağızları medyana getirmiş, halk müziğinin toplumun ortak malı haline gelmesine katkıda bulunmuştur. Özellikle yetişmiş oldukları yörenin efe ve yaren derneklerinde halk müziği yapan tanınmış saz ve söz aşıkları başlıca hareket kaynaklarını oluşturur.

Safranbolu'nun müzik kültüründeki bir özel tarafı da, civar bölgelerin katıldığı ilk büyük halk müziği ve oyunları festivalinin bu ilçede gerçekleştirilmiş olmasıdır. (Kızıltan Ulukavak; Sadi Yaver Ataman'ın 'Mimari Miras Yılı ve Safranbolu' başlıklı makalesinden yola çıkarak tarihi 1865 olarak belirtir) Festivale Safranbolu'dan yüz kadar seymen, dokuz takım davul – zurna (meyter) takımı katılmış, Rum kızının Müslüman olarak Safranbolu'lu bir gençle evlendirilmesi onuruna verilen bir törende festival alanı üç etekli köçeklerin ziller şakırdatarak, çift davullu meyterlerin meydana indiği bir merkez olmuştur.

Safranbolu bölgesine özgü her iki omuza birer davul takılarak oynana çift davullu otunlar, meyter, davul - zurna takımları halk müziğinin kaynağı olmuştur. Şehirlerin yaygın bağlama çeşitlerine karşılık davul, zurna, kaval, sipsi gibi çalgılar daha fazla kullanılmıştır. Askerden gelenlerin klarnet, gezici (genelde Rum) çalgıcıların Ud ve keman da sonraları Safranbolu'lu bağlamacılar üzerinde büyük etki yapmıştır.

Safranbolu bölgesinin halk musikisinde kırık hava, köçek ve oturak hava düzenine bağlı türkü ve oyunlar ile uzun hava çeşitlerinden kayabaşı, mani tarzı yaygındır. Safranbolu'nun geleneksel müzikleri, kaynağını Safranbolu halkının yaşantısının belirli bölümlerinden ve odaklarından alır. Bunlara; çocukların bahşiş toplama havaları, Ramazan'da davulcu - bekçi atışmaları, yağmur duası havaları, dibek dökme havaları, kına havaları, gelin ağlatma havaları, ev içi sedir türküleri, tekke meydanlarının coşkun, mistik havaları örnek gösterilebilir. Bu örnekler Safranbolu musikisinin kültürel zenginliğinin ve çeşitliliğinin canlı kanıtlarıdır.(S. Y. Ataman, 1994)

Ataman Ailesi

Bildirinin bu kısmında Safranbolu folklorunda tarihten günümüze kadar gelebilmiş ünlü kişilerden bahsetmeden önce, bu kişileri bizzat görerek ya da tanıdıkları / akrabaları ile yaptığı görüşmeler sonucu elde ettiği bilgileri bize ulaştıran, Safranbolu'nun tarihi folklorik özelliklerinin günümüze kadar gelmesini sağlamış ve bu özelliklerin günümüzde yaşatılması için yapılan çalışmalara öncü olmuş Ataman ailesinden bahsetmek yerinde olur:

1920, 30'lu yıllardaki Safranbolu'nun 90'lı, 80'li, 70'li ve 60'lı yaşlarını yaşayan halk sanatkarlarından, türkü ve oyun havalarını öğrenen merhum Sadi Yaver Ataman; bu eserlerden bir kısmını zaman içinde notaya almış ve müzik dünyası ile paylaşmış, yazıya aktardıklarının dışında kalanları ise ailenin ikinci kuşak temsilcileri Adnan Ataman ve Güvenay Ataman (Erkul) notaya almıştır. Sadi Yaver Ataman, Safranbolu yöresinin türkülerini ilk seslendiren hatta plaklara okuyan sanatçıların başında gelir. İlk nota basımları ile adet ve gelenekler hakkındaki ilk yayınları büyük ölçüde o yapmış ya da yapılmasına imkan sağlamıştır. (Şenel, 1995)

Sadi Yaver Ataman da, Safranbolu ve çevresinin folklor özelliklerini köy köy dolaşarak doküman haline getirmiş ve bu coğrafyanın kültürel hazinesinin muhafaza edilmesini sağlamıştır. Sanatçı kişiliğinin dışında mülki görevler de alarak, Karabük'te 1941-1946 yılları arasında Belediye Başkanlığı ve Halkevi idaresinde bulunmuştur. Bu yıllarda çıkardığı Karabük dergisi ise edebi, tarihi ve kültürel Karabük belleğinin oluşmasında bir ilki gerçekleştirmiştir. Sadi Yaver Bey, 10 Aralık 1994 yılında hayata gözlerini yummuştur. (Kütükçüoğlu, 2013)

Ataman ailesi Safranbolu ve çevresi Türkü oyun havalarının 20. Yüzyıldan 21. Yüzyıla geçişinde, adeta Safranbolulular adına kültürel bir köprü görevi görmüşlerdir.

Safranbolu Musikisinin Ünlü İsimleri

Sılış Hüsnü

1900’lü yılların başlarında doğduğu sanılmaktadır. Seyirlik oyun sanatının başlıca konularından Karagöz, daha İstanbul’da çıkmamışken Safranbolu’da sılış hüsnünün mukavva üzerine çizdiği resimleri mum ışığında oynattığı söylenir. Saz çalan Sılış hüsnü, halk hikayelerinden yola çıkarak oynattığı resimlerin yanı sıra; şekercilik, tüfekçilik, tenekecilik, gaz ocağı tamirciliği, kömür ocakları için lambalar ile ilk kez keçi derisinden rugan ayakkabı yapmayı başarmıştır.

Yazıköylü Pekmez Mehmet

Değirmenci olan Mehmet, gördüğü aşıkların deyişlerini ezbere bilen, efe kılığı ile dolaşan, dokunaklı ve güzel sesi ile ‘Kayabaşı’ ile ‘Mani’ gibi uzun havaları ustaca okuyan kendi deyişi ile ‘usta malı satan ve az çok dili kaymak çalan bir gurbet uşağı’ idi. Yarıca saz çalıp, saz ile söylemezdi. Hıdırlık tepesinde yaktığı maniler civardan herkesi tepeye çekerti.

Bostanbükülü Kemaneci Ahmet

Yarım ay biçimli yayı ile bağdaş kurarak çaldığı kemaneyi adetan konuştururdu. Kemaneci Ahmet düğünlerin ve kız oynatmaların , kıvrak ve güzel çaldığı kemesi ile vazgeçilmeziydi. Ruh zenginliğini ve sanatındaki canlılığı, çalgısına hareketler yaptırarak, arşeyi tempo ile çalgısına vurarak gösterirdi. Efe toplantıları için tercih edilirdi.

Eğriboyun Kemaneci Ahmet Ağa

Safranbolu dışında da adı bilinen bu sanatçı, Cumhuriyet öncesi çağlarda para karşılığı çalmak ayıp hata günah olarak görülmesine karşı düğünlerde kemane çalardı. Aynı zamanda hafız olan Ahmet Ağa’ya lakabı ‘boyun tutukluğu’ hastalığından dolayı verilmiştir. Daha sonralar Sadi Yaver Ataman’ın Ankara Radyosu halk müziği programına aldığı ‘İlle Mavili’ türküsü, askerlikten öğrendim dediği Eğriboyun’dan bizzat dinlenmiştir.

Balaban Mehmet Ağa

Safranbolu’nun en iyi bağlama çalan eskilerindendir. Düğünlerde ‘Baş Seymen’ rolü ile 3 telli bağlaması ile boy gösterirdi. Safranbolu’nun milli oyunlarından ‘Açkapı’, ‘Genç Osman’ ve ‘Amani’ oyun havalarını çok güzel çalar, oynardı.

Karagöz Mehmet

Altı telli tanbura üslubunda çaldığı sazı ile kendine has nağmelerle yaptığı sololarıyla nam salmıştır.

Kadı Kıranın Mehmet Ali

Safranbolu Aktaş nahiyesinin Ortacaköyü’nden davul ve zurna çalışı ile adını duyurmuştur. Bu meyherin sazlarında yaptığı süslemeler, kendisini diğer davul - zurna çalgıcılarından ayırırdı. İki omzuna astığı birer davul ile karşısında bir köçekle ile oynar çalardı. Düğün alaylarında çalgısını sallaya sallaya Yemeniciler Çarşısından Eski Hamam Sokağı gibi dar sokaklardan rahatlıkla geçerti.

Safranbolu Türküleri

Safranbolu halk yaşantısının birer örneğini oluşturan Safranbolu halk türküleri, kültür mirasının en önemli öğelerinden birini oluşturmaktadır. Geleneksel ve göreneksel birikimin oluşturduğu halk kültürünü yayan, çoğu türkünün derlenmesinin kaynağı olmuş Hatça Ana, Hamide Nine gibi eski ustalar ile bu türküleri derleyip TRT Türk Halk Müziği Repertuarına kazandıran Muzaffer Sarısözen (2), Sadi Yaver Ataman (10), Adnan Ataman (3), Ankara

Devlet Konservatuvarı (5) gibi ustalar öncü olmuştur.

Konu başlıkları olarak; Muhabbet Havaları, Düşün Havaları, Oturak Havaları, Esnaf Havaları, Uzun Havaları (Bozlak-Mani) sıralanabilir.

Repertuar No	Ezgi Adı	Kaynak Kisisi	Derleyen	Yöresi
510	<u>AÇ KAPIYI BEN GELDİM</u>	<u>Mistan Kürkcü</u>	<u>Muzaffer Sarısözen</u>	<u>KARABÜK/Safranbolu</u>
749	<u>GEYME DEDİM GEYDİN SEN BU ALLERİ</u>	<u>Mistan Kürkcü/Salih Bozkurt</u>	<u>Muzaffer Sarısözen</u>	<u>KARABÜK/Safranbolu</u>
1055	<u>BİR GİDERİM BES ARDIMA BAKARIM</u>	<u>Sadi Yaver Ataman</u>	<u>Sadi Yaver Ataman</u>	<u>KARABÜK/Safranbolu</u>
1276	<u>DAS HARMANIN MAZISI</u>	<u>Yöre Ekibi</u>	<u>Sadi Yaver Ataman</u>	<u>KARABÜK/Safranbolu</u>
1613	<u>GÜVEYİ DAMA ÇIKAMAZ</u>	<u>Sadi Yaver Ataman</u>	<u>Sadi Yaver Ataman</u>	<u>KARABÜK/Safranbolu</u>
1682	<u>BEN YARİME GALALTINDA GAVUSTUM</u>	<u>Sadi Yaver Ataman</u>	<u>Sadi Yaver Ataman</u>	<u>KARABÜK/Safranbolu</u>
1957	<u>YÜCE DAĞ BAŞINDA GARA GIŞ OLUR</u>	<u>Yöre Ekibi</u>	<u>Adnan Ataman</u>	<u>KARABÜK/Safranbolu</u>
1963	<u>İLİK DÜSTÜ YAKAMDAN</u>	<u>İstanbul Belediye Konservatuvarı</u>	<u>Adnan Ataman</u>	<u>KARABÜK/Safranbolu</u>
2268	<u>TÜRKMEN GIZI</u>	<u>Sadi Yaver Ataman</u>	<u>Sadi Yaver Ataman</u>	<u>KARABÜK/Safranbolu</u>
2293	<u>KÂBENİN YOLLARI BÖLÜK BÖLÜKTÜR</u>	<u>Sadi Yaver Ataman</u>	<u>Sadi Yaver Ataman</u>	<u>KARABÜK/Safranbolu</u>
2295	<u>GETİRİN GINA YAKALIM</u>	<u>Yöre Ekibi</u>	<u>Sadi Yaver Ataman</u>	<u>KARABÜK/Safranbolu</u>
2335	<u>SAHUR VAKTİ ÇIKTIK YOLA</u>	<u>Sadi Yaver Ataman</u>	<u>Sadi Yaver Ataman</u>	<u>KARABÜK/Safranbolu</u>
2361	<u>YESİL İPEK BÜKENE</u>	<u>Sadi Yaver Ataman</u>	<u>Sadi Yaver Ataman</u>	<u>KARABÜK/Safranbolu</u>
2456	<u>DÜRİYEMİN GÜĞÜMLERİ KALAYLI</u>	<u>Mistan Kürkcü</u>	<u>Ankara Devlet Konservatuvarı</u>	<u>KARABÜK/Safranbolu</u>
2592	<u>GAYADAN İNER AKRAP</u>	<u>Sadi Yaver Ataman</u>	<u>Adnan Ataman</u>	<u>KARABÜK/Safranbolu</u>
3047	<u>EĞREM DE BÜĞREM ŞU SARAYIN YOLLARI</u>	<u>Sinasi Ünveli</u>	<u>Ankara Devlet Konservatuvarı</u>	<u>KARABÜK/Safranbolu</u>
3049	<u>GÜVERCİN UCUVERDİ</u>	<u>Mistan Kürkcü</u>	<u>Ankara Devlet Konservatuvarı</u>	<u>KARABÜK/Safranbolu</u>

3054	<u>KÜP İÇİNDE İRECEL</u>	<u>Mistan Kürkcü</u>	<u>Ankara Devlet Konservatuarı</u>	<u>KARABÜK/Safranbolu</u>
3247	<u>TEPECİKTEN BİR SU İÇDİM KANMADIM</u>	<u>Ali Bisici</u>	<u>Ankara Devlet Konservatuarı</u>	<u>KARABÜK/Safranbolu</u>
3873	<u>SELAM DA SÖYLEN BEY BABAMA</u>	<u>Sadi Yaver Ataman</u>	<u>Sadi Yaver Ataman</u>	<u>KARABÜK/Safranbolu</u>

Safranbolu ve civarında söylenen türkülerden oyunları olanlar da vardır. Erkek - kadın ayrı ayrı oynanan bu oyunlardan bazıları sadece küçük farklılıklar içerir, bazıları da basit, herkesin katılabileceği oyunlardır. Oynaması zor, sadece yetenekli, bilen kişilerin oynadığı türkölü oyunlar da vardır. Bunlar; kadınların karşılıklı hareketsiz durarak sadece kollarını aşağı ve yukarı sallayarak oynadıkları ‘Düz Oyun’, düz oyuna omuz ve kalça titirmelerin, el - ayak hareketlerinin de eklendiği ‘Göbek Oyunu’, Entarisi Ala Benzeeyor, Evlerinin Önü Yüksek Köşk olsun ve Mızımız Oyunu (Düriye’nin Güğümleri Kalaylı) da düz oyunlardandır ve Safranbolu düğün gecelerinde oynanır. Bir diğer oyun; kaşık oyunu bu işi bir meslek olarak yapabilecek kabiliyetteki kadınların oynadığı bir oyundur

Diğer türkölü oyunlar görüldüğü gibidir:

- Açkapı
- Alçacuk Duvardayım (Eflani Fidaydası - Safranbolu varyantı)
- Amani
- Beyler Aman
- Bozlak tipi manili oyunlar
- Bozlaklı Oyun
- Çıtırdak (Safranbolu varyantı)
- Çiftetelli
- Entarisi ala benzeeyor (Kadın Oyun Havası)
- Genç Osman
- Gınalı Keklik
- Irgalama (Seymen havası)
- Kaşık oyunu (Kadın oyun havası)
- Kol bastı
- Köçek oyunu (Davul - köçek)
- Koroğlu (Davul - köçek)
- Sallama (Davul - köçek) (Ataman, 1995)

SONUÇ

Safranbolu’da yaşayan insanların etnik ve kültürel açıdan birbirlerine benzemeleri ve birbirlerini benimsemiş olmaları, Safranbolu kültürel mirasının homojen bir yapıda olmasını ve kültürel kimliğin oluşumunu açıklamaktadır. Bununla birlikte bu kültürel kimliğin belki de en önemli yapı taşlarından birini oluşturan Safranbolu musikisi, tarihten bugüne uzanan köklü yapısını sadece belirli kişilerin kaderine bırakmıştır. ‘Korumanın Başkenti’ ünvanını almış, Türkiye’nin ve dünyanın tanıdığı bu etkileyici tarihi, turistik ve kültürel merkez müziğini, türkülerini ve oyunlarını, 60 - 70 yıl önce canlılıkla yaşatılan zamanlarına getirmeli, bu kaynaşmaların bir anı olarak kalmasına izin vermemelidir. Elden ele geçen notalar, dilden dile dolaşan ezgilere belki de en güzel örnek merhum Hisarlı Ahmet’ten Kütahya ‘Havada durna sesi gelir’ türküsünün serbest ağız, Safranbolu varyantı ‘Burma da burma duman tüter dağın belinden’ şeklinde seslendirilmesidir. Bu mirası korumak hepimizin görevidir.

KAYNAKÇA

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_arama.php

K. Ulukavak, Safranbolu, 1994, Karabük

M. Kütükçüoğlu, Bu Toprağın Sesi: Safranbolu’da Üç Kuşak Ataman’lar, 2013, Karabük

S. Şenel, Sadi Yaver Ataman, 1995, İstanbul

S. Yaver Ataman, Eski Safranbolu Hayatı, 1994, İstanbul

“ANTAKYA’DA ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK ETKİSİ İLE HALK MÜZİĞİ VE HALK OYUNLARI”

Öğr. Gör. Resul BAĞI

Niğde Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

resulbagii@gmail.com

ÖZET

Ülkemiz coğrafyasında tarih boyunca pek çok ulus yaşamıştır. Bu nedenle ülkemizin müzik kültürü, tarih içerisinde bu ulusların geniş coğrafyalara yayılması ve yayıldıkları topraklara kendi kültürlerini de beraberinde getirip aktarması ile yeni bir renk kazanmıştır. Bu uluslar yüzyıllarca çeşitli kültürlerin müzikleri ve danslarıyla karşılıklı olarak etkileşim içerisine girmişlerdir. Bu etkileşimin en belirgin olarak görülebildiği şehirlerimizden bir tanesi de Hatay’dır.

1938’de yapılan halk oylaması ile Türkiye’ye katılan Hatay; Müslüman, Hristiyan ve Yahudilik gibi farklı dinlerin yanı sıra, Arap, Türk, Kürt, Çerkez, Türkmen ve Romanlar gibi farklı etnik grupların barış içinde yaşadığı bir şehir olarak bu çok kültürlülüğün nimetlerinden faydalanmıştır. Bu çalışma ile dünyanın yerleşik ilk şehirlerinden biri olan Antakya’da çok kültürlülüğün de etkisi ile halk müziğinin tarihi yapısı, kullanılan sazlar ve türküler incelenecektir. Antakya’nın kültürel mirasının ve çok kültürlü yapısının Antakya halk müziği ve halk oyunları üzerindeki etkisi ile halk oyunları öyküleri ve kostümleri incelenecektir.

Anahtar kelimeler: *Antakya; çok kültürlülük, halk müziği, halk oyunları, müzikoloji.*

“FOLK MUSIC AND DANCES WITH THE IMPACT OF MULTICULTURALISM IN ANTIOCH, IN TURKEY”

Lecturer Resul BAĞI

Turkish Music State Conservatory of Niğde University

resulbagii@gmail.com

ABSTRACT

In the geography of our country, Turkey, many nations and societies have experienced throughout history. Thus, the music culture of our country has gained a variety new colours with spreading of these nations to the vast geography in history and they brought and transferred their culture to these lands where they had spread. These nations have entered interaction mutually with the music and dances of all various cultures in these lands for centuries. This interaction can be seen notably in the one of our cities, Hatay, Turkey.

Hatay, which joined Turkey with the referendum carried off in 1938, as a multicultural city in which people live different religions such as Muslim, Christian and Jewish as well as different ethnic groups such as Arabs, Turks, Kurds, Circassians, Turkomans, and the Romans in a peaceful way, has taken the advantage of blessings of this multi culturalism. In this article, the history structure of folk music within the impact of multicultural in Antioch where is the one of the first settlement city of the world, the instrument used by this kind of music, and folk songs, as well as the story of folk dances and costumes, will be examined.

Keywords: *Antioch, multiculturalism, folk music, folk dance, musicology.*

GİRİŞ

Hatay, batılı ve doğulu kimliklerin bir potada eritildiği, “Hataylılık” diye adlandırılabilceğimiz bir kültüre sahiptir. Hataylılık, kendine özgü, pek çok çokkültürü kaynaştıran bölgesel bir kültürü⁶⁸ ifade etmektedir. ‘Hataylılık’ bütün bir bölgeyi işaret eder ve karşılıklı etkileşim içinde birbirlerinin varlıklarına saygı gösteren farklı kültürleri çağırıştırır. Hatay’ın geçmiş deneyimlerin ve özgül sosyal yapısına bağlı olarak, farklı toplulukların tarih içinde çeşitli uzlaşmazlıklar yaşamalarına rağmen bunu çatışmaya dönüştürmedikleri, kendi aralarındaki birliği ve uyumu korumak için çaba harcadıkları görülür (*Doğruel, 2009 s.13-14*).

Hatay ili, ilk çağlardan beri burada yaşayan halklar ve daha sonra bölgeye yerleşen Hristiyan topluluklar⁶⁹, Arap Aleviler ve Türkmenlerden oluşmaktadır. Bu gün dinleri ve kültürleri farklı bu topluluklar birlikte hoşgörü içinde yaşamaktadır. Hatay’da nüfus, esas itibarıyla yukarıda belirtilen bu üç topluluk dışında bir köy veya mahallede toplanmış durumda olan Çerkezler, Süryaniler, Afgan-Özbekler gibi küçük azınlık gruplar da vardır. Hatay’ı tarih içerisinde pek çok uygarlık yurt edinmiştir. 1939 yılında Türkiye topraklarına dâhil edilinceye kadar, tarih boyunca çok önemli bir bölge konumunda olmuş ve bundan dolaydır ki pek çok iç ve dış göçlere maruz kalmıştır.

Kültürel çeşitliliğe aşinalık Hatay’da yaşayan farklı toplulukların günlük yaşamlarının bir parçasıdır. Bu çeşitlilik her alanda olduğu gibi folklorik alanda da kendini göstermektedir. Ortak kültür özelliklerine müzik ve halk oyunları da eşlik etmektedir. Hatay’da yaşayan topluluklar içinde kültürel yapıları birbirine en çok benzeyenler Ermeniler, Arap Hristiyanlar ve Arap Aleviler gibi görünmektedir. Fakat Türklerin kültürel yapılarında da bu topluluklara benzeyen kültürel öğelere de rastlanmıştır.

Kültürün oluşmasında ve sürdürülmesinde önemli iki etken olan dil ve din(inanç sistemleri)’in farklı olması farklılıkların oluşmasında ve sürdürülmesinde etkili olabilmektedir. Buna karşın, geçmişten bugüne yaşanan etkileşim süreci topluluklar arasında önemli ölçüde benzerliklerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Ayrıca, Antakya kültüründe Türk kültürünün yanı sıra Arap kültürünün de önemli bir etkisi olduğu görülmektedir. Müziklerde, yemeklerde, mimaride ve akrabalık ilişkilerinde önemli ölçüde Arap kültürünün etkili olduğu söylenebilir. Antakya Türkçe ve Arapça’nın yaygın olarak konuşulduğu iki dilli bir toplumdur. Bundan dolaydır ki bölgedeki ezgilerin dili de Türkçe ve Arapça’dır. Her ne kadar geçmişte özellikle 1980 darbesi sonrasında Arapça şarkılar yasaklanmış olsa da Arapça ezgiler halen varlığını sürdürmektedir.

Bu çalışmadaki amacımız Hatay (Antakya)’da ki halk müziğinin müzikal yapısı ve daha önce yapılan müzikal çalışmalar hakkında bilgi sağlayabilmektir. Aynı zamanda Antakya’nın çok kültürlü yapısının halk müziği ve halk dansları üzerindeki kültürel mirasın etkisi araştırılacaktır. Bu çalışmada, bir derleme çalışmasından ziyade topluluklar arasındaki sosyal ve kültürel ilişkiler bağlamında ezgilerde ve halk oyunlarındaki benzerlik ve etkileşimler belirtilmeye çalışılacaktır.

Antakya’da Dil ve Bölgesel Ağızlar

Ulusların varlığı kültür varlığı ile mümkündür ve yüzyıllar öncesinden yaratılarak geliştirilen ve yaşatılan kültür milletin özüdür. Kültür değişimi ve başka kültürlerden

⁶⁸ Bölgesel topluluk, kültürel bir bütünlük içeren, ortak bir dile, dine veya etnik yapıya sahip olan insanların oluşturduğu bir yapı olarak, ‘Bölge’de kendine ait bir kültürel tarihe sahip olan ve ayrılıkçı hareketlere veya kutuplaşmalara sahne olabilen bir alan olarak tanımlanır (Bogardus, 1954). Fakat, bu bölge tanımının bire bir Hatay’ın bölgeselliğine denk düşmediği görülür.

⁶⁹Ermeniler, Ortodokslar, Katolikler.

etkilenme ise özü korumak kaydıyla faydalı, hatta gelişmek için şarttır. Ulusal kültürün özü halk kültürüdür. Çünkü halk, kültürün korunmasında aydınlardan daha muhafazakâr davranır. Böylece halkın geçmişten günümüze taşıdığı kültür diğer kültürlerden en az etkilenen kültürdür.

İnsanları birbirine yaklaştıran beş temel değişken bulunur: aynı soydan olmak, aynı dili konuşmak, aynı coğrafyayı paylaşmak, aynı inançtan olmak ve tarih birliği. Etnik köken, dil ve din Antakya'da yaşayan toplulukların kimlik oluşumlarında önemli bir yer tutar(Türk, 2006 s.154). Antakya'da yaşayan topluluklar ortak coğrafyayı ve kaderi paylaşmanın, uyumlu bir ekonomik ve sosyal ilişkiler geliştirmelerinin etkisiyle bir ortak yaşama paydasına kaynaşmışlar ve dayanışma içindedirler. Antakya'da yaşayan insanlar farklı etnik kökenden ve farklı dinlerden olmalarına, farklı dilleri konuşmalarına karşın, tarihten gelen Antakya'lı olma bilinciyle ve aynı toprak parçasında ortak bir yaşam biçimini paylaşmayı başaramışlardır. Antakya, çeşitli ırklardan insanların, değişik din ve dil zenginliği içinde, kendine özgü benzersiz bir yerdir.

Her bölgede olduğu gibi Hatay'da görülen bölge ağızlarında da alıntı sözler bulunmaktadır. Alıntı sözlerin kaynağı bölgede yaşayan topluluklardan dolayı Arapça, Farsça, Fransızca, Ermenice, gibi çeşitli dillerdir. Bu sözlerin büyük bir bölümü genel dilde de bulunmaktadır. Ancak, genel dilde bulunmayan alıntı sözlere de rastlanmaktadır. Bölge ağızlarının söz varlığı açısından çok zengin olduğu, hatta sayı bakımından genel Türkçenin söz varlığından daha fazla söze sahip olduğunu düşünmekteyiz. Bölgede söz varlığının ana katmanını Türkçe kökenli sözler oluşturur.

Antakya'daki çok sayıda etnik grubun varlığı ve çok kültürlü yapı Antakya tarihinden devralınmış ve günümüzde de sürdürülmektedir. Antakya sokaklarında aynı anda Türkçe, Arapça, Ermenice, Rumca, Fransızca ve bunların karması "*Antakyaca*" diye adlandırabileceğimiz yöresel şive aynı anda görülmektedir. Antakyaca, kendi sentezi içinde bir yaşam biçiminin, bir kültürün, bir uygarlığın dilidir(Yalkın s.5). Hoşgörüye, sevgiye, saygıya dayanan çeşitli din ve dildeki insanların bir arada yaşama felsefesinin, metodolojisi yazıya dökülmemiş capcanlı bir örneğidir. Antakya'da yaşamak; giyinip kuşanmasından, türkülerini çalıp söyleyip eğlenmesine oynamasına kadar uzanan, iklimiyle bütünleşmiş zengin ve renkli bir yaşamdır. Sayısız depremlerde, veba salgınlarında, türlü dilde halk ezgileri yakar. Düğünleri birer şölen şeklindedir. Burası dünyanın en değerli mozaik topluluklarından birisi olan Antakya'dır.

Antakya'da karşılaşılan Halk türkülerinin sözlerinde, Mani'lerde vb. kültür öğelerinde kullanılan bazı kelimeler; Eski Türkçe (VII.-XIII.yy), Eski Anadolu Türkçesi (XIII.-XV.yy), Arapça, Farsça dil gruplarına ait kelimelerdir ve zamanla benimsenip günümüze kadar gelmişlerdir. Bunlardan; Hatay'da yaşayan bütün toplulukların düğün törenlerinde "*Şaboş*" adı verilen para toplama geleneği vardır. Bu söz, Farsçadaki *Şâbâş* sözünden gelmektedir. Farçada '*aferin*' anlamında kullanılan söz, *düğünlerde para verenlerin davulcuyu takdir etmeleri sonucu söylediği bir ünlem* iken zamanla Hatay bölgesinde düğünlerde gelin ile damada '*para toplama*' geleneğine verilen isim halini almıştır. Arapça *Esah(en doğru)*kelimesi bölgede essahtan "*gerçekten mi*" anlamında kullanılmaktadır. Antakyaca kelimelerin bazıları şunlardır; *abdulmemeli* taze nohut, *ab-l habit* suratsız, *bellea* pis su arkı, *celep* görgüsüz, *hafkere* evin ön veya arkasındaki bahçe.

Antakya Halk Müzik Tarihi

Antakya müzik tarihine ait en bilinen eski bilgi M.S. I. yy'a aittir. Antakya hipodromlarında M.S. 43-44 yıllarında oynanan olimpiyat oyunları esnasında müzik gösterilerin yapıldığı ilk bilgilerdir (Downey, 1961 s.90). Marcus Aurelius Suriye ve Mısır'a yaptığı savaşlardan sonra pek çok sanatçı ve müzisyeni yanına olarak oyunlarda ve

gösterilerde kullanmak için yanında Roma'ya götürmüştür. MS. 166 yılında Lucius Verus İranlılar ile savaş yaptığı sırada komutan olan Antakya'da pek çok gösteri ve müzikli eğlence gerçekleştirilmiştir. Bu yüzyılda müzik, kiliselerde kadın koro elemanları tarafından icra edilmekteydi. Antakya'da IV. yy. kilise korolarındaki kişilere müzik eğitimi vermek için okullar kurulmuştu. (Downey, 1961 s.102-298). Yapılan arkeolojik kazılara göre o dönemdeki törenler esnasında üflemeli ve ritim enstrümanları kullanılmıştır. Bu enstrümanlardan en önemlisi günümüzde halen kullanılan Zamr (argun)'dur. Çifte kamış çalan kişi mozaigi⁷⁰ halen Antakya Müzesinde bulunmaktadır.

Osmanlı dönemine gelince, Osmanlı döneminde imparatorluk kültürü Antakya'da bütün kurumlarıyla ve bütün unsurlarıyla derinliğine yaşanmaktadır. Bu yaşayış ortamı ile ilgili ayrıntılı bilgilere 18. Yüzyıl başlarında ancak şer'îye sicilleri ile kavuşulmasına rağmen, bu kayıtlarda da müzik ile ilgili bilgiye rastlanmamıştır. Nitekim, bu sicillerin taranmasında, tereke kayırlarında sadece bir kemanın varlığını gösteren tek bir kayda rastlanmıştır(Tekin, 2002 s.4). Fakat bu dönemde düğünlerde ve dini tekkelerde yapılan dini törenlerde kırsal ve köylerde davul ve boru gibi enstrümanlar kullanılma ihtimali çok yüksektir. Bu bilgi o dönemde Osmanlı imparatorluğu saray üyelerinin İstanbul'dan geldikleri zaman yanlarında müzisyenleri de getirmiş olabileceklerine dair yorum yapmamızı sağlamaktadır. Aynı zamanda Antakya türkülerinin genel özelliği incelendiği zaman klasik sanat müziği formlarına çok fazla rastlanması yine buna bir kanıt niteliği taşıyabilmektedir. Burckhardt 19. Yüzyılın başlarında Reyhanlı'da tambura çalan bir kişiyi duyduğunu iddia etmiştir, fakat bu kişiyi asla görmemiştir (İpek, 2003 s.19).

Antakya'da XX. yy. da kurum olarak ilk müzik çalışması Gençspor bünyesinde başlamış; Gençspor bandosu dışında Antakya ve çevresindeki ilk müzik çalışması ise 1930'lu yıllarda Müzik Kulüp tarafından gerçekleştirilmiştir. İlk derleme ve müzik çalışmaları Sıtkı Nakib tarafından başlatılmıştır. 1937 yılında İstanbul'da bulunan Hataylılardan Necmettin Melek, Necmettin Katip ve Osman Zeki Bilgin, İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Musikisi Tasnif ve Tespit Heyeti'nden Doktor Suphi ve Mesut Cemil Beyler huzurunda çeşitli özelliklerde iki türkü, bör dağ havası ve bir depki okumuşlar ve bunlar notaya alınmış; ilk değerlendirmeler o heyet tarafından yapılmıştır.

Hatay Türkiye'ye katıldıktan sonra türkülere yönelik ilk derleme ve kayıt çalışması 1946 yılında yapıldı. Milli Eğitim Bakanlığı adına⁷¹ folklor araştırmaları yapmak üzere görevlendirilen ve Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve teknisyen Rıza Yetişen'den oluşan bir heyet 25 Temmuz 1946 günü Antakya'ya geldi, Halkevinde çalışmalara başlamıştır. Bazı şahıslarla görüşen heyet, ilçe, bucak ve köylerde yerli halkın söylediği türkülerini oyun havalarını ve saz eserlerini en güzel söyleyen kişilerin sesinden plağa almak üzere bir çalışma programı yaptı (Atayolu, 1946). Hatay'da iki hafta kalan heyet son derlemesini 08.08.1946 günü Kırıkhan'a bağlı Delibekirli köyündeki Kul Mehmet'ten yaptıktan sonra 10 Ağustos 1946 yılında çalışmalarını tamamlayarak Antakya'dan ayrıldı. İçel, Antalya ve Hatay'ı kapsayan bu gezi 10. derleme gezisiydi. Bu gezide derlenen 285 ezgiden 146'sı Hatay'a aitti. Ne yazık ki şu anda repertuarda Hatay'a ait on dokuz tane türkü bulunmaktadır (İpek 2003 s.23).

Yapılan tüm bu derleme çalışmalarının sonunda yayınlanan türkülerin büyük çoğunluğu Türkmen topluluklar ile görüşülerek yapılan çalışmalardır. Bu çalışmalarda

⁷⁰ Iphigenia Aulis te Mozayiği Ms. 3. yy. Antakya Müzesi.

⁷¹ Mehmet İpek'in kitabında derleme çalışmaları bu şekilde anlatılmış olmasına karşın yaptığımız araştırmalar sonucunda elde ettiğimiz derleme fişleri incelendiği zaman bu derleme çalışmasının M.E.B. adına değil Ankara Devlet Konservatuvarı adına yapılmış olduğunu tespit ettik. Daha geniş bilgi için bkz. Resul Bağlı "Hatay İli Harbiye Ve Şenköy Beldeleri Müzik Kültürü" İTÜ Yüksek Lisans Tezi.

derlendiği belirtilen 146 eser içerisinde Suveydiye (Samandağ) bölgesine ait olan Depki⁷²'ler ve yine aynı bölgede Panos Çapar⁷³'dan derlenen 3 şarkı hiçbir zaman yayınlanmamış ve kaybolup gitmiştir. Yaptığımız derleme çalışmalarında kültürel etkileşimin görüldüğü bölgelerden olan Şenköy'de sözleri içerisinde Arapça nakarat ve beyitleri olan Türkü'ler derlenmiştir. Bunlardan bir tanesi kına gecelerinde söylenen 'Ya Bu'IEyye' isimli Türkü'dür. Bu türkü Çavuş (Kadın Türkü Okuyucu) tarafından köylü kadınları coşturmak amacıyla söylenmektedir.

Antakya, halk müziği bakımından Anadolu'nun diğer birçok yöresine göre farklılık, türkülerinin makam esasına dayalı olması yönünden bazı Doğu ve Güneydoğu Anadolu illeri ve Kerkük ile benzerlik gösterir. Yaşayan türkülerde mahur, suzinak, gerdaniye, tahir, hüseyini gibi makamlar görülmektedir. Bunun, büyük ölçüde dini müziğin en zengin biçimde icra edildiği tekkelerden ve özellikle Antakya Mevlevihanesi'nden etkilendiğini düşünmekteyiz. Antakya Mevlevihanesi 20. Yüzyıl başlarına kadar faal olan Antakya Mevlevihanesi'nde düzenli olarak ayinler icra edildiği ve özellikle çok neyzen yetişmiş olduğundan, şehrin aydın kesiminin bu müziğe makamlara aşina olduğu bilinmektedir (İpek 2003 s.19). Mevcut bilgilere göre Antakya Mevlevihanesi'nde icra edilen ayinlerde sözleri halk şairlerinin ve mutasavvıf şairlerin şiirlerinden seçilmiş olan ilahiler okunmuş ve bu ilahilerde 20 kadar makam kullanılmıştır. Bunların başlıcaları bestenigâr, şehnaz, nikriz, türkü, vech-i hüseyini, hisar, rehavi, zer-efgen, rast, zaviil gibi makamlardır. Bu ilahileri söyleyen kişiler şehrin sakinleriydi ve halk bu ezgilere aşina idi (Tekin a.g.e s.4).

Antakya ve çevresinde söylenen türkülerin sınıflandırmasını Halil Atılğan şu şekilde belirtmiştir.

1- *Amik ağzı uzun havaları*: Miskin Ali, Mayıl, Hurşit, Ceren, İsaballı, Firuz Bey, Beyoğlu, İskân havaları, Atının mile battığı Hurşit, Kanberoğlu, Topal Abdo, Sarı beyler, Medine, Deli Boran, Ali Paşaya (Alo Paşa-Halep'ten bir paşa geldi)

Tekin Karaca bunlara Hasan Dağı, Arap Kızı Halebisi ve Karacaoğlan'ı da eklemiştir. Ayrıca İbrahim Göv'ün de Hassa-Amik arasındaki bölgede söylenen türkülerle ilgili bazı tespitleri vardır.

2- *Bozlaqlar*: Ağ gelin, Karacaoğlan, Dadaloğlu, Öksüz oğlan (Öksüz Ali)

3- *Baraklar*: Şavo Gelin, Garip, Urum Garibi, Halep Garibi, Döne Gelin, Haco Gelin, Veled Bey.

4- *Yayladağ Havaları*: Yayladağı Karacaoğlanı(kayabaşı bozlağı-Suriye Türkmenleri de söyler), Derguşı, Halebi, Şeyhani, Bezge Hanım bozlağı. Bunlara Recep Balcı'nın derlediği Şenköyyöresi'ne ait Ağladırılar ve Arabacı Arabaya Binmiş türküler de eklenmelidir.

5- *Seldiren ve Musadağı uzun havaları*: Amik Karacaoğlanı, Seldiren Karacaoğlanı(dağ havası), Dadaloğlu, Ceren, Mayıl, Hurşit, Elbeylioğlu, Amik ağzı havaları (Güneyde Kültür Cilt 13. S.8).

Hatay'da Mani Geleneği ve Eski Eğlence Hayatı

Mani söyleme, yüzyılların deneyimlerinden süzülerek biçimlenmiş, belirli kuralları olan, kuşaktan kuşağa aktarılacak günümüze ulaşmış bir gelenektir. Manilerde söylendiği yöre insanının düşünce yapısını, beğenisini, dertlerini, sevdalarını, özlemlerini, mizahını, taşlamasını, takılmasını, ortak duygu ve davranışlarını, yörenin kültürüne ait gelenek ve göreneklerin izlerini buluruz. Kendine özgü bir gelenekle söylenen maniler bir ucuyla

⁷² Arapça kökenli bir kelimedir ve Türkçe'de halay anlamında kullanılmaktadır

⁷³ Samandağ Vakıflı köyünden bir Ermeni vatandaşı'dır.

geçmişe, bir ucuyla günümüze uzanmıştır. Manilerin diğer halk kültürü ürünleri gibi toplumu ayakta tutan dinamiklerin belirlenmesinde önemli bir rolü vardır. (Artun, 1997 s.1).

Mani, anonim halk şiirinin en küçük nazım biçimidir. Anadolu ve Türklerin yoğun yaşadığı pek çok bölgede "*mani*" türüne değişik adlarla rastlanır. Urfa'da kadınlar arasında söylenenlere *meani*, erkekler arasında söylenenlere *hoyrat*, Diyarbakır'da *horyat*, Doğu Anadolu'da halay manilerine *berete*, Karadeniz'de "*karşı beri*" gibi adlar verilir (Boratav, 1993 s.285). Mani sözcüğünün kaynağı üzerinde tam anlamıyla bir sonuca varılamamış, bir açıklık getirilememiştir. Mani sözcüğünün "*man*" kelimesine "*i*" nispet eki getirilerek (Türkmeni, Varsağı v.b.) oluşturduğu ya da manadan bozulduğu, usulsüz, vezinsiz, anlamsız bir bütün olduğu yönünde çeşitli görüşler vardır⁷⁴.

Hatay'da mani söyleme geleneği yüzlerce yıldan bu yana özellikle Türkmen Sünni ve Arap Alevi/Arap Sünni topluluklarında görülmektedir. Fakat günümüzde eski önemini kaybetmiş ve daha az söylenir olmuştur. Hatay'da görülen mani söyleme gelenekleri genellikle Cilleler ve Haahalar'dır. Maniciler, maninin kafiye ve redif bölümüne ayak adını verirler. Maniciden ayak bulması, ayağı ayağına denk getirmesi beklenir. Maniler; "manici, mani yakıcı, mani düzücü, mani atıcı "adı verilen kişiler tarafından doğmaca olarak özel bir ezgiyle söylenir (Dizdaroğlu, 1969 s.67). Hatay bölgesinde yaşayan Arap topluluklarında mani (haaha) okuyan kişiye ise '*dikkaka-çalgıcı*' adı verilmektedir.

Cilleler

Antakya mahalli müzik ürünleri halk şairlerinin terennüm ettiği Amik ovası ve aşiret türkülleri ile Gâvurdağı türkülerinden; sözlü kültür ürünleri ise halk destanlarından, manilerden, maninin bir türü olan *haaha* ve *cille*lerden oluşuyordu. *Haha*'lar düğünlerin *Cille*'ler ağa odalarının ve sıra gecelerinin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Bu gecelerde söylenilen Türkülerde ve özellikle uzun havalarda Gaziantep'in barak ve Çukurova'nın Bozlak türü havalarının etkilerini görmek mümkündür.

Ülkemizde özellikle doğu ve güneydoğu Anadolu da yaygın olarak görülen *Sıra geces*i, *Harfane* geceleri vs. şeklinde isimlendirilen gece eğlenceleri Hatay bölgemizde de çok yaygındı. Bu eğlencelere Türkçe konuşan Sünni topluluk tarafından '*Sıra/Sahra* (İpek a.g.e., 46) ya da *Hörfene*', Arapça konuşan diğer topluluk tarafından yapılanlarına ise '*Hefli*' adı verilirdi.

Sıra eğlenceleri; yaklaşık 15 günde bir yapılırdı ve sadece erkekler katılırlar idi. Kadınların yaptıkları eğlenceye ise *Gece* adı verilirdi. '*Sıra*' eğlencelerinin en büyük özelliği '*Cille*' adı verilen oyun idi. Kahvehanelerin henüz açılmadığı bu dönemde toplumda saygın olarak düşünülen kişiler ağa selamlıklarına katılırlarmış. Bu kişiler sadece belirli bir etnik gruptaki kişiler değil o toplumda saygı duyulan toplumda sözü geçen kişiler idi. Eğlenceye düşkün olan bu çevreler uzun kış gecelerini hoşça geçirmek için düzenlenen bu gecede eğlenmek amacıyla yüzük oyunu oynarlardı. Yüzük oyunu; bir tepsi içerisinde dokuz tane fincan, fincanlardan bir tanesinin içerisinde ise yüzük konulurdu. Eğlenceye katılanlar iki gruba ayrılır ve fincanlar göz yanılgısı amacıyla karıştırılır ve daha sonra yüzük olan fincan yarışmaya katılan gruplar tarafından bulunmaya çalışılırmış. Yüzüğü bulamayan grup yenilmiş sayılırdı. Kazanan grup üyeleri kendilerine has ezgilerle kaybeden gruba hicivli sözler söylerlerdi. Bu hicivlere '*Cille*⁷⁵' adı verilirdi. Bu ezgileri grup üyelerinin tamamı söyleyebilecek kişiler olması gerekiyordu bu nedenle yarışmaya ve eğlenceye katılacak olan kişiler bu ezgileri söyleyebilecek ve doğaçlama sözler üretebilecek kişilerden seçiliyordu (İpek a.g.e., 64).

⁷⁴ Bkz. Niyati Eset; Maniler Kılavuzu, M. Fuad Köprülü; Edebiyat Araştırmaları.

⁷⁵ Cille'nin bilinen en son temsilcisi "Hariri Hoca" adıyla bilinen Mehmet İpek'tir.

Cillenin en önemli özelliği hemen orada irticalen (doğaçlama) söylenmesidir. Ayrıca Cille yenilen tarafın bütün fertleri için ayrı ayrı söylenilir ve Cille sayılan kişinin kesinlikle buna gücenmemesi gerekmektedir. Aşağıda birkaç Cille örneği verilmiştir.

Çağırın gelsin Aşeyi

Tabağa ısla nişeyi(nişasta) Toydur zavallı

Korkarım beni ısıtı

Ah o yelelli canım

Ev sahibi tut köşeyi Toydu zavallı

Bura yırak mıdır Halep

Kar yağarmış kelep kelep

İnekten öküz yanyana

Biri cins biri celep

Ne efendi bir kızımız

Yürekten çıkmaz sızımız

Bellesin bu kaşmerliği⁷⁶

Öğreterek ona bazımız (İpek, a.g.e., 64)

Sünni Türkmen topluluğa mensup kadınların yaptığı müzikli eğlencelerde vardı. Bu eğlencelere 'Gece' adı verilmekteydi ve gecenin düzenini tekniğini sağlayan yöredeki türküleri hâkim olan kadına 'Türkü Başı Veren' adı verilirdi. Bu kişi yörede bilinen bütün şarkı ve türküleri çok iyi bilen, olgun yaşa gelmiş, kendine çömezlerde yetiştirmiş olan bu ustalar, geceyi düzenleyen kimselerin ricası üzerine para, hediye ya da hatıra karşılığında gelirler ve bütün geceyi ihya ederlerdi. Bu usta bayanlar sadece Türkçe sözlü şarkı ve türküleri bilir ve söylerlerdi. Cillelerde dikkati çeken ve aslında Antakya'da her ne kadar topluluklar özellikle dil yapısına göre farklı eğlencelerini yapmış olsalar bile Türkçe eğlencelerde Arapça sözlere Arapça yapılan eğlencelerde Türkçe sözlere sık sık rastlanmaktadır. Cille söyleme geleneğinin oluşmasında, şekillenmesinde Hatay'da geçmişten günümüze kadar gelen kültürel mirasın önemli bir rolü bulunmaktadır.

Hefli; Herhangi bir amaç olmadan eğlence kültürü amacıyla yapılan ev eğlencesi. Halk şarkıları söylenir, hikâyeler anlatılır. Daha çok kış gecelerinde yapılır. Kuru yiyecekler, meyveler yenilir ve darbuka vb. ritm aletleri ile eğlenilir. Arap Sünni haricindeki Arapça konuşan diğer tüm topluluklar buna benzer eğlence gecelerini kadın-erkek hep birlikte eğlenerek geçirirler. Bu eğlencelerde Moveller, Meycanalar ve Atabalar okunurdu.

Hatay'ın Anavatana katıldığı yıllara kadar düzenli bir şekilde yapılan bu eğlenceler 1940'lı yıllardan itibaren seyrekleşmeye başlamış ve 1960'lı yıllarda özellikle televizyonun yaygınlaşması ile birlikte yeni hayat tarzı temelleri oluşmaya başlamış ve sona ermiştir.

Haahalama ve Zılgıt

Her yörenin kendine özgü gelenek, görenek, yaşayış ve duyuları vardır. Özellikle Türkmen ve Arap topluluklarda "zılgıt" ve "haahalama" ortak kültür ürünüdür. Zılgıt; TDK'nın Türkçe Sözlük'ünde "çıkış, azarlama", güneyde kimi yörelerde "sesle alkışlama" anlamında kullanılır.

⁷⁶ Arapça bir kelimedir, Soyтары, maskara anlamına gelir

Hahalamalar; Antakya ve yakın çevresinde özellikleri mani gibi olan, fakat söylenişte farklılıklar gösteren, yüksek sesle söylenen manzumelere rastlanır. Bu maniler "haa ha" şeklinde başlarlar. Bu seslenme şekli genellikle mutluluğun bir göstergesi olarak kullanılır. Genellikle 7'li ve 8'li olurlar. Nişan ya da düğün törenlerinde mani özelliği taşıyan dörtlükler söylenir. Bu dörtlüklerin kendine özgü bir seslendirilişi vardır ve ezgisi değişmez. Ne şiir okur gibi, ne de türkü söyler gibi seslendirilir. Resitatif şekilde söylenir. Bu manilerin her dizesinin başında bir "haa-ha okunarak söylenmesine de (*hahalama*) denir. "Haa-ha'yı kadınlar çeker. Fakat her kadın haa-ha çekemez. Bu işin ustaları vardır. Düğün sahibi, önceden birkaç kadını bu iş için görevlendirir. Dörtlükler doğaçlama söylenir. Düğün ya da nişan törenleri dışında da "haa-ha" çekilir. Övme, beğeniye vurgulama, sitem etme gibi durumlarda bir anlatım aracı olarak kullanılır". (Kalaycıoğlu, 2001s.38)

Zılgıt, dil ile damağın ustaca kullanılması sonucu çıkarılan bir sestir. Hatay yöresinde Zılgıt'ın en büyük özelliği Haahalama'lardan hemen sonra bağlayıcı bir özelliğe sahip olmasıdır. Zılgıt çalmak bir ustalık işi olduğundan daha çok kadınlar çalar. Erkeklerde de zılgıt çekenler bulunur. Zılgıt Arapça kökenli bir kelimedir. Kültür etkileşimi sonucu güney ve güneydoğu bölgelerinde benimsenmiştir. Zılgıt düğün, nişan ve çalgılı eğlencelerde topluluğu coşturmak amacıyla kullanılır. Araplarda aşiret kavgalarında, Arap kadınlar tarafından kavgayı kızıştırmak, kavgadaki erkeklerini yüreklendirmek için ve genç yaşta ölenlerin cenazeleri evden çıkartılırken zılgıt çalınır. Mecaz anlamda "zılgıt yemek" azar işitmek, korkutma, çıkışma, gözdağı vermek anlamında kullanılmaktadır.

Haaha örnekleri;

Beğeni vurgulamak için, övmek için;

Haa-ha, Şenköy köşe köşe

Haa-ha elinde bellur şişe

Haa-ha gelinimize göz edenin

Haa-ha inşallah gözü şişe

Sitem etmek için;

Haa-ha, bal idik pekmez olduk

Haa-ha, gül idik korkmaz olduk

Haa-ha evvel gerekir idik

Haa-ha şimdi gerekmez olduk

Laf atmak için;

Haa-ha otobüsler sıra sıra

Haa-ha, bir ucu gitti Mısır'a

Haa-ha gelin kalktı oynadı

Haa-ha kaynanaya geldi sıra

Haha kültürü Arapça konuşan topluluklarda da çok yaygındır. Her düğünde mutlaka Haa-ha örnekleri'ne rastlanılır;

Haa-ha şu ha nhar layık

Haa-ha bu gün ne güzel bir gün

Haa-ha tğorcbit halayık

Haa-ha bütün halk şaşırıldı

Haa-ha takkutğuyun el gadaş

Haa-ha düşmanların gözü çatladı

Haa-ha vaktiltahhakkakit el hakayik

Haa-ha doğrular ortaya çıkınca

Hatay yöresinde mani söyleme geleneği çağın getirdiği yeniliklerle birlikte günümüze kadar ulaşmıştır. Yörede mani söyleyenlere Türkmenlerde *manici*, *maşda*, *düzmeci*, *sayıcı* Arap Alevilerde *Dikkaka* (çalgıcı) adları verilir.

Antakya’da halk dansları

Halk dansları toplum üyeleri tarafından geleneksel dans performanslarıdır ve kökeninde genellikle tarım insanlarının dini ve din dışı motifleri vardır. Halk oyunlarındaki hareketler davranışlar aslında halk müziği ile harmoni haline gelmiş ve toplumların duygu ve düşüncelerinin temsilcisi durumundadır. Türk Halk oyunları bölgesel karakterleri bakımından 8 gruba ayrılır. Bunlar; *halay*, *bar*, *horon*, *zeybek*, *kaşık*, *karşılama*, *hora* ve *bengi*. Hatay’ın halk oyunları “Halay Yöresine” girer. Halaylar ritmik özelliklerinden dolayı davul, zurna, kaval ve sipsi eşliğinde oynanır. Hatay yöresinde ise halaylar, davul-zurna veya davul-zamr eşliğinde oynanır. Konularını toplumsal, insansal üretim ilişkilerinden alır. İnsan-tabiata-hayvan ilişkileri, toplumsal ilişkiler (aşk, sevgi, yiğitlik, kavga, savaş, kıskançlık, kız kaçırma kardeşlik, dini öğeler..) ve ekonomik faaliyetler halk oyunlarının konusudur. (Kalaycıoğlu 2011 s.26)

Yörede uzun yıllar sağlıklı bir araştırma yapılamamış ve halkbilimin diğer öğeleri gibi halk oyunlarımızın da birçok özellikleri günümüze kadar ulaşamamıştır. Yapılan çalışmalar dar kapsamlı olmanın ötesine geçememiştir. Dönem dönem yapılan bu çalışmalardan elde ettiğimiz bilgilere göre yörede 32 oyun tespit edilmiştir. Bu oyunların birçoğu halen oynanmaktadır. Ancak oyunlarla ilgili sağlıklı bilgiler derlenememektedir. Bunun nedeni yeterli çalışmaların yapılamamış olması ve yaşayan kaynakların yeterli bilgiye sahip olmamasıdır. Mithat Kalaycıoğlu bu konuda en çok emeği geçen kişidir diyebiliriz. Kalaycıoğlu (2011 s.26); yaptığım çalışmalarda ortaya çıkan bir diğer konuda hemen hemen aynı ezgi ve adımlara sahip bazı oyunların ova ve dağ bölgesinde farklı isimlerle oynanmasıdır. Ritimde de bazı farklılıklar görülmektedir. Bunun de en büyük nedenini iklim farklılığından ortaya çıkıyor olmasıdır. Ayrıca ilimiz Reyhanlı ilçesinde uzun yıllardır yaşayan Çerkezlerin oynadığı oyunlar da bulunmaktadır. Bu oyunların isimleri; *Çeçen*, *Aspura*, *Kate*, *Viğ*.

Oyunların figürleri incelendiğinde üç ortak özellik belirlenmiştir. Bunlar yörede oyunlarının çoğunda görülmektedir.

1. Ayakların kuvvetlice yere vurulması
2. Omuzların titretilmesi
3. Oyunlarda hayda ve zılgıtın fazla olması

Yörede tespit edilen oyun isimleri şu şekildedir;

Çift ayak, *Aşe*, *Bağdatın Hamamları*, *Cendermeli*, *Debil*, *Demirci*, *Garibin Ayağı*, *Güzel han*, *Galata*, *Halebi*, *Hatay Şirvani*, *Hızemi*, *Hızmalı*, *Kaba*, *Kırıkhan*, *Kıramıt dalları*, *Deli Arap*, *Depki*, *Dokuz buçuk (Dokuzayak)*, *Dönderin kızlar (Havuş)*, *Eli elime değdi*, *Garibin ayağı*, *Koyser*, *Küllük*, *Pamuk*, *Rişko*, *Serji*, *SuzaniŞamata*, *Valde*, *Yağlık kenarı*, *Zennube*.

Halk oyunları derleme çalışmalarına 1980’li yıllarda ilk olarak Mithat Kalaycıoğlu başlamıştır. Mithat Kalaycıoğlu ilk yaptığı derleme çalışmalarını Kültür Bakanlığı’na gönderdiği zaman elde edilen veriler geri gönderilmiş ve Arapça isimle yazılan oyunların adlarının Türkçe ile değiştirilerek gönderilmesi istenilmiştir. Yaptığımız alan çalışmalarında elde ettiğimiz Arapça halk oyunlarından bazıları şunlardır;

Sâbevi (7'li), *Ğamsevi* (beşli), *Zeytuni* (Üçayak), *Arji* (Topallama).

Düğün eğlencelerinde oynanılan Sinsin (Meisah) oyunu ortak kültür ürünüdür. Oyun şu şekildedir; Meydana küllenmiş ekmek sacı içinde ateş yakılır. Davul zurna sinsin havası çalar. Gençler, ateş etrafında birbirini kovalar yakaladığını elleriyle kaldırır. Birbirine su serperek şamata yaparlar ve aynı zamanda her topluluk üyesi kendi dilinde veya genellikle Türkçe şarkılar söylenir. Bu oyun Hatay'da yaşayan toplulukların çoğunda görülmekte ve oyun Sinsin⁷⁷ veya Meisah adıyla bilinmektedir. Hatay'da düğün eğlenceleri içerisinde görülen "Sinsin" ateşi etrafında yapılan hareketler Şamanizm'de görülen kötü ruhların kovulması ayinine çok benzemektedir (Hatay'da Eğitim ve Kültür 1982 s.144)Şaman, davulunu ateşe atılan ardıç dallarının dumanı ile tütsüleyerek ruhları yardımına çağırmaya başlar. Ayinin bir bölümünde şaman davulu ile ateş etrafında dönerek, kurban sahibi ve ailesini kucaklayıp onları kötü ruhlardan temizler (Radloff 1976 s.155).

Enstrümanlar

Antakya'da halk müziğinin icrasında kullanılan saz aletleri kanun, ud, keman, darbuka (tasavvuf müziğinde ve dergâhta ney, kudüm) idi. Antakya'ya bağlı Şenköy'de yaptığımız alan çalışmalarında 1970'li yıllara kadar köyde ud çalan kadınlar olduğu söylenmektedir. Saz meclislerinde ud'un yaygın kullanımından dolayı, Antakya'da türkülerin bestelenmesini ifade etmek için, belli olayların hikâyelerinin türküleştirilip bestelenmesine “öde- yani uda- almak” deyiimi kullanılıyordu. Başlangıçta şehirde din dışı müziğin saz aletlerini çalacak müzisyenler Antakya'da bulunmadığından dışarıdan getirilmiş ve çoğu Antakya'da yerleşmişti. Müslümanlar itibar etmediğinden müzisyenlik daha çok gayrimüslim vatandaşlar, özellikle Ermeniler arasında rağbet görüyordu (İpek a.g.e.,21). Zamanla yerli çalgıcılar da yetişmiş hatta kadınların hamam eğlenceleri için kadınlardan oluşan ve dümbelek, darbuka ve zilli def çalan özel çalgıcı takımı kurulmuştur. Müziğe uzak duruş yakın dönemlere kadar amik yöresinde de devam etmiş, Reyhanlı ile köylerine ve Antakya civarındaki köylere Türükücüler ve davulcular Antep, Halep gibi şehirlerden, en çok da Kuseyr bölgesinden gelmiştir.

Zamr

Bölgede yüzyıllar boyunca en önemli ortak kültür ögesi olan ve yörede en çok kullanılan çalgı *Zamr*'dir. Arapçada '*arılının vızıldaması*' sesinden esinlenerek bu isimle anılmıştır. Bu çalgı yörede *Argun*(çifte) adı ile de bilinir. Mısır da Sünni Arap topluluklar tarafından *Zummara* ve *Argoul* olarak bilinir. Türkiye'de *Argun* olarak bilinmesinin nedeninin Mısır'daki ismi ile bağlantılı olduğunu düşünmekteyiz. Çifte en eski Anadolu medeniyetlerinden itibaren görülmektedir.

Zamr (Çifte) kartal kanadı veya leylekayağı kemiğinden yapılanları olduğu gibi, su kamışından yapılanları da vardır. Boyları ortalama 17-35 cm. arasındadır. Yan yana iki kamış borunun birbirine bağlanmasıyla yapılmaktadır. Her iki kamışın uç kısımlarına ses veren iki küçük kamış eklenmektedir. Bu iki kamış ağız boşluğuna alınarak aynı anda hava üflenerek çalınmaktadır. Zamr (Çifte)'ın her birinde 7 perde deliği bulunmaktadır. Her iki borusu ile melodi çalan “demsiz çifte” bir borusu ile melodi ve diğer borusu ile dem tutan “*demli çifte*”, dilli iki kavalın birleştirilmesinden meydana gelen “*çifte kaval*” (yapı malzemesi sipsideki gibi su kamışındandır) olmak üzere üç çeşittir. Güneydoğu'da kemikten veya kartal kanadından yapılanlarına “*zambur*” adı verilmektedir.

Zamr iki bölümden oluşur; birinci bölüm üst kısım olan kamış bölümü(ses çıkması

⁷⁷ Sinsin, Yarışmalı toplu köy oyunlarında geceleyin, ateş çevresinde, genç erkeklerin davul, zurna eşliğinde oynadıkları bir halk oyunu. İçerisinde dans ve musikî unsurlarına da yer verilmiş, pek yaygın ve eski bir oyundur.

sağlanan bölüm)'dür. Diğer bölüm ise ezgi oluşturmaya yarayan ve yedi delikten meydana gelen ve alt bölüm'dür. Sadece bende bulunan ve babamdan bana miras olarak kalan özel bir zamr çeşidi de vardır. Çiftli zamr'ın altına yeniden eklenen dem bölümü ile toplam üç parça'dan oluşan ve sesi "kaba zurna"yı andıran bir zamr çeşididir (Selim Aslanyürek kişisel görüşme 2006).

Yörede kaliteli kamışların yetişmesi zamr'ın bu bölgede yaygın hale gelmesini sağlamıştır. Özellikle Samandağ bölgesinde neredeyse her evin bahçesinde kamış vardır. Zamr'ın yöreye ait olduğunun en büyük ispatlarından biri de; güngörmüş yaşlı insanlara "yıllanmış kaval gibi" anlamına gelen "İşbih lezenrül kassap kılme etik bihind" denmesidir. Bu sözü "Yıllandıkça kalitesi artan kamışa benziyor" şeklinde tercüme edebiliriz. Yıllandıkça daha da tatlı olan zamr sesi de yaşlı insanlar için bir benzetme yapılarak anlatılır. Yöre sanatçılarından Ali Yaman, en iyi zamr çalanlar arasında idi. Yörenin tanınan ailesi olan Libenlerden ise Yusuf Liben en iyi çalanlardan idi. (Büyükaşık, kişisel görüşme 2006)

Sonuç

Farklılıklar ve farklı kültürel yapılar küresel akış içerisinde birbirlerinden etkilenmektedirler. Bu etkilenme sonucunda farklılıklar birbirlerini etkiler ve kültürler birbirlerinin içerisine girmektedir. Antakya'da yaşayan topluluklar hangi etnik gruba ait olursa olsun halk şarkılarının ve türkülerin seslendirilmesi bir anlamda farklı kültürleri yaşatmak istediklerini diğer yandan ise her bir dilin Antakya için önemli olduğunu yansıtmaktadır.

Bir dialekt olarak Hatay'da konuşulan Arapça sözcük hazinesinde çok sayıda Türkçe kelime kullanılmaktadır. Bu durum sıkı gündelik ilişkilerin ve etkileşimin var olduğunu göstermektedir. Müzik kültürünün oluşmasında da temelde dil olarak Arapça ve Türkçe konuşulmasından dolayı Türkçe ve Arapça sözlere sahip ezgiler daha yaygındır. Halk oyunları, toplulukların çok yakın ilişkiler içerisinde olmasından dolayı çok benzer özellikler göstermekte hatta genel özellik olarak aynı oyun yapısı görülmektedir. Fakat dil farklılığından dolayı aynı oyun Türkmen toplulukta Türkçe isimlendirilirken Arapça konuşan topluluk tarafından Arapça isimle anılmaktadır. Antakya'da müzik kültüründe ezgi benzerliğinin haricinde Arapça veya Türkçe farklı dil yapısı olarak farklılıklar görülmektedir. Fakat dil topluluklar arasındaki sınırları ve ilişkileri netleştirse de Antakya'da gerek günlük konuşma dilinde gerek müzik dilinde ayırt edici değil aynı zamanda birleştirici ve bütünleştirici bir etki de yapmaktadır.

Antakya'nın coğrafi, tarihsel ve kültürel bileşenlerinin oluşturduğu çokkültürlü toplum yapısının incelendiği bu çalışmada kültürel farklılıkların bir topluma getirdiği zenginlikler ve bunun olumlu bir yaklaşımla ele alındığında ne denli etkili bir birliktelik ortaya çıkardığı görülmektedir.

KAYNAKLAR

Artun, Erman, *Adana Mani Söyleme Geleneği*, VII Uluslararası Türk Halk Edebiyatı Semineri 1997, Eskişehir.(Basılmamış bildiri)

Atayolu, 1946, Yerel Günlük Gazete.

Boratav, P. Naili (1993) *Mani Maddesi*, İslam Ansiklopedisi. Cilt 7, İstanbul.

Dizdaroğlu, Hikmet (1969), *Halk Şiirinde Türler*. Türk Dili Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı, TDK Yayınları, Ankara.

Doğruel, Fulya (2009). *Hatay'da Çoketnili Ortak Yaşam Kültürü*. İletişim Yayınları, İstanbul.

Downey, Glanville (1961) *A History of Antioch in Syria: from Seleucus to the Arab Conquest*

Princeton University Press

Eset, Niyazi (1947). *Maniler Kılavuzu*. Ankara Halkevi Dil ve Edebiyat Şubesi Neşriyatı.

Hatay İl Milli Eğitim Müdürlüğü (1982). *Hatay'da Eğitim ve Kültür*. Orkide Basımevi, Ankara.

İpek, Sadık Ayhan (2003) *Antakya Türküleri*. Color Ofset, İskenderun.

Kalaycıoğlu, Mithat (2011) *Hatay Halk Bilimi*. Hatay Kent Yayıncılık, Hatay.

Tekin, Mehmet (2002). *Güneyde Kültür Dergisi*. Cilt 13. Özirem Basımevi/Antakya.

Tekin, Mehmet, 2001, *Güneyde Kültür Dergisi*, Kültür Ofset, Antakya.

Türk, Hüseyin (2010). *Etkileşim ve Değişme Boyutunda Antakya Geleneksel Kültürü*. Ümit Ofset, Antakya.

Türk, Hüseyin (2006) *Hatay'da On Sıcak Gün*. Mustafa Kemal Üniversitesi yayın no:19.

Antakya/Hatay.

Radloff, Vilhelm (1976). *Sibiryadan Seçmeler*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Yalkın, Sabahattin. *Benim Antakyam*. Çağla Dergisi.

“DİYARBAKIR HALK MÜZİĞİ”

Yrd.Doç. Rohat CEBE

Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü

rohat.cebe@batman.edu.tr

Özet

Mezopotamya ile Anadolu medeniyetlerinin geçiş bölgesinde yer alan, birçok medeniyete başkentlik yapan ve bu medeniyetlerin kültürlerini de özümseyen Diyarbakır'ın tarihi çok eski devirlere dayanır. Şehir, Mervaniler'in, İnanoğulları'nın, Nisanoğulları'nın ve Artukoğulları'nın başkenti olması nedeniyle önemli bir kültür merkezi olmuştur. Diyarbakır müziğinin Artuklu'lar döneminde yaygınlaştığı iddia edilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde, en büyük eyaletlerinden birinin merkezi olması nedeniyle de yaşam kültürünün ve müziğinin aynı paralellikle geliştiği görülmektedir. Bu sebepten dolayı Diyarbakır'dan söz edilen eserlerin çoğunda 'şehr-i nur', 'belde-i ilmü irfan' gibi deyimler kullanılmıştır. Osmanlı şehirleri içerisinde nüfuslarına oranla en fazla şair yetiştiren birkaç şehirden biriside Diyarbakır'dır. Evliya Çelebi Seyhatnamesi'nde: 'Bu Diyarbakır'da öyle yetenekli şairler var ki, her biri sanki Fuzuli ve Ruhi gibidir. Birçoğu ile sohbet ettik hakikatten benzerleri bulunmayan birer fazilet sahibi kimselerdir' demektedir.

Diyarbakır müziğinin temelini, Klasik Türk Müziği, Halk Müziği ve Dengbej geleneği oluşturmaktadır. Çalışmada, bu müzik türlerinin Diyarbakır müziğine etkileri, kullanılan çalgılar ve şehrin önemli müzisyenlerinden bahsedilecektir.

Anahtar Kelimeler: Diyarbakır, Diyarbakır Müziği, Klasik Türk Müziği, Halk Müziği, Dengbej Geleneği.

THE FOLK MUSIC OF DIYARBAKIR

Assistant Professor. Rohat CEBE

Batman University, Fine Arts Faculty, Music Department

rohat.cebe@batman.edu.tr

Abstract

Diyarbakır has an ancient history that it existed in located area of Mesopotamia and Anatolia, welcomed to many civilization and assimilated this civilizations of culture. The city has become very culture center due to it's capital of Mervanis, Inanogullaris Nisanogullaris and Artukogullari. It claims music of Diyarbakır has become widespread at Artuklu period. During Ottoman Empire, it has seen clearly it's the way of life and music evolved with same paralel due to it's one of the biggest state of center. By this reason at most of works that has mentioned about Diyarbakır some idioms has been used like Şehr-i Nur, Belde-i İlmü İrfan. Analogically population of Ottoman Empire, it's the town where many poet grown. Evliya Çelebi says at his book called Seyahatname: There are so much talented poet in Diyarbakır, one and all like Fuzuli and Ruhi(two important poet names) I had conversation with many of them, and they are truly unique and virtuous. The Basic of Diyarbakır Music has made of Classical Turkish Music, Folk Music and Dengbej tradition. At work, it will be

mentioned about effect of these kind of musics to the other music,using instruments and important musicians of city.

Keywords: *Diyarbakır, The Music of Diyarbakır, Classical Turkish Music, Folk Music, Dengbej Tradition.*

GİRİŞ

M.Ö 4000 yıllarından başlayarak farklı uygarlıkların beşiği olan Mezopotamya, coğrafi konumu açısından merkezi bir yerdedir. Diyarbakır şehrinin de Mezopotamya ile Anadolu medeniyetlerinin geçiş bölgesinde yer alması ve tarihinin Yontma taş ve Mezolitik devirlere dayanması şehrin birçok medeniyete ev sahipliği yapmasına sebep olmuştur. Yüzyıllar boyunca 26 medeniyete beşiklik etmiş olan Diyarbakır’da her devrin ayrı bir izini görmek mümkündür. M.Ö. 3000 yıllarında Huriler döneminden başlayarak Osmanlılara kadar uzanan yoğun bir tarihi olan Diyarbakır, tarih boyunca Güneydoğu Anadolu’nun ilim, kültür ve sanat merkezi olmuştur (Akbulut, 1998:9).

Diyarbakır’da sırası ile Huriler, Asurlular-Urartular (M.Ö.1260-653), İskitler (M.Ö.653-625), Medler (M.Ö.625-550), Persler (M.Ö.550-331), Büyük İskender (M.Ö 331-323), Partlar (M.Ö.140-85) ve Sasaniler, Romalılar (M.Ö.69-M.S.395), Bizanslılar (M.S.395-639), Müslüman Araplar (M.S 639-661), Emeviler (M.S.661-720), Abbasiler (M.S 750-869), Hamdaniler (M.S.750-984), Mervaniler (M.S.984-1085), yöreye hüküm sürmüşlerdir (Değertekin, 2001). Daha sonra Eyyubiler (M.S. 1232-1401), Anadolu Selçukluları (M.S. 1240-1302), Timur Devleti (M.S 1394-1401), Akkoyunlular (M.S.1401-1507) dönemi yaşanmıştır. Akkoyunlu hâkimiyetinden sonra Şah İsmail (M.S.1507-1515) ve 1515’ten sonra Osmanlılar (M.S 1515-1922) tarih sahnesine çıkmıştır (Beysanoğlu, 2003:35). Diyarbakır Yavuz Sultan Selim ile başlayan ve Kanuni Sultan Süleyman ve IV. Murat ile devam eden yıllarda kültürel açıdan oldukça gelişmiştir. Mimari ilerlemiş, Tasavvufi akımlar başlamış, kültür ve sanata önem verilmiştir. Bu dönemlerde Diyarbakır artık, Osmanlı Devleti’nin siyasi, askeri, kültür-sanat yapısı açısından çok önemli bir merkez haline gelmiştir. Bu zengin medeniyetlerin mirasçısı olan şehir başta mimari olmak üzere, müziği, folkloru, el sanatları ve zengin mutfağı ile ülkemizin en önemli şehirlerinden biri olma özelliğini içerisinde barındırır. Bu bağlamda Diyarbakır halk müziğini bu uygarlıklar paralelinde incelemek en doğru yöntem olacaktır. Mezopotamya’da müziğin gelişimi bu coğrafyaya egemen olan medeniyetler sayesinde ortaya çıkmış ve öncelikle ilkel çalgıların geliştirilmesi esas alınmıştır. Artuklular döneminde yaygınlaşmaya başlayan Diyarbakır musikisi, Diyarbakır’ın Akkoyunlular’ın başkenti olması ve İç Kale kısmındaki Akkoyunlu saraylarında yapılan musiki eğlenceleri ile gelişerek bugünlere gelmiştir (Güldoğan, söyleşi, 2008). Martağan ise Diyarbakır’da müzikle uğraşan; Tekke, halk ve Ermenilerden oluşan üç zümreden bahseder ve bu zümreleri şu şekilde ifade eder. Tekke doğrudan doğruya dinî musiki üzerinde durmuş, o yolda eserler meydana getirmiştir. Bu hususta Ali Emiri merhumun Tezkiresinde, Mir Ali Çelebi Müntehabat’ında ve Hammer’in Osmanlı Şairleri tezkeresinde bazı kayıtlar mevcuttur. Bu tür eserler bilhassa Kadirî, Nakşibendî ve Rûfâî tarikatı mensupları arasında geniş ölçüde yayılmıştır (...) Halk son zamanlara kadar genellikle dinî musiki eserleri üzerinde durmuş onları terennüm etmiştir. Dönemin meclislerinde daima bu eserler bestelenmiş ve okunmuştur. Meclislerin bir kısmında Türkçe dinî musiki, bir kısmında da Kürtçe musiki icra olunmuştur (...) Ladini musiki ile doğrudan doğruya Ermeniler meşgul olmuşlardır. Son zamanlara kadar musiki faaliyetini “çalgıcı” adı ile Ermeni vatandaşların grupları devam ettirmişlerdir. Türkü, koşma, mani gibi folklor malı olan musiki, onların repertuarında yer almakta idi. Divan, gazel ve hoyrat, daha çok dinî musiki alanında yer almış, sonraları beliren mahallileşme akımı sonucunda yukarda belirttiğimiz durumu kazanmıştır. Diyarbakır’da musiki faaliyeti genellikle ve bilhassa

düğünlerde Ermeniler tarafından icra olunmuştur. Musiki faaliyeti kadınlarda ayrı erkeklerde ayrı olarak göze çarpmaktadır. Kadınların repertuarlarında yer alan türkülerin melodi ve güfteleriyle, erkeklerin icra ettikleri türküler arasında, tamamen ayrı bir melodi farkı vardır (Martağan, 1952).

Binlerce yıllık geçmişi içerisinde, Kürt, Türk, Zaza, Arap, Ermeni, Süryani ve Yahudi halklarının kardeşçe yaşadığı bu şehrin köklü bir müzik kültürü olduğu şüphesizdir, ancak Diyarbakır musiki folklorunda klasik dönemden bu zamana kadar ki geçen dönem incelendiğinde; halk türkülerini adına bilimsel net bir yargıya varılmamaktadır (Abakay, 1995:291). Bu sebepten dolayı Diyarbakır müziği ile ilgili bilgiler daha yaygın olarak Türkiye Cumhuriyetinin kurulduğu yıllardan günümüze kadar olan süreç içerisindeki gelişmeleri ve Diyarbakır'ın yetiştirdiği en önemli halk ozanlarından biri olan Celal Güzelses'in hayatını kapsamaktadır.

DİYARBAKIR HALK MÜZİĞİNİN OLUŞUMUNDAKİ TEMEL UNSURLAR, TÜRRLER VE MAKAMLAR

Diyarbakır'ın sosyal ve kültürel hayatına bakıldığında geçmişten günümüze farklı gecelerin yapıldığı görülmektedir. Bunların birçoğu modern hayat içerisinde unutulmuşken bir kısmı da hala geçerliliğini sürdürmektedir. Bu geceler: Köşk geceleri, Hamam Geceleri, Şehriye Geceleri, Kına Geceleri, Hüllelerde yapılan geceler, Eyvan Geceleri ve Velme (Velime) geceleridir. Bu geceleri bir birlerinden ayıran farklılıklar mekan, sosyo-ekonomik yapı ve eğlence biçimidir. Tüm gecelerin ana unsuru ise icra edilen müziktir. Bu sebepten dolayı Diyarbakır müziğinin temeli olan Dini Müzik, Klasik Türk Müziği, Halk Müziği ve Dengbej geleneği bu gecelerin vazgeçilmezleri olmuş ağırlıklı olarak Diyarbakır Halk Müziği bu gecelerde şekillenmiştir. Bu açıdan şehir müziğinin şekillendiği bu gecelere kısaca bakmak gerekir.

Şehriye Geceleri: Kışa hazırlık için komşu, arkadaş, dost ve akraba hanımların bir araya geldiği, imeceye yönelik bir gecedir. Şehriye gecesine katılan hanımlara gittiği ev sahibi tarafından ikramlarda bulunulur, Ud eşliğinde şarkılar-türküler söylenir, şiirler, maniler okunur, bilmece sorulur ve hikâyeler anlatılırdı. Aslında erkek egemenliğinin görüldüğü Diyarbakır gecelerinde Diyarbakır kadını kendi gecesini yaratmıştır.

Kına Geceleri: Düğün gecesini öncesinde gelin ve damat evinde ayrı ayrı düzenlenen kına yakma eğlencesidir. Günümüzde düğün salonlarında ya da kafelerde düzenlenen bu geceler geçmişte mevsimine göre avlu veya odalarda yapılırdı. Müzik eşliğinde gelinin ve damadın eline kına yakılır türküler söylenip halaylar çekilirdi.

Hülle Geceleri, Köşk Geceleri, Hamam Geceleri, Eyvan Geceleri: Bu dört gecedeki içerik küçük farklılıklar dışında ortaktır. Sadece mekanlar farklılık gösterir. Bu gecelerde; yemekler yenir, halaylar çekilir, türküler söylenir ve sohbetler edilirdi. Günümüzde sadece eyvan geceleri işlevselliğini sürdürmektedir. Şehir merkezinde müzisyenler tarafından kurulan eyvan grupları sayesinde Diyarbakır Halk Müziği ile şehrin yemek kültürü yerli halka ve turistlere tanıtılmaya çalışılıyor. Ekonomik kaygılar sonucu oluşan bu kültür aslında eyvan gecelerinin özüne uymamakta birlikte müziğin bir eğlence unsuru olarak kullanılması da eyvan gecelerinin orijinal yapısını bozmuştur.

Velme (Velime) Geceleri: Yüklenen anlam bakımından Diyarbakır'da yapılan geceler içerisinde en önemli olanı Velme (Velime) geceleridir. Velme, Arapçada "Velm" kökünden gelmektedir. Düğün yemeği veya davet için yapılmış yemek anlamına gelmektedir. Esnaf, eş dost, akraba, semt ve mahallelinin yanı sıra ilin ileri gelenlerinin katıldığı bu geceler onbeş ya da yirmi günde bir yapılırdı. Uzun kış gecelerinde evlerde, yaz sıcaklarında ise Dicle kıyısında,

Diyarbakır Surlarından On Gözlü Köprü'ye kadar uzanan Hevsel Bahçelerinde düzenlenen bu gecelerde şehir, semt ve mahalle içerisinde olup bitenler konuşulur, sorunlar görüşülür, çözüm yolları tespit edilirdi. Geçmişte günümüz kent meclisinin görevleri bir anlamda bu geceler sayesinde yerine getirilmiştir. İlim ve irfanın öğrenildiği, sazın ve sözün dile geldiği, kent sorunlarının konuşulduğu Velme geceleri Diyarbakır şehir kültürünün gelişimi açısından da oldukça önemli bir yere sahiptir. Yemeklerin yendiği, kahvelerin içildiği, dini sohbetler ile farklı konuların dile getirildiği bu gecelerin en önemli birleştirici faktörü müziktir.

Diyarbakır halk müziği kendine özgü çağlıları, makamları, icra sırasında ki kuralları ve gelenekleri ile farklı bir yapıya sahiptir. Her makama ait muhakkak bir uzun hava, kırık hava, gazel, hoyrat v.s bulmak mümkündür. 'Türk musikisinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan musiki cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir' (Karadeniz, 1965:64). Diyarbakır halk müziğinde birçok geleneksel makamın yanı sıra yerel makamlarında kullanıldığı görülür. Belirli bir özel dizinin sesleri üzerinde rast gele değil belirli bir örgü kalıbına göre dolaşılması, belirli bir duygu elde edilmesini sağlar. Bu duyguyu sağlayan örgü kalıbı makamdır. Dizide örgü kalıbı uygun olarak dolaşırsa (bu dolaşmaya seyir deniyor) hep aynı duygu elde edilir. Yaygın olan görüşe göre, bir makamda hangi seslerin kullanılacağı, hangilerinin üzerinde durulacağı, hangilerine önem verileceği, dolaşmanın hangi seste bitirileceği gibi hususlar kesinlikle saptanmış olmalıdır. Aksi halde farklı duygular elde edilir ve makam kavramının anlamı kalmaz (Zeren, 1992:379).

Diyarbakır halk müziğinde kullanılan makamlar şunlardır:

- Arazbar Makamı
- Aşiran Makamı
- Hüzzam Makamı (Muhelif)
- Irak Makamı
- Nevruz Makamı
- Saba Makam
- Uşşak Makamı
- Isfahan Makamı
- İbrahimi Makamı
- Kürdi Makamı
- Mahur Makamı
- Eviç Makamı
- Hüseyni Makamı
- Hicazkâr Makamı
- Muhayyer Makamı
- Nihavent makamı
- Segâh Makamı
- Tahir Makamı

Ölçü ve ritm bakımından serbest olduğu halde, dizisi bilinen ve dizi içerisindeki seyri belli kalıplara bağlı bulunan, konuşur gibi bir yöntemle söylenen ezgilere uzun hava denir (Şenel, 1992:287). Belirli bir ölçüsü ve ritmi olan, belirli ezgi kalıpları içerisinde belirli kurallara göre seyreden, düzenli bir ritm özelliği gösteren ezgilere (Ekici, 2009:24) ise kırık hava denir. Diyarbakır halk müziği kırık hava ve uzun havalardan oluşur. TRT repertuarındaki Diyarbakır türkülerine bakıldığında notaya alınan eserlerin genelde kırık havalar olduğu görülür ancak unutulmamalıdır ki Diyarbakır Halk Müziğinde söz ön plandadır ve müziğin geçmişten günümüze aktarılmasında uzun havaların önemli bir yeri vardır.

TRT repertuarındaki Diyarbakır Türkülerine bakıldığında; 4/4'lük ve 10/8'lik vuruş değerlerindeki usüllerin daha fazla kullanıldığı görülür. 5/8'lik, 7/8'lik ve 8/8'lik usüllere rastlanmamıştır (Giray, 2010:34). Ezgisel yapıya bakıldığında türkülerin ses genişliği en az 3 en fazla 11 ses aralığından oluşmaktadır.

Selahattin Erkan'ın kaynak kişi olarak gösterildiği, Ankara Devlet Konservatuvarının derlediği ve Muzaffer Sarısözen'in notaya aldığı 'Siverek Yaş Üzümlü' adlı türkü Diyarbakır türkeleri içerisinde ses genişliği en az olanıdır. 10/8'lik ölçü sayısına sahip olan türkü; la, sib2 ve do sesleri içerisinde gelişir ve üç sestten oluşur. Hızlı bir tempoda olan türkü ritmik kalıpların yer değiştirmesi metoduyla akıcılık kazanmış, bu sayede ses sınırının darlığı tolere edilmiştir.

SİVEREK YAŞ ÜZÜMÜ

♩=190

Sİ VE REK YA ŞÜ ZÜ MÜ BAĞ LA YIN
AR PA LAR Dİ ZE KA DAR YA RİM GEL

SAĞ GÖ ZÜ MÜ OY O YU OY O YU
Bİ ZE KA DAR OY O YU OY O YU

OY O YU OY O YU SE BE Bİ MOY

YA RİM O DA MA GEL MİŞ ÇÖ ZÜN BAĞ
SA NA ÇO RAP Ö RE YİM TO PUK TAN

LI GÖ ZÜ NÜ OY O YU OY O YU
Dİ ZE KA DAR OY O YU OY O YU

OY O YU OY O YU SE BE Bİ MOY

Nota 1: Siverek Yaş Üzüümü, TRT Repertuarı

Celal Güzelses'in derlediği ve Mehmet Özbek'in plaktan notaya aldığı 'Geyik Avı' adlı eser ise Diyarbakır türküleri içerisinde ses genişliği en fazla olanıdır. 4/4'lük ölçü sayısına sahip olan ezginin ses genişliği küçük oktavdaki la sesinden ikinci oktavdaki re sesine kadar olan 11 notalık alanı kapsar.

GEYIK AVI

♩=96

ÜÇ KAR DEŞ TİK GET TİK GE YİK A VI NA
TÖV BE LER TÖV BE Sİ GE YİK A VI na

1. YO YO YOY YOY

2.

GE YİK ÇEK Tİ Bİ Zİ KE N Dİ M
AR KA DAŞ LAR BE N VU RU L DU M

DA L Ğİ NA A MA NA MAN DA L Ğİ NA
KAL BİM DEN " " " " " KA L BİM DEN

HA L M YA MA N DA Ğİ M MA
" " " " " KA L Bİ DEN

GE YİK ÇEK Tİ Bİ Zİ KE N Dİ
GE YİK HEÇ GİT Mİ YO R BE Nİ M

DA Ğİ NA A MA A MA N DA Ğİ NA
A K LIM DA N " " " " " A K LIM DAN

HA LIM YA MA N DA Ğİ NA
" " " " " A K Lİ M DAN

Nota 2: Üç Kardeşlik Gittik Geyik Avına, TRT Repertuarı

Aslında Diyarbakır Halk Müziğindeki ana unsur söylemdeki gırtlak farklılığıdır. Bu farklılık Diyarbakır halk müziğinin temelini oluşturur ve diğer bölgelerdeki gırtlak yapısından farklıdır.

Çalgılara bakıldığında genellikle klasik sazların kullanıldığı görülür. Bağlama ön plandadır. Klasik sazlarla icra edilen Diyarbakır türkülerinin saz kısımları, toplu bir icra disiplininin dışında kendine özgü bireysel doğaçlama bölümlerini de geleneksel icra biçimine yerleştirmiştir. Birebir notaya bağlı bir icra veya birebir aynı melodileri ve perde baskıları ile icra söz konusu değildir. Hem kişisel görüşmelerimizde hem de gözlemlediğimiz dernekler, cemiyetler, halk konserleri, fasıl geceleri gibi mekanlarda bu durum göze çarpmaktadır (Giray, 2010:60-61).

SONUÇ

Oldukça zengin bir geçmişi olan Diyarbakır halk müziği konusunda çok fazla araştırma yapılmamıştır. Konu ile ilgili, Şevket Beysanoğlu, Kubilay Dökmetaş ve Salih Turhan'ın ortak çalışmaları olan 'Diyarbakır Musiki Folkloru' adlı kitap ile Subhi Martağan'ın 'Diyarbakır Türküleri' adlı kitaplarıdır. Martağan, Diyarbakır halk müziğini kullanım şekillerine ve icracılarına göre sınıflandırırken, Beysanoğlu ve arkadaşları da usul ve form yapısına göre sınıflandırma yapmışlardır. Bunun yanında sosyal ve kültürel hayata katkı sağlayan farklı gecelerin günümüzde çok revaçta olmaması, teknolojiye gelişmelerin komşuluk ve misafirlik olgusunu azaltması ve daha birçok faktör şehrin halk müziğinin gelişimine olumlu anlamda katkı sağlamamaktadır. Bunların yanında TRT repertuarına alınmayan birçok ezgi ve bu ezgilerden önemli bir çoğunluğunun uzun hava olması ilerleyen dönemlerdeki araştırma ve derleme yapacak olan araştırmacıların ilk olarak ilgilenmeleri gereken mevzulardır. Mahalli sanatçıların desteklenerek şehrin kültürel yapısına dahil edilmelidir. Diyarbakır Halk Müziğinin yapılacak sanatsal etkinlikler ve araştırmalarla desteklenmeli, büyük konserler ve organizasyonlarla yeni nesle sevdirmesi, şehir müziğinin dil, din ve ırk ayrımı gözetilmeksizin yapılması gereken Sempozyum ve Konferanslarla bilimsel boyutlara ulaştırılması metotları ile şehrin müzik kültürü ve bu kültürün gerekliliği ve önemi şehirde yaşayanlara aktarılmalıdır.

KAYNAKLAR

ABAKAY, Mehmet Ali; Diyarbakır Folklorundan Kesitler “Celal Güzelses” Diyarbakır Halk Musikisi Üzerine İnceleme, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür Sanat Yayınları, Diyarbakır, 1995.

AKBULUT, İlhan; Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Diyarbakır, 1998.

BEYSANOĞLU, Şevket; Diyarbakır Tarihi, Kahraman Ajans, Ankara, 2003.

DEĞERTEKİN, Halil; Düünden Bugüne Diyarbakır ve Diyarbakır Surları, Bütün Yönleriyle Diyarbakır Sempozyumu, Diyarbakır Tanıtma ve Yardımlaşma Vakfı Yayınları, Ankara, 2001.

EKİCİ, Savaş; Elazığ Harput Müziği, Cantekin Matbaası, Ankara, 2009.

GİRAY, Mehmet Zeki; Diyarbakır musiki Folkloru, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, 2010.

KARADENİZ, M. Ekrem; Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları, Türkiye İş Bankası

Kültür Yayınları, Ajans-Türk Matbaacılık Sanaii, Ankara, 1965.

MARTAĞAN, Suphi; Diyarbakır Türküleri, Ziya Gökalp Dergisi, 1952.

ŞENEL, Süleyman; Türk Halk Musikisinde “Uzun Hava” Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler, IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirgeleri, C. 3, s.287, Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları:166, Seminer, Kongre Bildirileri Dizisi:36, Ofset Repromat Mat., Ankara, 1992.

ZEREN, Ayhan; Makam Kavramında Seyrin Önemi Hakkında, IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirgeleri, Kültür Bakanlığı, HAGEM Yayınlar: 166, c.3., Ofset Repromat Mat., Ankara, 1992.

“SEÇİM PROPAGANDALARINDA MÜZİĞİN KULLANIMI; “DOMBRA” ÖRNEĞİ”

S. Dilhan KONAN

İstanbul Teknik Üniversitesi

ÖZET

Seçim süreçlerinde siyasi partilerin iletişimi güçlendirmek, seçmenler üzerinde bir etki bırakabilmek amacıyla kullandığı önemli araçlardan biri müziktir. Radyo, televizyon, sosyal medya, seçim otobüsleri ve miting alanlarında çalınan müziğin seçmen üzerinde olumlu/olumsuz bir etki bırakması, dikkat çekici bir öge olarak seçim propagandalarında yer alması araştırmalara konu olmuştur.

Bu çalışmada inceleyeceğimiz Nogay Türkü ozanlarından olan Arslanbek Sultanbekov’un “Dombra” şarkısı ise, 30 Mart 2014 yerel seçim kampanyasında iktidar ve muhalefet partisi tarafından “paylaşılamayan” bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Uğur Işılak tarafından Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) için uyarlanan bu şarkı, Türkî bir halk ozanı tarafından bestelenmesi ve Türklük algısını desteklemesi nedeniyle Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) tarafından da farklı bir şekilde uyarlanarak kullanılmıştır.

Çalışmamızda iki siyasi parti arasında tartışmaya neden olan şarkının, orijinal versiyonu “Dombra” ve uyarlamaları değerlendirilecek, siyasal iletişim sürecine etkisi incelenecektir.

Anahtar kelimeler: Siyasal iletişim, seçim müzikleri, dombra.

“USING MUSIC AT ELECTIONEERINGS AS MODEL “DOMBRA””

S. Dilhan Konan

İstanbul Technical University

ABSTRACT

During election process, music is one of the important vehicles which political parties use to build up communication and leave an impression on voters. The music which is played at radio, television, social media, election buses and public meeting areas leave a positive or negative impression on voters and playing a part at electioneerings as a remarkable factor has been the subject of researches.

In this study, we will analyse the song "Dombra" by Arslanbek Sultanbekov who is one of Nogay Turks bards has been used as a exclusive propaganda vehicle by ruling and opposing party in 30 March 2014 mayoral election campaign.

The song adapted by Uğur Işılak for Adalet Kalkınma Party (AKP), because of composed by a Turki folk poet and supporting Turkishness sense was used as adapting differently by Milliyetçi Hareket Party. (MHP)

In our study, the song which led to a debate between two parties, the original version of "Dombra" and its adaptings will be evaluated and impact on the political communication process of election will be analysed.

Keywords: Political communication, music of election, dombra.

Seçim Propagandalarında Müziğin Kullanımı; “Dombra” Örneği

Seçim süreçlerinde siyasi partilerin iletişimi güçlendirmek, seçmenler üzerinde bir etki bırakabilmek amacıyla kullandığı en önemli araçlardan biri müziktir. Radyo, televizyon, sosyal medya, seçim otobüsleri ve miting alanlarında çalınan müziğin seçmen üzerinde olumlu/olumsuz bir etki bırakması, dikkat çekici bir öge olarak seçim propagandalarında yer alması araştırmalara konu olmuştur.

Bu çalışmada inceleyeceğimiz Nogay Türkü ozanlarından olan Arslanbek Sultanbekov’un “Dombra” şarkısı ise, 30 Mart 2014 yerel seçim kampanyasında iktidar ve muhalefet partisi tarafından “paylaşılamayan” bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Uğur Işılak tarafından Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) için uyarlanan bu şarkı, Türkî bir halk ozanı tarafından bestelenmesi ve Türklük algısını desteklemesi nedeniyle Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) tarafından da farklı bir şekilde uyarlanarak kullanılmıştır.

Çalışmamızda iki siyasi parti arasında tartışmaya neden olan şarkının, orijinal versiyonu “Dombra” ve uyarlamaları değerlendirilecek, siyasal iletişim sürecine etkisi incelenecektir.

Seçim kampanyaları seçmenlerin tercihlerini etkileyen ve onların belirli bir partiye ya da adaya motive olmasını sağlayabilen propaganda ve iletişim faaliyetlerindendir. Seçim kampanyalarında seçmenlere bilgi vermek, çeşitli mesaj ve ikna teknikleriyle seçmenleri herhangi bir aday ya da parti lehine cezbe etmek, seçmenlerin oy verme motivasyonlarını harekete geçirmek, parti veya aday lehine her türlü çalışma için seferber olmak amaçlanmaktadır (Kalender 2005: 81-82).

Kısaca siyasal iletişim ögesi olarak müzikten biraz bahsetmek gerekirse, müziğin bir ideoloji aracı olduğunu belirtmek yanlış olmaz. Bununla birlikte siyasal iletişimde verilecek mesaj ve mesajın verileceği araç önem taşımaktadır. Bu araç veya araçlar iletişim teknolojilerindeki gelişmelere bağlı olarak değişmektedir. (Aziz 2007: 45-49). Ancak kitlelere en kolay ulaşanı müziktir.

Müziğin insanları belli bir düşünce üzerinde birleştirme, heyecan ve duygu seviyelerini arttırma gücünden yararlanılmak istenmiş ve seçim kampanyalarında siyasal parti müziklerine geniş bir şekilde yer verilmiştir. Öyle ki siyasal partilerle birlikte, siyasal partilerin seçim şarkılarının da yarıştığını söylemek mümkündür. (Tanyıldızı 2012: 99)

2012 yılında yapılan bir araştırmada seçmenlerin neredeyse tamamının seçim şarkılarından haberdar olduğu, siyasal partilerin kullandıkları seçim şarkılarının mitingler, siyasal reklamlar ve televizyon programlarına göre seçmen tarafından daha az kabul gördüğü tespit edilse de, seçim müziklerinin toplum tarafından gazetelerden, halkla yüz yüze yapılan toplantılar, kapı gezileri vs gibi çalışmalardan daha çok beğenildiği fark edilmiştir. Müzik en beğenilen siyasal iletişim çalışmaları içinde dördüncü sıradadır. Özellikle seçmenin okumaya yönelik çalışmalardan çok dinlemeye ve göze hitap eden siyasal iletişim çalışmalarını tercih ettiği görülmüştür. (Tanyıldızı 2012: 107)

Propagandalarda mevcut ve bilinen şarkıların sözlerinin değiştirilerek kullanımı ise siyasi partilerin yarattığı bir gelenektir. Türkiye’de bu gelenek ilk olarak 1977 yılında Süleyman Demirel’in genel başkanlığını yaptığı Adalet Partisi döneminde kullanılmıştır. Öztürk Serengil’in seslendirdiği ‘Zühtü’ yeniden uyarlanarak ‘Milliyetçi Zühtü’ adıyla propaganda plağında yer almış, sonrasına da bu uyarlama geleneği süregelmiştir.

Özellikle mitingler ve sokaklarda dolaşan siyasi parti tanıtım otobüsleri vasıtasıyla her şekilde duyurulan bu şarkılar, istemsiz de olsa seçmenin dikkat kesilmesine yol açmaktadır.

Geçtiğimiz yerel seçimlerde de bu gelenek bozulmamış, siyasi partiler çeşitli şarkıları kullanarak seçim kampanyalarını yürütmüşlerdir. Özellikle biri, iki siyasi parti arasında tartışmaya neden olmuş, bir nevi aşık atışması halini almıştır.

AKP ve MHP tarafından seçim kampanyalarında kullanılan Dombra, yukarıda da bahsettiğimiz gibi Arslanbek Sultanbekov’a aittir. Ancak bazı internet kaynaklarında anonim olarak anılmaktadır. Şarkı, iki telli bir çalgı olan, kökeninin 5. yüzyıla dayandığı ve Moğolistan’da bir mağarada bulunarak günümüze ulaştığı bilinen Dombra(dombıra) çalgısı üzerine yazılmıştır. Özellikle Türk dünyasında sıklıkla kullanılan bir çalgı olması, şarkının “Türklük”, “Milliyetçilik” algıları yaratmasına sebep olmaktadır.

Aşağıda sözleri yer alan şarkının klibi “Cengizhan” filminden alınan sahnelerden oluşmaktadır.

Kara kış avulumga kelgende
Kültüldegen kar yerge tüsgende
Dombıramdı alarman
Yürek sazım çalarman
Kaygırgandı eş aytbam
Dombıra sazım estgen ataylar
Manesine es bergen anaylar
Estgenine oy berip
Yüreklerge ses berip
Köz yastı kızganmaslar
Nogaydın kaygı sansız kününde
Batirler yuklamagan kününde
Yüreklerin kötergen
Sogıslarda küş bergen
Köptü körgen Dombıra...

Kara kış köyüme gelende
Lapa lapa kar yere düşende
Dombıramı alırım
Yürek sazımı çalarım
Kaygılarımı hiç söylenmem.
Dombıra sazımı işiten babalar
Manasına kulak veren analar
İşittiğini akıl yorarak,
Yürekleri titreyerek
Göz yaşlarını esirgemezler.
Nogayların derdi sayısız, her gününde
Yiğitlerin uyumadığı günlerde
Yüreklerini cesaretlendiren
Savaşlarda güç veren
Görüp geçirmiş dombıra

Aslında “sazım alır çalarım, analar babalar ağlarlar” sözlerinden yola çıkarak şarkıyla ilgili savaşa giden evlatlar için ağladıkları şeklinde yorumlar, farklı anlatılar, efsaneler mevcuttur. Ancak ne kadar gerçeği yansıttığı tartışılır.

Şarkının yarattığı bu etki üzerine sosyal medyada yoğunlukla yapılan yorumları incelediğinde kişilerdeki algının Türklük, savaş/savaşa katılmak ve milliyetçilik kavramları üzerine olduğunu görülmektedir. Aşağıda yer alan yorumlar çeşitli paylaşım sitelerinden alınmış olup, bu görüşü desteklemektedir.

- “Vatani hizmetimi yaptığım, Samsun çavuş eğitim taburunda her sabah kahvaltı zamanı, her öğlen yemek zamanı hoparlörlerden tabura dinletilen müzik ziyafetinin açılış türküsüdür.”
- “Çok acayip bir şey bu. Mehter marşı için gaza getiriyor falan diyorlar da bu çok daha ötesinde. bunu dinleyip dinleyip 15 kişiye saldırırsa sağ çıkarsın vallahi.”
- “Bir savaş durumunda tüm hoparlörlerden çalması gereken türkü.”
- “İnsanı kökenlerine doğru yolculuğa sürükleyen, "özüne dön" çağrısı yapan müthiş çalgı. Orta Asya steplerinde kahramanca savaşmak var heyhat.”

Dombra'nın benzer duyguları elde etmek amacıyla TRT'de yayınlanan Kızılelma dizisinde askerlerin çatışma sahnesinde de kullanılmıştır.

Dombra'nın gerek melodik yapısı, gerekse bahsettiğimiz özellikleri şarkının seçim propagandalarında kullanılma nedenini açıklamaktadır. Aynı şarkının bir seçim dönemi içinde farklı belediye başkanları ve parti genel başkanları tarafından kendilerine uyarlanması da şarkının etkisini ortaya koymaktadır.

AKP genel başkanı ve başbakan Recep Tayyip Erdoğan için karakterini, bugüne kadar yaptıklarını anlatan övgü dolu sözler yazılırken, MHP genel başkanı Devlet Bahçeli versiyonunda milliyetçi duyguları ön plana çıkaran, AKP'yi ve Recep Tayyip Erdoğan'ı eleştiren sözlerle yer verilmiş, telif hakları Arslanbek Sultanbekov'a ait olan şarkının çalınmış olduğu vurgulanıyor. Bu çalınmış iddiaları seçim kampanyaları sırasında şarkının sözleri ve ezgisel yapısından daha çok ilgi çekmesini sağladığını söyleyemek mümkündür. AKP ve MHP'nin uyarlamaları şöyledir;

AKP

Ezilenlerin gür sesidir o
Suskun dünyanın hür sesidir o
Görüldüğü gibi olan, gücünü millettten alan, Recep Tayyip Erdoğan,
Recep Tayyip Erdoğan, Recep Tayyip Erdoğan,
Halkın adamı Hakkın aşığı
O milyonların umut ışığı
Mazlumlara sırdaş olan,
Gariplere yoldaş olan Recep Tayyip Erdoğan,
Recep Tayyip Erdoğan, Recep Tayyip Erdoğan,
Oldu her zaman sözünün eri
Çıktığı yoldan dönmedi geri
Kararludur davasında, anaların duasında Recep Tayyip Erdoğan,
Recep Tayyip Erdoğan, Recep Tayyip Erdoğan,
Sözü dosdoğru yoktur rıyası
Zalimlerin korkulu rüyası
İnandığı yolda giden,
Yıllardır beklenen lider, Recep Tayyip Erdoğan

MHP

Ancak türk oğlu türk'ündür dombıra
Dur bakalım biraz yok öyle yağma
Okutup da birine çöreklenme türküme
Dombıra sizin neyinize
Bu türkü Türk'e ait
Beş bin yıldır bizle hit
Sahiplenme be zabıt
Devlet Bahçeli
Bahçeli de başbakan oldu amma
Sürmedi elini tek bir harama
Vatandaşı ezmeden, kul hakkını yemeden
Oydu bizi yöneten,
O'dur Allah'tan korkan ve de kuldan utanan
Kırk harami olmayan
Devlet Bahçeli,
Tek lafa bakar ülkücü ordular
Şahlanırsa eğer dünyayı yakar
Olsak da buna hazır ama diyor hep sabır
Dua et dinleriz hatır,
Sanma ki bu vatanda ülkücüler uykuda
Tetikteyiz her halükarda
Devlet Bahçeli,
Almışsın cürayı bir kez eline
Çalıp vuruyorsun her gün ha bire
Yolsuzluğun ettin farz ama artık dur biraz
Bu vatandaş değil ki kaz
Yandaşınla beraber neler götürdün neler
Ama artık dur yeter
Devlet Bahçeli

Uğur Işılak ile Arslanbek Sultanbekov arasında yaşanan telif sorunundan kaynaklanan problemler basında bir hayli yankı bulmuş, çalıntı iddialarının giderek artmasıyla Işılak ve Arslanbekov bir canlı yayında karşı karşıya gelmiştir. Şarkının telif haklarının kendisinde olduğunu ve Kazakistan'da da Türkiye'de de hiçbir siyasi partinin şarkısını olmasını istemediğini, sadece halkın olduğunu ve halk adına özür beklediğini kesin bir dille canlı yayında belirttikten kısa bir süre sonra Sultanbekov, 23 Mart Yenikapı mitinginde sahneye çıkarak tartışmalarına bir nevi son vermiştir.

Bunun yanı sıra Dombra, sadece Türkiye’de değil, yurtdışında da etkisini göstermiş, seçim kampanyaları sırasında Polonyalı bir grup tarafından Recep Tayyip Erdoğan’a destek amaçlı olarak seslendirilmiştir.

SONUÇ

Sonuç olarak, Dombra örneğinden yola çıkarak şarkıların siyasi partilerin seçim kampanyalarının seyrini değiştirmese de, adayların halk tarafından takibini ve gündemde kalmalarını sağladığı görülmüştür.

Özellikle Dombra gibi dinleyenler tarafından farklı anlamlar yüklenen bir şarkının seçilmesi, uyarlamaların sözleri, verilmek istenen mesajlar seçmenlerin ilgisini çekmiş, siyasal iletişim sürecinde amaçlanan seçmeni bir adaya veya partiye motive etmek, oy vermeye çağırarak gibi hedeflere ulaşılmasına yardımcı olmuştur.

İdeolojik anlamda bir destekleyici olarak müziğin kullanımının seçmenler üzerinde dikkat çekme özelliği olduğunu, ayrıca Dombra örneğinde seçim öncesinde ve sonrasında TV kanallarında reklam olarak da kullanılan şarkının bu süreçte dinler kitlesinin de arttığını söylemek mümkündür.

KAYNAKLAR

Aziz, A. (2007). Siyasal İletişim, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara.

Çınar, E. (2011). *Siyasi Partileri Temsil Eden Müzikler Üzerine Genel Bir Değerlendirme*, Porte Akademik Müzikte Temsil Müziksel Temsil II, İstanbul.

Kalender, A. (2005). Siyasal İletişim Seçmenler ve İkna Stratejileri, Çizgi Kitapevi, Konya.

Tanyıldız, N. (2012). Siyasal İletişimde Müzik Kullanımı: 2011 Genel Seçim Şarkılarının Seçmene Etkisi, Selçuk İletişim, sayı 7, s. 97-110, Konya.

www.youtube.com

<https://eksisozluk.com/dombra--419048>

“KÜLTÜR SANAT MERKEZLERİNİN ŞEHİR HAYATINA ETKİLERİNİN KADIN KİMLİĞİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ (AKSAM ÖRNEĞİ)”

Arş. Gör. Safiye YAĞCI

Afyon Kocatepe Üniversitesi

gundoner@aku.edu.tr

Doç. Dr. Emel Funda TÜRKMEN

Afyon Kocatepe Üniversitesi

efturkmen@aku.edu.tr

ÖZET

Kültür ve sanat bir toplumun gelişmesi için önemli unsurlardandır. Kültür ve sanatın topluma aktarılabilmesi için ise kültürel ve sanatsal faaliyetlerin önemi büyüktür. Gelişen ve değişen toplumda bu tür faaliyetlerin yürütüldüğü yerler olarak kültür sanat merkezlerinin, amatör derneklerin toplumun gelişimi açısından etkileri de yadsınamaz. Devlet eliyle kurulan kuruluşların tam olarak yeterli olmadığı noktada toplumdaki insanlar girişimci kişiliklerini ön plana çıkararak bu tür kültür sanat merkezlerinin kurulmasına ön ayak olmuştur. Geleneksel kültürlerin yaşatılmasında da büyük katkıları olan bu kültür sanat merkezleri toplumsal dayanışmanın da bir göstergesi niteliğindedir. Kültürel ve sanatsal faaliyetlerde ön plana çıkmaya başlayan kadınların bu doğrultudaki görüşleri hem kadın kimliğinin müzikte değerlendirilmesi hem de kadının bakış açısıyla bu kültür sanat merkezlerinin topluma etkilerinin değerlendirilmesi açısından araştırılması gereken bir konudur. Bu araştırma; buradan yola çıkarak Afyonkarahisar’da son birkaç yıldır kültürel ve sanatsal faaliyetleriyle adını duyuran ve toplumun kültürel yapısına büyük ölçüde katkıları bulunan Alimoğlu Kültür ve Sanat Merkezi (AKSAM)’nin şehir hayatında kültürel işlevselliğini ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. AKSAM’ın kültürel ve sanatsal faaliyetlerinde yer alan kadınlarla yapılan görüşmeler bu etkinliklerin ne şekilde şehir hayatına yansıdığına dair bulgular ortaya koymaktadır.

Anahtar kelimeler: *Kültür, sanat, kadın.*

“EVALUATIONS OF THE CULTURE ART CENTRES ON THE EFFECTS OF THE CITY LIFE IN TERMS OF WOMEN’S IDENTITY (AKSAM EXAMPLE)”

ABSTRACT

Culture and arts are important element for the development of a society. In order to convey the culture and arts to the community, cultural and artistic activities have a great importance. In developing and changing society, as one where the conduct of such activities of cultural centres, in the development of society amateur associations’ impacts is undeniable. Organizations established by the state exactly where not enough, people in society by taking their entrepreneurial personality lead to establishment of cultural centres. This cultural art centres have great contributions on revival of traditional culture and also an indicator of social solidarity. Opinion of women fore to begining at cultural and art activities is an issue should be explored. Because it is important to evaluate the female identity in music evaluation as

well as the woman's perspective of the impact on culture and arts centres of a society. Thus this research is made in order to demonstrate the functionality of the culturel life of the city AKSAM (Alimoğlu Cultural and Art Centre) which announcing the name in Afyonkarahisar with cultural and arts acitivities and contributed greatly to the cultural structure of a society in the past years. Interviews with women participating in AKSAM, reveal findings reflected in the manner in which these activities that the city life.

Keywords: *Culture, art, woman.*

GİRİŞ

Şehir hayatında müzik alanında hizmet vermekte olan kurumlar (kültür sanat merkezleri, amatör müzik toplulukları, müzik cemiyetleri vs.) daha önceleri Türk müziğinin nazari ve uygulamalı yönlerini öğretmek ve aktarmak adına kurulsalar da bu zamanla değişim geçirerek insanları müzik alanında kendilerini geliştirmenin yanı sıra sosyalleşme sürecine de götürmüştür. Şehir yaşamının birey üzerinde kurduğu stres, iş yorgunluğu, baskı vs. gibi olumsuz nedenler insanların bu ortamlara olan ihtiyacını da arttırmaktadır. Dolayısıyla insanlar girmiş oldukları bu ortamlardaki faaliyetlerle ruh dinginliğini yakalamakta ve enerji kazanmaktadırlar. Bu topluluklarda bireylere müzik eğitiminin yanı sıra toplumsal ve kültürel yeterlilikler de sunulmaktadır. Amatör koroyu koro müziğini kültürlenme, boş vakit değerlendirme, müzik alanında bilgi ve beceri edinme amacıyla maddi gelir amacı güdülmeyle çalışmaları yapan koro olarak tanımlamak mümkündür. Bireylerin buradan aldıkları eğitimle müziksel bilgi ve becerilerini geliştirmenin yanı sıra çevre ve arkadaş kazandıkları ve topluma yararlı birey olma sürecini yaşadıkları bilinmektedir (Öztop, 2007:6).

Türk toplumunun sanatsal ve kültürel anlamda katılımcı özelliğinin ön plana çıkması toplumun kendi geleneksel kültürünü toplum içerisinde gönüllü olarak yaşatmaya yönelik kurulan amatör derneklerin kurulmasına yol açmaktadır. Köklü bir geçmişe sahip olan bu kurumların geleneksel kültürlerin yaşatılmasında ve aktarılmasında önemli bir paya sahip olduğu bir gerçektir. Bunun içerisinde yer alan amatör müzik toplulukları da aynı zamanda ciddi bir toplumsal dayanışma örneği olarak görülmektedir. Toplumsal sınıflar arası iletişimi de sağlayarak müziğin geniş kitlelere yayılmasını sağladıkları da bilinmektedir (Kurtuldu, 2009:513).

Sanata ve sanatın herhangi bir dalına amatör olarak ilgili, istekli ve yatkın olanlara yöneliktir ve etkin bir sanatsal katılım ve doyum sağlama ve bunu sürdürüp geliştirmek için sanatsal davranışlar kazandırmayı amaçlamaktadır. Her kişide az veya çok sanat yapma veya sanatsal yorumlama güdüsü bulunmaktadır. Bu güdü özellikle gönüllü ve etkin katılımı esas alan bireysel ve toplu eğitim uygulamalarında daha çok ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda da amatör sanat eğitimi genel sanat eğitime göre daha elverişli ortamlar sağlamaktadır (Uçan, 1996:127). Sanatla ilgili resmi ve özel kuruluşların amatör kişilere yönelik düzenlediği kurslar, çalışmalar, konserler, sanatsal çalışmalar vs. amatör sanat eğitiminde oldukça büyük bir öneme sahiptir. Amatör sanat eğitiminde sanatı izleyerek ve dinleyerek tüketen kitleler yerine, sanatı maddi karşılık beklemeksizin yalnızca zevk almak ve yaparak yaşayarak yaşam tarzına dönüştüren sanatseverler yetiştirmeye yönelik strateji uygulanmaktadır (Uçan, 1996:128). Bu açıdan düşünülecek olursa amatör topluluklarda gönüllü bireylerle yapılan sanatsal çalışmalar sanat eğitimi açısından büyük önem taşır.

Problem

Araştırma, “Afyonkarahisar’da faaliyet gösteren Alimoğlu Kültür ve Sanat Merkezinin şehir hayatına etkilerinin kadın kimliği açısından nasıl değerlendirilmektedir?” sorusu kapsamında ele alınıp aşağıda yer alan alt problemlere yönelik bulgular saptanmaya

çalışılmıştır.

Alt Problemler

1. AKSAM'ın çalışmalarında ne tür etkinlikler yer almaktadır?
2. Kuruluşundan günümüze kadar AKSAM hangi etkinlikleri düzenlemiştir?
3. AKSAM'ın düzenlemiş olduğu etkinliklerde görev alan kadınların nitel ve nicel durumları nasıldır?
4. AKSAM'ın çalışmaları şehir yaşamına (sanatsal ve kültürel faaliyet sayısı, dinleyici kitlesi ve niteliği, görev alan eğitmen sayısı) nasıl yansımaktadır?

Araştırmanın Amacı

Araştırma Afyonkarahisar'da faaliyet gösteren AKSAM'ın şehir hayatına etkilerinin kadın bakış açısıyla değerlendirilmesini ve bu konudaki olumsuz beyan edilen fikirlerin olumlu yönde geliştirilmesi ve çözüm önerileri sunulması amacını taşımaktadır.

Araştırmanın Önemi

Araştırma, Afyonkarahisar'da faaliyet gösteren diğer kültür sanat merkezleri ve amatör müzik derneklerine çalışma prensibi açısından ışık tutacağı ve bu alandaki çalışmaların artabileceği düşüncesiyle önem taşımaktadır. Araştırmada kadının bakış açısının değerlendirilmesi, Afyonkarahisar'da yaşayan diğer kadınların da müzik alanındaki faaliyetlere katılımını teşvik edebileceği düşüncesiyle ayrıca önemlidir.

Sınırlılıklar

Araştırma, AKSAM'ın müzikle ilgili etkinlikleri (THM ve TSM Toplulukları ve konserleri, verilen enstrüman kursları), AKSAM'da görev alıp ulaşılabilen ve görüşmeye istekli olan kadınlarla, ulaşılabilen yazılı ve canlı kaynaklarla sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada yapılanmış görüşme tekniği ile AKSAM'da görev alan kadınların (görevli, korist, eğitimci) görüşlerine başvurulmuştur. Yapılandırılmış görüşme, önceden yapılan, ne tür soruların ne şekilde sorulup hangi verilerin toplanması gerektiğini ayrıntılı bir şekilde saptayan bir görüşme türüdür (Karasar;2009:167).

Verilerin Toplanması

Araştırma için görüşülen kişilere konuyla ilgili dokuz soru yöneltilmiş ve alınan cevaplar yorumlanarak değerlendirmeye alınmıştır.

BULGULAR VE YORUM

1. Alt probleme yönelik elde edilen bulgulara göre,

AKSAM'ın kültürel ve sanatsal faaliyetlerinden sorumlu kişilerle yapılan görüşmeler neticesinde AKSAM'ın çalışmaları arasındaki faaliyetler şu şekilde belirlenmiştir.

Osmanlıca, Arapça, kişisel gelişim, diksiyon, ebru, hat, gitar, ney, bağlama, keman, ud kursları, Çocuk Sanat Akademisi çalışmaları kapsamında gelecek nesillere yatırımın önemi inancıyla 4-15 yaş arası çocuklara bale, tiyatro, halk dansları, koro ve resim dersleri verilmektedir. Ayrıca Türk Tasavvuf Müziği ve Gösteri Sanatları Topluluğu, Türk Sanat Müziği Topluluğu, Türk Halk Müziği Topluluğu, Türk Halk Dansları Topluluğu da etkinliklerini sürdürmektedir. AKSAM'ın projeleri kapsamında ise, Türk Tasavvuf Müziği ve Gösteri Sanatları Topluluğu'nun İslam coğrafyasında tarih boyunca süregelen tarikatların âyin ve zikirlerini, derleme halinde özgün bir gösteriyle sunduğu "Ruhun Dansı" adlı proje önemli yer tutmaktadır. Ülkemizde bulunan yedi bölgenin farklı kültürlerine ait örf ve

adetlerine göre gerçekleştirilen düğünler, dans ve anlatınlarla harmanlanarak “Anadolu’da Düğün” projesi kapsamında geleneksel kültürel unsurlara bağlı kalınarak çağdaş sahne teknikleriyle sunulmaktadır. Yakın gelecekte yapılması hedeflenen projeler içinde ise Afyonkarahisar’ın ülke çapında bir kültür merkezi olması yolunda önemli bir adım olarak nitelendirilen “Kültür Kompleksi” ve Güzel Sanatlar Lisesi yer almaktadır. AKSAM’ın yayınları arasında ise Beyaz Yazılar-Türker Göksel (kitap), Seçkiler-Türker Göksel (kitap), Anılar ve Fotoğraflarla İşgal Günlerinde Afyonkarahisar-Hasan Özpınar (kitap), Afyonkarahisar Camileri-Ahmet Topbaş, Mevlüt Üyümez, Fevzi Kaya (kitap), Sevmek-Nurten İnan (şiirler), Sultan Divanı-Burhan Kul (albüm), Zu Mey Bal-Taylan Akyüz (enstrümantal albüm), Su Sema Savaş-Cihat Aşkın (enstrümantal albüm), Gül Kokusu Var-Doç.Dr. Uğur Türkmen (albüm), Ruhun Dansı (dvd) yer almaktadır.

2. Alt probleme yönelik elde edilen bulgulara göre,

AKSAM’ın kültürel ve sanatsal faaliyetlerinden sorumlu kişilerle yapılan görüşmeler neticesinde kuruluşundan günümüze kadar AKSAM’ın gerçekleştirdiği faaliyetler aşağıdaki gibi belirlenmiştir.

Afyonkarahisar’da kültür ve sanat araştırmalarına katkıda bulunmak ve kültürel etkinliklere destek vermek amacıyla 2011 yılı Eylül ayında hizmet vermeye başlayan AKSAM’ın gerçekleştirdiği faaliyetler aşağıdaki gibi sıralanmaktadır:

- Vefatının 20. Yılında Yesari Asım Arsoy Konseri- TSM Topluluğu- 17 Temmuz 2012 (Afyonkarahisar)
- İçinden Rüzgar Geçen Şarkılar- TSM Topluluğu- 2 Mart 2013 (Afyonkarahisar), 30 Mart 2013 (Antalya)
- Çocuk Koroları Şenliği-27 Nisan 2013 (Afyonkarahisar)
- Kocatepe Gelişim Günleri Etkinliği Konseri-TSM Topluluğu-7 Mayıs 2013 (Afyonkarahisar)
- Vefatının 10. Yıldönümünde Yusuf Nalkesen Eserleri Konseri-TSM Topluluğu- 12 Haziran 2013 (Afyonkarahisar)
- AKÜ Devlet Konservatuvarı İbrahim Alimoğlu Müzik Müzesi açılışı onuruna Amir Ateş Besteleri Konseri-30 Eylül 2013 (Afyonkarahisar)
- Türk Tasavvuf Müziği ve Gösteri Sanatları Topluluğu Ruhun Dansı Gösterisi-7 Kasım 2012 (Afyonkarahisar)
- Türk Tasavvuf Müziği ve Gösteri Sanatları Topluluğu Ruhun Dansı Gösterisi-6 Ocak 2013 (Antalya)
- Kocatepe Gelişim Günleri Etkinliği Türk Halk Oyunları Topluluğu Halk Oyunları Gösterisi-7 Mayıs 2013 (Afyonkarahisar)
- Türk Tasavvuf Müziği ve Gösteri Sanatları Topluluğu Ruhun Dansı Gösterisi-13 Mayıs 2013 (Afyonkarahisar)
- Eskişehir 2013 Türk Dünyası Kültür Başkenti Türk Tasavvuf Müziği ve Gösteri Sanatları Topluluğu Ruhun Dansı Gösterisi- 14 Eylül 2013 (Eskişehir)
- AKÜ Devlet Konservatuvarı İbrahim Alimoğlu Müzik Müzesi Açılışı Türk Halk Oyunları Topluluğu Halk Oyunları Gösterisi-30 Eylül 2013 (Afyonkarahisar)
- 34. Festival Internacional De Danzas De Villabalanca Halk Oyunları Festivali İspanya-Portekiz Gösterileri-19-24 Ağustos 2013
- Urfa Sıra Gecesi- THM Topluluğu-Aralık 2013 (Afyonkarahisar)
- Afyon Türküleri Konseri-THM Topluluğu-Şubat 2014 (Afyonkarahisar)
- Aşkın Şarkıları KOseri-TSM Topluluğu-28 Şubat 2014 (Afyonkarahisar)
- Prof. DR. Sevil Atasoy “Mozart’ın Kafatası ve Bazı Önemsiz Şeyler” konulu söyleşisi-29 Mart 2014 (Afyonkarahisar)

- Ruhun Dansı Başbakanlık Özel Gösterisi-10 Mayıs 2014 (Afyonkarahisar)

•

3. Alt problem yönelik elde edilen bulgulara göre,

AKSAM'ın düzenlemiş olduğu etkinliklerde görev alan kadınların demografik özelliklerine göre nitel ve nicel durumlarının frekans ve yüzde analizleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

	18-25		26-33		34-41		42-49		50 ve üzeri		Toplam	
Yaş	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
	11	26.1	7	16.6	12	28.5	8	19.04	4	9.5	42	100

Yukarıdaki tabloda AKSAM'ın çalışmalarına her yaş düzeyinde kadının katıldığı görülmektedir. Fakat genç ve orta yaş olarak nitelendirilebilen 18-41 yaş arası kadınların daha yoğunlukta olduğu gözlenmektedir. Genç yaş grubun ayrıca öğrenci olabileceği düşünülürse bu yaş grubundaki yoğunluğun bundan kaynaklandığı söylenebilir. Ayrıca gençleri daha çok sosyal aktiviteye katılmaya eğilimli olması yine bu durumun bir nedeni olara görülebilir.

	İlköğretim		Ortaöğretim		Yüksekokul		Lisans		YLisans ve üzeri		Toplam	
Eğitim Durumu	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
	2	4.7	5	11.9	5	11.9	27	64.2	3	7.1	42	100

Yukarıdaki tabloda eğitim durumunun lisans düzeyinde yoğunluk göstermesi katılımcıların genellikle öğrenci, öğretmen ve memur meslek grubuna dahil olmalarından kaynaklandığı söylenebilir. İlköğretim mezunlarının %4.7 gibi bir yüzdeyle neden azınlığı temsil ettikleri ve neden sosyal aktivitelerde çok sık yer almadıkları başka bir araştırmaya yöneltir niteliktedir.

	Öğrenci		Ev Hanımı		Öğretmen		Memur		Serbest Meslek		Diğer		Toplam	
Meslek	F	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
	13	30.9	2	4.7	8	19.04	8	19.04	8	19.04	3	7.1	42	100

Yukarıdaki tablodan öğrencilerin %30.9luk bir oranla yoğunluğu göze çarpmaktadır. Öğretmen, memur ve serbest meslek sahibi kadınların eşir bir dağılımı söz konusudur. Ev hanımlarının %4.7 lik bir oranla sosyal aktivitelere katılımının azlığı dikkat çekmektedir. Buradan ev hanımlarının ev içi başka uğraşlarından dolayı sosyal aktivitelere zaman ayıramadığı düşüncesine varılabilir. Fakat yine de sebebin bu durumdan mı yoksa başka nedenlerden mi kaynaklandığı ayrı bir araştırma gerektirebilir.

4. Alt probleme yönelik elde edilen bulgulara göre,

AKSAM'ın çalışmalarının şehir yaşamına yansımaları araştırmaya katılan kadınların görüşme sorularına verdikleri cevaplar sonucunda şu şekilde belirlenmiştir.

-Yoğun bir çalışma hayatından sonra kültür ve sanat etkinlikleri insanları ruhen ve bedenen dinlendirmektedir.

- AKSAM sayesinde Afyonkarahisar sanat anlamında daha çok gelişme kaydetmiştir.
- Şehre ve şehrin insanlarına kültür yönünden önemli katkılar sağlamaktadır.
- Şehri kültürel, sanatsal ve çağdaş yaşama daha çok yakınlaştırmaktadır.
- Daha çok kitlelere ulaşarak yozlaşmaya yüz tutmuş kültürün korunmasını sağlamaktadır.
- Kültür ve sanat etkinlikleri sayesinde insanların daha duyarlı, daha iyi iletişimi kurabilen bireyler olmalarını sağlamaktadır.
- İnsanların kültür ve sanata bakış açılarını olumlu yönde değişmesini sağlamaktadır.
- Şehrin kültür düzeyini arttırmaktadır.
- İnsanların hobileri ile ilgili çalışmalarını geliştirmesine fırsat vermektedir.
- Şehrin tanıtılması açısından büyük katkılar sağlamaktadır.
- Genel olarak insanların hayata bakış açılarını genişletmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

AKSAM'da yer alan kadınlarla yapılan görüşmeler doğrultusunda genel olarak AKSAM'ın çalışmalarının şehir hayatını olumlu yönde etkilediği sonucuna ulaşılmıştır. Aynı zamanda kadınlar bu tür sanatsal faaliyetlerin daha çok yapılması gerektiği, yapılan etkinliklerin halka daha çok duyurulması gerektiği, ilköğretim ve ortaöğretim düzeyinde de müziğin etkinleştirilmesi gerektiği, yetişkinlere yönelik tiyatro, dans, hobi kursları (ahşap, çiçek, giyim, origami vs.) gibi çalışmalarına da yer verilmesi gerektiği, var olan çalışmaların özellikle eğitim kurumları hedef kitle alınarak daha geniş kitlelere ulaşması gerektiği, gerçekleştirilen etkinliklerin sadece merkez değil ilçelerde de yapılması gerektiği görüşündedirler. Gerek yerel basın gerekse sosyal medya aracılığıyla hedef kitlesini geniş tutmaya çalışan AKSAM'ın, gerçekleştirdiği etkinliklerde gözlenen izler kitlesi bu amacına ulaştığını doğrular niteliktedir. Kurulduğu 2011 yılından bu yana bir çok etkinlikle sesini duyuran ve şehrin kültür ve sanatına ve bireylerin kişisel gelişimlerine büyük katkılar sağlayan AKSAM'ın ilerleyen zamanda kültürün ve sanatın bir çok alanında da çalışmalarına devam etmesi düşünülmektedir.

AKSAM, kültürel ve sanatsal faaliyetlerinde her yaş grubuna hitap eden kurslara ve çalışmalara yer verilmesi, verilen kursların çeşitliliğini arttırması, diğer iller tarafından da tanınması açısından Afyonkarahisar kültürü, gelenek ve görenekleriyle ilgili bilgilendirme toplantıları, festival, şölen vs. düzenlenmesi önerilmektedir.

GÖRÜŞME SORULARI

- 1- Kaç yaşındasınız?
- 2- Eğitim durumunuz nedir?
- 3- Mesleğiniz nedir?
- 4- AKSAM'da ne kadar süredir görev almaktasınız?
- 5- AKSAM'da görev alma sebebiniz nedir?
- 6- AKSAM'da yaptığınız çalışmalar nelerdir?
- 7- Kültür sanat etkinliklerinin şehir yaşamına etkinliklerini nasıl değerlendiriyorsunuz?
- 8- AKSAM'ın etkinliklerinin şehir yaşamını ne şekilde etkilediğini düşünüyorsunuz?
- 9- AKSAM'ın şehir yaşamına katkılarının geliştirilmesi için neler yapılması gerektiğini düşünüyorsunuz?

KAYNAKÇA

KARASAR, N. (2009). Bilimsel Araştırma Yöntemi. Ankara:Nobel Yayın Dağıtım.

KURTULDU, M. K. (2009). Türk Toplum Yapısı ve Geleneksel Müzik Türleri Etkileşimi. 38. ICANAS Uluslar arası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (10-15 Eylül 2007). Ankara:Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. s.503-518.

ÖZTOP, S. (2007). Planlı ve Programlı Bir Özengen Koro Eğitimi ile Bireye Kazandırılması Hedeflenen Eğitsel, Toplumsal ve Kültürel Yeterliklerin İncelenmesi (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı, Ankara.

UÇAN, A. (1996). İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi. Ankara:Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

“MÜNİR NÜREDDİN SELÇUK VE İSTANBUL”

Öğr. Gör. Selçuk TİMUR

Niğde Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı

selcuktumur61@gmail.com

ÖZET

Münir Nûreddin Selçuk, Türk mûsikîsinde önemli bir yere sâhip olan ses icrâcılarındandır. 1899 yılında (bâzı kaynaklarda 1900) İstanbul’da dünyâya gelen sanatçı, ses icrâcılığı, mûsikî hocalığı ve şeflik vasıflarının yanında aynı zamanda icrâcı olarak sâhip olduğu nâdide ve değerli repertuvarının etkilerini ve güzelliklerini taşıyan eserler ortaya koyarak, bestecilik alanında da yerini almıştır. Bestelemiş olduğu eserlerin büyük bir bölümünde de İstanbul’a olan hayranlığını büyük bir aşk duygusuyla ifâde etmiş olan Selçuk, yer aldığı her platformda bu şehre aşk ve tutkuyla bağlı olduğunu dile getirmiştir.

Literatür taramasına dayalı, betimsel bir karaktere sahip olan bu çalışmada, Münir Nûreddin Selçuk’un İstanbul’a olan tutkusunu ifâde ediş biçimi ele alınacak ve üstadın İstanbul için bestelediği eserlerde seçtiği güfteler incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Münir Nûreddin Selçuk, Türk mûsikîsi, İstanbul.

MUNIR NUREDDIN SELCUK AND ISTANBUL

Lecturer Selcuk TIMUR

Nigde University, Conservatory of Turkish Music

ABSTRACT

Munir Nureddin Selcuk, as a music performer, has a very significant place in Turkish music. He was born in Istanbul in 1899 (in some books, 1900) and as well as his qualifications like being a music performer, teacher and conductor, he took his place among the composers by composing many songs including the effects and beauties of his rare and valuable repertoire. Selcuk, who had reflected his admiration of Istanbul with a great love in most of the songs he had composed, expressed his devotion to this city with love and passion in every platform he had taken part.

In this descriptive type of study based on bibliography, his way of expression of the passion of Istanbul will be handled and the words (lyrics) chosen for the songs which this great musician Munir Nureddin Selcuk had composed for Istanbul will be investigated.

Keywords: Munir Nureddin Selcuk, Turkish Music, Istanbul

GİRİŞ

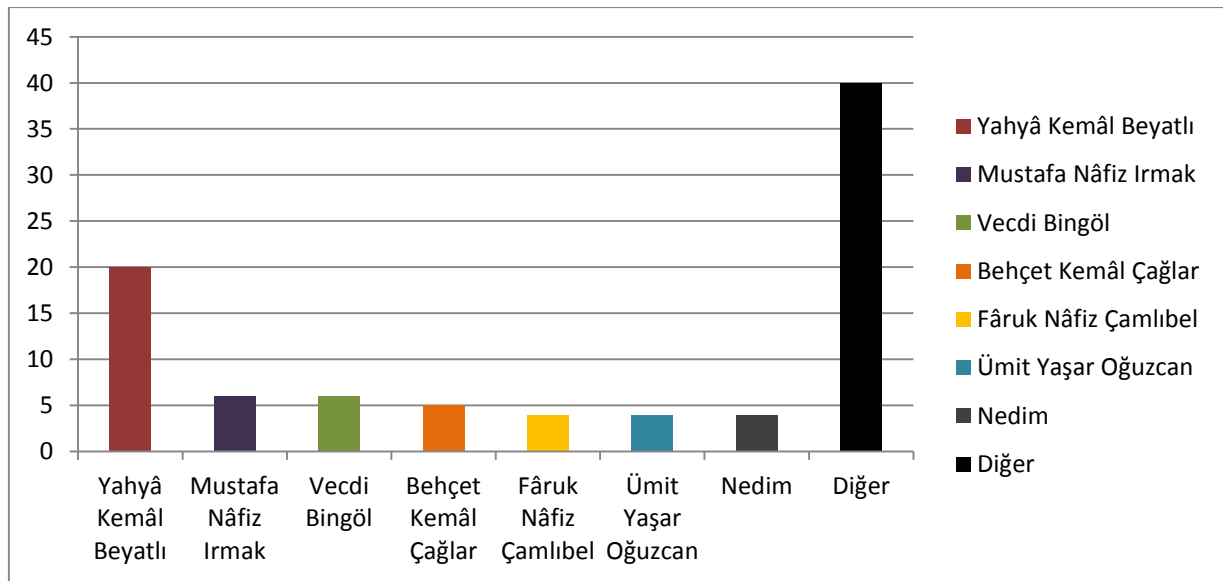
1900 yılında İstanbul’da doğan, 1981 yılında aramızdan ayrılan 20. yüzyılın önde gelen Türk müziği ses sanatçısı, besteci ve hocalarından Münir Nûreddin Selçuk, küçük yaşta sesinin güzelliğiyle çevresindekilerin dikkatini çekmiş, 1915 yılında Dârül-feyz-i Mûsikîye girmiş, ciddî mûsikî eğitimine Ethem Nûri Bey, Bestenigâr Ziyâ Bey ve Zekâizâde Ahmet Irsoy gibi usta isimlerle başlamıştır (Say, 1985: 1121).

Selçuk, Ziyâ Paşa'nın başkanlığı döneminde ünlü mûsikî ustalarının önünde parlak bir sınav vererek Dârül-Elhân'a, I. Dünya ve Kurtuluş Savaşları sonrası, daha Cumhuriyet ilân edilmeden iki ay önce askerlik hizmetini yapmak üzere sınavla Muzıkâ-i Hümâyûn'a alınmıştır. Askerlik hizmetinden sonra ünü oldukça yaygınlaştığı hâlde o, ciddî bir eğitimden geçmeyi ve metodik çalışmayı uygun görmüş, bunun için 1927 yılında Pâris'e giderek Pâris Konservatuarı'nda ünlü hocalardan şan, piyano ve solfej dersleri almış, bir yıl sonra ülkesine dönmüştür. Mûsikîmize tek solist olarak konser verme geleneğini getiren Münir Nûreddin, ilk kişisel konserini 1930 yılında Fransız Tiyatrosu'nda vermiş, bu konserde kendisine Mesud Cemîl, Artaki Candan ve Refik-Fâhire Fersan gibi ünlü isimler iştirâk etmişlerdir. Bu konser, İstanbul medyasını günlerce meşgûl etmiş, bu konserden sonra Münir Beyin konserlerinin ölümüne değin ardı arkası kesilmemiştir (Özalp, 2000: 244).

1942-47 yılları arasında İstanbul İcrâ Heyeti'nde çalışmış, ilerleyen yıllarda da bu topluluğun şeflik ve hocalık görevlerini ifâ etmiştir. Bu yıllarda İstanbul Radyosu'nda da çalışmış, 1958 yılında bu görevinden ayrılmıştır. Olağanüstü bir ses fiziğine sahip olan Selçuk, klâsik okuyuş üslûbunu muhâfaza etmesiyle bütün ses sanatkârları arasında mümtaz bir yerde olmuş, klâsik repertuarı çok iyi bilmesi ve mâhirâne (ustaca) taklit edebilmesi yönleriyle de bestekârlık alanında sanat seviyesi yüksek eserler vücûda getirmeyi başarmıştır (Öztuna, 2006: 273).

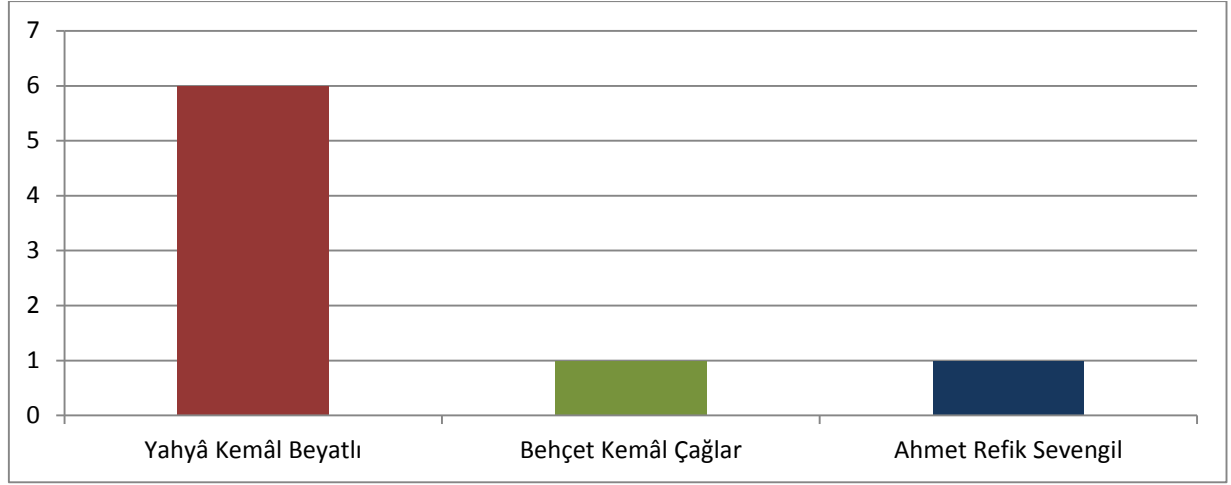
Münir Bey, çeşitli formlarda eserler bestelemiş, ilk bestesini 1920 yılında Tevfik Fikret'in "Bu bir terânedir" güfteli şiirine yaptığı bir beste ile başlamış, eserlerinde klâsik ve modern tarzları benimsemiştir. Modern tarzda bestelediği eserler içinde kendi üslûbunu yansıtanın yanında eserlerini Fuzûlî, Nedim, Yahyâ Kemâl Beyatlı, Behçet Kemâl Çağlar, Vecdi Bingöl, Fâruk Nâfiz Çamlıbel ve Ümit Yaşar Oğuzcan gibi ünlü şâirlerimizin şiirlerinden seçerek bestelemiştir (Yavuz, 1994: 165). Eserlerinde kullandığı güfteler içerisinde daha çok Yahyâ Kemâl Beyatlı'nın dizeleri dikkat çekmektedir. Yahyâ Kemâl ile yakın dostluklarının yanında şâirin sözle yarattığı İstanbul semtleri, Münir beyin müziğiyle bir başka boyut kazanmaktadır. O kadar ki üstad, Yahyâ Kemâl'e bir şiirinden bestelediği eserini dinlettikten sonra sohbet anında Yahyâ Kemâl kendisine: "Benim şiirlerimi senden başka hiç kimse bestelemeyecek, buna müsaade etmeyeceksin, onları ancak sen besteleyebilirsin" deme samîmiyetini göstermiştir (Kulin, 1996: 108).

Tablo 1'de Münir beyin eserlerinde seçtiği şâirlerin isimleri ve oranları gösterilmiştir.



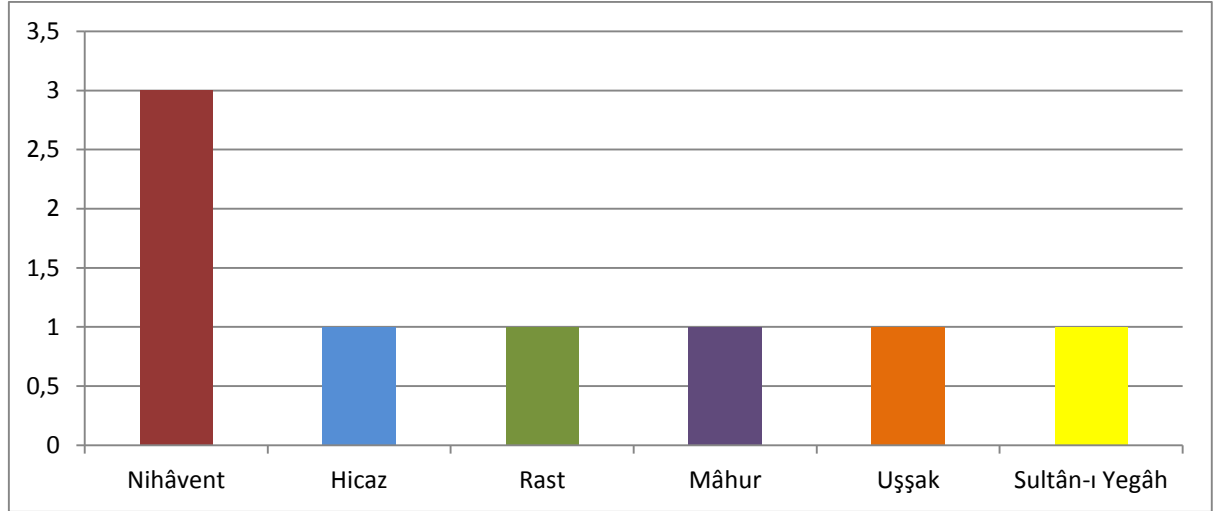
Tablo 1. Münir Nûreddin Selçuk'un Bestelerinde Tercih Ettiği Şâirlerin Şiir Sayısına Göre Oranları

Tablo 1’de Münir beyin, bestelerinde tercih ettiği güfteleri çeşitli şâirlerden seçtiği anlaşılmakta ve bu şâirler arasında Münir beyin % 20 lik bir oranla en çok Yahyâ Kemâl Beyatlı’yı tercih ettiği görülmektedir. Bu da Yahyâ Kemâl Beyatlı ile Münir Bey arasında tam bir gönül ve sanat birliği bulunduğunu göstermektedir.



Tablo 2. Münir Nûreddin Selçuk’un Bestelerinde İstanbul Konulu Şiirlerin Şâirleri

Tablo 2’de Münir Beyin İstanbul konulu şiirler içerisinde üç şâirden güfte seçtiği görülmekte ve yine bu şâirler arasında Münir Beyin % 75 lik bir oranla en çok Yahyâ Kemâl Beyatlı’yı tercih ettiği görülmektedir. Münir Bey, eserlerinde Yahyâ Kemâl’in “Bir Başka Tepeden”, “İstanbul’u Fetheden Yeniçeriye Gazel”, “İstinye”, “Kandilli”, “Çamlıca Gazeli” ve “Çubuklu Gazeli”, Behçet Kemâl Çağlar’ın “Kalamış”, Ahmet Refik Sevengil’in “Ay gökte hayâle” isimli şiirlerini kullanmıştır.



Tablo 3. Münir Nûreddin Selçuk’un Bestelediği Eserler İçerisinde İstanbul’u Konu Alanların Makamlara Göre Sınıflanmış Oranları

Tablo 3’de Münir Beyin bestelediği eserler içerisinde İstanbul konulu olanlarının çeşitli makamlarla bestelenmiş olduğu ve bu makamlar arasından % 37 lik bir oranla en çok Nihâvent makâmının tercih edildiği anlaşılmaktadır. Ayrıca Münir Beyin bestelemiş olduğu eserler içerisinde % 18 lik bir oranla en çok yine Nihâvent makâmını tercih etmiş olması da dikkat çekicidir.

Semt ismi	Bağlı bulunduğu şehir
Kalamış	İstanbul
İstinye	İstanbul
Kandilli	İstanbul
Çamlıca	İstanbul
Beylerbeyi	İstanbul
Çubuklu	İstanbul

Tablo 4. Münir Nûreddin Selçuk’un İstanbul Konulu Bestelerinde Kullandığı Şehir ve Semt İsimleri

Tablo 4’te görüldüğü üzere Münir Bey, eserlerinde İstanbul temasını işlerken şehrin güzelliğini ön plâna çıkartan ilçeleri seçmiştir. Bu ilçelerin İstanbul’un neresinde bulunduğu dikkate alındığında hemen hepsinin denize kıyısında bulunduğu görülmekte, Münir Beyin doğduğu yerin İstanbul Sarıyer olduğu hatırlandığında da üstadın deniz kıyısında bulunan semtlere karşı ayrı bir sempatisi olduğu anlaşılmaktadır.

MÜNİR BEYİN İSTANBUL KONULU ESERLERİNDE SEÇTİĞİ ŞİİRLER

Bu bölümde Münir Beyin İstanbul konulu 8 adet eserinin güftelerindeki İstanbul temalarının kullanıldığı yerlerin saptanması yapılacaktır.

Bir Başka Tepeden (Yahyâ Kemâl Beyatlı)

Sana dün bir tepeden baktım azîz İstanbul,
Görmedim gezmediğim, sevmediğim hiçbir yer.
Ömrüm oldukça gönül tahtıma keyfince kurul,
Sâde bir semtini sevmek bile bir ömre değer.

Nice revnâklî şehirler görünür dünyâda,
Lâkin efsunlu güzellikleri sensin yaratan.
Yaşamıştır derim, en hoş ve uzun rüyâda,
Sende çok vıl vasavan. sende ölen. sende vatan.

İlk eserimiz güftesi Yahyâ Kemâl’e ait olan “Bir Başka tepeden” isimli şiirdir. Bu eserde “Sana dün bir tepeden baktım azîz İstanbul” diyen şâir, İstanbul temasını onun isminin önüne getirdiği “Azîz” sıfatı ile yüceltmış, İstanbul’un semtleri içerisinde görüp de sevmediği hiçbir yer olmadığını vurgulamıştır.

İstanbul’u Fetheden Yeniçeriye Gazel (Yahyâ Kemâl Beyatlı)

Vur pençe-i Alî’deki şemşîr aşkına,
Gülbangî âsumânu tutan pîr aşkına.
Ey leşker-i müfettihi’l-ebvâb vur bugün,
Feth-i mübîni zâmin o tebşîr aşkına.

Vur deyr-i küfrün üstüne rekz-i hilâl içün,
Gelmiş bu şehsüvâr-ı cihangîr aşkına.
Düşşün çelengi Rûm’un eğilsün ser-i Firenk,
Vur Türk’ü gönderen yed-i takdîr aşkına

Yahyâ Kemâl Beyatlı’ya âit olan ikinci eserde şâir İstanbul’un fethini gerçekleştiren yeniçerileri tekrar anmakta, İstanbul’un fethini tekrar yâd etmektedir. Genel olarak Mehter marşı tarzında icrâ edilen bu eserin metin içinde “İstanbul” kelimesi zikredilmemekle beraber

şiiirin içerisinde Mehtere âit askerî ve tasavvufî terimler kullanılmıştır.

İstinye (Yahyâ Kemâl Beyatlı)

İstinye körfezinde bu akşam garipliği, Durgunlaşıp bir ayna kadar parlayan suda,
Bir mihnetin sonunda teselli kadar iyi. Dünya güzel göründü resimlemiş uykuda.
Hülyâ, serinleşen köyü her an morartıyor; Binlerce lâle serpili yüzlerce bahçeden,
Sessiz gelen saat başı sürdürükçe artıyor. Beş yüz yılın kadehleridir şimdi yükselen.

Eşsiz Boğaz ! Şerefli hayalın derindedir !

Senden kalan o levhâda her şey yerindedir.

Yahyâ Kemâl Beyatlı'ya âit olan üçüncü eserde bir boğaz semti olan İstinye, tüm zarâfetiyle gözler önüne serilmiş, semtin boğaz ve diğer öğeleri şâirin tasviriyle resmedilmiştir. İstinye'nin şâir üzerinde yarattığı ruh hâlinin ve doğa güzelliklerinin aktarıldığı bu şiirde şâirin “Boğaz” a yaptığı eşsiz vurgusuyla son bulmuştur.

Kandilli (Yahyâ Kemâl Beyatlı)

Kandilli yüzerken uykularda, mehtâbı sürükledik sularda,
Bir yoldu parıldayan güneşten, gittik, bahis açmadık dönüşten.
Hülyâ tepeler, hayâl ağaçlar, durgun suda dinlenen yamaçlar,
Mevsim sonu öyle bir zaman ki, gâip mûsıkîydi sanki,
Gitmiş kaybolmuşuz uzakta, rüyâ sona ermeden şafakta.

Yahyâ Kemâl Beyatlı'ya âit olan dördüncü eserde şâir, Kandilli semti için mehtâb ile başlattığı rüyâsını yine kendi hayâl dünyâsındaki bâzı yapılarla tasvir ederek mûsıkî âlemiyle noktalamıştır.

Çamlıca Gazeli (Yahyâ Kemâl Beyatlı)

Biz şi'ri böyle söyledik, ağıâr söylesin, Mızrâb-ı tab'ımız sözü kâlbetti besteye,
Hem dost söylesin bunu hem yâr söylesin. Hem beste söylesin bunu hem kâr söylesin.
Renk aldı özge âteşimizden şerâb ü gül, Esrâr-ı nazmı şerhedemez akl-ı dünyevî,
Peymâne söylesin bunu gülzâr söylesin. Eflâke perr ü bâl açan efkâr söylesin.

Bîgâneler bu sahada mazurdur Kemâl,

Erbâb-ı zevk şi'rimi her bâr söylesin.

Yahyâ Kemâl Beyatlı'ya âit olan beşinci eserde şâir yâr ile berâber olmak istediği semtlerden biri olan Çamlıca'yı konu edinmiştir. “Söylesin” redifiyle sürdürdüğü eserinde şâirin mûsıkî konusundaki bilgisi bu eserde apaçık bir şekilde gözler önüne serilmiştir.

Çubuklu Gazeli (Yahyâ Kemâl Beyatlı)

Âheste çek kürekleri mehtâb uyanmasın, Dursun bu mûsikî-i semâvî içinde sâz,
Bir âlem-i hayâle dalan âb uyanmasın. Leyl-i tarabda bir dahi mızrâb uyanmasın,
Âgûş-ı nevbahârda hâbîdedir cihan, Ey gül, sukûta varmayı emreyle bülbüle,
Sürsün sabâh-ı haşre kadar hâb uyanmasın. Gülşende mest-i zevk olan ahab uyanmasın.
Değmez Kemâl, uyanmağa ikmâl-i ömr için,
Varsın bu uykudan dil-i bî-tâb uyanmasın.

Yahyâ Kemâl Beyatlı âit olan bir diğer eserde şâir, İstanbul'un deniz kıyısında bulunan semtlerinden Çubuklu'yu anlatmıştır. Eski zamanlarda bu semtte her ne kadar şimdilerde bu görüntüden eser yoksa da kayıkların bulunduğu anlaşılmaktadır. Şâir yine mûsikî bilgisiyle bu eseri yoğurarak eserinde “uyanmasın” redifiyle tasvîr ettiği şeyleri büyük ustalıkla aktarmıştır.

Kalamış (Behçet Kemâl Çağlar)

Yok başka yerin lütfu ne yazdan, ne de kıştan, İstanbul'u sevmeyse gönül aşkı ne anlar ?
Bir tatlı huzur almaya geldik Kalamış'tan. Düşsün suya yer yer erisin eski zamanlar.
Yok zerre teselli ne gülüşden, ne bakıştan, Sarsın bizi akşamda şarap rengi dumanlar,
Bir tatlı huzur almaya geldik Kalamış'tan. Bir tatlı huzur almaya geldik Kalamış'tan.

Yedinci eserimizin güftesi Behçet Kemâl Çağlar'a âittir. İstanbul'un nâdide semtlerinden biri olan Kalamış'ın anlatıldığı bu şiirde şâir, bu semtin kişide bıraktığı hoşluğu ne kış ne de yaz mevsimlerinin vermediğini belirtmiş, Kalamış'ın herkese huzur verdiğini vurgulamıştır.

Ay gökte hayâle hisse kaynak (Ahmet Refik Sevensil)

Ay gökte hayâle hisse kaynak, Ay şimdi sularda bir gümüş dal,
Gül çehrede ince gaze yaşmak. Saz mevkibi nağme yüklü bir sal,
Baştan başa bekliyor boğaz bak, Beylerbeyi sâhilinde sandal,
Mehtâba sarıl da gel bu akşam. an son Mehtâba sarıl da gel bu akşam.

Beylerbeyi ve saz heyetiyle İstanbul'u tasvîr etmiştir. Bu tasvir içerisinde şâir, ay ışığı mânâsına gelen “mehtap” kelimesini bolca kullanmış, mehtâbı kişileştirerek şiirinde okuyucusuna mesajlar vermiştir. İncelemeye çalıştığımız bu 8 eser içerisinde de “mehtap” teması dikkat çekmektedir. Münir Beyin de eserlerini bestelerken bu konuyu özellikle dikkate aldığını tahmin etmekteyiz.

SONUÇ

Sonuç olarak Münir Bey'in 8 adet İstanbul temalı eseri incelendiğinde, bu eserlerin altısında Yahyâ Kemâl Beyatlı'nın diğer ikisinde ise Behçet Kemâl Çağlar ve Ahmet Refik Sevengil'in güftelerini tercih ettiği görülmüştür. Tercih edilen makamlar sırasıyla Nihâvent, Hicaz, Rast, Mâhur, Uşşak ve Sultân-ı Yegâh olup bu makamlar, Münir Bey'in eserlerindeki genel makam tercihleriyle örtüşmektedir.

Münir Beyin eserlerinde tercih ettiği şiirlerde semt temaları dikkat çekmek ile berâber, Boğaz, Mehtap ve doğal güzellikler ve bu güzelliklerin şâirde uyandırdığı hissiyât vurgulanmaktadır.

KAYNAKÇA

DOĞAN, Abide (2008). Yahyâ Kemâl'in İstanbul'u. Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi 9/2008, 165-182.

KULİN, Ayşe (1996). Bir Tatlı Huzur: Fotoğraflarla Münir Nûreddin Selçuk'un Yaşam Öyküsü. Sel Yayıncılık. İstanbul

ÖZALP, M. Nazmi (2000). Türk Mûsikîsi Tarihi I-II. Millî Eğitim Basımevi. İstanbul.

ÖZTUNA, Yılmaz (2006). Türk Mûsikîsi: Akademik Klâsik Türk Sanat Mûsikîsinin Ansiklopedik Sözlüğü I-II. Orient Yayınları. Ankara

SAY, Ahmet (1985). Müzik Ansiklopedisi. Sanem Matbaası. Ankara

YAVUZ, Şeydâ(1994). Münir Nûreddin Selçuk'un İcrâcı Olarak Türk Mûsikîsindeki Yeri ve Önemi. Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul

“MÜZİKTE VE MÜZİK EĞİTİMİNDE MENTAL TRAINING”

Semih UÇAR

Dokuz Eylül Üniversitesi Sanatta Yeterlilik Öğrencisi

semihucar@gmail.com

Yrd. Doç. Çiler AKINCI

Dokuz Eylül Üniversitesi

ÖZET

Türkçe'ye zihinsel çalışma olarak çevrilebilecek mental training en genel anlamda bedensel hareketlerin zihinsel olarak çalışılması ve öğrenilmesidir. Ancak müzikte spordan farklı olarak işin içine bir de hareketlerin öğrenilmesinden öte ses ve ses tahayyülü faktörü girer. Bu yüzden spor alanında yararlanılan mental training'ten ayrılır ve bağımsız bir disiplin hâline gelir.

Zihinsel çalışmayla desteklenmiş bir bedensel çalışmanın salt bedensel çalışmaya göre çoğunlukla daha iyi sonuçlar verdiği profesyonel sporcularla yapılan araştırmalarla kanıtlandığından sporcular arasında çok uzun süredir standart çalışma programı içinde yer alan mental training'ten, müzisyenler arasında spora göre daha az süredir ve kısıtlı olarak yararlanılmaktadır. Bu çalışmada, Türkiye'de eksikliği özellikle hissedilen mental training'in ne olduğu genel hatlarıyla açıklanacak, hedef kitesinden bahsedilecek ve etkileri ile getirileri üzerinde durulacaktır.

Mental training yalnızca profesyonel ve ileri düzeydeki müzisyenlere değil her yaştan müzik öğrencisine de hitap etmektedir. Bu yüzden örneğin Almanya'da sistemleştirilmiş, öğrencilerin eğitilip eğitmenlerin yetiştirildiği enstitüler kurulmuş, müzik üniversitelerinin öğrenim programlarına girmiştir. Bu bildiride ayrıca, bu alanda standart eserler vermiş ve Orloff-Mental-System adlı sistemi geliştirmiş Prof. Orloff-Tschekorsky'nin metodları tanıtılacak, böylece Türkiye müzik eğitim sistemine bir örnek oluşturulmaya çalışılacaktır.

Anahtar kelimeler: mental training, müzik eğitimi, orloff-mental-system

“MENTAL TRAINING IN MUSIC AND MUSIC EDUCATION”

Semih UÇAR (Ph.D)

Dokuz Eylül University, İzmir

Assist Prof. Çiler AKINCI

Dokuz Eylül University, İzmir

ABSTRACT

In general manner, the concept of the mental training can be defined as the practicing and learning of the physical activities through the mental processes. However, unlike sport, there is also some other factors in music which are effected on these processes, like sound and the imagination of the sound. Therefore, it has become different from the mental training in sport.

According to the studies conducted with professional sports people, it has proven that the physical workout/training, which is supported with mental training, provides better results when compared to the sole physical training. Although it is a short history for them, musicians also take benefit from the mental training which has been a part of sports people's standard training program for a long time. In this study, the mental training which Turkey absolutely

lacks will be generally explained; the target people, effects and benefits of mental training will be emphasized.

The target group of mental training is not only professional or advanced musicians but also music students for all age groups. Therefore in Germany, mental training has been systematized, institutes in which students are educated based on mental training by qualified instructors have been founded and also mental training has been a part of education program in musical universities. In this study, the methods of Prof. Orloff-Tscherkorsky will be introduced; hence an example will be created for the Turkish musical education system.

Key words: mental training, music education, Orloff-mental-system

MENTAL TRAINING/ ZİHİNSEL ÇALIŞMA NEDİR?

Latince “mens” (zihin) sözcüğünden türetilmiş olan mental training, sözlük anlamı olarak zihinsel çalışma, zihinde çalışma gibi anlamlara gelir. Zihinsel çalışmada en geniş anlamda, bir davranış, fiziksel olarak gerçekten uygulanmadan öğrenmeye çalışılır. Burada sözü edilen davranışın içine; basit hareketler, müzik yaparkenki hareketler gibi karmaşık hareketler, ama aynı zamanda içsel hareketler ve tutumlar ile örneğin sahne üstünde konser verme gibi karmaşık davranış biçimleri girer.

Geçmiş

Zihinsel çalışma kavramı, özellikle müzik bağlamında düşünüldüğünde, bugünün müzisyenlerinin algısı değerlendirildiğinde uzun bir geleneğe sahip değilmiş gibi gelse de, aslında kökleri epey eskiye dayanır. Zihinsel çalışmaya dair, ağırlıklı olarak davranış/hareket öğrenimine dayanan ilk bilimsel araştırma ve çalışmalar 1930'lara kadar gider ve “mental practice” tabiri bugün yaklaşık 60 yıllık bir geçmişe sahiptir. (Klöppel, 2010, s.10)

SPORDA ZİHİNSEL ÇALIŞMA

Zihinsel çalışmanın ağırlıklı kullanım alanı ve çıkış noktası, “training” tabirinden de anlaşılacağı gibi spordur. Profesyonel sporcular için artık neredeyse kaçınılmaz hâle gelmiş bu çalışma, sporda iki temele oturur: Bir yandan, hareketler fiziksel çalışmayı destekler ve tamamlar şekilde zihinde tahayyül edilerek (daha iyi ve kalıcı) öğrenilir , diğer yandan da bu yolla karşılaşma ya da yarışmaya psikolojik olarak hazırlanılır.

Zihinsel çalışmanın ilk olarak spor alanında filizlenmesi elbette tesadüf değildir. Hangi alanda olursa olsun, bir sporcunun ihtiyaç duyduğu çalışmayı, gereken yoğunluk ve sıklıkta sadece fiziksel olarak yapması hem çok yorucu hem de sporcunun sağlığı açısından çok tehlikeli olur. Bazı spor dallarındaysa (örneğin kayakla atlama vs gibi) bu, zaten mümkün değildir. Bu yüzden zihinsel çalışma, yüksek imkânlarla sahip profesyonel sporcunun tekelindeki bir lüks değil, ciddi olarak bir karşılaşma ya da yarışa hazırlanan her sporcunun ister istemez; ister kendi imkânlarıyla keşfedip uygulamış, ister işin uzmanı bir ekibin kontrolünde olmuş olsun, başvurduğu kaçınılmaz bir pratiktir.

Spordaki Zihinsel Çalışma ile Müzikteki Zihinsel Çalışma Arasındaki Farklar

Sporda zihinsel çalışmaya neden gereksinim duyulduğu sorusuna verilebilecek cevaplar, müzikte zihinsel çalışmaya neden ihtiyaç duyulduğu sorusunun cevaplarıyla çoğunlukla benzerlik gösterebilir de (örneğin aşırı ve abartılı fiziksel çalışmayla müzisyenlerin de sakatlanıyor olması vs gibi), spor ile müziğin öz itibarıyla birbirinden ayrılması, sporcuyla müzisyenin gereksinim duydukları şartların farklı farklı olması gerçeğinden dolayı, müzikte zihinsel çalışmanın getirileri spordakilerden farklılık gösterir. Bu farklılıkların en belirgin

olanları şunlardır:

- Psikologların sporcuya önerdiği gibi, rahatlamış ve gözler kapalı biçimde hareketleri içsel olarak, içte canlandırma ve tekrarlama müzisyen için çoğunlukla çalışmayı sekteye uğratacak bir sorundur. Çünkü bu durumda müzisyen ancak ezbere bildiği parçaları zihninde çalışabilir. Bu da, hele de amatör düzeydeki müzisyenlerde, çalışmayı zorlaştırır, hatta imkânsız hâle getirir.
- Sporcularda ellerdeki ince motor beceri hiçbir zaman müzisyenlerde olduğu kadar, neredeyse sonsuz ve birbirinden farklı hareket kombinasyonlarını içermez.
- Bir diğer fark ise amaç ve sonuçtır: Sporcudan farklı olarak müzisyenin hareketlerinin amacı ve sonucu sestir. Bir müzisyen için hareket tahayyülü ile ses ve ton tahayyülü birbirlerine ayrılmaz şekilde bağlıdır. Bu yüzden müzikte, spordan farklı olarak, ses faktörü de tahayyülün, akılda canlandırmanın içine yerleştirilir. (Klöppel, 2010, s. 98)

MÜZİKTE ZİHİNSEL ÇALIŞMA

Orloff-Tschekorsky Zihinsel Çalışma Sistemi

Bu sebeplerden dolayı, spordaki zihinsel çalışma araştırmaları birikiminin müziğe aktarılması, Köln Spor Yüksek Okulu'na bağlı Psikoloji Enstitüsü'nden bir ekiple spor alanındaki zihinsel çalışmayı, müziğe ilk aktaran isim olan Prof. Orloff-Tschekorsky'nin bu alandaki en önemli kaynak olarak kabul edilen kitabında bahsettiği gibi hiç de kolay olmamıştır. Prof. Orloff-Tschekorsky'yi bu çalışmaya iten güç, 40 yıllık piyano öğretmenliği hayatı boyunca öğrencilerinde karşılaştığı, ama piyano ve müzik tekniği olanaklarıyla çözmei başaramadığı sorunlar olmuştur.

Prof. Orloff-Tschekorsky, o zamana dek yalnızca spor alanında çalışmış bu ekiple ilk temaslarının ardından, çalışmayı ileriye taşıyacak bilimsel gözlem, deney ve araştırma eksikliğinin farkına varmış, buna spor psikolojisi ekibinin müzikal alandaki yetersizliği de eklenince çareyi Frankfurt Max Planck Beyin Araştırmaları Enstitüsü'nün yöneticisi Prof. Singer'e başvurmakta bulmuştur. Enstitüden, piyano çalarken beyinde ne gibi hareketlerin yaşandığına dair bilimsel araştırmaları talep etmiş, ancak Prof. Singer, bu yönde şimdiye kadar yalnızca kısmi çalışmaların yapılmış olduğunu ve bunların da kendisine hiçbir yarar sağlamayacağını düşündüğü yönünde yanıt verince Prof. Orloff-Tschekorsky, bir yıla yakın bir süreyi kendini piyano çalarken gözlemekle ve bu gözlemleri birlikte çalıştığı ekibe aktarmakla geçirmiş ve kendisinin belirttiği gibi epey zorlu bu sürecin ardından, birlikte bir ilk çalışma programını oluşturmayı başarmışlardır.(Orloff-Tschekorsky, 2001, s. 23-25)

Müzikte Zihinsel Çalışmanın Sistemleştirilmeden Önceki Durumu

Zihinsel çalışma müzikte sistemleştirilmeden önce de, müzisyenler tarafından bilerek ya da bilmeyerek uygulanıyordu. Repertuarının genişliğiyle yalnızca dinleyenleri değil, aynı zamanda meslektaşları diğer konser piyanistlerini de her zaman şaşkınlığa uğratmış İdil Biret; oda müziği eserlerini saymadan 80 resitallik repertuarı olduğunu bizzat kendisi söylemiş Rus piyanist Sviatoslav Richter (Monsaingeon, 2006, s. 143); César Franck'ın piyano ve orkestra için yaklaşık yirmi dakika süren Variations symphoniques adlı eserini Madrid'e giderken otobüs seyahati sırasında öğrendiğini, oraya vardığı gibi de ezbere çaldığını otobiyografisinde anlatan Arthur Rubinstein (Klöppel, 2010, s. 11); Rubinstein gibi bu konudaki kaynaklarda adı mutlaka anılan, bu yöndeki becerisini fark eden öğretmeni Leimer'in, “yalnızca zihinsel bir çalışma yapmasını salık [verdiği]” Walter Giesecking (Xardel, 2007, s. 167), zihinsel çalışmayı yoğun olarak uygulamış müzisyenlerin en tanınmışlarından. Giesecking'in

otobiyografisinden, nasıl çalıştığını gözler önüne seren şu satırları alıntılama yararlı olacaktır:

“ (...) (H)er karmaşık eseri piyanoda öğrenmem, bunun yerine yalnızca okurum. Aynı şekilde uzun süre çalmadığım eserleri de, notaları yakınımda tutup, zihnimde baştan sona çalarak tekrarlarım. Bu sırada, o esnada aktif olan parmaklar da belli belirsiz hareket ettirilebilir. Böylece beyinden (müzikal tahayyülden) gelen itkiler, parmaklara aktarımın sorunsuz şekilde işleyip işlemediğini görmek için tabiri caizse sırayla kontrol edilmiş olur. Bu aktarım, hiçbir aksaklık olmadan gerçekleşiyorsa, artık piyanoda çalışmak gerekmez. Bu şekilde okuyarak öğrenme, sadece ezberlemenin en sağlam şekli değil, aynı zamanda tren seyahatlerinde geçen zamanı kullanmanın da en iyi yoludur. (...)” (Giesecking, 1963, s. 94)

ZİHİNSEL ÇALIŞMANIN ETKİ VE GETİRİLERİ

Daha Yoğun Çalışma

Üstüne çalışılan malzeme ne kadar azsa, o malzeme için yapılan çalışmanın yoğunluğu da o kadar artar. Zihinsel çalışma müzisyeni çalıştığı parçayı daha küçük parçalara ayırmaya zorlar. Hatta başlarda nota nota tahayyül etme işlemi yapılır. Sadece bu bile çalışmanın yoğunluğunun yalnızca fiziksel olarak yapılan çalışmaya göre artmasını sağlayacaktır.

Daha İyi Bir Konsantrasyon

Zihinsel çalışmada bulunan müzisyen, ağırlıklı olarak sesin ve hareketin tahayyülü işiyle meşguldür. Bunun, müzisyen üzerindeki olumlu etkisi hemen kendini gösterir: Çünkü böylece sadece formal ve armonik yapı daha iyi kavranmış, daha doğrusu müzisyen formal ve armonik yapıyı daha iyi anlamaya zorlanmış olmaz, aynı zamanda müzisyenin ses ve hareketlerine dair tahayyül gücü ve algısı muazzam derecede artar.

Ses ve Hareket Tahayyülünün Eğitilmesi

Hareket akışının zihinde canlandırılması esnasında ilginç bir fenomen ortaya çıkar: Hayal etmeye çalışan müzisyen daha önce fark etmediği alışkanlıklarını, hatalarını fark eder, kendine dair algısı gelişir ve değişir. Bedenini daha iyi tanımaya ve en önemlisi de, daha iyi hissetmeye başlar. Prof. Orloff-Tschekorsky öğrencilerinden tekrar tekrar; vücutlarında nerelerde kasılma ve gerilmeler olduğunun aniden farkına vardıkları, zihinsel çalışma esnasında bu olumsuz durumları yok edip, bunlara sebep olan gereksiz hareketleri düzelttikleri yönünde geri dönüşler aldığını belirtmiştir. (Orloff-Tschekorsky, 2001, s. 66) Kısacası bu sayede müzisyenin vücuduyla olan iletişimi artmış, yoğunlaşmış ve incelmıştır.

Kasılma/gerilme Durumlarının Yok Edilmesi, Daha Sonra Baş Gösterecek Muhtemel İş Hastalıklarının Önlenmesi

Ne kadar çok müzik öğrencisinin çözölemeyen kasılma ve gerilmeler sonucunda, özellikle kırıp zedelenmesi yüzünden kırıp kılıflarının iltihaplanması gibi hastalıklara yakalandıkları, hatta bu yüzden enstrüman çalmayı bıraktıkları düşünüldüğünde zihinsel çalışmanın önem ve gerekliliği bir kez daha anlaşılmış olur. Ancak bu, yalnızca öğrencilerin veya amatörlerin değil, aynı zamanda eğitilmiş müzisyenlerin, bilhassa da orkestra müzisyenlerinin de sorunudur. Bu sorun yüzünden Almanya'da müzik üniversitelerinin ders programlarına “müzisyen tıbbı” (Musikermmedizin) adında bir ders konmuş, bu sayede öğrencilere bu konuda temel bilgiler verilmesi amaçlanmıştır. Bu konuda, Tübingen ve Paris'te tıp, Freiburg'ta ise flüt öğrenimi görmüş Prof. Eckart Müller, Hannover'de, Hannover Müzik, Tiyatro ve İletişim Yüksekokulu bünyesinde kurduğu “Müzisyen Fizyolojisi ve

Müziyen Tıbbı Enstitüsü” („Institut für Musikphysiologie und Musikmedizin“ [IMMM]) ile otorite olmuş, bu alanda çığır açan çalışmalar yapmış ve yapmaya devam etmektedir (<http://www.immm.hmtm-hannover.de/de/institut/personen/eckart-altenmueller/>).

Öz-kontrol ve Kendini Düzeltme Becerisinin İyileştirilmesi

Müzik yapma esnasındaki bedensel hareketlerin daha yoğun şekilde hissedilmesi, müziyenin kendi hareketlerinin bilincinde olma yetisini muazzam biçimde ileriye taşır. En iyi çalgı/şan öğretmenlerinin dahi müzik yapan öğrencinin tüm içsel hareketlerini anlaması, görmesi mümkün değildir. Ancak zihinsel çalışmayla, her müzik öğrencisi kendi kendisinin öğretmeni olma yolunda ilerler. Prof. Orloff-Tschekorsky'ye göre bu, zihinsel çalışmanın sağladığı ana kazanımlardan biridir. (Orloff-Tschekorsky, 2001, s. 66)

Çalgı/şan Dersinin Tamamlanması ve Desteklenmesi

Her müzik öğrencisinin ve müziyenin deneyimlediği konulardan biri de, çalgı/şan dersinde öğrenilenlerin her zaman optimal şekilde alınamadığı, dersten sonra uygulamaya dökülemediğidir. Özellikle dersle, dersten sonraki çalışma arasında geçen sürenin uzaması olumlu etkiyi iyice zorlaştırır. Ancak öğrenci dersin ardından, öğretmenin talimatlarını, düzeltmelerini zihinsel çalışma teknikleriyle pekiştirirse, bu öğrenilenler hem unutulmaz hem de zihinde iyice sabitlenmiş olurlar.

Stresin Azaltılması ve Çalışmaktan/ Müzik Yapmaktan Daha Fazla Zevk Alma

Zihinsel çalışmanın ayrılmaz parçalarından olan rahatlama egzersizlerini düzenli olarak yapmak hem beden hem de zihin için dinlenme ve bir tür rehabilitasyondur. Böylelikle fiziksel ve psikolojik durumda genel bir iyileşme görülür.

Çalışma Saatlerinin Azalması

Bir müzik parçasına çalışma süresi %80 oranında azalır. Daha az sürede, daha etkili sonuçlar alınır. (Orloff-Tschekorsky, 2001, s. 67)

Sahne Üzerinde Daha Büyük Teknik Güven

Birçok müzik öğrencisinin deneyimlediği bir durum da şudur: Çalışma odasında geçirilen uzun ve yorucu çalışma saatlerinden sonra konser vakti gelip çatar ve sahne üzerine çıkan öğrenciye çaldığı parça, hatta bazen enstrümanı yabancılaşır, şimdi çalacağı parçaya sanki hiç çalışmamış hissinin kontrolüne girer. Bu durum, zihinde çalışmanın yeterince yapılmadığını, bu yüzden de parçanın öğrencinin kafasına iyice yerleşmediğini gösterir. Normal çalışmasını zihinsel çalışmayla desteklemiş müziyenler ise sahne üzerinde kendilerini daha güvende hissederler ve hatta “blackout” denilen ani bellek yitimi durumlarında dahi parmakların kendiliğinden çalmaya devam ettiği görülür. Bu yönde çalışma sayesinde belli bir otomatikleşmeye ulaşılmış gibidir.

Çalışmadaki Sürekli Tekrarlamalardan Kaçınma

“Tekrar yapma çalışmanın temelidir.” Ünlü pedagog Prof.Gerhard Mantel, doğru çalışmanın nasıl olması gerektiğini ayrıntılarıyla anlattığı kitabında bu söze yer vermiş, ancak sözün tam olarak doğru olmadığını söylemiştir. Ona göre doğru olan, “ne kadar tekrarlarsam o kadar iyi” anlayışı değil, tekrarlama sayılarının tam olarak belirlenmesidir. Konunun devamında Carl Flesch’in 14 kez hatasız şekilde tekrar yapmanın en iyi yol olduğunu söylediğinden bahsetmiş, ama aslında en uygun sayının 20 olduğunu eklemiştir: 6 kez pasajı tanımak, 14 kez de akla sokmak için. (Mantel, 2001, s. 49) Bu büyük ve tecrübeli pedagogların teorilerinde elbet doğru bir yan bulunsa da, diğer yandan bir pasajı en iyi şekilde öğrenmeyi sağlayan sihirli bir tekrar sayısının olamayacağı da bir gerçektir. Ayrıca daha yeni araştırmalar, çok sık yapılan tekrarların teknik sağlamlığı arttırmaktan çok azalttığını

göstermiştir. (Orloff-Tschekorsky, 2001, s. 67)

Bu tür yaklaşımlarda tecrübeli pedagogların hemen fark edeceği başka bir sorun da, öğrencilerin tekrar etme anlayışıdır. Öğrencilerin çoğu için çalışırken tekrar etme, doğru versiyonu bulma aracı gibi bir şeydir. Deneyimsiz öğrenci, bir doğru bir yanlış yaparak da olsa bol bol tekrar ederek, yani “çok çalışarak” doğru yolu bulacağını düşünür. Ancak bu yaptığının doğru olmadığını çoğunlukla sahne üzerinde fark eder ve yukarıda belirtildiği gibi sanki hiç çalışmamış hissinin kontrolüne girer. Zihinsel çalışma ise yapısı itibarıyla, önce çalınmak, duyulmak istenen versiyonu belirlemeyi, sonra da bu belirlenmiş, kafada sabitlenmiş planı zihinde canlandırmayı şart koştuğu için, hem yalnızca doğru versiyonun çalınmasını ve tekrarlanmasını sağlar hem de yukarıda anılan sayıda tekrarları gereksiz hâle getirir.

Daha Rahat Bir Çalım, Daha İyi Bir Tuşe

Prof. Orloff-Tschekorsky'ye göre zihinsel çalışmanın en somut ve olumlu getirilerinden biri de, daha dördüncü ya da beşinci zihinsel çalışma dersinden sonra değişen ve iyileşen ton ile tuşe anlayışıdır. Ona göre zihinsel çalışma dersinin başarıya ulaşım ulaşıldığı müzisyenin tuşesine bakarak anlaşılabilir. Hatta öğrencilerinin çaldıkları bir eserin hangi kısımlarını mental olarak çalışıp, hangi kısımları çalışmadıklarını yalnızca bu yönde bir dikkati içeren dinleme sonucunda anlayabildiğini söyler. (Orloff-Tschekorsky, 2001, s. 34, 68) Bunda kuşkusuz, zihinsel çalışmanın öğrenciye verdiği güven ve emin olma hissinin de etkisi vardır.

Tekniğin Daha Hızlı ve İyi Şekilde Otomatikleşmesi

Zihinsel çalışmadan yararlanan ünlü müzisyenlere dair verilen örneklerde karşılaşılan, zihinsel çalışma sonunda parmakların sanki kendiliğinden aktıkları hissi elbette yalnızca büyük müzisyenlere özgü bir durum değildir. Hatta bu his müzik öğrencilerinde ya da amatörlerde, onların yaşadıkları kasılma ve gerilmelerin büyük müzisyenlere göre daha sık ve yoğun yaşanmasından dolayı daha büyük ve etkili şekilde hissedilecektir. Prof. Orloff-Tschekorsky bu durumu her hareketi yöneten beyne, doğru programı yüklemek şeklinde açıklamış, ancak, yalnızca fiziksel, yani sadece motor hareketlerin etkin olduğu çalışmada, beyne böylesine temelden bir yerleşme mümkün olmadığından arada illa yanlış seslerin de çıkacağını ve bu hataların da yerleşeceğini belirtmiştir. (Orloff-Tschekorsky, 2001, s. 34, 68)

Yanlış Seslerin Oturmasının Engellenmesi

Tıpkı doğru sesler gibi hatalar da beyne yerleşir. Bu hatalardan, ancak sonradan yapılacak doğru tekrarlamalarla kurtulabilinir (bir hatalı çalımı düzeltmek için, hatanın hemen ardından en az 3 kere doğru çalmak gerekir [Alexander-Technik ve Mental Training ustası Pete Josephs'le yapılan dersten kişisel duyum]). Ancak hataların, yanlış çalımların çoğunu da düzeltmek uzun süre mümkün olmaz. Öğrencilerde derslerde sıklıkla karşılaşılan, belli bir pasajın hep, bir doğru bir yanlış çalınması bu duruma örnektir. Çaldığı parçaya en baştan, kafasındaki doğru planla ve tam notada istenen şekilde yaklaşmamış, işe baştan hatalı başlamış öğrenci, sonrasında hatasını fark etse, düzeltmeye uğraşsa da bir türlü istediği sonuca ulaşamaz. Böyle pasajların da konser, sınav gibi öğrencinin stres altında olduğu durumlarda neredeyse her zaman en baştaki gibi hatalı şekilde çalındığı pedagogların yakından tanıdığı bir durumdur.

Zihinsel çalışmanın avantajıysa öğrencinin/müzisyenin, daha en baştan doğru parmak, el ve kol hareketlerini belirlemek ve kafasında canlandırmak zorunda olmasıdır. Mental çalışma yapmış bir piyanist, zor bir sıçrama esnasında kolunun, bileğinin ve parmaklarının yaptığı, yapması gereken hareketi daha çalışmanın başında hissettiği ve kafasında canlandırdığı için yanlış sonuçlar verecek hareketleri baştan önlemiş, daha doğrusu böylesi

hareketleri zaten hiç tanımamış olur.

Daha Kesin Çalım

Şimdiye kadar üzerinde konuşulmuş maddelerde dolaylı olarak değinilmiş olsa da, zihinsel çalışmanın getirdiği kesinlik ve sağlamlık hissinden bir kez daha bahsetmek yararlı olacaktır. Bunun sebebi, normal, yani fiziksel çalışmasını zihinsel çalışmayla desteklemiş müzisyenin çalmak istediği belli bir aralığı, sıçramayı vs çalmak için hangi hareketi ne şekilde yapması gerektiğini tam olarak bilmesi ve bu bilgiyi bedeninde otomatikleştirmesidir. İkinci bir sebep olarak da, özellikle öğrencilerin sık sık düştüğü bir hata olan deneme-yanılma yoluyla doğruya ulaşma çabasının zihinsel çalışmada yerinin olmaması, gösterilebilir.

Daha İyi Bir Koordinasyon

Tuşlu çalgılarda iki elin koordinasyonu en büyük sorunlardan biridir. Buna bir de iki elin hareketlerinin karışıklığı ve bir elin parmaklarının tuşlara farklı farklı yoğunluklarda basması eklenince iş daha da karmaşıklaşır. İki elin koordinasyonu konusu sadece tuşlu çalgıları ilgilendiren bir konu değildir. Üflemeli çalgılarda da, öğrenci tarafından çok zor bulunan pasajların aslında genellikle, iki elin iletişiminin yetersizliğinden zor gibi geldiği, öğrenciye, pasajı önce bir, sonra da diğer elle çaldırılarak gösterilince, yani öğrenci aslında o belli pasajı çalmak için ellerin ayrı ayrı çok basit hareketler yaptığını fark edince sorunlar hafifler, çoğunlukla da tamamen çözülür. Yaylı çalgılarda da durum değişmez: Sağ elde yaşanan bir zorluk, sol eli etkiler; sol elin yeterince emin olmadığı yerlerde sağ elin de akıcılığını ve doğallığını kaybettiği görülür. Zihinsel çalışmada, bu ve bunun gibi koordinasyon problemleri, tek tek ellere ve hatta tek tek parmaklara kısa sürelerle yoğunlaştırılarak giderilir. Bu sayede zor olarak algılanan pasajların vücutta yarattığı kasılma ve gerilmelerin de önüne geçilmiş olur.

Ton Tahayyülünün Geliştirilmesi

Ton tahayyülünün iyileştirilmesi, yani enstrümandan nasıl bir ses çıkarılmak istendiği sorusuna daha kesin ve somut cevaplar bulunması, tüm çalgılarda ve şancılarda tonun genel anlamda daha güzelleşmesini, daha doğrusu (güzel-çirkin gibi öznel değerlendirmelerin ötesinde) daha belirgin hâle gelmesini sağlar. Ne duymak istediğine karar verip bunu zihninde duymaya çalışan müzisyen bir süre sonra, bu istediği tonu istediği zaman elde edebilecek düzeye erişir. Öğrencilerde, amatörlerde ve alt düzey müzisyenlerde sıklıkla görülen, tonun günden güne, hatta aynı günün farklı saatlerinde şaşırtıcı şekilde değişebilmesi durumu, ses tahayyülünün yeterince gelişmediğini gösterir. Çünkü bu müzisyenler, bir müzisyenin duymak istediği sesi çıkarabileceğini, ama böyle bir sesi çıkarmak için de önce onu çıkarmayı istemenin gerekli olduğunu henüz fark etmemişlerdir. İstenilen sesi kafada canlandırma ve duyma üzerine kurulu zihinsel çalışmada ise, müzisyen daha en başta iyi sonuç için o sonucu istemenin gerektiğini anladığından ses tahayyül gücü ve becerisi artar, keskinleşir. Böylelikle genel anlamda müzikalite gelişmiş olur.

Daha Sağlam Şekilde Ezbere Alma

Sahne korkularının ana sebeplerinden biri de ezberden çalmadır. Ancak müzisyen, konsantrasyonu dağıldığında ya da anlık heyecanların getirdiği kasılmalarda da parmaklarının kendigilinden akmaya devam ettiğini, parçanın kesintiye uğramadığını bir kere de olsa deneyimlediğinde sahne heyecanı ve korkusunda doğrudan bir azalma görülür. Ayrıca zihinsel çalışmayla parçada teknik sağlamlığa ve güvene erişmiş müzisyen, yorumda daha derinleşme olanağını yakalar. İdil Biret, Sviatoslav Richter gibi sıra dışı büyüklükte repertuara sahip müzisyenlerin ağırlıklı olarak zihinsel çalışma içinde bulunmalarının sebebi de budur. Yoksa, Richter gibi hayatını konserden konsere seyahatlerde geçirmiş bir müzisyenin yalnızca fiziksel çalışmayla 80 resitallik repertuara ulaşması zaten mümkün olmaz.

SONUÇ

Son olarak, zihinsel çalışmanın öğrenme ve öğretilme şartları hakkında konuşmak faydalı olacaktır. Müzikte zihinsel çalışmanın bir bildiri, bir tez ya da bir kitap kapsamına sığdırılıp sığdırılamayacağı, zihinsel çalışmanın müzisyene kitabi bir bilgi, bir kuram ya da kuramlar bütünü olarak aktarılıp aktarılamayacağı sorusu, müzik yapma işinin ne kadarının kuramsal, ne kadarının pratik bir eylem olduğu sorusunun cevabıyla doğrudan ilişkilidir. Yani, müzik yapma işi ne kadar kuramsal bir konuya zihinsel çalışma da muhatabına o kadar etkili şekilde anlatılabilir. Daha somut konuşmak gerekirse, tıpkı, bedensel işleyişi zihinsel fonksiyonlar üzerinden denetleme, iyileştirme ve ileriye götürme amacı güden diğer teknikler (Alexandertechnik, Feldenkrais vs) gibi müzikte zihinsel çalışma da ancak, edinilen bilgiler pratik çalışmayla bütünleştirilirse hedeflediği sonuçlara ulaşabilir. Buna karşın, elde hiçbir yazılı bilgi ya da sistemin olmayışı da; ilerlemeyi, farklı pedagoglar ve müzisyenler arasındaki iletişim ve etkileşimi, tamamlayıcı hamleleri ya da yeri geldiğinde reddiyeleri imkânsız hâle getirdiğinden, danışmanım Yard. Doç. Çiler Akıncı'yla birlikte, hayati önem taşımasına karşın Türkiye'de ihmal edilen bu konuyu Sanatta Yeterlilik tezimde ele almaya karar verdik. Şimdiye dek sizlere sunmuş olduğum bu bildiri de bu tez çalışmasının bir verimidir.

KAYNAKÇA

- Giesecking, Walter. *So wurde ich Pianist*. Wiesbaden: Brockhaus, 1963
- Klöppel, Renate. *Mentales Training für Musiker: Leichter lernen - sicherer auftreten*. Kassel: Bosse Verlag, 2010
- Mantel, Gerhard. *Einfach üben*. Mainz: Schott, 2001
- Monsaingeon, Bruno. *Swjatoslaw Richter*. Düsseldorf: Staccato Verlag, 2006
- Orloff-Tschekorsky, Tatjana. *Mentales Training*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2001
- Xardel, Dominique. *İdil Biret*. İstanbul: Can Yayınları, 2007
- <http://www.immm.hmtm-hannover.de/de/institut/personen/eckart-altenmueller/>

“ŞEHİRLEŞME SÜRECİ İÇİNDE ALİ ERCAN’IN MÜZİĞİNDEKİ DEĞİŞİMLER”

Serenat İSTANBULLU

Niğde Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi

serenatistanbullu@hotmail.com

ÖZET

Bu çalışmada; bestecisi bilinen Geleneksel Türk Halk Müziğinin günümüz yaşayanlarından Ali Ercan’ın hayatı, eserleri, Niğde’nin müziğine ve somut olmayan kültürel mirasına etkileri, türkü dağarına katkıları belirlenmiştir. Aşığın, büyük şehire gelmesiyle birlikte, müziğindeki söz ve form değişimleri, geleneksel söyleyişten ve âşık şiirinden (saz şiiri) popüler müziğe geçişi, ilerleyen yaşları ile birlikte tasavvufi şiire ve dinî müziğe yönelimi, dinî içerikli filmleri, aşığın kendisinden ve çeşitli kaynaklardan aktarılmıştır. Ercan’ın her üç türdeki ürünleriyle müzik alanına katkılarına da yer verilerek şehir ve müzik bağlamında Ali Ercan’ın müziğindeki değişim ve dönüşüm vurgulanmıştır.

Bilimsel yayınlara fazla konu olmamış Niğde halk müziği temsilcilerinin de zikredildiği bu çalışma, Niğde ozanlarından Ali Ercan’ın ve öğrencisi olmuş diğer Niğdeli halk sanatçılarının tanıtılması açısından da önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ali Ercan, Niğde Müzik Kültürü, Dinî Müzik

“THE CHANCES IN ALİ ERCAN’S MUSIC IN THE PROCESS OF URBANIZATION”

Serenat İSTANBULLU

Niğde Fine Arts High School

serenatistanbullu@hotmail.com

ABSTRACT

In this study, Ali Ercan, a living representative of Traditional Turkish folk music the composer of which is known ,has been *analyzed*(determined) in terms of his life, works , effects on the music and cultural heritage which is not tangible in Niğde and his contributions to folk music repertoire. With the poet’s coming to the big city the changes in his lyrics and form, his heading from Traditional singing and ‘Asık ‘ style towards popular music, his tendency to sufism and religious music as he got older and his films based on religious motives have been cited through various resources and his own words.By including these three types of music, the change and transformation in Ali ERCAN’s music have been stressed in terms of city and music.

This study in which the representatives of Niğde folk music who haven’t been subject to scientific publications much is also important in that it serves to make Ali Ercan, one of Niğde’s poets, and other local poets who were once his student known.

Key words: Ali Ercan , Niğde Music Culture, Religious Music

GİRİŞ

Saz şairleri, bir diğer adıyla âşıklar, âşık edebiyatı olarak nitelendirilen edebiyat akımının ilkelerine uygun olarak toplumdaki gelişimi, değişimi, sorunları, doğa ve insan sevgisini, aşkı, kültürel normları, halkın dili ve duygusuyla, bakışıyla dile getirip, bunları, kendi şiirleriyle veya başkalarına ait şiirlerle, saz eşliğinde anlatan kişilerdir. Âşık ve sazın ayrılmaz bütünlüğü, bu sanatçılara “saz şairi”, “sazlı ozan”, “çöğür şairi” gibi adların da verilmesine sebep olmuştur (Sakaoğlu 1992: 219). Sözlü anlatımın esas olduğu âşık tarzı halk şiirinde âşık; halkın gönlüne, hayaline yürek uzattığı kadar, topluma ve düzene karşı taşlamalarıyla da kimi zaman içinde yettiği kesimin sözcüsü, kimi zaman halka olan öğütleri ile benimsenip halkın gönlünde yer etmiş bir ses olmuştur. Bu anlamda Niğde kültürünün sesi olan Ali Ercan, gerek kendi besteleri, gerek halk şiirlerine can veren ezgileri ile Niğde müziğinin sesi, temsilcisi ve taşıyıcısı olmuştur. Aşığın büyük şehire gelişi ve ulusal çapta tanınması ile birlikte müziğinde değişimler görülmüş, eserlerini, popüler kültür ürünleri üzerine vermiştir. Son dönemlerde yapmakta olduğu İslami içerikli söz ve ezgileriyle dinî müziğe, ayrıca İslami konuları işleyen filmleri ile medya yoluyla da, topluma ve müzik kültürüne katkıları devam etmektedir.

Bu çalışmada; “Bestecisi bilinen Geleneksel Türk Halk Müziğinin günümüz yaşayanlarından Ali Ercan kimdir?”, “Eserleri ve eserlerinin içeriği, Niğde halk müziğine ve Geleneksel Türk Halk Müziğimize katkıları nelerdir?”, “Aşığın İstanbul’a gelişi ile başlayan müziksel değişim süreci nasıldır?”, “Halk aşığının son yıllarda dinî müziğe yönelişi, ilahileri, dinî içerikli filmleri ve son yıllarda değişikliğe uğrayan müzik anlayışı ve bu değişimin gerekçeleri nelerdir?” sorularına yanıt aranmıştır.

Kaynak taraması, belgesel tarama ve yarı yapılandırılmış görüşme yöntemlerinin kullanıldığı bu çalışmada, ozan hakkında birçok belge taranmış ve konunun gerektirdiği bilgiler edinilmiştir. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniği, yapılandırılmış görüşme tekniğinden biraz daha esnektir. Bu teknikte, araştırmacı önceden sormayı planladığı soruları içeren görüşme protokolünü hazırlar. Buna karşın araştırmacı, görüşmenin akışına bağlı olarak değişik yan ya da alt sorularla görüşmenin akışını etkileyebilir ve kişinin yanıtlarını açmasını ve ayrıntılandırmasını sağlayabilir (Türnüklü, 2000: 6). Araştırmanın veri toplama yöntemi olarak, Ali Ercan ile yakınlığı bulunan kişilerden ve kendisinden yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile bilgiler elde edilmiş, bu bilgiler belli bir sıraya dayanarak derlenmiştir.

Ali Ercan’ın Hayatı

Niğde müzik kültürünün önemli bir ismi olan halk aşığı Ali Ercan, 1931 yılında Niğde’ye bağlı İçmeli köyünde doğmuştur. Küçük yaşta annesini babasını ve kardeşini kaybeden âşık, babaannesinin yanında büyümüştür. Evin geçimini sağlayabilmek için köyün koyun ve kuzularını otlatma görevini üstlenen Ercan, doğa ile ilgili vezinsiz, yarı kafiyeli, amatörce manilerini, kendi yaptığı derme çatma bir saz ile daha sonra da dayısının hediye ettiği ilk bağlamasıyla on yaşından itibaren çalıp söylemeye başlamıştır (Ercan 1965:8). Ali Ercan, beste ve icra yeteneğini askerlik döneminde geliştirmiş, saz ustalarından Emin Aldemir ve zamanın ünlü yorumcularından Aliye Akkılıç ile tanışarak, onların tavsiyeleri ile 18 yaşında İstanbul radyosunun açtığı sınavı hem ses hem icra alanlarında kazanıp burada çalmaya başlamıştır (Özmel 2009:1198). Jüri huzurunda söylediği ilk şiiri şudur:

“Buraya koymuşlar bir büyük kantar

Bu kadar insanı kantar mı tartar

İyi çal şu sazı Ercan’da yakayı kurtar

Hakkında yaramazı söylerler şimdi” (Türkmen 1996:25)

İki yıl boyunca İstanbul radyosundaki görevini sürdüren Ercan, maddi nedenlerle buradaki işini bırakmıştır. Askerlik sonrası Niğde’de düğünlerde saz çalan sanatçı, bir yandan da Halk Eğitimi Merkezinin halk müziği ve bağlama kurslarında öğreticilik yapmıştır (Atılğan 2002:31).

1951’de evlenerek 3 çocuk sahibi olan Ali Ercan, İstanbul’a yerleşerek “Adana’ya Bir Kız Geçti Gördün mü?” adlı ilk plak çalışmasıyla yurt çapında üne kavuşmuştur. Bu çalışmanın ardından “Kara Kaş Gözlerin Elmas”, “Adaletin Bu mu Dünya?”, “Kırat Gemini Almış Yol mu Dayanır?” adlı plaklarıyla 1960-1970 yılları arasında tüm yurttan oldukça popüler olmuş, bu süreç içerisinde 55 plak, 25 kaset yapmıştır. (Atılğan 2002:32). Anadolu’nun her yerinde tanınan ve türküleri söylenen Ali Ercan, o yıllarda Niğde türkülerinin tüm yurttan tanınmasına, çalınıp söylenmesine de vesile olmuştur (Atılğan 2002:32).

Halen dinî motifler içeren şiirlerini bestelediği ürünleriyle sanatına devam eden Ercan’ın, ilahi tarzda eserleri de albümleştirilerek piyasaya sunulmuştur. Dinî konular içeren birçok filmde de rol almış olan Ali Ercan’ın, bir reklam filmi ve yayımlanmış iki kitabı bulunmaktadır. Bu kitapların ilki, kendi çalışmaları, eserleri, Niğde dolaylarından derlediği Niğde türküleri ve sosyal içerikli şiirlerinin olduğu “Kara Kaş Gözlerin Elmas (1965)”, diğeri ise İslamî tarzda bestelenmiş kasidelerin, nasihatlerin, ilahilerin ve kendi eserlerinden seçmelerin bulunduğu “Doyamadım Muhammed’e” adlı kitabıdır.

Eserlerinin Yapısı

Ali Ercan’ın türküleri içerik bakımından incelendiğinde âşıklık geleneğinde görülen söz söyleme sanatının öne çıktığı; anlatılmak istenilenin, sözün etrafında şekillendiği görülmektedir. “Âşıklar, bulundukları yörelerin hem şairi hem müzisyeni olarak önemli bir yere sahiptirler. Bilhassa Kuzey Doğu Anadolu illerinde önemli bir gelenek olarak sürdürülen âşıklık, günümüzde de geçmişten gelen kimi uygulamaları bünyesinde barındırmaktadır. Âşıklar şiir düzmeyi ve saz çalmayı ustalarından yahut katıldıkları meclislerdeki usta âşıklardan öğrenirler” (Özdemir 2013:9). Ali Ercan’ın da Niğde kültüründe, belirtilen açıklamaya uygun bir icra ve söz sanatının olduğu bilinmektedir.

Aşığın eserleri, ezgisel tür olarak çoğunlukla kırık havadır ve sıklıkla 2/4 lük ve 4/4 lük ölçü sayısı ile bestelenmiştir. Bunun dışında Niğde’ye ve çevre yörelere ait derlediği türküler ve uzun havalar arasında kendisine ait olanlar da bulunmaktadır.

Ali Ercan, gerek âşık tarzı şiirlerinde gerekse tasavvufi şiirlerinde, hecenin 7, 8 ve 11’li kalıplarını kullanmıştır. Aynı çeşitlilik, kullandığı uyak şeması ve türünde de görülmektedir. Şiirlerin nazım biçimleri incelendiğinde, hem saz şiirinden hem de tekke şiirinden faydalandığı görülür. ‘Koşma, semai, ilahi’ aşığın kullandığı nazım biçimleridir.

Ali Ercan’ın eserlerindeki konular, âşık edebiyatı geleneğinde görüldüğü üzere kendi başından geçen ya da yaygınlaşıp ünlenen hikâyeler üzerinedir.

Müzik Hayatı

Ali Ercan’ın, müzik hayatı genel anlamda üç döneme ayrılabilir. Yöre sanatçısı olduğu birinci dönem, ulusal alanda tanındığı ve popüler kültür ürünleri verdiği ikinci dönem, olgunluk yaşlarında başlayıp halen devam eden, İslamî ürünler ve televizyon programlarının olduğu üçüncü dönem. Âşık; müzik hayatının 1. ve 2. Dönemlerini 30 yıl, 3. Dönemini ise 35 yıllık bir süreç olarak tanımlamaktadır.

Niğde ve civar yörelere ait türkülerde can verdiği birinci dönemde, Ercan'ın, aşık edebiyatı konularından ve halka ait hikâyelerden etkilenecek bu hikâyeleri bestelere dönüştürdüğü görülmektedir. Niğde türkülerini; konuları gereği çoğunlukla aşkın ifade edildiği, kırsal ve geleneksel özelliklerinden dolayı çevre baskısının türkü sözlerine yansıdığı, sevdiği kıyla görüşmemenin verdiği üzüntünün dile getirildiği, genellikle erkek ağzı dizelerden oluşur. Ali Ercan da sanatının ilk yıllarında bu konular üzerine yoğunlaşmıştır.

Aşığın Niğde türkülerini içinden derlediği ve seslendiği türkülerin ilki, dedesi, Gömlüksizin Hasan Dede'den öğrendiği "Gökdereden Çıktım Derya Yüzüne" adlı türküdür. Niğde ve dolaylarında nüfusun belli bir bölümünü oluşturan Rum halkının Niğde yaşayışına etkilerini de yansıtan bu türkü, Dikilitaş Köyü'ndeki Ermeni kıızı Heleni ile karşılaşp, ona sevdalanan Aşık Ali'nin, Heleni'ye karşı duygularını anlatır. Dinî ve etnik ayırmadan kaynaklanan olumsuzlukları da anlatan türkünün sözlerinden bir bölümü şöyledir:

"Gökdere'den çıktım derya yüzüne,
İras geldim bir Ermeni gızına,
Yeme, içme bak yavrunun yüzüne
İmana gel, gavur gızı imana"

Bu sözler üzerine Ermeni kızının Ali'ye cevabı:

"Hacılar da hacca gider Hacı olur
Talebeler okur-yazar hoca olur
Ermeni'den İslam olmak güç olur,
Var git İslamoğlu dönmem dinine"

(Ercan 1965:10)

Mübadale ile birlikte evlerini terk eden Rum halkından kalan kültürel miras, gerek eski Niğde evlerinin mimarisinde gerek el işlemelerinde gerekse Niğde'nin kasaba ve köylerinde bile görülen tarihi kiliselerle, halen kendini göstermektedir. Dinî ve etnik etkileşimin somut örnekleri Ali Ercan tarafından seslendirilen türkülerde de görülmektedir.

Ali Ercan'ın bu dönem eserlerindeki kişiler; toplum düzenindeki haksızlıklara, yanlışlıklara ve güçlünün güçsüz üzerinde kurmaya çalıştığı üstünlük ve yaptırımlara karşı koymaya çalışan genç erkeklerdir. Aşık, bu türdeki türkü sözleriyle, özgörevi olan toplumsal farkındalığı yaratmak ve toplumdaki gelişimi, değişimi, sorunları dile getirerek sorgulamak istemektedir. Aşığın bu dönemdeki şiirlerinin çoğunlukla tasvir, eleştiri, taşlama, yakınma, güzelleme olduğu gözlemlenir. Türkülerinde gençliğinden itibaren Tanrı ve insan sevgisini dile getiren aşık, topluma da öğütler ve örnek olaylar vasıtasıyla yol göstermek istemektedir.

Taşradan ayrılp İstanbul'a gelişi ile başlayan dönem, Ali Ercan'ın müzik hayatında ikinci dönem olarak nitelendirilebilir. Ercan, birinci dönem eserlerini "gerçek halk müziği", ikinci dönemdeki ürünlerini ise "fantezi müzik" olarak tanımlamakta ve ürünlerinin konularını da o yılların gündemde olan konularından, halkın isteği yönünde belirlediğini, eserlerinin genellikle yoksul kesimin sorunları ya da mizahi tarzda taşlamalar biçiminde olduğunu dile getirmektedir. Aşığın bu dönemdeki ürünleri incelendiğinde, türkü formundaki bestelerinin çoğunlukla kendisi için özel bir kadına ya da başka kadınlara yönelik olduğu görülür. Eserlerindeki konular, ilk zamanlarda büyük şehre gelmiş olmanın getirdiği alışma dönemleri, kırsal hayata duyulan özlem ve sıklıkla büyük şehre gelip sosyal hayata uyum sağlama adına özellikle kadınlarda görülen değişim ve şehirli kadınların yaşantısına yönelik sözler üzerine yoğunlaşmaktadır.

Bu türkülerin başlıcaları arasında, "Kara Kaş Gözlerin Elmas" türküsü gelir. Ali

Ercan'ın açık gönüllülükle anlatmış olduğu türkünün hikâyesi şöyledir:

Ercan, para kazanmak amacıyla İstanbul'da çalıştığı bir pavyonda gördüğü, Emel adında bir kıza tutulmuştur. Aradan yıllar geçmesine rağmen bir daha göremediği kızı, hiçbir zaman unutamamıştır. Âşık, yıllar sonra Gaziantep'te program yapmak için anlaştığı başka bir pavyonda o kızı tekrar görür. O gece gözüne uyku girmeyen Ercan'ın yanına yaşlı bir kadın gelir. Bu kadın, âşık olduğu Emel'in annesidir. Kadının, yaşlı ve giderek çirkinleşen “acayip” hali Ali Ercan'a “annene bak gör halini” dizelerini döktürür ve tüm Türkiye'nin bildiği o türküyü doğurur. Ali Ercan'ın sevdiği kadına yönelik, yaşlanmayı ve ölümü betimleyen sözleri de bir anlamda topluma mesajdır.

“Kara kaş gözlerin elmas

Bu güzellik sende de kalmaz

Pişman olun kimseler almaz

Annene bak gör halini”

(Ercan1965:14)

60'lı yıllarda Zeki Müren dahil pek çok solistin okuduğu, günümüzde ise rock müzik türünde üne kavuşmuş olan Kıraç'ın, Anadolu rock tarzında seslendirdiği “Kara Kaş Gözlerin Elmas” türküsü günümüz gençleri arasında da halen sevilen ve söylenen bir türküdür.

Ercan'ın yoksulluk ve eşitsizlik üzerine yazdığı çok bilinen bir diğer türküsü de “Adaletin Bu mu Dünya?” türküsüdür. Türkünün bir bölümü şöyledir:

“Güvenemem Servetime Malıma

Ümidim Yok Bugün İle Yarına

Toprak Beni De Basacak Bağrına

Adaletin Bu Mu Dünya

Ne olur yaşasak dünya

Kimine kavun yedirdin

Bana acı şalak dünya

Ne Yar Verdin Ne Mal Dünya

Benim de canım al dünya

Benden iyi adam bul da

Aleminde gezdir dünya

Kötülerinsin Sen Dünya

İyileri Öldüren Dünya

Küçük bir yuva kurmuştum

Acımadan yıktın dünya”

Ercan'ın albümlerindeki birçok eserin giriş bölümünde, genellikle kendisi ve bir başkasıyla karşılıklı diyalog şeklinde gelişen resitatif metinler bulunmaktadır. Ercan'ın kendisi tarafından ve Nedret Güvenç gibi dönemin tiyatrocuları tarafından seslendirilen bu resitatif metinler sıklıkla türkünün konusunu yansıtan bazen mizahi, bazen de ders veren sözlerden oluşmaktadır. O yıllarda çok sevilen bu resitatif metinlere Ali Ercan da sıklıkla yer vermiştir. Bazı türkülerin mısra aralarına ya da en sonuna konulan metinlerde, türküyü bütünleyici ya da hikayeleştirilen bölümler eklenmiştir. Bu dönemdeki söyleyişte de birinci dönemde olduğu gibi, durum tespiti, yol gösterme, nasihat verme ve eleştirel yaklaşımın devam ettiği görülmektedir.

Döneminin popüler olan konuları üzerine de ürünler veren Ercan'ın, kadın imgesine yer verdiği türkü sözleri oldukça ilgi görmüştür. Özellikle yetiştiği çevredeki kadın kavramıyla, şehir kadınları arasındaki farkın mizahi bir söylemle dile getirildiği ve şehir kadını eleştiren türkü sözleri sevilmiş ve bu nedenle yoğun olarak bu konu üzerine müzik ürünleri vermiştir. “İstanbul’a Geldin Hanım mı Oldun” “Bir Kız Bana Emmi Dedi” , “Kız Sen Dünyanın Neresindensin?”, “Halamın Kızı”, “Güzele Bakmak Sevap”, “Sabret Sevgilim-Güzel Beni de”, “Adana’ya Bir Kız Geçti Gördün mü?”, “ Bana Bir Kız Yaz” gibi Ercan'ın albümlerine almış olduğu eserlerin adları da bu konuya örnek teşkil edecek durumdadır.

Ali Ercan'ın, 1961 yılından itibaren Almanya ile Türkiye arasında yapılan bir anlaşma ile Almanya'ya misafir işçi olarak giden Türklerin (Şahin 2012:1) yaşadığı sıkıntıları, memleket özlemini ve geride kalan ailesinin durumunu anlatan eserleri gurbetçiler tarafından benimsenmiş, birçok kez Almanya'ya davet edilen Ercan bu türdeki eserlerini yoğunlaştırmıştır. Almanya'ya giden bir kadının geride kalan çocuklarının durumunu anlattığı “Zeynebim” türküsünün bir bölümü şöyledir:

“Zeynebim Almanya'nın yolunu tuttu
Ayşe'yle Fatma'nın boynunu büktü
Altı aylık Ahmet'ini nasıl unuttun?
Yavan ekmek yiyelim dön gel
Zeynebim Zeynebim
Seninle kavlimiz böyle miydi?
Zeynebim Zeynebim
Çocukların seni istiyor
Zeynebim Zeynebim”

“Helga Türk Gelini”, “Aysel’in Dönüşü” türküleri de aşğın, Almanya ile ilgili türkülerinden bazılarıdır.

Yoksulluk, ölüm, İstanbul’a göç ve bu göçün getirdiği zorlukları da birçok türküsünde işleyen Ali Ercan'ın geçmiş yıllarındaki eser konularının seçiminde, elbette bulunduğu dönemin gündemi, ilgi gören konuları ve sevileni üretme adına seçimlerin yapıldığı göz önüne alınmalıdır. Ancak âşık, müzik hayatının her döneminde Tanrı sevgisini, insan sevgisini, doğruluğu ve özünü kaybetmeme gibi erdemleri türkülerine konu etmiştir.

Ali Ercan'ın kırklı yaşları ile birlikte gelen üçüncü dönem, İslamî konular üzerine ürünler verdiği dönemdir. Bu dönem, kendisi tarafından, “halk aşığı” iken “Hak aşığı” olmak, olarak tanımlanır. Ercan, yaşantısında ve müziğinde değişimlere neden olan etkenleri şöyle anlatır: “Evimin karşısında İstanbul’un üçüncü büyük camisi olan Şehzadebaşı Camii İmamı

Timurtaş Uçar Hoca ile yaptığım sohbetler ve yine evimin çok yakınında bulunan, komşularım dediğim, ara sıra dertleştiğim, 18 Sekbanlar Şehitliği, İslamiyet'ten etkilenmeme ve zaten içimde hep var olan Allah sevgisinin alevlenmesine neden olmuştur". Bu dönem ürünleri, söz bakımından incelendiğinde ise tercih ettiği konuların büyük çoğunluğunun, Tanrı'ya yönelik olarak, kader, şükür, tövbe, ölüm, Kuran-ı Kerim, peygamberler ve din büyükleri üzerine olduğu görülür. Özellikle Hz. Peygamberi övmeye ve O'nunla ilgili olayları tasvir etmeye yönelik olan çok sayıdaki bestesi dikkat çekicidir. Ayrıca Ercan'ın Yunus Emre'nin şiirlerinden de bestelediği ilahileri bulunmaktadır. İslami tarzda 150 civarında ilahi ve şiirleri bulunan Ercan'ın bu dönemde 15 kadar serbest konulu ürünleri bulunmaktadır. Âşık, serbest konulu ürünlerini anlatırken; gençlikte, "Adaletin bu mu dünya?" dediğini, olgunluk çağında ise "Kimin olursan ol dünya" diyerek dünyayı başkalarına bırakmaya hazırlandığını ifade etmektedir. Son yıllardaki müzik ürünlerinin üslubunun sıklıkla tasvir, öğüt, yakarış, söz veriş, yönlendirme şeklinde olduğu gözlemlenmektedir.

Ercan'ın hac ziyaretindeyken yazdığı, Hz. Peygambere ve Kabe'ye olan sevgisini anlatan dinî formdaki eserinin bir bölümü şöyledir:

"Ben Resul'den çok memnunum
O da benden memnun mu ki?
Tekrar nasib eyle Yarab
Ben Resul'e doymadım ki!
Doyulur mu o Mahmud'a
Doyulur mu o Ahmed'e
Ashab bile doymamış ki
Nasıl doyam Muhammed'e" (Ercan 2005:17)

İlahi tarzında çok sevilen ve İslami kesimin yoğun olarak dinlediği "Medine'ye Varamadım" adlı eserin sözleri ise şöyledir:

Medine'ye varamadım,
Gül kokusu alamadım,
Ben resule doyamadım,
Yaralıyım, yaralıyım.

Bu eserin konusundan esinlenerek yazılmış olan senaryo, filme dönüştürülmüş ve Ali Ercan da bu filmde başrol oynamıştır. Bu film dışında 13 tane dinî konulu filmde de başrol alan Ercan'ın ikinci kitabı olan "Doyamadım Muhammed'e" adlı kitabında 127 adet ilahi ve kasidesi vardır.

Şu an 83 yaşında olan ve kendisini "Önceki Ali Ercan ve sonraki Ali Ercan" olarak tanımlayan, çalışmayı hiç bırakmayan halk ozanının müzik hayatı 65 senedir devam etmektedir. "İnsanları kendi canım kadar seviyorum, öldüğümde, hakkımda 'iyi bir insandı' derlerse bu dünyadaki görevimi yapmışım demektir" diye ifade ettiği dünya görüşü de eserlerinde bulunan ana fikir ile uyumludur. Halk şairi kimliğini hiçbir zaman terk etmeyen Ercan, halkla dertleşme, olaylardan ders çıkarma, vefa gösterme ve öğüt verme üslubunu hiç değiştirmemiş ve bu gibi konulara müzik hayatının her döneminde yer vermiştir.

Niğde Halk Müziğine ve Geleneksel Türk Halk Müziğine Katkıları

Ali Ercan kendisini yetiştiren saz ustalarına, kitaplarında yer verdiği gibi yetişmesine katkıda bulunduğu öğrencilerini ve bilgi alışverişinde bulunduğu diğer Niğdeli saz ustalarını da desteklemiştir. Niğde müzik kültürüne katkısı olacağını düşünerek özellikle kitaplarında ve katıldığı programlarda, türkülerine yer verdiği bu kişilerin besteleri de bugün Niğde türküleri olarak TRT arşivinde ve Türk halk müziği repertuarlarında yerini almıştır. Ali Ercan'ın övgüyle bahsettiği saz ustası ve yapımcısı Nurettin Bayhan, oğlu İlhan Bayhan, besteleriyle Niğde türkülerine katkıda bulunan Ziya Özdağ, sahne ve repertuar bilgisini aktardığı Erkan Yölseven ve Ali Ercan'ın “sihirli tef “ diye tanımladığı Talat Baykal, ağabeyleri Ahmet ve Raci Baykal, ayrıca Niğde türkülerini derleyerek TRT repertuarına kazandıran Refik Başaran, Halil Atılgan ve Niğdelilerin fahri hemşehrisi Nurettin Çamlıdağ, Niğde halk müziği kültürünün önemli isimlerindendir.

Aşığın, hem kendi eserlerini hem de Niğde'ye ait bazı türkülerini derlediği iki kitabı bulunmaktadır. 1965 yılında basılan “Kara Kaş Gözlerin Elmas” adlı ilk kitabında, Ali Ercan'ın kendi çalışmaları, eserleri, Niğde dolaylarından derlediği Niğde türküleri ve sosyal içerikli şiirlerinin bir kısmı bulunmaktadır. 2005 yılında “Doyamadım Muhammed'e” adlı ikinci kitabı ise İslamî tarzda bestelenmiş ilahilerin kasidelerin ve nasihatlerin bulunduğu, birçoğu bestelenmiş ve kayıtları yapılmış şiirlerden ve kendi eserleri arasından seçmelerden oluşmaktadır. Bu kitapların her ikisinde de eserler notaya alınmamış, yalnızca sözlerden ibaret bırakılarak eserlerle ilgili olaylar anlatılmıştır. Ayrıca ilahilerden önce Ali Ercan'ın görüşlerine ve dinî konulardaki telkinlerine yer verilmiştir. Eserlerin notaya alınarak basılı metinler halinde kitaplaştırılmamış olması, Niğde kültürü adına Ali Ercan'ın yüzlerce eserinin kaybolma ve unutulma endişesini yaratmaktadır.

55 plak 25 kaseti bulunan Ali Ercan'ın son dönemlerde ilahilerden oluşan albümleri ile birlikte 80'in üzerinde albümü, ayrıca sosyal medyada Ali Ercan'ın sevenlerinin oluşturduğu birçok site bulunmaktadır. Bu siteler dışında türkü ve ilahilerine kolayca ulaşılabilen birçok İslami site ve video paylaşım siteleri de vardır.

Son dönemlerde yine İslami içerikli birçok filmde rol alan Ali Ercan'ın 13 sinema filmi, bir reklam filmi ve halen devam eden bir de televizyon programı bulunmaktadır.

SONUÇ

Niğdeli Âşık Ali Ercan'ın, gerek derlemeleri gerek besteleri gerekse Niğde ve civar yörelere ait geleneksel halk müziğinin tanıtılması yoluyla, Niğde'nin müziğine ve somut olmayan kültürel mirasına katkılarının bulunduğu,

Halk evi çalışmaları ve yerel törenlerdeki icralarıyla Niğde müzik kültürüne hizmet etmiş olduğu,

Niğdeli saz âşıkları arasında önemli bir yer tuttuğu ve Niğdeli birçok saz aşığını da etkileyerek, onların yetişmelerinde katkılarının bulunduğu,

Ali Ercan'ın kendi şiirleri başta olmak üzere, anonim olarak bilinen veya gelenek içinde dilden dile söylenegelmiş hikayeleri güfte ve besteye dönüştürdüğü eserleriyle türkü dağarcığına katkıları olduğu,

Ayrıca, yine kendi şiirleri kasideleri ve ilahileriyle; ilaveten Yunus Emre'den aldığı şiirleri, farklı bestelerle yeniden canlandırarak dinî müziğe de katkıları olduğu

İslami eserleri ile de dini müziğe ve ilahi repertuarına katkıları bulunduğu, bu eserlerini kitap, film, albüm gibi erişim araçlarıyla kolay ulaşılabilir hale getirdiği,

Ali Ercan'ın, gerek TRT-THM repertuarına alınmış ya da repertuara alınmamış eserleri bakımından, gerekse başka bestecilerin yetiştirilmesi ve bu kişilerin TRT-THM repertuarına alınan bestelerinin oluşumuna desteklerinden dolayı, Türk Halk Müziği'ne büyük katkılarının olduğu,

Müzik hayatının birinci dönemindeki eserlerinin, deyiş bakımından, halk aşığı deyişine uygun düştüğü ve âşıklık geleneğinin amaçlarına uygun güfte ve beste çalışmalarının olduğu,

Geçmişte yazdığı eserleri ile son zamanlarda yazdığı eserleri arasında üslup ve içerik bakımından değişimlerin görüldüğü,

Müzik hayatının son dönemlerinde oluşturmuş olduğu İslami eserleri vasıtasıyla dinî anlamda kendisinden feyz almak isteyenlere müzik yoluyla rehberlik ettiği,

Yukarıda belirtilen sonuçlardan hareketle Ali Ercan'ın; âşık sanatında, icracı, temsilci ve kaynak kişi olarak önemli bir yerinin olduğu, eserlerinin ve çalışmalarının çokluğu ve geniş kitlelere hitap etmesi sayesinde, sanatında ölümsüzleştiği, kendi arzuladığı sanatsal hedefe epeyce yaklaştığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- ATILGAN, Halit, “Geçmişten Günümüze Niğde Halk Müziği” T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları Başbakanlık Basımevi Ankara 2002.
- ERCAN, Ali, “Karakaş Gözlerin Elmas ve Niğde Türküleri” İl Basımevi Niğde 1965.
- ERCAN, Ali, “Doyamadım Muhammed’e”, Şelale Yayıncılık, İstanbul 2005.
- ÖZMEL, İsmail, “Niğdeli Şair ve Yazarlar” Tekten Matbaa Basın Yayın Ltd. Şti. Niğde 2009.
- ÖZDEMİR, Erdem, “Âşık ve Ozan Kavramlarının Günümüz Türkiye’sinde Müzikal ve Edebi Yönden Tanımlanması”, Akademik Bakış Dergisi Sayı: 34 Ocak – Şubat Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi 2013.
- SAKAOĞLU, Saim, “Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine”, Türk Halk Musıkisinde Çeşitli Görüşler, (Hızl: Salih Turhan), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1992.
- ŞAHİN, Sedat, “Almanya’ya Türk Vatandaşları’nın Göçü’nün 51. Yılı “Kazanımlar ve Tehditler” H.Ü. Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Araştırmaları e-dergisi, 20 Kasım 2012, , Ankara, 2012 s.1-16.
- TÜRKMEN, Uğur, “Notalarıyla Niğde Türküleri” Elma Ofset Matbaacılık Niğde 1996.
- TÜRNUKLÜ, Abbas, “Eğitimbilim Araştırmalarında Etkin Olarak Kullanılabilecek Nitel Bir Araştırma Tekniği: Görüşme”, Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi, 2000.

“MEGAKENT İSTANBUL VE BU ŞEHRİN GÜNÜMÜZ ÇAĞDAŞ TÜRK BESTECİLERİNE ETKİLERİ”

Öğr. Gör. Seta KÜRKÇÜOĞLU

Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları

setakurkcuoglu@gmail.com

ÖZET

Klasik müzik tarihi içerisinde, özellikle Barok ve Klasik Dönem bestecilerinin eserleri ele alındığında, dönemin ruhunun tüm bestecileri genellikle benzer açılardan etkilediği görülmektedir. Ancak bu benzerliklerin en önemli nedeni, bestecilerin çoğunlukla eserlerini geçim sıkıntısı olmaksızın besteleyebilmek adına, kral ya da çeşitli asillerin saraylarında görev alarak yaratmalarıdır. Birbirini etkileyen saray yaşamlarının şehir ve toplum yaşamlarından uzak oluşu, uzun bir süre bestecilerin özgün yaratılarına bir yönüyle engel olmuş, ancak genellikle saray taleplerinin dışında kalan ya da kendi dehalarını kabul ettirebilen besteciler öne çıkabilmiş ve tarihte kalıcı olabilmişlerdir.

Günümüz bestecilerinin koşulları ise çok farklıdır. Özellikle İstanbul gibi büyük şehirler ve onların kozmopolit şehir yaşamları, toplum ve toplumun ahlak yapılarını belirledikleri gibi, sanat algısına da etki etmektedirler. Böylece birbiri içine geçmiş kültürlerin yanı sıra farklı eğitim seviyelerini, farklı aile yapılarını algılayan müzik, kaosu görür ve doğal olarak yansıtır. Her bestecinin özgün algısı bu çeşitliliğin olumlu ya da olumsuz yönleriyle şekillenir. Bu çalışmada İstanbul şehrinin genel yapısı ve sanata etkileri ele alınarak, günümüz Çağdaş Türk Bestecilerinin eserlerine ve görüşlerine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Müzik, Çağdaş Türk Bestecileri, Toplumsal Algı, Kültür

“MEGACITY ISTANBUL AND ITS IMPACT ON THE CONTEMPORARY TURKISH COMPOSERS”

ABSTRACT

Within the history of the classical Western music, especially when the works of the composers of the Baroque and Classical period are taken into consideration, the spirit of the era is observed to have affected all the composers in similar aspects. However, the major reason of these aspects is that these composers created by working in the palaces of kings or various nobles for the purpose of composing without suffering from financial difficulties. The distance between life in palaces and life of the society in a way hindered the original works of these composers; yet, generally those who stayed out of palace requests or who imposed their brilliance on others could have an outstanding place and be permanent in history.

On the other hand, the conditions of the contemporary composers are completely different. Especially metropolitan cities like Istanbul and their cosmopolitan urban life affect not only the society and its ethical norms but also perception of art. Therefore, music which perceives different levels of education and family patterns besides cultures intertwined to one another sees the chaos and naturally reflects it. The original perception of each composer takes shape by the positive and negative sides of this diversity. In this study, the works and opinions of the Contemporary Turkish Composers are presented by examining the general

structure of Istanbul and its impact on art.

Key Words: Classical Western Music, Contemporary Turkish Composers, Social Perception, Culture

“MEGAKENT İSTANBUL VE BU ŞEHRİN GÜNÜMÜZ ÇAĞDAŞ TÜRK BESTECİLERİNE ETKİLERİ”

Avrupa ve Asya kıtalarının kesiştiği yerde, ülkemizin çok gelişmiş illerinden biri olarak yer alan İstanbul, yüzölçümü bakımından olmasa da, onbeş milyon resmi – onyedi milyon gayri resmi nüfusu, kentsel yapılanması ve sosyal imkanları ile Türkiye’nin en büyük şehridir. İstanbul ili, her bakımdan gösterdiği büyüme ve gelişme hızıyla da megakent sıfatını hak etmekte, onun hızlı değişimi, insanlar üzerinde sosyal ve kültürel algıların da değişimine ve gelişimine ayak uydurmasını zorunlu kılmaktadır.

Bir önceki yüzyıla göre çok daha süratle değişen 21.yüzyıl koşulları ve şehir yaşamı, elbette ki sanatçıların algılarına da aynı biçimde nüfus etmektedir. Günlük yaşamın keşmekeşi, her yerde karşılaşılan sürat ve hengâmenin ortasında sanatçıların kendilerine yaratış alanı bulmaları giderek zorlaşmakta ya da farklılaşmaktadır. Sanatın her dalında olduğu gibi, Klasik Müzik Bestecileri de bu değişime maruz kalmaktadır. Çok sesli müziğin başlangıcından itibaren Avrupa’da genellikle saray ve kilise desteği gören klasik müziğin gelişimi, belirgin olarak 19.yüzyıldan itibaren bağımsızlaşmış, bu durumun hem iyi hem kötü etkileri zamanla ortaya çıkmıştır. Özgürleşen sanat kendine farklı yollar bulmuş, deneysel yapıtlar öne çıkmaya başlamış, tonal müziğin dışına çıkılarak atonal yapıda müzikal fikirler, 12 ton müziği denenmeye başlanmıştır. Ancak güncel yaşam koşullarının ağırlığı, gelir kaygısı da bir o kadar öne belirgin olmaya başlamıştır.

Ülkemizde Klasik Batı Müziği, Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren daha fazla önem kazanmaya başlamıştır. Yetenek sahibi çocuk ve gençler konservatuvarların kurulması ile birlikte daha yaygın eğitim alabilmiş, bestecilik bakımından hızla eserler verme imkanı bulmuşlardır. Kısa gelişim sürecine rağmen teknolojinin hızla ilerlemesinin yardımıyla bestecilerimiz güncel sanat anlayışına hızla yaklaşmış, sanatın aldığı yolu takip edebilmiş, farklı ülkelerde yaşayan çağdaşlarının kalitesine hızla ulaşmayı başarmışlardır.

Yine de İstanbul’un elli yıl öncesine çok uzak olan günümüz hayat koşulları, bu sürecin kolay olmadığı algısını hemen oluşturmaktadır. Değişen yaşam parametreleri içerisinde yol bulmak, besteciler açısından pek de kolay olmamıştır. Ancak yine de her koşulda eser vermeye devam eden bu insanların yaratıcılık süreçleri hakkında fikir sahibi olmak ve İstanbul şehrinin kendilerini ve bestecilik anlayışlarını ne şekilde etkilediğine dair algı oluşturmak amacıyla beş besteci ele alınmıştır. Görüşülen günümüz Türk Klasik Batı Müziği bestecilerden ilki Doç. Dr. Koray Sazlı’dır.

1973 doğumlu olan ve Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Klasik Gitar bölümü mezunu sanatçı, 1999 yılında “Yaylı Çalgılar İçin Sinfonietta” adlı eseri ile Yüksek Lisansını ve 2005 yılında “Gitar ve Orkestra için Konçerto” adlı eseri ile Doktora programını ABD Boston Üniversitesi’nde tamamlamıştır. Sazlı, 2010 yılından beri Doçent unvanı taşımaktadır.

Eğitiminin bir kısmı hariç tüm yaşamı bu şehirde geçmiş olan sanatçıya, İstanbul’un bestecilik anlayışını nasıl etkilediğine dair görüşü sorulduğunda, kendisi böylesine büyük bir megakentin pek çok olumsuz taraflarından kaçınılmaz bir şekilde etkilendiğini ifade etmesine rağmen, asıl beslendiği kısmın şehrin sınırsız imkanları olduğunu ifade etmiştir.

Sanatın gelişim süreci genellikle kentlerin gelişim süreçleriyle paralel bir yol izlemiştir. Bu bakımdan İstanbul da sanatsal imkanları en fazla olan illerimizin başında yer almaktadır. Sergileri, müzeleri, konser salonları ile geniş bir aktiviteye sahip olan bu megakent, Klasik Müzik etkinliklerinin de en fazla icra edildiği şehirdir. Böylece İstanbul farklı sanat disiplinleri hakkında fikir sahibi olma seçenekleri sunması açısından da toplumu besleyicidir. Bu durum, aynı zamanda bir sanatçının çağdaşlarını ve yenilikleri takip etmesi adına da büyük bir gerekliliktir.

Besteci Koray Sazlı, bir başka besteci John Cage'in de söylediği gibi; yüksek bir binanın penceresi açıldığında duyulan trafik sesinden yararlandığı gibi, şehrin geleneksel ve tarihi dokusundan da yararlanır. Bu bakımdan hem 12 ton müziğini kullanmasının yanı sıra tonal eserler vermekten de kaçınmaz. Zaman zaman atonal eserlerini tonal geçişlerle de zenginleştirdiği görülmektedir. Besteci bununla kalmayıp pek çok şairin şiirlerinden de esin aldığını belirtmektedir. Gerçekte şiirlerin verdiği ilham, aynı zamanda yüksek tempolu şehir yaşamında kendisine oksijen sağlamaktadır.

Koray Sazlı'nın bestelediği şiirlerden ikisi Nazım Hikmet'in 9-10 Akşam Şiirleri'dir. Bunlar, Nazım Hikmet'in hapisanedekeyken sevgilisi Piraye'ye yazdığı şiirler olup başlıklarında sadece tarih bulunmaktadır. İlk şarkı (22 Eylül 1945), si minör tonunda, Romantik Dönem üslubu karakterindedir. Giriş cümlesinde piyano partisinin sağ elinde duyulan onaltılık notalar figürü, hemen hemen tüm parça boyunca devam eden bir eşlik ögesi özelliği taşımaktadır. Şan partisindeki melodik yapı, çoğunlukla piyanonun üst partisinden desteklenmektedir. Melodik hattın akıcılığı ve lirik dokusuna özen gösterilerek işlenmiş ve bazen uzak tonlara giden modülasyonların yer aldığı müzikal cümleler, piyanonun duyurduğu dönüş köprüsünün ardından gelen soprano, şan partisinden ilk melodik çizgisini anımsatan eksen akoru üzerindeki çıkıcı arpej hareketi ile çeken fonksiyonuna ulaşmakta ve kodaya bağlanmaktadır. Koda, piyano partisinden ilk giriş cümlesinden ibarettir. Eser, sevgiliye olan özlemi son derece güçlü bir şekilde anlatan şiirin duygusal atmosferini ve yalnızlık hissini, müzikal olarak tasvir etme çabası, ses unsuru ile çalgı arasındaki denge, prozodi ve bestecinin kendi müzikal değerlerini de içeren bir üslup çalışması olarak özetlenebilir.

Song for Piano & Soprano (or Tenor)
22 Sept 1945

Koray SAZLI
Text by Nazım Hikmet

Adagio e mesto

Soprano

Piano

poco rit.

5 a tempo

S. read a book you are in it

no.

Diğer şarkı, 30 Eylül 1945 başlıklı şiirdir. Bu şiir, birkaç dizelik yapıyla aslında uzun soluklu bir eser yazma olanağını zora sokmuştur. Bestecinin parça için uyguladığı çözümler arasında: ağır bir tempo ama buna karşın aktif bir armonik ve melodik kurgu, göreceli olarak

uzun sayılabilecek bir piyano giriş müziği, şan partisinde duyulan ilk müzikal kesitin daha sonra “A” sesi ile vokal parti de tekrar duyulması, piyano ara müzikleri ve tasvire yönelik müzikal pasajların kullanılması sayılabilir.

Parça, altı büyük müzikal kesitte incelenebilir. Piyanonun sunduğu giriş kesitinin başlarında sol elde duyulan ve bir oktav içerisinde atlamalı olarak gelen kromatik doku, soprano partisinin melodik kurgusunu müjdelemektedir. Soprano partisinden hemen öncesinde duyulan Tristan Akoru, bilinçli olarak tasarlanan değil ama oluşturulan armonik kurgunun doğal bir sonucu olarak dikkat çekicidir. Dissonant akorların yanı sıra tonal dünyaya da göndermeler görülmekte, aksak ritim ve metrik modülasyon gibi öğelerden yararlanılmaktadır. Her iki parça da Nazım Hikmet’in şiirlerinin İngilizce çevirileriyle bestelenmiştir.

Song for Piano and Soprano or Tenor No:2
30 Sept 1945
Koray Sazli
Poem by Nazım Hikmet

Largo con Tristezza $\text{♩} = 40-42$

The musical score is for a song titled 'Song for Piano and Soprano or Tenor No:2' by Koray Sazli, based on a poem by Nazım Hikmet. The score is in 3/4 time and features a Soprano part and a Piano part. The tempo is 'Largo con Tristezza' with a metronome marking of 40-42. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as p, cresc., sfz sub.p, cantabile, mp, P, cresc., and dim. The Soprano part begins with a whole rest, followed by a melodic line. The Piano part starts with a piano introduction, followed by a melodic line with various dynamics and articulations.

Bir besteci yaşam pratiğinden uzaklaştıkça kitleye ulaşma olasılığı da o derece azalma problemi ile karşı karşıya kalabilir. Ayrıştırılmış korunaklı bir ortamda taşrada ya da bir kır evinde bestecinin eser ortaya koyması, elbette ki o eserin değersiz olduğu anlamına gelmez; ancak günlük yaşam problemlerine maruz kalan, bunu şiddetli bir biçimde yaşayan dinleyici kitlesine ne derece ulaşır bu tartışılabilir. Zaten bestecinin hitap ettiği kitle de daha çok metropollerde yaşayan popülasyon olduğuna göre, metropollerin dinamizmine hizmet eden bir yol izlemek, karşılıklı etki yaratma olasılığını arttıracaktır. Görüşülen bir diğer besteci Doç. Dr. Alper Maral, şehrin imkanlarından faydalanmak ya da şehrin sorunlarını derinden algılayarak yapıtlarında böylesi bir tutarlılığa hizmet etmek amacıyla daha heterojen ve bu şehrin dinamikleriyle yüksek iletişime dayalı bir yol izlediğini belirtmektedir.

1969'da İstanbul'da doğan Alper Maral, 1994 yılında İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Uluslararası İlişkiler Bölümü'nü bitirdikten sonra Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Duysal Tasarım Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans ve Doktora derslerinin ardından, "21. Yüzyıl Başında, Müziğin Toplumsal Değişim Süreci İçindeki Yerinin Tanımlanması Çabası" konulu çalışmasıyla Doktorasını tamamlamıştır. Besteci, 2012 yılından beri Doçent unvanı taşımaktadır. Değerli bir düşünür de olan Maral, İstanbul'da doğup büyümüş biri olarak yaşadığı şehrin olumlu olumsuz etkilerini derinden gözlemlemektedir. Ancak kendisinin arayışı, daha çok bu yüksek temponun içerisinde boşluklar yaratmakla ilgilidir.

Alper Maral, toplumun ve İstanbul gibi bir megakentin sorunlarını abartmanın olumlu bir yaklaşım olmadığı görüşündedir. Bu sebeple var olan bir şeyi mercek altına almak ya da işaretlemek yerine, paralel evrenlere açılan kapılar yaratma arzusuyla, başka bir yaşam pratiği geliştirme ve aşılama, yaşananları sorgulamaya elverecek boşluklar yaratmayı amaçladığını ifade etmektedir. Bu yaklaşım, bestecinin en fazla önemseddiği bakış açısıdır, böylece bu hızlı şehir temposunun ortasında, herkesin özlediği ataleti müziğine taşımaktadır. Böyle bir bakış açısı bestecinin aynı zamanda yüksek temponun ortasında sadece üretime ve eğitime odaklı kalabilmesine ve tecrübelerini aktarabilmesine imkan vermektedir.

Bestelerinin bir kısmında yüksek ritimlerden uzak, ağır tempoları tercih eden Alper Maral, müziğe kendini vermeyen kişilerin bu parçaların tempolarını idrak edemeyecekleri yapılar kullanmaktadır. Bu yapıların akışkan mono bloklar halinde işleyen continue'lar üzerine kurulu, birbirinin içinde ergiyen ses alanlarıyla kolaylıkla tempo tutulamayan müzikler olduğu besteci tarafından açıklanmaktadır. Dinamizmi başka öğelerle sağlamaya çalışan besteci, ritmik öğeleri değerlendirirken çok büyük devirlere koşut iç örgütlenmeler tercih etmekte; yani 8 – 10 metronom gibi iç ritimlerin ortasına aperiodyik kolay kolay deşifre edilemez hücreler yerleştirmektedir. Bunlar metropoldeki devasa bütünlükten uzaklaştıkça aynı gibi görünmeye başlayan bir leke ya da sürekliliği olan öğeler yığınıdır.



İstanbul'un megakent olarak cazibesi, özellikle çok çeşitli kültürel ve sosyoekonomik yapıdaki insanların bir arada bulunmasıdır. Bu her sanatçıya izlenim zenginliği sunmanın yanı sıra hedef dinleyici kitlesinin de zorluğuna işaret etmektedir. Günümüz Klasik Müzik bestecileri de, sosyoloji, felsefe, sosyoekonomi gibi pek çok disiplinden faydalanma yoluna gitmektedirler. Böylece çeşitliliğin çok fazla olduğu bu şehrin dinleyicilerine ulaşma yolu sağlamaktadırlar.

Bu yolu benimseyerek pek çok disiplini bir arada değerlendirmeyi seçen bestecilerden biri ise görüşülen diğer bir besteci Doç. Mehmet Saim Nemutlu'dur. 1966 yılında dünyaya gelen besteci, Ankara Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon ve piyano eğitimi almıştır. Öğrenimine 1987-1993 yılları arasında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda devam etmiştir. 1993 yılında İlhan Usmanbaş'ın danışmanlığında Lisansüstü eğitimi almış, "Müzikte 'Doku' Kavramı ve Büyük Orkestra için Oda Senfonileri" çalışmasıyla 1996 yılında eğitimini tamamlamıştır. 2002 yılında ise yine MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsünden "Doğançay'ın Çınarları (Tenor Solo, Koro Ve Orkestra İçin Beste)" ile "Benjamin Britten'in Savaş Requiemi Adlı Yapıtı ve Bu Yapıt Bağlamındaki Besteciliği"

adlı çalışmasıyla Sanatta Yeterliğini, Doç. Dr. Hasan Uçarsu danışmanlığında başarıyla tamamlamıştır. Mehmet Nemutlu 2007 yılında Doçent, 2014 yılında Profesör olmuştur.

Güncele bakışıyla öne çıkan besteci Nemutlu, mümkün olduğu kadar İstanbul'un güzelliklerine odaklı yaşamayı tercih ettiğini belirtmektedir. Bunun için imkan buldukça vapur yolculuğu yaptığını, böylece şehrin silüetini incelemeye, denizin, martı seslerinin ve vapur motorundan gelen gürültünün harmanlanmasıyla düşünsel bir yolculuk imkanı bulduğunu ifade etmektedir. Trafikte geçirilen zaman ise bestecinin insanları gözlemlemesi ve algılaması açısından bir fırsat yaratmaktadır. Böylece o, megakentin hengâmesinden bir şekilde zenginleşmektedir.

İstanbul, tüm bestecilerin hemfikir olduğu gibi pek çok sanatsal imkanı barındırmaktadır. Akademik çalışmalar yapan yerli yabancı müzisyenlerin atölye ve ustalık sınıf çalışmaları gerçekleştirmesi, pek çok konserlerin, dinletilerin yapılması, eğitim biçimlerinin şekillenmesine de büyük fayda sağlamaktadır. Güncel yaşama ve problemlerine yaklaşmak adına düşünsel arka planın beslenmesi, farklı disiplinlerle donanarak sağlanan olumlu etkiler, artık hem icracıyı, hem de besteciye daha fazla motive etmektedir.

Besteci Mehmet Nemutlu daha derinlikli, daha nitelikli bir müzisyenin, eserlerine daha fazla değer katabileceği görüşündedir. Müzikolog Mark Lindley'nin de ifade ettiği gibi; notalar üzerinden müzikal bir düşünce üretme dönemi sona ermiş gibi görülmektedir.

Nitekim sadece ses perdeleri, ritimler, bunların çok sesli kombinasyonları, bir çalgı formasyonu içinde oluşturulan dokular v.b. bunlar artık bir anlamda ikincilleşmeye başlamıştır. Kavramlar, besteleme biçimleri, tarzlar veya üslupsal birtakım özellikler, farklı üslupları bir araya getirme, daha önce aranmamış bir imkanı bulma, dinleyiciyi sorgulayıcı bir düşünce içine sokma yoluna gitmek artık önem kazanmıştır. Örneğin Nemutlu "Dinle rüzgarı dinleyen denizi" eseriyle, tizlerde dolaşan keman partisinin her bir dördlük notasının kendi içinde bir metronom değerine sahip olmasıyla icracıya bir farklılık sunmaktadır.

Dinle rüzgârı dinleyen denizi
Solo Keman ve Piyano Pedalları için
(*İsrar Musikîleri*'nden)

Mehmet Nemutlu, 2010

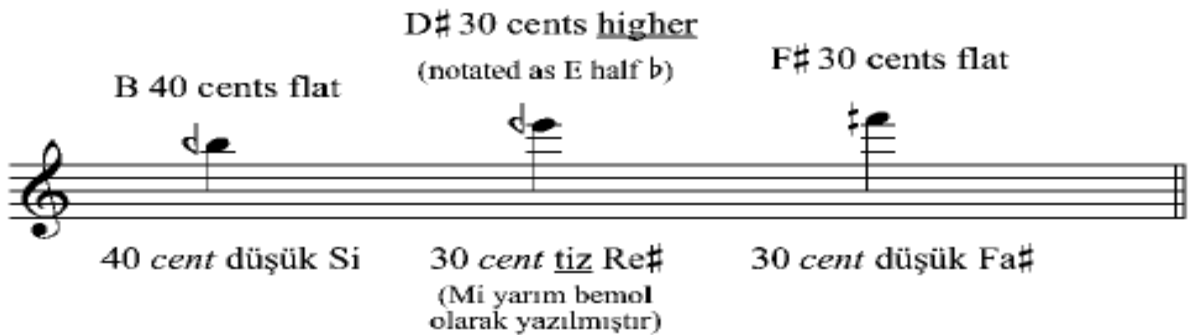
Nemutlu'nun şiirlerle ve metinlerle kurduğu ilişki, onun aynı zamanda yazarlarının şehirle olan hesaplaşmalarını daha iyi anlaması bakımından önemlidir. Tek bir dizeden aldığı sezişlerle, şairin anlatmak istediği algının çok daha farklı, çok daha uzak noktalarına ulaşabilmek, zaman zaman mısra ile paralel müzikal bir anlatımı amaçlamak, sadece

enstrümana ait bir yolculukta ilk başlangıç fikri olarak bu dizeleri kullanmak, bestecinin izlediği yöntemlerdir. Böylece mısranın başlattığı bir momenti hapsederek, farklı bir ortamda yolculuğuna devam etmesi sağlanmış olur. Klarnet, Keman, Cello ve Piyano beşlisi için bestelenmiş “Ey su, oy su!” buna bir örnektir. Bir şiir üzerinden yola çıkılarak bestelenen eser metin içermemektedir.

İstanbul sadece olumsuzluklarıyla ele alınamayacak kadar köklü bir tarihe sahiptir. Onun, geçmişi çok eskilere uzanan tarihi dokusu içinde dolaşmak büyük bir ayrıcalıktır. Görüşülen diğer bir besteci Prof. Dr. Ali Özkan Manav da İstanbul’un tarihsel dokusundan etkilenen sanatçılardandır. 1967’de Mersin’de doğan Ali Özkan Manav, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı kompozisyon Lisans bölümünden 1991’de mezun olmuştur. 1992 yılında aynı kurumun Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı’na araştırma görevlisi olarak atanmış, 1994’te ise “Andante Lugubre, Orkestra için Yapıt”ı ve “20. Yüzyıl Müziğinde Orkestra” inceleme metni ile Yüksek Lisansını tamamlamıştır. 1999 yılında ise “Sforzando’lar” adında orkestra için olan yapıtıyla Boston Üniversitesi’nden Doktora derecesini kazanarak, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’ndaki görevine dönmüştür. Özkan Manav 2001 yılında Doçent, 2009 yılında Profesör olmuştur.

İstanbul, Ali Özkan Manav’ın gözünde hem Osmanlı tarihinin, hem de Klasik Türk Musikisinin merkezidir. Besteci bu müziğe ait öğelerle, deyimlerle, makamlarla veya usullerle buluştuğu anda, İstanbul’un tarihine uzanıyor duygusunu hissettiğini ifade etmiştir. Özel olarak 2005 yılında İstanbul’un zengin kültürüne ve tarihsel değerlerine eğilen Manav, Yunan Besteciler Birliği tarafından istenen bir eser vesilesiyle solo klarnet için bir beste yapma fikriyle yola çıkmıştır. Osmanlı çatısı altında eserler vermiş olan Yunan besteci Kemeñçeci Nikolai’nin bir eserinden esinlenmelerle bestesine renk ve dokunuş kazandırmak isteyen Özkan Manav’ın yolu, eserin notalarına ulaşması gecikince, Tamburi İshak Efendi’nin “Şedd-i Araban” makamında bir bestesiyle buluşmuştur. Bu makamın en kalın perdesi re yani yegâhtır. Klarnet ise en kalın ses olarak re notasından başlayan bir çalgıdır. Böylece perde içeriği ve karakteristik ezgi formüllerinden faydalanarak birkaç alıntı yapılan bu eserle solo klarnet eseri bütünleşmiş, bugünden başlayarak tarihe doğru yürüyen, makamsal ses içeriği soyuttan somuta doğru şekillenen bir biçim almıştır.

Özkan Manav, beş yıl sonra 2010 yılında solo piyano için “Bölüm 6”yı besteler. Bu kez bir yenilik olarak piyanonun akordunu makamlarla somut bir ilişki kurmak adına değiştirmeye yönelir. Altıncı oktavda üç ses perdesini değiştirerek, makamlarla hemen hemen oturacak şekilde bir alterasyon yaratılmasıyla birlikte, piyanonun diğer oktavlarında perdeler değişmediği için, tampere sistemle Osmanlı gelenek müziğinin ses perde sistemi arasında bir tür doğu – batı diyalogu oluşturulmuş olur.



Besteci aynı yıl arp için “Güvercinler” adıyla bir eser besteler. İstanbul’un tüm park ve meydanlarında görmeye alıştığımız, kent hayatına en uyumlu, insanlara en yakın kuşlar olan

güvercinler kendisine ilham vermiştir. Zamanla yeni seslerle ve ses dünyalarıyla çok açık bir ilişki kurabilen, makamlara temas etmekten kaçınmayan bestecinin müziği, giderek daha soyut noktalara ulaşmaya başlamıştır. 2008 – 2009 yıllarından itibaren yeni tınlar ve geleneksel çalma eğitiminin dışında kalan genişletilmiş çalma teknikleriyle de ilgilenmeye başlayan sanatçının, elbette ki geleneksel öğelere yönelmesi de bir önceki kuşak bestecilerinden belirgin farklılıklarla ortaya çıkmaktadır.

Geleneksel müzikle günceli harmanlayan bir diğer önemli bestecimiz ise Prof. Dr. Hasan Uçarsu'dur. 1965 yılında İstanbul'da doğan sanatçı, onbir yaşında İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda flüt eğitimine başlamış ve bir süre yarı zamanlı olarak devam etmiştir. Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bestecilik bölümünde Lisans ve “Senfonik Bölüm/ Çılgılar, Anılar ve Küçük Bir Düş” adlı orkestra eseri ve “Stillere Bağlı Orkestralama Teknikleri” başlıklı inceleme çalışmasıyla Yüksek Lisansını tamamlayan Uçarsu, 1991 yılında aynı kurumda araştırma görevlisi olarak göreve başlamıştır. 1994 yılında gittiği ABD'de, Pennsylvania Üniversitesi'nden bestecilik eğitimini “Comet/Kuyruklu Yıldız” adlı orkestra eseri ve Modal Harmony in Contemporary Turkish Music: A Theoretical Approach by Kemal İlerici (Çağdaş Türk Müziğinde Modal Armoni: Kemal İlerici tarafından Teorik Bir Yaklaşım)” başlıklı makalesi ile tamamlayarak 1997 yılında Doktora derecesi almıştır. Aynı yıl Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı'ndaki görevine geri dönmüştür. Besteci 1998 yılında Doçent, 2009 yılında Profesör olmuştur.

Hasan Uçarsu, İstanbul ve İstanbul'un içinde barındırdığı sorunlar üzerine en çok eğilen ve bunu en açık biçimleriyle dışa vuran bestecilerimizdendir. İstanbul doğduğu, yetiştiği ve halen içinde yaşadığı şehirdir. Doktora çalışmaları için gittiği ABD'de bulunduğu dönemde, yaklaşık üç yıl kadar İstanbul'dan uzak kalan, bu süre zarfında İstanbul'un kendi kişiliğini oluşturmada, kimliğini biçimlendirmesinde oldukça belirleyici olduğunu anlayan besteci için bu megakent, bir anlamda kültürel değerlerinin somut temsilcisi gibidir. İstanbul, Akdeniz-Avrasya kültür alanının özellikleri ve değerlerini mükemmel biçimde kendinde temsil eden bir şehir, konumu ve geçmişiyle bu coğrafyanın tüm kültürlerini kucaklayan özel bir buluşma, birliktelik noktasıdır. Kelimenin tam anlamıyla doğu ile batının, dinlerin, farklı kültürlerin, karşıt yaşamların kaynaştığı, iç içe geçtiği çok özel bir alandır. Oldukça farklı yapılardan oluşmasına rağmen parçalarının harikulade bir biçimde birbirine sızıp, eklenilerek onu var eden unsurların ötesinde, onlardan farklı, yepyeni bir terkip ve bileşim ortaya koyabilen çok ender bir yerdir.

Belirtilen tüm bu özellikler müziksel terimler çerçevesinde düşünüldüğünde bir anlamda bestecinin müzik dilinin ve estetiğinin temellerini de temsil etmektedirler. İstanbul, Uçarsu'nun müziğinde özellikle sözünü ettiği bu özelliği doğrultusunda ele alınmakta, müziğinde harika tartımlar ve yaratıcı senkoplarla bezenmiş ısrarcı, güçlü bir ritim akışı ve çekim yoğunluğu göze çarpmaktadır. Bestecinin eserlerinde var olan ritim akışı, genellikle Türk müziğinin bazı ritimsel özelliklerini bilinçli olarak alıp kullanmaktan çok, kulağında, ruhunda zaten var olan ritimlerin, kısaca kulaktan dolma olarak nitelendirilebilecek yapıların içgüdüsel olarak müziğine yansımalarıdır. Zaman zaman ritme, usullere oldukça bilinçli yaklaşıp da besteleme sürecinde genellikle kulağındaki izlenimleri daha çok tercih etmektedir. Kökleri farklı geleneksel kaynaklara uzanan ritimsel çekim yoğunluğu, müziğinde önemli bir yer tutmaktadır. Bunlar, Osmanlı Müziği'nin usullerinden, Türk Halk Müziği'nin aksak olarak adlandırılan tartımlarına, Güney Hindistan “Tala” sistemine ve Akdeniz/Latin danslarına dek uzanan bir genişliktedir.

Hasan Uçarsu'nun İstanbul için bestelediği en belirgin örneklerden birkaçı 2001'de kanun, viyolonsel, klarnet, arp ve vurmali çalgılar için bestelediği “Eski İstanbul'un Arka

Sokaklarında”, 2003’te flüt ve piyano için bestelediği “...zamansal çelişkiler kenti, İstanbul...” ve 2010’da flüt ve arp için bestelediği “ıssız çocuklar / İstanbul’un diğer çocukları”dır. Bestecinin özellikle “Eski İstanbul’un Arka Sokaklarında” eseriyle Türkiye’nin tarihiyle kurduğu ilişkinin yanı sıra, “ıssız çocuklar”da İstanbul’un sokak çocuklarının karanlık portresine değinmesi, onun farlı sosyal konuları da ele alarak yansıtabildiğinin açık bir göstergesidir.

“Eski İstanbul’un Arka Sokaklarında” eserinde, besteci ilk kez geleneksel çalgımız kanunu oda müziği anlayışı içinde kullanmıştır. Bu kullanımdaki en temel belirleyen, kanunun sunduğu geleneksel Türk müziği kültürüne ait figür ve hareketlerin gruptaki diğer çalgılarca ele alınıp yavaş yavaş biçim değiştirmesi, parçalanıp, bozulmasıyla dönüşüme uğramasıdır. Diğer çalgılar bu müzik parçacıklarını dönüştürüp, sanki başka bir boyuta doğru taşırken, kanun sunduğu desenlerin ilk biçimlerini ısrarla korumaya çalışır ve kendi müziğini öncekilerin devamı olan benzer figürlerle sürdürür. Eserin iç dinamizmini bu ikilem oluşturur. Diğer çalgılar kanunun seslendirdiği müziği dönüştürerek başlarını alıp uzaklara gitmek isterlerken, kanun ısrarla kendi konumunu korur. Kanun bu eserde solist rolünde kesinlikle değildir. Diğer çalgılardan daha farklı bir işlevde kullanılmış olsa da, genel duruşu oda müziği kültürü içinde diğer çalgılarla birlikte var olan bir doğallıktadır. Dahası, zaman zaman diğer çalgılar kanunun sunduğu müzik parçacıklarını dönüştürmeye o denli yoğunlaşırlar ki, bu durumda sıkça kanunun önüne de geçmektedirler.

Eski İstanbul'un Arka Sokaklarında
On the Back Streets Of The Old Istanbul

Hasan Uçarsu
2001

Bu eser İpekyolu Projesi tarafından ısmarlanmıştır
This work was commissioned for The Silk Road Project, Inc.

♩ = 60

Clarinet in B♭
duyulan ses/
concert pitch

Percussion

Harp

Qanun

Cello

yayla çalınız / play with bow

tını tahtasında çalınız / play on the soundboard

s.p m.o. s.p m.o.s.p m.o.s.p m.o. s.p

p < f p < f p f > p < fp < fp

Bestecinin, “ıssız çocuklar”da olduğu gibi, bazı eserlerinin adları küçük harflerle başlamaktadır. Uçarsu, cümleye başlarken daima büyük harf kullanıldığını, şüphesiz özel isimlerin de büyük harfle yazıldığını, büyük harfle başlayan adların hep başlangıçları aklına getirdiğini, ancak zaman zaman, belki biraz da eserin dünyası ve söylemiyle de bağlantılı olarak, başlıklarında bu izlenimi vermekten kaçındığını ifade etmektedir. Besteci, birçok

eserinde ele aldığı durumları başlangıçlar olmaktan çok, öncülleri olan bir sürecin devamı niteliğindeki sürüp giden yaşamsal bir akışın doğal parçaları olarak değerlendirdiğini de eklemektedir.

Sonuç olarak görüşülen Günümüz Türk Klasik Batı Müziği Bestecileri, İstanbul'un bir megakent olarak olumsuz koşullarından etkilenmelerine rağmen, yaşamın doğal olarak bazı olumsuzluklar da barındırdığının farkında olarak, yaratıcılıklarını, her hâlükârda tüm koşullardan olumlu sonuçlar ortaya koyma çabasıyla hareket ettirdikleri görülmektedir. Onlar başından sonuna kadar hayatın içine karışma eğilimindedirler, İstanbul tüm sanat dallarına mensup sanatçıları etkilediği gibi müzisyenleri de etkiler ve kucaklar. İletişimin, farklı bilimsel ve sanatsal disiplinlerin kolayca ulaşılabilirdiği bu şehir, her açıdan pek çok imkan sağlamaktadır. Görüşülen beş farklı besteci de aslında fazlasıyla kişisel yaklaşımlarla çağı yansıtmalarına ve yöntem olarak zaman zaman farklı ifade biçimleri kullanmalarına rağmen, her biri benzer entelektüel birikimi taşımaktadırlar. Tüm bu açıklamaların ışığında, görüşülen beş bestecimizin üstlendikleri akademik görevlerinin, eğitimliklerinin ve yaşamsal sorumluluklarının yanı sıra, besteciliklerini olumlu çabalarla ortaya koymaları, fazlasıyla çarpıcı ve takdir edilesidir.

KAYNAKLAR

- Dönük, M., Pancaroğlu Ş. (2013) “Yaşamın Sürmekte olan Akışı”, World Harp Congress Review Dergisi, Mayıs-Kasım sayısı, İstanbul.
- Kürkçüoğlu, Seta (2014) Alper Maral ile 22.04.2014 yapılan söyleşi, İstanbul.
- Kürkçüoğlu, Seta (2014) Koray Sazlı ile 22.04.2014 yapılan söyleşi, İstanbul.
- Kürkçüoğlu, Seta (2014) Ali Özkan Manav ile 18.05.2014 yapılan söyleşi, İstanbul.
- Kürkçüoğlu, Seta (2014) Mehmet S. Nemutlu ile 19.05.2014 yapılan söyleşi, İstanbul.
- www.ibb.gov.tr/tr-tr/kurumsal/pages/ilceveilkkademe.aspx
- İcra Edilen Eserlerin Program Notları

“MÜZİK BÖLÜMÜ ÖĞRENCİLERİNİN SOUND VE TINI’YA YÖNELİK MÜZİKSEL ALGILARI”

Seyhan CANYAKAN

ÖZET

Müzikoloji artık tarihselliğin, form analizinin, armoninin, yanı sıra sosyolojiyle iç içe geçmiş, antropolojiden yani ana damarkan kanla beslenen Etnomüzikolojinin içerisinde de varlığını göstermeye başlayan müzik psikolojisiyle yeni araştırmalar ve yönelimler oluşturmakta, bu yönde de ilerlemektedir. Bilişsel müzikoloji ve Müzik Psikolojisi de ilk günlerinde araştırma alanına giren perde, tonlama ve ritim gibi konuları araştırırken günümüzde eksenini değiştirmiş, müziğin günümüzde sosyolojik, psikolojik ve felsefik yanlarıyla da ilgilenmeye başlamıştır. Bunun yanı sıra müziğin yapısal, algısal ve altta yatan psikolojik yönleri üzerine odaklanma yönelimleri günümüzde bilişsel müzikoloji araştırmalarının çekirdeğini oluşturmuştur. Bilişsel müzikoloji çalışmalarının günümüzde bir diğer geldiği noktada ise, bizim de bu çalışma da ilgi odağımız olan *müziğin anlamlandırılması, ayırt edilmesi, sound, tını kavramları* ve bu kavramların dinleyici, amatör-profesyonel müzisyenler tarafından nasıl ayırt edildiği gibi konular olduğu söylenebilir. Araştırmamız içerisinde ana odak *sound ve tını* kavramları üzerinde müzik eğitimi almış ya da almamışlar olarak ayırdığımız çalışma gruplarının “tını” ayrımını fark edip etmediği üzerine gerçekleştirilmiştir. Müzik Teknolojisi alanına giren “sampling” oldukça yararlı ve etkili bir teknolojik yeniliktir. Kısaca gerçek çalgı tınlarının kaydedilerek, tüm velocity değerleriyle kaydedilmesi ve midi arabirimi sayesinde tetiklenerek sampler denilen programlar yardımıyla canlı seslerin taklitlerinin yaratılmasını sağlayan bir teknolojidir. Bu araştırma, Uşak Güzel Sanatlar Lisesi öğrencilerinin farklı “sound” ve “tınlara” yönelik müziksel algılarını *Gerçek çalgı* ve *sampling* yardımıyla *Sanal çalgı (VSTi, Virtual Instrument)* değişkenleri üzerinde incelemiştir. Bu çalışma da canlı çalgılarla çalınan ve sanal çalgılarla oluşturulan melodinin iki farklı versiyon kayıtları gruplara dinletilmiş, grupların müziksel algı farklılıkları, gerçek/sanal çalgı “tını” ayrımını yapıp yapmadıkları, müzik eğitimi görme ve görmeme değişkenlerine göre açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanal Çalgı, Sound, Tını, Bilişsel Müzikoloji, Algı.

“MUSICAL PERCEPTIONS OF MUSIC DEPARTMENT STUDENTS DEVOTED TO SOUND AND TIMBRE”

Seyhan CANYAKAN

ABSTRACT

Moreover musicology has constituted new researches and tendencies with music psychology that is interpenetrated with sociology in other words is engorged with mother lode blood and has started to show its existence inside Ethnomusicology as well as historicity, form analysis and harmony and has progressed on this way. When we have examined the issues such as fetch, intonation and timbre that were within the area of research in Neurological musicology and Music Physiology at the first times, it has changed its axis and the researches has started to interested in sociological, physiological and philosophical sides of the music nowadays. Besides that the tendencies of focusing on structural, perceptual and

psychological sides of the music has constituted the core of neurological musicology researches in nowadays. It can be said that the another point that neurological musicology studies come to nowadays are the issues such as *giving the meaning of music, differentiating, the concepts of sound, timbre, etc* and how these concepts are differentiated by listeners, amateur-professional musicians, etc which are the main focus of our study. The main focus point of our research was carried out on whether the study groups that we differentiated as got music training on *sound and timbre concepts* or not realized ‘timbre’ differences or not. The ‘sampling’ within the area of Music technology is a very useful and effective technological innovation. In short, it is a technology that provides real instrument timbres being recorded with all velocity values and triggered thanks to midi interface and then imitations of living voices are created with the help of the programs called as sampler. This research was examined musical perceptions of Usak Fine Arts High School students devoted to different ‘sounds’ and ‘timbres’ on *Virtual Instrument (VSTi, Virtual Instrument)* variables with the help of *Real Instrument* and *sampling*. In this research the records of the two different melody versions constituted with real instruments and virtual instruments were listened to the groups and it was tried to be explained that musical perceptions of the groups and whether the groups differentiated between real/virtual instrument ‘timbre’ in accordance with the variables of being trained in music or not.

Key Words: Virtual Instrument, Sound, Timbre, Cognitive Musicology, Perception.

GİRİŞ

Tarihin en eski ve en temel sosyal-bilişsel yetilerden biri olan müzik, son 20 yıl içerisinde farklı paradigmaları kullanarak, insanın bilişsel özellikleri üzerinde durmuş ve merkez odağı müziğin anlamlandırılması olan araştırmalar da, bilişsellik ve algı faktörlerine merak gün geçtikçe artmıştır. Bilişsel müzikolojinin kapsamı içerisinde yer alan müzik algısı, insan psikolojisi üzerindeki etkileri araştırırken Nöroloji, Sosyoloji, Felsefe, Psikoloji, Radyoloji gibi birçok farklı disiplinden beslenmektedir. Farklı disiplinlerden gelen yaklaşımlardan yararlanarak, müzik algısını kendine merak konusu edinen bilişsel müzikoloji de, *Bilişsel süreçler, Tını algısı* gibi konular üzerinde durmayı tercih etmiştir. Multidisiplinel yaklaşım ve müzik bilimi araştırmalarının eşyarsallık (simbiyotizm) bağlamında birbirinden yararlanması ve zengin kaynaklar eşliğinde bilişsel müzikolojinin kapsamı da genişlemiştir. Araştırmanın bu aşamasında *Konu Odaklı Bilişsel Müzikoloji* ve *Müziksel Algı* çalışmalarını bir tabloyla göstermenin uygun olduğu düşünülmüştür. Aşağıdaki tabloda konu alanına göre, 1983 – 2010 yılları arasında yapılan konu odaklı araştırma tablosu verilmiştir.

Konu	Odak
Perde Algısı	Bireysel sesler ya da perdeler, seçilmiş aralıklar ya da akorlar, <i>Mutlak Perde, Perde Kodlama, Perde Yoğunluğu</i> üzerinde yoğunlaşan çalışmalar.
Geçici Algı	Çalışmalar <i>ritm, vuruş, tempoları</i> da içeren <i>zaman algısı</i> üzerine yoğunlaşır.
Melodi Algısı	<i>Kadans, tonal yapılar, melodik beklenti, ton, melodik kontur ve melodi algısı</i> üzerine odaklanan çalışmalar.
Tını Algısı	Çalışmalar <i>farklı çalgı ve çalgısal algı</i> üzerine odaklanır.
Müzikal Bellek	<i>Hafıza üzerinde seçilmiş perde ve perde dizileri, müzik eğitime, hafıza yeteneğinde müziğin etkisine</i> odaklanan çalışmalar.

Estetik	Çalışmalar beğenilen ya da beğenilmeyen müzik, müzik tercihi, estetik yargı, Uyumlu/Uyumsuz yargıları içeren müzik algısı üzerine odaklanır.
Performans	Müzikal performansın bazı yönlerine, müzikal performans derecelendirme, jest ve mimikler, deşifre, performans türleri, performans yetenekleri, performans yetenek eğitiminin yönlerine odaklanan çalışmalar.
Duygu	Çalışmalar müziğin anlamı, ruh hali (aurasal) üzerinde müziğin etkilerine, duygu algısı üzerine odaklanır.
Gelişim	Bebeklikten ileriye yaşlara kadar müzik algısındaki gelişime odaklanan çalışmalar.
Ölçümleme	EEG, ERP, fMRI ölçümleme yöntemleriyle algı algısı, müzik beğenisi, müzik deneyimini, ampirik yöntemlerin geliştirilmesi üzerine odaklanan çalışmalar.
Müzik ve Dil	Çalışmalar müzik ve dil arasındaki ilişkileri yönleri üzerine odaklanır.
Çapraz Kültür	“Yerel olmayan” müziklerde dahil çapraz kültür perspektifine odaklanan çalışmalar.
Nöral/Beyin	Çalışmalar nörolojik bakış açısıyla fMRI, ERP ölçüm yöntemleri kullanarak çözümlenmeye odaklanır.
Transfer	Çalışmalar müzikal olmayan alanda müzik eğitiminin etkisi üzerine odaklanır.

Tablo 1: Konu Odaklı Bilişsel Müzikoloji Çalışmaları.. (Tirovolas, 2011)

Psikologlar müzik algısıyla bilişsel müzikolojinin erken dönemlerinden beri ilgilenmişlerdir (Helmholtz, 1863-1954; Malmberg, 1918; Valentine, 1913). İçerik bakımından zengin olan *müzik algısı* da birbirinden farklı araştırmalar yapılmasına olanak tanımıştır.

Ritm farklılıklarını tanımlama (Bharucha ve Pryor, 1986),
Birbirinden farklı akorları tanımla (Bharucha ve Krumshansl; 1986),
Aralık tanımlama (Schellenberg ve Trehub, 1996),
Bağlam değişiklikleri (Thomson, 1994),
Uyumlu ve Uyumsuz Aralıkları tanımlama ve ayırma (Levelt, Van De Geer ve Plump, 1996),
Gürlük tanımlama ve ayırım (Fucci, Harris Petrosino ve Banks, 1993),
Melodi tanımlama (Watson ve Foyle; 1985)
Kalıplaşmış Melodiler (Bharucha ve Krumshansl, Kessler, 1982)
Melodik çizgi benzerliği (Schmuckler, 1999)
Melodi farklılıkları (Barlet ve Dowling, 1988)

Tablo 2: Müzik Algısı Araştırma Literatür Örnekleri

Tonal ve Atonal Müziklerin Beyindeki Yansıması (Kutluk ve Çallı, 2011)
Akor Yapısındaki Tonal ve Atonal Ayrımlama (Kutluk ve Tezel, 2011)
Müzik Türlerinin Tercih Edilmesinde Kişilik Özellikleri ve Beğeni İlişkisi (Kutluk ve Erdal, 2009)
Profesyonel Müzisyenlerde Müzik Algısı (Kutluk ve Bozkır, 2009)
Müzik Begenisinde Kültürel Etkenler (Kutluk ve Karşıcı, 2007)
Popüler Müzikte Beğeni Farklılıkları (Kutluk ve Gedik, 2007)
Müzik Psikolojisi Üzerine Bir Araştırma (Köksoy, 2009)
Keman Çalıcıları Arasındaki Algı Farklılığının Kültürel ve Bilişsel Yönleri (Yükselsin&Küçükebe, 2010)

Tablo 3: Ülkemizde Yapılan Bilişsel ve Algısal Müzik Çalışma Örnekleri

Müzik bir ses sanatıdır. Bir sanat biçimi olarak da müzik, İnsan ifade davranışı ve insan algı davranış nesnelerinin her ikisini birden üretir. Müzikte kompozisyon ve performansı da içeren etkileyici davranış içsel dünyanın dışavurumudur. Sesler (sounds) çalıcı ya da bestecinin düşünce ve hislerinin sunulduğu çalışmaların içinde kalıplaşmış halde bulunurlar. Diğer yandan bir müzik alımı (reception) ses biçimlerinde dış olayların içselleştirilmesini ve bazı duygusal ilaveler eklenerek bilişsel ve algıyı içerir. Bu noktada performans odaklı yaklaşım içeriden bakıldığında, bestecinin ya da icracının müzikal biliş seviyesi, kompozisyon ve icra kalitesini belirler. Sonuç olarak, müzikal algı ve biliş, müzik bilimlerinin merkez teması olma yolunda ilerleyebilir. Bu nedenle Algı, Bilişsel, İcra arasındaki ilişki her ne kadar çok karmaşık bir konu olsa da çalışılması gereken bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Müzik bir sound (*Tını, Perde, Gürlük bileşkeleri*) olarak duyulabilir. Hatta *psikolojik* ya da *dramatik* bağlamda sanatsal bir iş olarak çalışılabilir. Bu gibi durumlarda, müziğin dört temel boyutu, algı ve bilişsel etkileyecektir. Müziğin farklı boyutlarının birlikte işlenebilir bilgi (information) açısından zengin olması, bu noktada 4 farklı müzikal boyut açısından bilişsel ve algısal seviye farklılıklarını ön plana çıkardığından, 1) Ses (sound) boyutu 2) Melodi, Ritm ve Armoni boyutu 3) Kompozisyon el yapı boyutu 4) Kompozisyonel içerik boyutu ilişkilerinden söz edilebilir. Müziğin psikolojik ve psikolojik aktiviteler ile ilgili boyutları kuvvetli olarak bağlam ve şemayla ilgilidirler. Ve bu nedenle birbirinden bağımsız hareket edemezler. Sürekli birbirleriyle iletişim halindedirler. Örneğin, Perde değişimini fark etme, ya da melodiye uyan tınıyı tespit etme gibi güncel çalışmalar, birçok boyut içerisinden müzik, sanatsal faaliyetlerde, insan ve psikolojik faktörlerin sentezlendiği bir model olabilir. Yunanistan ve Çin'de önceleri yaşayan insanlar, müziğin kozmik düzenin en iyi modeli olduğuna ve zihin düzenlenmesi için bir norm olarak görüyorlardı. Sonraları bu kozmik düzenden yararlanan Umemoto, bu kozmik düzeni farklı boyutlara ayırmıştır.

Aşağıdaki tablo müziğin dört temel boyutundan bahsetmektedir.

DÖRT TİP MÜZİKAL BOYUT	
1 . Sound olarak müzik	Tını, perde, gürlük, süre, Perde sıralanması, tanımlanması, ayrıştırılması Tek ton
2. Algının bir nesnesi olarak müzik	Melodi, armoni ve ritm, Kalıp (kontur) tanımlama, benzerliği puanlama, dizi Ton kalıpları ya da modülasyonları açısından tonları kodlama
3. Müziğin yapısı	Tema ve gelişimi. Benzerlik ve beğenilme ilişkilerine dayandırılan analizler yoluyla yapının karşılaştırılması Cümle ya da cümlecik
4. Müziğin anlamı ya da bağlamı	Fikir, başlık, senaryo Bilişsel ya da sempatik anlama Tümün bir parçası.

Tablo 4: Müziğin Psikolojik Boyutları

Yukarıdaki tabloda Umemoto Psikolojik faaliyetler ile müziğin bu dört boyutunun ilişkili olduğundan bahsetmektedir. Kendi aralarında hiyerarşik bir sıralaması var gibi gözükse de, en aşağıdan yukarıya doğru ilişkilendirilen bir boyuttan söz etmek mümkün değildir. Yani 1. boyut ile alakalı bir durum aynı anda 3. boyut ile de ilişkilendirilebilir. Tüm boyutlar birbirinden beslenebilir ve aynı anda uygulanabilirler. Hiyerarşik bir sıralamaları yoktur. Yani her zaman birinci boyuttan başlanılmayıp, herhangi bir boyut ile araştırmalar şekillendirilebilirler. Basitten zora doğru bir sıralama ile de boyutları ilişkilendirmek mümkün değildir. Yani, 1. boyut en basit, 4. boyut en zordur diye bir görüş hâkim değildir. Aksine tablo incelendiğinde en basit ve temel olabilecek boyut 2. boyuttur. 1. boyut daha çok eğitilmiş müzisyen ve ses mühendisleri gibi örneklem gruplarına uygulanabilirken, 2. boyut çocuklardan tutun, yetişkinlere kadar birçok gruba uygulanabilmektedir.

Bizim bu noktada ilgi odağımız birinci boyut içerisinde yer alan ve araştırmamız içerisinde merkez konuma sahip olan *Tını* kavramıdır. *Tını* müziksel bir sesin, algısal boyutta açıklanan gürlük (*loudness*), süre (*duration*) perde (*pitch*) gibi üç bileşeninden sonra gelen dördüncü bileşenidir. Levitine'e göre ise, işitsel bir olayın parçası olan sesin, algısal olarak 6 bileşeni vardır (*Perde, Ses Yüksekliği, Tını, Algı Süresi, Mekansal Konum, Yankılı Ortam* (Levitin, 1999). *Tını*'da ekolojik bu 6 bileşenden biridir. Ancak genellikle Perde kavramı ile karıştırıldığından, *Tını* kavramı teorik bir çerçeveye oturtulmakta zorlanılır. *Perde* ve *Tını* çoğunlukla birbirinin içine geçmiş kavramlar olarak gözükür. *Perde* ve *gürlük* (*loudness*) sesin çeşitli karakteristik özelliklerini gösterirken, *Tını* bir durumdur. *Perde*, *gürlük* bir sesi (*sound*) yapan şeyler, *Tını* ise bir sesin ne olduğudur. *Tını* tuhaf bir hassasiyet ile takip ettiğimiz çevre ve sonik boyutla insanın anlaşmasıdır. *Tını* rutin bir sesin dört parametrelerinden biri olarak adlandırılır (*Perde, Gürlük, Tını, Zaman*). *Perde* genel anlamda

bir eser içindeki nota değerleri, anahtar, melodi, armoni, akor sistemi ve icra içinde entonasyon ile ilişkilendirilirken, *Gürlük* ise, nüans terimleri (hafif, orta, kuvvetli) ile bir orkestradaki çalgılar arasındaki balans ile ilişkilendirilir. Tınısal tanımlama ise *koyu, açık, pürüzlü, parlak, sagır, tok, sıcak, zengin, yumusak, düz, kuru, cırtlak, kaba* kelimeleriyle açıklanabilir (Yükselsin, 2010). Tınısal tanımlama perdenin ve gürlüğün bir parçası olan, doğal bir sesin, tonal kalitesinin betinlenmesi yoluyla yapılabilir.

Günümüze kadar yapılan birçok çalışmada Tını ile ilgili birçok tanımlama kullanılmıştır. Örneğin bir çalışmada *müziğin tüm parametreleri iken* (Cogan, 1969), bir diğerine göre *ses rengi (sound color)* (Slawson, 1981), ANSI tarafından aynı ses, süre, gürlük ve perde değerinde olan sesler arasındaki farklı olan şey, Yükselsin'in aktarımına göre ise; Amerikan Ulusal Standartlar Enstitüsü'nün (ANSI 1973; madde 12.9) tanımında kosut biçimde "bir dinleyicinin, aynı gürlük ve perdede benzer şekilde sunulan iki sesin farklı olduklarına karar vermesini sağlayan işitsel duyarlılıkla ilgili bir özellik" olarak tanımlanır (Yükselsin, 2010). Başka bir deyişle, Tını bir orkestra içinde aynı gürlükte, aynı tonda, aynı perde'de çalan birden fazla çalgıyı farklı farklı algılayabilmemizi sağlayan olgudur. Tını harici sesin (sound) diğer üç bileşeni herhangi bir terim ile ölçeklendirilmektedir. Örneğin, Perde *Hertz*, Gürlük *Desibel*, Süre *Saniyeler* ile ölçeklendirilebilir. Tını kavramı ele alındığında ise, kavramın herhangi bir ölçeklendirme yöntemiyle ilişkilendirilemeyeceği görülecektir. İşte bu nedenle renk analogisi yapılır (*koyu, açık, berrak, parlak v.s.*). *Tını*'nın farklı renklerde algılanmasının en önemli nedeni ise, doğuşkanlarındaki farklılaşmalardır. Alt ve üst doğuşkanlarının baskınlık oranına göre *Tını*'lar renk analogisinden bir kavram ile isimlendirilirler. Örneğin Çellonun alt doğuşkanlarının üst doğuşkanlarına baskın olması nedeniyle *Tını*'sı *koyu* olarak değerlendirilir. Yukarıdaki verilen tanımlamaların çoğu psiko-akustik özellikler dikkate alınarak yapılmıştır. Tını bir açıdan tamamen kültür ile alakalı bir konudur. Etnomüzikolojik açıdan yapılan bir tanımlamada Yükselsin'in aktardığına göre; Tını, genelde seslendirilen müziğin, özelde bileşkesinde yer alan çalgı ve/veya insan ses(ler)inin 'ne olduğuyla ilgili bir 'estetik anlam' sorunudur. Estetik anlam, müziğin niteliksel özellikleri hakkındadır ve "ana estetik konu, bir biçimin kimi müzik dışı ilişkilerin bir simgesi olarak etkenliğinden çok, içsel nitelikler nedeniyle değerli olup olmadığıdır" (Kaemmer 1993:125).

Kavramın teorik bir çerçeveye oturtulma çalışmaları 1855 yılında Helmholtz'un araştırmasıyla başlamış ancak ara ara kesintiye uğrayarak 70'li yıllar itibarıyla belirli bir ivme kazanmıştır. Tını'nın merkez öneme sahip olduğu araştırma alanlarına kısaca bir göz atıldığında şu konular dikkati çekmiştir. Tek ses çalgı seslerinin benzerliğinden yola çıkarak Tını Alanları (Grey, 1977; Grey & Gordon, 1978; Iverson & Krumhansl, 1993; Lakatos, 2000; McAdams, Winsberg, de Soete, & Krimphoff, 1995). Tını alan boyutlarını açıklama ve Spektrum merkezli çalışmalar (Grey & Gordon, 1978; Iverson & Krumhansl, 1993; McAdams et al., 1995). İşitsel akış ile Tını ilişkisi (Bergman, 1978), Çalgılar ve Tını Tercihi ilişkisi (Bernier, 1972), Polifonik Tını (Alluri, 2010), Konser Salonlarındaki Tını Ayırımı (Goad, 1992), Tını Benzerlikleri (Toiviainen, 1992), Timbral Notasyon, Tınısal Hafıza (Takeuchi and Hulse, 1993), (Schellenberg, 1999).

Ayrıca Cutietta ve Foustalieraki (1990) 'nin çalışmaları çalgı tını tercihlerinde önemli etkenlerin var olduğunu saptamıştır. Örneğin, müzik eğitimine yeni başlayan bir çocuğun kendine en yakın hissettiği çalgı tınısının test edildiği ve bu testlerin sonucunda kendi çalmak istediği çalgıyı kendisi seçen öğrencinin daha başarılı olduğu vurgulanmıştır. Çalgı ve başarı arasındaki olguyu araştırarak ilk çalışmalardan biride *Çalgı Tını Tercihi Testi'nin Özellikleri* adlı makaleyi yayınlayan Gordon'dur (Gordon, E. E. 1991). İlgili çalışmada yedi farklı çalgıdan üretilen, değiştirilen ve farklı oktavlar ile birleştirilen çalgı tınları öğrencilere dinletilmiş ve test sonucunda puanlanan *Tını tercihleri* sonucunda en yüksek puanı alan

Tını'yı çalmayı tercih eden öğrencilerin, öğrencilik hayatında daha başarılı olduğu varsayımı ortaya atılmıştır. Onun ardından Hyden (1979), Sherman (1983) kişilik karakteri ile çalgı seçimi arasındaki ilişkiyi tespit etmeye çalışmışlardır. Edward Gordon Tını Tercih Testini (Gordon's Instrument Timbre Preference Test, ITPT) uygulayan diğer araştırmacılarda öğrenciler için en beğenilen çalgı tınısının tespiti üzerine çalışmalar yapmıştır. Bunlardan, Young (1971), Burnsed ve Sochinski (1983) yaptığı araştırmalarda çalgı tını tercihiyle başlayan eğitimsel süreçte, çocukların olumlu rekabet faaliyetleri içine girdiklerini belirtmişlerdir.

Etnomüzikoloji ve Tını Paradoksu

Müzikoloji ve başlangıcında karşıt kültürlerin müzik pratiklerini araştırmak için yola çıkan ancak kapsamını karşıt kültürün içerisinden kendi kültürü içerisine doğru da genişletmiş *Etnomüzikoloji* disiplinleri merak edileni gerek alan, gerekse alan dışında farklı bakış açılarıyla, yeni yönelimlerin ışığında öğrenmeye çalışmaktadır. Boas ve Merriam'ın Amerikan Antropolojik İşlevselci yaklaşımı, Charles Seeger'in Sistematik Müzikolojisi, John Blacking'in işlevselci ve yapısalci, Jean-Jacques Nattiez'in Semiyotik yaklaşımlarının yanı sıra yeni bir yönelim, bilişsel müzikoloji ve bunun paralelinde Bilişsel Etnomüzikoloji günümüz araştırmalarının ilgi odağını oluşturma yolunda ilerlemektedir (Pegg, 1997). Fales'in aktarımına göre 1950 Yılında Alan Merriam Belçika Kongosu ve Ruanda-Urundi bölgelerinde yaşayan çeşitli etnik grupların müziklerini kaydetmek için bir dizi seyahat gerçekleştirmiştir. Yapılan 67 reel kayıt Burundi Fısıltı (Whispered) Inanga ya da diğer adıyla *Inanga Chuchotee* adıyla adlandırılan tür örneklerini kapsamaktadır. Inanga adı verilen diğer adıyla "tekne-zither" (trough-zither) çalgı kayıtlarından oluşan ve sadece birkaç kişinin günümüzde icra ettiği bu türün kayıtları günümüzde paha biçilemez bir değere sahiptir. Merriam'ın kayıtları müzisyenin edimini yansıtmaktan öteye geçmiş ve bir araştırmada kayıtların bir müzik kavramının ölümsüzleştirilmesinde oynadığı rolü temsil etmiştir. Sekiz telli bir çalgı olan tekne-zither ile icra edilen Inanga *Chuchotee*, Fısıltı metinlerinden (text) oluşmakta, Inanga ve gürültülü fısıltı tınılarının birleşmesiyle ortaya çıkan efektler ile oluşan fısıltılı söyleme edimi *Inanga Chuchotee'lerin* genel özellikleri arasında yerini alır. Ancak Merriam'ın kayıtlarındaki mikrofon yerleşim pozisyonu dikkate alındığında, vokal sesinin boğuk ve az duyulabilir olması nedeniyle, kendisinin daha çok Inanga'da eşlik çalımındaki ustalıklı ilgilendiği anlaşılar.

Merriam'ın kayıtlarında kullandığı bu yaklaşım, etnomüzikologlarında dahil olduğu, genelde batılı dinleyicilerin algısal bir eğiliminin parçası olan, dominant değişkenin Tını olduğu müzik eserinde, sadece melodiye odaklanan "Perde Merkezilik" anlayışını simgelemektedir. Bir kültürde müzik üretmenin perde varyasyonlarına göre doğru ya da yanlış olarak yargılandığı Tını, belirli bir üslup ile üretilirken, perde ise kurallar silsilesi ile üretilir. Müziğin diğer varyasyonları ise müziğin diğer parametreleri içinde hoşça giden ya da hoşça gitmeyen, şaşırtıcı v.b. ifade edilir. Ortaya çıkan paradoks ile bazı kültürlerde belirli perde değerleri, belirli aşırı yaygın olarak kullanırken ve kültür içinde yaşayan bireyler bu aşırı dışındaki sesleri kötü, anlamsız, hoşça gitmeyen sesler olarak değerlendirir, başka bir kültürde ise diğerine kötü gelen bir perde anlamlı olarak karşılanır ve perdenin etkisine tını beklentisi ve tını farklılıkları da dahil edilerek, diğer kültürün tam tersi bir anlamlar silsilesi oluşturulur. Bu paradoks bazı kültürlerin sadece perde odaklı bazılarının ise, perde değeri yanlış olsa bile Tını odaklı yaklaşımlarıyla açıklanabilir. Örneğin Fales'in aktarımına göre; Inanga'da icracı tarafından beklenen Tınısal etki elde edilemezse o icra kötü olarak değerlendirilir. Özellikle çalgıların ağırlıklı olduğu türlerde, Fısıltılı seslendirmenin herhangi bir perdeye ait olmaması (pitchless), Inanga'nın akor sisteminin ses ve metinden farklı olması, metindeki uzun ve kısa hecelere göre metronom değişiklikleri olmasına rağmen, tek değişmeyen ve belirli bir standartı olan element Tını'dır.

Etnomüzikoloji içerisinde yapılan ilk araştırmalarda Afrika müziklerini araştıran Etnomüzikologların dikkatini müzikteki ritm elementleri çekmiş ve günümüzde dahi Tını'nın rolü unutulmuş ve araştırmalar içerisinde nadiren bahsedilmemiştir. False'a göre "Tını Afrika müziği için önemli, *Halk (community)* Afrika müziği için önemlidir" Bu noktada bu araştırma içerisinde Tını, müziğin dinamik bir özelliği olan perde ve vuruştaki gibi, açık ve anlaşılabilir olarak kavramsallaştırmaya çalışmaktadır. Bu nedenle Tını, kendine özgü sıfatlar ve mecaz (metafor) ile diğer hislerle karşılaştırma (analogy) yöntemi kullanılarak, her dilin içerisinde var olan kelimelerle açıklanmalıdır.

İşte bu nedenden, Tını çalışmak Fales tarafından bir paradoks olarak görülmektedir. Tüm duyulardan başlayarak İştmenin amaçlarından biri ortam hakkında doğru bilgiyi dinleyiciye aktarmaktır. *Tını'nın boyutları (dimension of timbre)* bu amaca özellikle hizmet edebilir: Tını sadece bir kaynak ve onun lokasyonu hakkında çoğu bilgiyi taşımaz (Butler 1973), fakat müziğin tüm parametreleri, ortamda dolaşan ses üzerinde ortam hakkındaki çoğu bilgiyi de taşır. Ancak Tını her kişi tarafından aynı algılanmayarak bir paradoks ortaya çıkarmaktadır. Çoğu durumda insan deneyimi göstermiştir ki, *işitsel bilgi edinimi (acquisition of auditory information)* küçük bir çabayla elde edilebilir. Fakat edinilen bu işitsel bilgi edinimi her bireyde farklı sonuçlara neden olabilir. Dijital ses analiz teknolojisi daha gelişmiş ve erişilebilir hale geldikçe, ne duyduğumuz ile ilgili artan kanıtlar toplandıkça ve kolayca tanımlayabildiğimiz kaynaklar var oldukça tını hakkında daha fazla bilgi edinilebilir. Ancak muhtemelen değişmeyen bir şey vardır ki o da Tını'nın standart bir algıyla değil farklılaşan algılar içerisinde anlamlandırılacağıdır. Ses analizi sesin sadece *fiziksel* özelliklerini ortaya çıkararak algıladığımız farklı özellikleri gösteriyorsa, onun değiştiğini anlarız. Paradoks kaynaklarını tanımlamak için merkezi öneme sahip bir boyut iken, aynı zamanda Tını fiziksel dünyada sestten farklılaşan bir boyuttur. Tını kaygan bir kavram ve duyumdur. Araştırmamızın bu noktasın da Tınısal Farklılıkların Algısı üzerine yaptığımız çalışmamızın detaylarına geçilebilir.

Yöntem

Bu çalışmada "tınısal algı" farklılığını tespit etmek amacıyla amprik bir yaklaşımla konunun bilişsel yönlerini ortaya çıkarmak ve görsel malzeme elde edebilmek için psikofiziksel yöntemlerden yararlanılmıştır. Çalışma: Müzik eğitimi almış ve almamış öğrencilerinin Tını Farklılıklarını Algılayıp algılayamadıkları üzerinde durmaktadır. Varsayımların sınıandığı 'tınısal ayırım testi' deneyi; müzik ve resim bölümü öğrencilerinin gerçek çalgı ses ve tınlarıyla, bilgisayar yardımıyla sampling teknoloji kullanılarak üretilen sanal çalgı ses ve tınlarını karşılaştırmaları şeklinde kurgulanmış ve çalışma sonucunda başarılı olan grup tespit edilmiştir. Çalışma sonucunda öğrencilerin en kolay ayırdıkları gerçek ve sanal çalgı tınlarının spectogram analizi yapılarak görsel malzeme irdelenmiştir.

Katılımcılar

Bu çalışmaya Uşak Merkez Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi müzik bölümü ve Resim bölümü öğrencilerinden 35'şer kişi olmak üzere toplamda 70 öğrenci katılmıştır. Katılımcıların yaş aralığı 14-18 olmak üzere, 10., 11. ve 12. Sınıf öğrencilerinden oluşan iki grup oluşturulmuştur. Gruplardan biri müzik eğitimi almakta (müzik bölümü öğrencileri) diğeri ise müzik eğitimi almayan (resim bölümü öğrencileri) öğrencilerden oluşturulmuştur.

Kayıtlar ve Ekipman

Tınısal farklılık testi için Piyano, Gitar, Clean Gitar, Bas Gitar, Duduk, Bağlama, Ney, Ud, Clarnet, Cümbüş, Tambur, Pizzicato, Davul tınları kullanıldı. Test öncesi öncelikli tek ses sonrasında melodik şeklinde çalınan çalgı tınları kaydedildi. Seçilen çalgıların mevcut fiziksel yapılarını ve dolayısıyla tınlarını etkileyecek hiçbir müdahale yapılmadı. Kayıtlarda

Rode NT1A condenser mikrofon, M-Audio Firewire 410 ses kartı ve MacOS işletim sistemiyle çalışan Logic Pro X yazılımı kullanılarak 16 bit, 44.100 Hz örnekleme (*sampling*) hızı ile sayısal ortama aktarıldı. Sanal çalgı seslerinin oluşturulması için Kontakt 4 ile senkronize çalışan, Ethno World 5, Omnisphere, LASS, Cinematic Strings 2, Davul kayıtları için Logic Pro X Drummer ve Ultrabeat kullanıldı.

Spektrogram ve Fourier Analiz

Tınısal ayırım testi sonucunda yapılan kişisel görüşmelerde öğrencilerin en rahat ayırımını sağladıkları üç tını Piyano, Bağlama, Ud sesleri Adobe Audition CS ile spektrogram analizine ve Fourier ve 3D Spektrogram analiz için Signview yazılımı kullanıldı. Kayıtların genel gürlük seviyeleri birbirine esitlendikten (-3 dB) sonra spektral frekans görüntüleri alınarak, temel frekans (*fundamental frequency*) ile doguskanlarının (*harmonics/overtones*) frekans, süre ve yoğunluk (doguskanların süreye bağlı gürlük değisi) dereceleri görülebilir kılındı. En büyük dBFS değeri olan standart -60 dB ile sınırlandırıldı. 3D Spektrogram analizi için FFT segment örneklem uzunluğu 4096, FFT segment sayısı 11184, segmentler arasındaki offset değeri 1365, Frekans aralığı ise 10.76 – 22050 Hz olarak ayarlandı.

Prosedür ve Likert Ölçeği

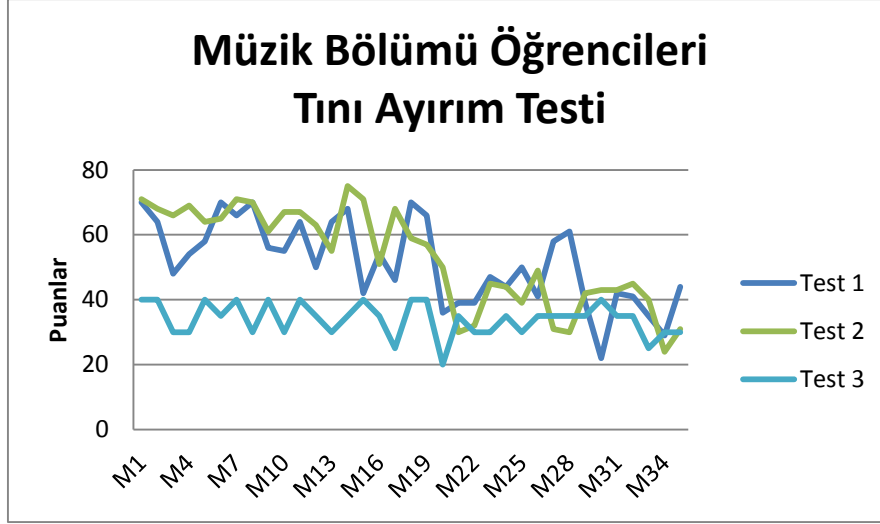
Sanal ve Gerçek çalgı ayırımını tes etmek amacıyla araştırma içerisinde 3 farklı test uygulanmıştır. Birinci test (Test 1), gerçek ve sanal çalgı seslerinin tek perdede çalınmış hallerinin ve uyaran tının iki kez çalınması yöntemiyle oluşturulmuştur. 14 sorudan oluşan bu test ortalama 20 dakika sürmüş ve her tınıyı iki kez dinleyen öğrencinin elindeki Linkert ölçeği kullanılarak hazırlanmış soruları cevaplandırması istenmiştir. Öğrenci dinlediği tının gerçek çalgı tınısına mı yoksa sanal çalgı tınısı olduğunu Kesinlikle Gerçek Çalgı, Belki Gerçek Çalgı, Tanıyamadım, Belki Sanal Çalgı, Kesinlikle Sanal Çalgı şıklarından birini işaretleyerek belirtmiştir. Toplam on dört sorudan oluşan her testin tam puan değeri 70 puan olarak saptanmıştır. Bu puan üzerinden her öğrencinin başarı yüzdeleri ayrı ayrı hesaplanmış, sonrasında grupların her testten elde ettikleri başarı oranları tespit edilmiştir. İkinci Test (Test 2) ise, Melodik çalımla elde edilen çalgı tınlarından oluşmuştur. 15 sorudan oluşan bu testte yine Linkert ölçeğine göre hazırlanmış sorulardan oluşmaktadır ve Test 1'deki prosedürlerin aynısı geçerlidir. Bu testin genel puanı ise 75 puan olarak hesaplanmıştır. Başka bir deyişle 75 puanı alan öğrenci %100 başarılı sayılmıştır. Son olarak Üçüncü Test ile (Test 3) ise, öğrencinin Melodik bir şekilde ard arda birer kez çalınan iki ayrı tının birincisinin mi yoksa ikincisinin mi gerçek çalgı olduğunu tespit edip edemediği saptanmaya çalışılmıştır. Bu testin toplam puan değeri de 40 puan olarak hesaplanmıştır. Test 1, 2, ve 3.'ün puanlarının ortalaması alınarak her grubun genel ortalaması saptanmış, başarı yüzdeleri karşılaştırılmıştır. Öğrencilerle görüşmeler sonucunda 3 çalgı tınısının yeterli olacağı düşünülerek Piyano, Bağlama ve Ud seslerinin spektrogram analizleri ve karşılaştırmaları görüntülenmiştir.

TINI AYIRIM TESTİ														
Sıra No	Müzik Böl.	Test 1	Başarı %	Test 2	Başarı %	Test 3	Başarı %	Resim Böl.	Test 1	Başarı %	Test 2	Başarı %	Test 3	Başarı %
1	M1	70	100,00%	71	94,67%	40	100,00%	R1	33	47,14%	45	60,00%	30	75,00%
2	M2	64	91,43%	68	90,67%	40	100,00%	R2	43	61,43%	45	60,00%	30	75,00%
3	M3	48	68,57%	66	88,00%	30	75,00%	R3	36	51,43%	28	37,33%	35	87,50%
4	M4	54	77,14%	69	92,00%	30	75,00%	R4	36	51,43%	47	62,67%	30	75,00%
5	M5	58	82,86%	64	85,33%	40	100,00%	R5	44	62,86%	50	66,67%	25	62,50%
6	M6	70	100,00%	65	86,67%	35	87,50%	R6	47	67,14%	53	70,67%	20	50,00%
7	M7	66	94,29%	71	94,67%	40	100,00%	R7	39	55,71%	57	76,00%	15	37,50%
8	M8	70	100,00%	70	93,33%	30	75,00%	R8	47	67,14%	66	88,00%	35	87,50%
9	M9	56	80,00%	61	81,33%	40	100,00%	R9	37	52,86%	55	73,33%	30	75,00%
10	M10	55	78,57%	67	89,33%	30	75,00%	R10	38	54,29%	63	84,00%	15	37,50%
11	M11	64	91,43%	67	89,33%	40	100,00%	R11	27	38,57%	47	62,67%	35	87,50%
12	M12	50	71,43%	63	84,00%	35	87,50%	R12	41	58,57%	41	54,67%	35	87,50%
13	M13	64	91,43%	55	73,33%	30	75,00%	R13	46	65,71%	42	56,00%	25	62,50%
14	M14	68	97,14%	75	100,00%	35	87,50%	R14	39	55,71%	56	74,67%	35	87,50%
15	M15	42	60,00%	71	94,67%	40	100,00%	R15	42	60,00%	45	60,00%	35	87,50%
16	M16	54	77,14%	51	68,00%	35	87,50%	R16	49	70,00%	51	68,00%	35	87,50%
17	M17	46	65,71%	68	90,67%	25	62,50%	R17	56	80,00%	53	70,67%	35	87,50%

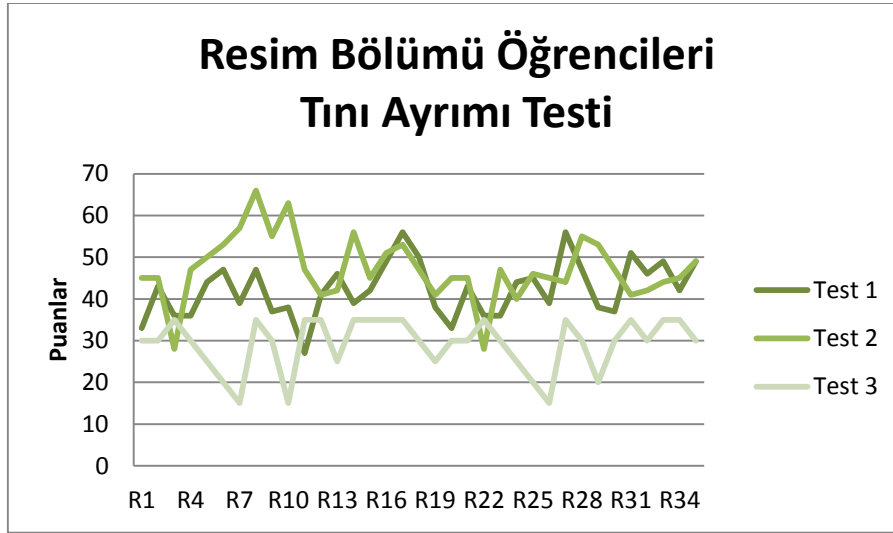
18	M18	70	100,00%	59	78,67%	40	100,00%	R18	50	71,43%	47	62,67%	30	75,00%
19	M19	66	94,29%	57	76,00%	40	100,00%	R19	38	54,29%	41	54,67%	25	62,50%
20	M20	36	51,43%	50	66,67%	20	50,00%	R20	33	47,14%	45	60,00%	30	75,00%
21	M21	39	55,71%	30	40,00%	35	87,50%	R21	43	61,43%	45	60,00%	30	75,00%
22	M22	39	55,71%	32	42,67%	30	75,00%	R22	36	51,43%	28	37,33%	35	87,50%
23	M23	47	67,14%	45	60,00%	30	75,00%	R23	36	51,43%	47	62,67%	30	75,00%
24	M24	44	62,86%	44	58,67%	35	87,50%	R24	44	62,86%	40	53,33%	25	62,50%
25	M25	50	71,43%	39	52,00%	30	75,00%	R25	45	64,29%	46	61,33%	20	50,00%
26	M26	41	58,57%	49	65,33%	35	87,50%	R26	39	55,71%	45	60,00%	15	37,50%
27	M27	58	82,86%	31	41,33%	35	87,50%	R27	56	80,00%	44	58,67%	35	87,50%
28	M28	61	87,14%	30	40,00%	35	87,50%	R28	47	67,14%	55	73,33%	30	75,00%
29	M29	39	55,71%	42	56,00%	35	87,50%	R29	38	54,29%	53	70,67%	20	50,00%
30	M30	22	31,43%	43	57,33%	40	100,00%	R30	37	52,86%	47	62,67%	30	75,00%
31	M31	42	60,00%	43	57,33%	35	87,50%	R31	51	72,86%	41	54,67%	35	87,50%
32	M32	41	58,57%	45	60,00%	35	87,50%	R32	46	65,71%	42	56,00%	30	75,00%
33	M33	35	50,00%	40	53,33%	25	62,50%	R33	49	70,00%	44	58,67%	35	87,50%
34	M34	29	41,43%	24	32,00%	30	75,00%	R34	42	60,00%	45	60,00%	35	87,50%
35	M35	44	62,86%	31	41,33%	30	75,00%	R35	49	70,00%	49	65,33%	30	75,00%
Genel Ort.		Test 1 Başarı		Test 2 Başarı		Test 3 Başarı		Genel Ort.	Test 1 Başarı		Test 2 Başarı		Test 3 Başarı	

		73,55%	70,70%	85,00%		60,37%	62,78%	74,68%
	Genel Ortalama				Genel Ortalama			
	76,41				65,74			

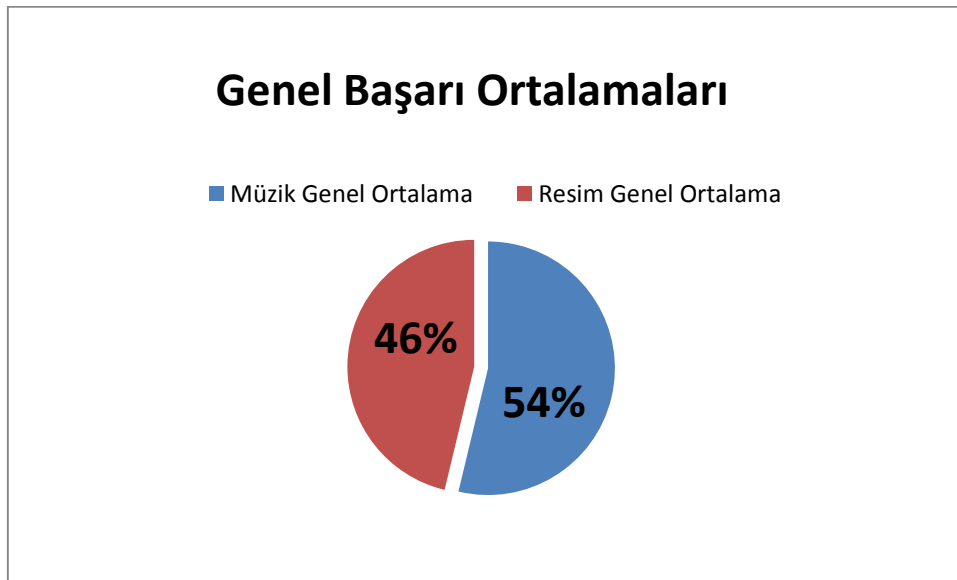
Tablo 5: Tını Ayırım Testi Başarı Puan ve Karşılaştırmaları



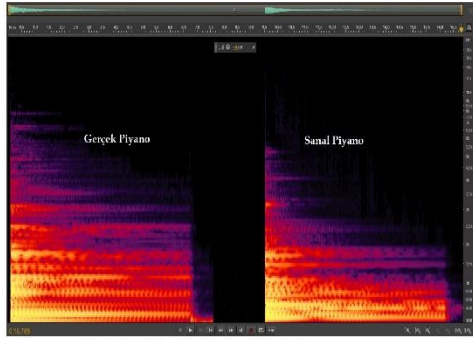
Tablo 6: Müzik Bölümü Tını Ayırım Testi Puan Grafiği



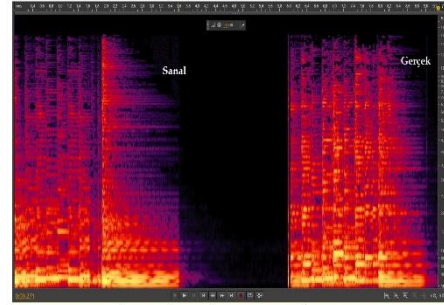
Tablo 7: Resim Bölümü Tını Ayırımı Puan Grafiği



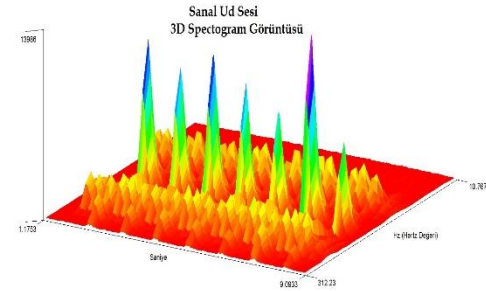
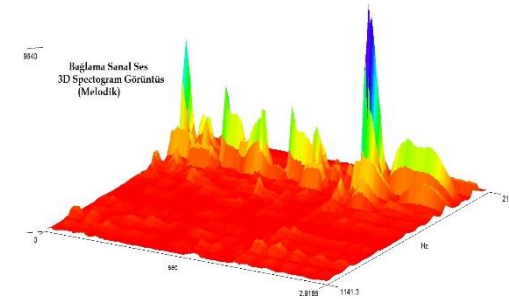
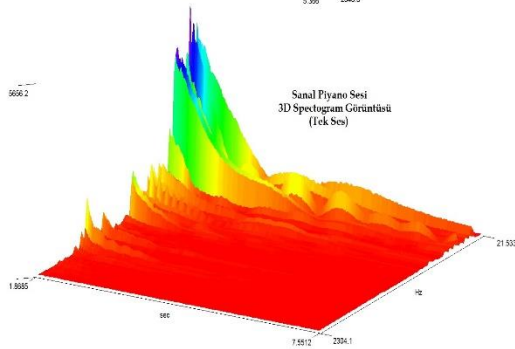
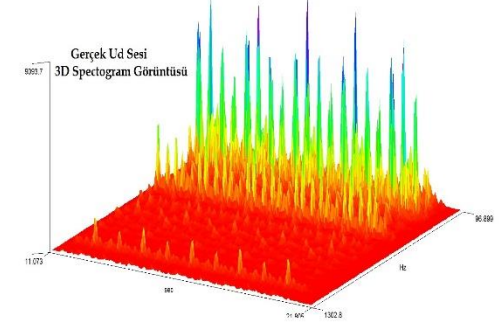
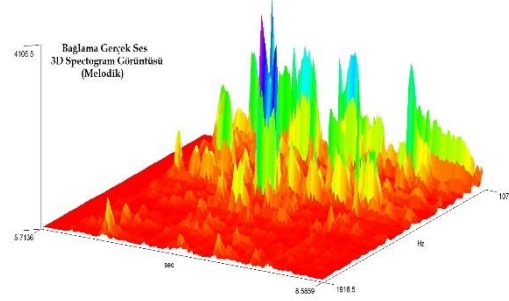
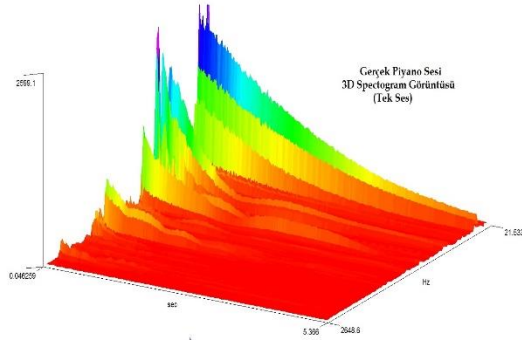
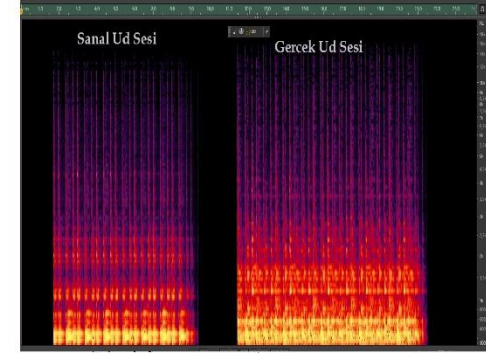
Şekil 14: Müzik ve Resim Tını Ayırım Testi Genel Başarı Ortalaması



Gerçek - Sanal Piyano Sesi Spectrogram Karşılaştırması



Bağlama Gerçek ve Sanal Ses Spectrogram Karşılaştırması



Tını Spectrogram Analiz Görüntüleri

Şekil 15: Piyano Spectrum

Şekil 16: Bağlama Spectrum

Şekil 17: Ud Spectrum

Tını Ayrıma Yönelik Söylemler

Müzik ve Resim bölümü öğrencileriyle ayrı ayrı yapılan görüşmelerin amacı Tını ayırımını nasıl algıladıklarını tespit etmektir. Müzik bölümü öğrencilerinin gerçek tınıyı saptamada kullandıkları kendilerince ufak hileler şunlardan ibaretti:

Pena ya da mızrak sesi aradım.
Vibrato – Titreşim farklılıklarına baktım.
Nefes sesini aradım
Çalgının doğal sesi bas olması gerekiyordu o nedenle kayıtlardaki bas sesi tercih ettim.
<i>Glisando ve floje'leri tespit etmeye çalıştım.</i>
Çalım tekniklerine baktım
Çalgının bitişindeki titreşimleri duymaya çalıştım.

Tablo 8: Tını Ayrımı Kullanımından Yararlanılanlar.(Müzik Böl.) (Görüşme – 18 Nisan 2014)

Resim bölümü öğrencileri yapılan görüşmelerde Tını ayırımını nasıl saptadıkları sorusuna verdikleri cevapta ise;

Rastgele buldum
Biri daha uzun biri daha kısaydı
Bas ve tiz ayırımına göre yaptım
Metalik bir ses vardı
Daha ritmik olanı seçtim
Gitarı çalmanın parmak seslerine göre ayırım yaptım

Tablo 9: Resim Bölümü Tını Ayrımı sonucu öğrencilerin verdiği bazı yanıtlar. (Görüşme – 18 Nisan 2014)

Değerlendirme

Sonuç olarak, Gerçek çalgı ve Sanal çalgı ayırımını yapma konusunda müzik bölümü öğrencileri daha başarılı bulunmuştur. Ancak resim bölümünün puan ortalamalarının da iyi derecede saptanmasıyla Tını ayırım algısının müzik eğitimiyle doğru orantıda olmadığı söylenebilir. Yapılan bu araştırma müzik eğitiminin tınısal algıdaki başarıyı artırıp arttırmayacağı yönünde olmamıştır. Ancak müzik eğitimi alanların Tını farklılıklarını açıklarken almış oldukları eğitimin içerisinde kendilerine öğretilmiş kavram ve terimleri söylemlerine yansıtması da önemli bir anekdot olabilir. Algı kişiden kişiye, ortamdan ortama, kişinin o anki ruh haline göre değişiklik gösterdiğinden yapılan bu araştırmanın diğer yapılacak araştırmalardakine benzer olabileceği vurgulanmamaktadır. Daha basit bir anlatımıyla araştırma içerisinde elde edilen başarı oranları genellenemez. Ancak incelenen diğer spectogram görüntüleri ve bazı Sanal tınlarının gerçeğinden ayrılamaması nedeniyle, sampling teknolojisindeki gelişmeye de bu noktada vurgu yapılabilir. Son olarak gerek

yapılan görüşmeler, gerek elde edilen gözlemler yoluyla Tını algısı eğitimden çok kültür ve aşına olmakla ilişkilendirilmiştir.

Kaynakça

- Aniruddh D. Pl ve Steven, M. (2013). *Comparative Music Cognition: Cross-Species and Cross-Cultural Studies. The Psychology of Music (Third Edition)* (s. 647-681). Academic Press .
- Berger, K. (1964). *Some factors in the recognition of timbre*. Journal of the Acoustical Society of America, 336, 1888-1891.
- Bregman, A. S. (1978). *Auditory Streaming and the Building of Timbre*. McGill University.
- Çallı, B. (2011). *Tonal ve Atonal Müziklerin Beyindeki Yansıması: Bir fMRI Çalışması*. Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmış Doktora Tez Çalışması.
- Cogan, R. (1969). *Toward a Theory of Timbre: Verbal Timbre and Musical Line in Purcell, Session, and Stravinsky*. Perspectives of New Music, No.1, pp.75-81.
- Cornelia, F. (2002). *The Paradox of Timbre*. Ethnomusicolog, Vol. 46, No. 1 (Winter, 2002), pp. 56-95.
- Eagleson, H. &. (1947). *Identification Of Musical Instruments When Heard Directly And Over A Public Publi Caddress*. Journal of Acoustical Society of America, 19, 338-342.
- Erdal, B. (2009). *Müzik Türlerinin Tercih Edilmesinde Kişilik Özellikleri ve Beğeni İlişkisi*. Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Erol, A. (2007). *Associative Structure In The Perception Of Music: The Case Of Turkish 'Yanık' (Scorched)*. Journal Of Interdisciplinary Music Studie, Volume 1, Issue 1, Spring 2007, 86-96 Pp..
- Grodon, E. E. (1991). *A Study of the Characteristics of the Instrument Timbre Preference Test*. Bulletin of the Council for Research in Music Education, No. 110 (Fall, 1991), pp. 33-51.
- Helmhotz, H. (1868). *Theorie Physiologique de la Musique Fondee sur l'Etude des Sensations Auditives*. Paris: Masson.
- Howard, D. M. (2009). *Acoustics and psychoacoustics. Hearing Timbre Deceiving the Ear* (s. 231-276). La Princesse Perdue.
- Kruskal, J. (1964). *Multidimensional Scaling By Optimizing Goodness Of Fit To A Nonmetric Hypothesis*. Psychometrika,, 29,1-27.
- Leman, M. (1997). *Music, Gestalt, and Computing: Studies in Cognitive and Systematic Musicology*. 1. Cilt.
- Levitin, D. J. (1999). *Memory for musical attributes*. In *Music, Cognition, and Computerized Sound: An Introduction to Psychoacoustics* (P. R. Cook, Ed.). MA: MIT Press, Cambridge.
- Makris, I. v. (2003). *Judging the Pleasantness of Contour-Rhythm-Pitch-Timbre Musical Combinations*. The American Journal of Psychology, Vol. 116, No. 4 (Winter, 2003), pp. 581-611.

- Menon, V. v. (2002). *Neural Correlates of Timbre Change in Harmonic Sounds*. NeuroImage, Sayı 17, 1742–1754.
- Pegg, C. (1997). *Ethnomusicology Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* by Gregory F. Barz; Timothy J. Cooley. British Journal of Ethnomusicology, Vol.6, pp.189-191.
- Ramsay, J. (1982). *Multiscale II Manual*. Montreal: McGill University, Department of Psychology.
- Rmw, W. *music.mcgil.ca*. Nisan 15, 2014 tarihinde music.mcgil.ca: <http://www.music.mcgill.ca/bkn25/index.php> adresinden alındı
- Samson, S., Zatorre, R. J., & Ramsay, J. O. (1997). *Multidimensional Scaling of Synthetic Musical Timbre: Perception of Spectral and Temporal Characteristics*. Montreal Neurological Institute, McGill University.
- Shepard, R. (1962). *The Analysis Of Proximities: Multidimensional Scaling With An Unknown Distance Function*. Psychometrika,, 27,125-140.
- Slawson, W. (1981). *The Color of Sound : A Theoretical Study in Musical Timbre*. Music Theory Spectrum, pp.132-141.
- Tezel, N. (2011). *Akor Yapısındaki Tonal ve Atonal Ayrımlamada Nörokognitif Yaklaşım*. Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Tirovolas, A. v. (2011). *Music Perception and Cognition Research from 1983 to 2010: A Categorical and Bibliometric Analysis of Empirical Articles in Music Perception*. Music Perception: An Interdisciplinary Journal, Vol. 29, No. 1 (September 2011), pp.23-36.
- Umemoto, T. (1990). *The Psychological Structure of Music*. Music Perception: An Interdisciplinary Journal., Vol. 8, No. 2 (Winter, 1990), pp. 115-127.
- Wayne, S. (1981). *The Color of Sound: A theoretical Study in Musical Timbre* . Music Theory Spectrum , 132.
- Williams, D. A. (1996). *A Study of Internal Validity of the Instrument Timbre Preference Test*. Journal of Research in Music Education, Vol. 44, No. 3 (Autumn, 1996), pp. 268-277.
- Yükselsin, İ. (2010). *Batı Ve Türk Sanat Müziği Keman Çalıcıları Arasındaki Algı Farklılığının Kültürel ve Bilişsel Yönleri Üzerine Spektral Bir Analiz*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Volume 3 / 10 Kış 2010.

“ANTAKYA ŞEHİR YAŞAMINDA RAHİBE BARBARA KALLASCH’IN MÜZİK RİTÜELİ”

Öğr. Gör. Sezgin SUNA

Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi İlköğretim Bölümü

ÖZET

Çağlar boyu çok kültürlü yapısıyla farklı inançları bir arada barındıran Antakya’da, bugün de şehir yaşamında kültürel olgu düzeyinde değer taşıyan çoksesli vokal müzik, bu çalışmanın içeriğini oluşturmaktadır. Antakya Türk Katolik Kilisesi’nde 1976 yılında göreve başlayan Rahibe Barbara Kallasch’ın Barış Evi olarak restore ettirdiği eski bir Antakya evinde yıllardır düzenlediği ritüeller; şehri ziyaret eden insanlara çoksesli vokal müzik aracılığı ile bir yandan inançların müziklerini, bir yandan da barış temalı eserleri dinleme fırsatı tanımakta, yaşayan kültürel eserlerin kendi dillerinde sergilenmesi ise şehrin mistik dokusunu tamamlamaktadır.

Araştırmanın diğer bir boyutu ritüelden etkilenen kimi kurum ve kuruluşları ortaya çıkarmaktır. Şehir yaşamı bu açıdan irdelenerek Antakya’da var olan çoksesli müzik oluşumlarının söz konusu ritüelden ne ölçüde etkilendiği, ritüelin şehir kültürüne nasıl yansıdığı, şehrin sosyal dokusunda sorumluluk taşıyan yerel ve sivil yönetimler ile eğitim kurumlarının bu sorumluluktaki payları araştırılmıştır. Bu çalışmada, çoksesli müziğin sosyal yaşamdaki varlığı kadar, Antakyalının şehirli olma aidiyeti ile üstlendiği talepte bulunma rolü ve bu rolü kavramasının önemi sergilenmiştir. Sonuç olarak, Rahibe Barbara Kallasch’ın inanç ve barış temalı ritüelini işlerken; veriler kişisel görüşme, gözlem, içerik analizi ve benzeri yöntemlerle toplanmış; çoksesli vokal müziğin şehir yaşamında ne ölçüde yer aldığı ve şehir yaşamına sağladığı katkı bu çalışmada incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Antakya, Rahibe Barbara Kallasch, Çoksesli Müzik, Müzik Ritüeli, Dinsel Müzikler.

THE MUSIC RITUAL OF PRIESTESS BARBARA KALLASCH IN THE CITY LIFE OF ANTAKYA

Sezgin SUNA

Teaching Assistant

Mustafa Kemal University Faculty of Education Elementary School Teaching

ABSTRACT

Antakya is a multicultural city which has inhabited different beliefs for centuries. Polyphonic vocal music as a cultural phenomenon affecting the multiplicity of the city life of Antakya is the topic of this study. The music rituals Priestess Barbara Kallasch organized for years in an old traditional Antakya house, which she restored and named as Peace Home, played an important role in the development of polyphonic music in Antakya. After she began her job as priestess in Antakya Turkish Catholic Church in 1976, with the polyphonic music rituals she organized in her Peace Home, Priestess Barbara provided visitors of the city with

the opportunity to listen not only to the music of their beliefs but also to works with the theme of peace. She also added a different dimension to the mystic fabric of the city by presenting the cultural musical works in their original languages.

The study also explores the institutions and organizations affected by the music rituals of Priestess Barbara. It investigates how the polyphonic music organizations in the city life of Antakya were affected and how these rituals are reflected in the city culture. The important role played by the local organizations, civil administrations, and educational institutions in the social fabric of the city is also a concern of this study. Apart from these, the study also aims to present the place of polyphonic music in the development of an urbanite identity and to discover its effect on learning to demand. While handling Priestess Barbara Kallasch's music ritual of belief and peace, the data were collected with methods such as interviews, individual observations, and content analysis, and by so doing, the importance of vocal polyphonic music in the city life of Antakya and its contributions to the city culture are investigated in this study.

Keywords: Antakya, Priestess Barbara Kallasch, Polyphonic Music, Music Ritual, Religious Music.

Değerli Katılımcılar,

Öncelikle bu araştırmaya konu olan Rahibe Barbara Kallasch'ı tanıtmak ve onun çıktığı manevi yolculuğa ilişkin kısa bilgiler vermek istiyorum:

Rahibe Barbara, Almanya'nın Wiesbaden kentinde üç çocuklu bir ailenin ikinci çocuğu olarak 1956 yılında dünyaya gelir. Küçük yaşlarda müzikle bağ kurmaya başlar. Çocukluk dönemini geride bırakınca rahibe olma kararı netleşir ve giderek müziğe bakış açısı değişmeye başlar. 18 yaşında Fransa'nın Taize Manastırı'nda rahibelikle ilgili ilk tecrübelerini edinir. Bir yıl sonra staj yapmak için Kudüs'e gitmeyi, Cüzzam Hastanesinde çalışmayı aklına koyar. Ancak, o günlerde bu yolculuğun uzun süreceğini, hayatını geçireceği kentle tanışmak için ilk adımı atmakta olduğunu nereden bilecektir ki?

Rahibe Barbara'nın çocukluğu Wiesbaden Devlet Operası Çocuk ve Gençlik Koroları da dahil olmak üzere çeşitli korolarda geçer. Aldığı dersler sayesinde gitar ve flüt çalmaya başlayan; Almanya, Fransa ve Viyana'da kilise müziği seminerlerine katılan Rahibe Barbara o günlerde kurduğu hayali şöyle ifade ediyor: "1975 yılında Taize Manastırı'nda kaldığım günlerde sürekli olarak Dünya Barışı için üç semavi dini, müzikle buluşturabileceğim bir yer arayışındaydım ve ne hoş bir tesadüf ki, Kudüs'e giderken içinden geçtiğim Antakya, benim düşüncelerimi gerçekleştirebileceğim Cami, Kilise, Havra gibi doğal mekânlara sahipti."

Ertesi yıl Hindistan'da yaşayan Rahibe Teresa'nın yanına gitmeyi planlayan Rahibe Barbara, Antakya Türk Katolik Kilisesinden aldığı teklif üzerine kendini Antakya'da bulur. 1977 yılında Katolik Kilisesi inanç turizmini yaygınlaştırması amacı ile bugünkü yerinde ibadete açılır. Böylece Rahibe Barbara'nın Antakya'daki yaşamı başlamış olur.

Rahibe Barbara'nın Taize Manastırı'nda tanık olduğu bir ritüel vardır. İlk günden beri zihninde hep muhafaza ettiği bu ritüelin başlangıcı 2.Dünya Savaşı yıllarına dayanır. Ritüeli o yıllarda ilk başlatan Protestan Rahip Roger Schütz'dür. Rahip Schütz's annesinin telkinlerinden de etkilenerek mezhepler arasındaki barışı sağlamak için neler yapabileceğini düşünmektedir. Önceleri sadece Protestan ve Katolik mezhepleri arasında kardeşlik bağı kurmak düşüncesinde iken, bu bağın içine daha sonra Ortodokslar'ın da katılması ile ortak paydanın müzik olması gerektiğini anlar. Gün geçtikçe bu kadarla yetinilemez ve mezhepler arasındaki kardeşliği sağlamak amacıyla çıkılan yol zamanla halkların kardeşliği ve barış için

yapılan bir ritüele dönüşür.

Rahip Schütz'ün kullandığı ilk ezgiler Taize Manastırı'nın repertuarında var olan dinsel ezgilerdir. (Gregoryen ezgileri gibi) Daha sonra gençlerin ilgisini çekmek için yeni beste çalışmalarına gerek duyar. Gençlerin ilgisinin arttığını gören Rahip Schütz, Avrupa'nın büyük başkentlerinde her yıl Gençlik Buluşmaları düzenlemeye başlar. Bu buluşmalara katılan Rahibe Barbara hayalini somutlaştıracığı örneklerden esinlenir.

Rahibe Barbara'nın zihnindekiler Antakya Katolik Kilisesinde yavaş yavaş filizlenmeye başlar. Öncelikle kilise ilahilerinden yaptığı düzenlemelerle bir içerik oluşturur. Ardından dualarla ilgili düzenlemeleri de ekleyerek ritüeli zenginleştirir. Aslında Antakya Türk Katolik Kilisesi Hac Turizmine köprü oluşturmak üzere kurulduğundan, dünyanın farklı ülkelerinden gelen ziyaretçilerin de katılımıyla o dönemde ritüeller, klasik kilise müzikleri ile hayata geçirilir. Bir yandan da Antakya'da yaşayan farklı etnik ve inanç gruplarına ait ezgilerin bu ritüelle nasıl bağ kurabileceği araştırılır. Bu arada Pazartesi ve Perşembe günleri olmak üzere haftanın iki günü ziyaretçiler gelmekte ve ritüeller devam etmektedir. Bir süre sonra Rahibe Barbara, çalışmalarda yerel ezgileri de kullanmaya başlar ve Salı günleri de eklenerek ritüelle ilgili günler üçe çıkarılır. Rahibe Barbara artık, herkese hitap edebilmek, Mevlana'nın "Gel, gel, ne olursan ol, yine gel!" (Müslüman-budist) sözünü şiar edinerek insanların daha rahat ve bağımsız olabilmelerini sağlamak için Kilise'den ayrı bir mekânda bu ritüelin yapılabileceği bir yer arayışındadır. Çünkü farklı dinlerin ve etnik grupların birlikte yaşayabilmesinin ilk koşulu sadece insan olmanın ön planda tutulmasıdır. Barış içinde yaşanan bir ortamda sevgi, saygı, hoşgörü kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Dinsel ve etnik hiçbir kimliğin önde olmadığı, ama herkese kucak açabilecek özgün bir simgeyi kullanmak ister.

İşte o simge, üç semavi dinin atası kabul edilen Hz. İbrahim'in Sevgi Çemberi'dir. Bu nedenle Cami, Havra ve Kilise aynı semtte yan yanadır bu şehirde. Hemen orada ritüelin gerçekleşmesine uygun sokak ve ev seçilir. Sokak herkesindir, kimse 'Benimdir' diye sahiplenemez. İnsanlar sokakta karşılaşır, selamlaşır, dost olur, fakat önünde sonunda herkes kendi evine doğru gider.

Dostlar Sokağı Barış Evi belirlenen böyle bir kutsal amaçla hayat bulur. Rahibe Barbara restore ettirdiği Barış Evi'ne 1986 yılında taşınır ve halen katılan her kim varsa onlarla Barış Evi'nde çalışmalarını düzenli olarak sürdürmektedir.

Hedefte insanların birbiriyle dost olması ilkesi vardır. Mürit toplamak, cemaat edinerek yeni bir din oluşturmak ya da misyonerlik söz konusu değildir. Barış Evi'nde ritüeller Hacı Bektaş-i Veli'nin "İnsanın okuması gereken en önemli kitap, insandır" sözünden yola çıkılarak ve her katılımcının düşüncesi, inancı dikkate alınarak gerçekleştirilmektedir. Katılımcılar veya konuklar dünyanın neresinden gelirse gelsin mutlaka ritüele katkıda bulunurlar. Örneğin, bir Afrikalı davulunu çalabilir, bir Alevi semah dönebilir ya da bir Sünni ilahi veya şiir okuyabilir. Herkes kendi kültüründen geleneksel bir gösteri sunabilir. Ritüel günde üç kez düzenli olarak gerçekleştirilmektedir. Bu bir disiplindir ve saatleri asla değişmemektedir. Sabah 8.00'de, öğle zamanı 12.15'de, akşam ise 18.30'da Rahibe Barbara'nın Barış Evi'ne gelen herkes bu ritüeli 365 gün izleyebilir, isterse katılabilir. Nota ve düzenlemeler her zaman hazır durumdadır. Ortodoks, Katolik, Ermeni, Musevi, Süryani, Sünni, Alevi, Hindu ve diğerleri olmak üzere çeşitli inanç ve barış temaları içeren çoksesli şarkılar repertuarda yer almaktadır. Bazı eserlerin farklı çalgılara göre düzenlemelerine ihtiyaç duyulacağından kendi çalgısı ile bu ritüele katılmak isteyenlere hazır notalar sunulmakta, kimi zaman da bu çalışmalar doğaçlama yapılmaktadır.

Ritüelin, çoksesli olarak sunulması büyük önem taşımaktadır. Farklı seslerin bir arada tınlaması Antakya'nın farklı kimliklerinin, kültürlerinin birlikte yaşamasının uyumuna eş

değer manevi bir güzelliği yansıtmaktır. Bu ahenkten etkilenmemek mümkün değildir.

Bana gelince: Bir akademisyen olarak müziğin kurduğu köprüyle Antakya’da yaşamaya başladıktan kısa bir süre sonra bu ritüelle tanıştım ve katılmaya başladım. Çoksesli müzikle var olan bağlantım, burada barış içinde yaşayan farklı kültürel dokuların çoksesli müzikle nasıl ifade edilebileceğini fark etmemi sağladı. Hem eğitimci, hem de katılımcı olarak bu ritüelin ulaştığı yeri ve Antakya yaşamına kattıklarını şöyle ifade edebilirim:

Bilindiği gibi 1963 yılında Vatikan tarafından Hristiyanlığın yayıldığı ilk kilise olan St. Pierre, HAC yeri olarak kabul edilmiştir ve o tarihten sonra her yıl 29 Haziran günü Antakya’da St. Pierre Bayramı ayinlerle kutlanmaktadır. Bu bayramlar kentle özdeşleşmiştir. Bu vesileyle Rahibe Barbara, Barış Evinde sürdürdüğü bu ritüeli, her yıl yapılan St. Pierre bayramı programına katarak, yılda bir kez ritüeli Barış Evi’nin dışında tarihi St. Pierre Kilisesinde yapmaktadır. Bu amaçla kent dokusuna uygun repertuar belirlenerek Çoksesli Koro ile üç gün work-shop’lara yer verilmekte 4. Gün çalgıları ile gelenler de koro ve orkestraya dahil olmakta, son gün ise katılımcılara koro, orkestra eşliğinde St. Pierre kilisesinde mistik müzik buluşması sergilenmektedir.

Son üç yıldır, kurucusu olduğum Antakya Polifonik Korusu ile Çocuk Koroları da mistik müzik buluşmalarına katılmakta, giderek bu buluşmanın halkaları büyümektedir.

Sonuç olarak:

Hristiyanlığın Hac merkezi olan St. Pierre Kilisesi’nde düzenlenen törenlerin yanı sıra; bu buluşmalar, tarihi ve mistik karakterle seslendirilen çoksesli şarkılara daha farklı bir anlam yüklemektedir. Zaman zaman yerel kültürün örnekleriyle bezenmiş danslar, semahlar ve şiirler de ritüellere bütünleştirici özellik katmaktadır. Antakya’da yaşamış Aziz Ignatius’un söylediği şu sözler önemlidir:

“Siz Tanrı’nın melodisini oluşturun. Şarkı söyleyen insan iki defa ibadet etmiş olur.” Çünkü sözü edilen melodi kavramı, bu şehirde yaşayan tüm insanların şarkılarını çoksesli olarak seslendirmesidir. Çoksesli bir eserdeki her sesin, her çalgının tınısı, rengi, ritmi bana bu şehirdeki farklı seslerin doyumsuz bir güzellik oluşturduğunu anlatmaktadır.

Katıldığımız ritüellere zaman zaman Antakya şehir yaşamında var olan müzik grupları destek vermektedir. (MKÜ Çoksesli Korusu, Güzel Sanatlar Lisesi öğrencileri, özel müzik merkezleri vb...) Ayrıca, yurt dışında müzik eğitimlerine devam edenler de dahil olmak üzere aralarında müzik öğretmeni, opera ve senfoni orkestraları sanatçılarının da bulunduğu pek çok genç bu güne kadar bu oluşumun içinde yer almıştır. Kentimiz ve ülkemizi temsilen konserler vermekte olan Antakya Medeniyetler Korusu bu ritüelden esinlenerek ortaya çıkmış ve temel felsefesinden beslenmiştir.

Özellikle Antakya Polifonik Korusu, Antakya ve Samandağ Çocuk Koroları bu Mistik Müzik ritüeline her yıl destek olmakta, çalışmalarına katılmakta ve ritüellerde bu çalışmalarını sergilemektedirler. Kentte Klasik Batı Müziği alanında var olan ve nitelikli müziği kitlelerle buluşturan ‘Defne Müzikseverler ve Kültür Derneği’ ile kimi STK’lar bu oluşum süreci içerisinde çalışmalarını izlemekte ve desteklemektedirler.

Her ne kadar resmi kurum ve kuruluşlar bu ritüele henüz doğrudan destek olmasa da Antakya şehir yaşamının kendine özgü dokusunu görmek isteyen her ziyaretçi, Rahibe Barbara’nın müzik ritüelini, Dostlar Sokağı Barış Evi’ni ve oradan yükselen çoksesli şarkıları sever, bilir. Kimi mırıldanır, kimi söyler. Aziz Ignatius’un dediği gibi Antakya sokaklarını gezen her ziyaretçi “Tanrı’nın melodilerini” duyar.

RİTÜELİN İÇERİĞİ

- Giriş üç ilahi (Üç Semavi dinden seçilir)
- Kutsal Kitaplardan ya da tasavvuf örneklerinden kısa okuma (Mevlana, Yunus Emre, Hacı Bektaş-i Veli gibi)
- Tekrar bir ilahi (Her dinden olabilir)
- Dünya Barışı için beş dakika sessizlik
- Günümüz şairlerinden Barış temalı bir şiir
- Konuklara yer verilen bölüm (Kendi kültürlerinden katkı sunarlar)
- Kapanış ilahisi ya da Barış Şarkısı.

Ritüel sona erince herkes Barış Evi'nin bahçesindeki Halil İbrahim Sofrasına davet edilerek paylaşımın en somut gerçeği olan bir bütün ekmek alınır. Katılımcılar bir çember oluşturarak bir parça ekmek için gelen en iyimser temenniyle elden ele yanındaki kişiye yemesi için uzatır. İstenirse, misafirlerden biri ilahilerle eşlik ederek ritüel tamamlanır.

Değerli Katılımcılar,

Bildiriye Rahibe Barbara Kallasch'dan dinlediğim bir anekdotla bitirmek istiyorum: "Hepimiz biliyoruz ki, Hz. İsa, St. Pierre'e cennetin anahtarını teslim etmiştir. St. Pierre bir gün Antakya sokaklarında dolaşırken bu kutsal anahtarı düşürüp kaybetmiştir. Ve bizler, yüzyıllar sonra bugün, O anahtarı bularak, tüm insanları müzikle buluşturmayı ve barış içinde yaşamayı hedefliyoruz."

MÜZİK = CENNETİN ANAHTARI



KAYNAKLAR

- 1- Antakya Gazetesi; 1993-2014 yılları arası arşiv taraması, Hatay.
- 2- Erduran Tülin; Defne Müzikseverler Ve Kültür Derneği Başkanı söyleşi, Hatay
- 3- Güney Rüzgârı Dergisi; 1997-2014 yılları arası arşiv taraması, Hatay.
- 4- Barbara Kallasch; Barış Evi Görüşme, Hatay.
- 5- Programlar; 1993-2014 Yılları Arası St. Pierre Mistik Barış Etkinliği, Hatay.
- 6- Suna Sezgin; 1993-2014 yılları arasında ritüelde yaptığı gözlemler.
- 7- Suna Sezgin; 2007 Aralık ayı Hırvatistan'nın Başkenti Zagreb'te yapılan Taize Etkinliğindeki gözlemleri.

“ŞEHİR, DİN VE MÜZİK KONSEPTİ İÇERİSİNDE MAFTİR OKUMA GELENEĞİ”

Doç. Dr. Sibel PAŞAOĞLU

Akdeniz Üniversitesi GSF Müzik Bölümü

sibelpasaoglu@mail.com

Özet

Bu bildiride, başlangıcı ile ilgili tarihsel kaynakların 16.yy. ortalarını işaret ettiği, Osmanlı (Edirne, İstanbul) Sefarad Musevilerine özgü Maftir okuma geleneği üzerinde durulmaktadır. Amaç, Maftirim’i, taşıya geldiği ileri sürülen İberik Cantiga kökleri ve Osmanlı Mevlevi (Sufi) kültürü etkileri ekseninde, tarihsel survey ve görsel-işitsel materyal çözümleme yöntemleri kullanılarak, kültürler arası müzikal etkileşim boyutu açısından ele almak ve pek çok bakımdan fenomenal varlığına dikkat çekmektir. Günümüze ne yazık çok azı ulaşabilen Maftirim repertuvarının korunabilmesi ve ilgililerce önemli bir müzikal-kültürel miras olarak gelecek kuşaklara transferinin sağlanmasının önemi vurgulanmak istenmiştir. Şehir, Din ve Müzik konsepti ekseninde, taşıdığı geleneksel-müzikal kodlar ve özgün etno-kültürel dokular ile dünya geleneksel dini müzik repertuvarına sağlayacağı katkıların altı çizilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Museviler, Dini Müzik, Maftirim, Dua, Kültürlerarası Etkileşim;

“TRADITION OF SINGING MAFTIR IN THE CONTEXT OF METROPOLIS, RELIGION AND MUSIC CONCEPT”

Asst.Prof.Dr. Sibel PAŞAOĞLU (Ph.D.)

Akdeniz University, FFA, Music Dept.

sibelpasaoglu@gmail.com

Abstract

This paper explores the Maftirim tradition with its probably Iberic Cantiga centric roots and some musical-cultural interactions it have with Ottoman Mevlevi (Sofı) sect tradition. The beginning of the Maftirim (specific for Ottoman Jews with Sephardic roots) in historical resources is pointed out throughout the 16.th century’s Edirne and Istanbul, as the main cities which spread this style of pray-singing. The goal of this study is basically to look into The Maftirim in terms of the crosscultural musical interaction it epitomizes, by means of methods such as historical survey as well as audio-visual material analysis, within the context of its Iberian-Cantiga heritage adjoining the Ottoman Sufi tradition it is held to have persistently echoed through time, so as to draw attention to its enduring presence still wielding influence. It has been an equally significant goal to accentuate the need to secure the still existing -albeit limited- Maftirim repertoire so that it can be transferred by the authorities concerned to future generations as a musical-cultural heritage. Laying emphasis on the axis of the contemporary Metropolis, Religion and Music, it is claimed hereby that this music matters with the traditional-musical codes it brings up to our time and the idiosyncratic ethno-cultural tapestry it contributes to the world traditional religious music repertoire.

Key Words: Ottoman/Turkish Jews, Religious Music, Maftirim, Prayer, Cross-cultural Interactions;

Osmanlı kent yaşamının çok kültürlü dokusu, yüzyıllar boyu pek çok farklı dil, din ve etnik unsur tarafından şekillendirilmiştir. Müslimi-Gayrimüslimi ile İmparatorluk tebaasından olan bu “millet”lere, dönemine göre Avrupa’da benzeri görülmeyen haklar tanınmış ve kanunlarla güvence altına alınmıştır. Fatih Sultan Mehmet’in İstanbul’u fethinden sonraki dönemde, ayrıca Kanuni Sultan Süleyman’ın saltanatı süresince getirilen yenilikler, belirgin etnik ve dini özgürlükler, hukuki düzenleme ve işleyişlerle, Yahudi ve Hristiyan tebaa için pek çok bakımdan “Muhteşem” Süleyman olarak anılmasını, yüce ve adil bir hükümdar olarak benimsenmesini sağlamıştır.

Kültürel kimliklerin yanı sıra, etnik ve dini aidiyetlerin korunması gibi günümüzde hala hassasiyetini sürdüren konularda önemli ölçüde başarılı olunmuştur. İmparatorluk çatısı altında, farklı etno-kültürel ve dini grupların özgün adet, gelenek ve göreneklerini, dil ve yazılı-sözlü edebiyatlarını, müzikal-kültürel folklorik birikimlerini çeşitli günlük ve törensel uygulamalarla koruyup sürdürebilmelerine olanak tanınmıştır.

Daha dar çevrede, aileler-mahalleler arası gelişen geleneksel uygulamalar ve daha ziyade günlük, olağan kabul edilenlerin yanı sıra, Cumartesi (Şabat) – Pazar ayinleri, festivaller, Aziz günleri, kutsal yortu ve bayramlar geniş anlamda toplumsal hayatın önemli boyutlarını oluşturmaktadır. Musevi⁷⁸ ya da İsevi⁷⁹ tebaa, kentlerin hem sosyo-kültürel ve ekonomik hem de politik yaşamı söz konusu olduğunda her daim önem arz etmiş, Millet-i Hakime’ye (Müslüman nüfusa) göre bir kısmı cüzi vergilerle düzenlenmiş pozitif yönlü önemli ayrıcalıklara sahip olmuştur.

Başlangıcı ile ilgili tarihsel kaynakların 16.yy. ortalarını işaret ettiği ve Osmanlı (başta Edirne ve İstanbul) Musevilerine özgü olan ‘**Maftir Okuma**’ geleneği, şehir, din ve müzik konsepti ekseninde ele alınmak istenmiştir. Yaygın bilinen adı ile **Maftirim**⁸⁰, taşıdığı özgün doku ve kültürler-arası yönleri ile dikkat çekmekte ve özellikle 19.yy. Osmanlı şehir yaşamının önemli renklerinden biri olması bakımından bu bildirinin konusunu oluşturmaktadır.

Maftir⁸¹ okuma geleneği, sinagoglarda toplanan cemaate, belli bir törenin sona erdiğini belirtmek üzere, Türk müziği makamları ya da sonraları bilinen/sevilen bir kent şarkısı ezgisi üzerine yine ‘*şarkı formunda bestelenmiş ya da önceden var olan bazı ezgilere göre düzenlenmiş, aranje edilmiş, edebi formu (şiiresel) dualar okumak*’ olarak tanımlanabilir.

Bu bağlamda 16.yy. Osmanlı Musevi Cemaati ileri gelenlerinden hahambaşı **Shelomo ben Mazaltov**⁸² ile **İsrail ben Moshe Nadyara**’nın isimleri ön plana çıkmaktadır. “Büyük Kurtarıcı”ları olarak addettikleri Padişah ve üst-koruyucuları gördükleri Osmanlı kültürüne karşı belirgin bir şükran, derin hayranlık içeren ve çoğu kayıtlı bulunan (çeşitli dualar, kutlamalar, maddi-manevi değerleri yüksek hediyeler) törensel uygulamalardan yalnızca biri olarak görülebilir. Müzikal-kültürel bir benimseme/benimsenme isteği ve “entegrasyon”

⁷⁸ Sefarad, Aşkenaz Osmanlı Yahudileri’ne verilen addır. Musa’ya inananlar anlamında kullanılmaktadır.

⁷⁹ Ortodoks, Katolik, Gregoriyen, Protestan v.s. Osmanlı Hristiyanları kastedilmektedir.

⁸⁰ İbadet şeklini tanımlamaktan öte, günümüze sayı olarak seksen kadarı ulaşabilmiş Maftir repertuarı anlamında da kullanılmaktadır.

⁸¹ İbranice’de “sonlandırma” anlamına gelmektedir.

⁸² Aynı hahambaşının saraya ilettiği resmi talebi ve verilen izin sonrası tüm sinagoglara ulaştırılan yazısı üzerine tanınan haklarla İbranice/Ladino dualar Türk Müziği Makamları ile icra edilebilecektir.

çabası olarak değerlendirilebileceği kadar temelde dönemin (dini-dindışı) sanatsal müzikal materyalinin cemaat ibadethanelerine (sinagoglara) taşınması, doğal olarak gençlerin beğeni ve ilgilerini çekmeye dönük bir çalışma olarak da görülebilir.

Konu ile ilgili yürütülen çeşitli araştırma ve saha çalışmalarında üzerinde durulan bir diğer boyut ise hangi dinden olurlarsa olsunlar müezzin, hazzan, cantor, duahan v.b. dönemin din görevlilerinin aynı hocadan müzik dersleri aldıkları, aynı sınıflarda yan yana makam ve usul esaslarına göre musiki meşk ettikleridir. (Behar, 1993)

{ Belirtmek gerekir ki benzer gelenekler (örn. duaların recitative üslupta ve ya cantiga benzeri vokal ve sıralı okunuşundan oluşan sıralı dua ve litürjiler) Bulgar/Rum Ortodoks Dini müzik repertuvarında da mevcuttur. Belli kutsal yortu ve bayramlarda, ayrıca önemli dini ritüel ve uygulamalarda karşımıza çıkan ve bu duaları okuyan ‘usta okuyucu’ din adamlarına ‘kanonarhos’ (kutsal dualar, kanonlar okuyan) adı verilmektedir. Örn. Stefanos Bursalis, Anastas Mihailidis ve son dönem temsilcilerinden Leonidas Asteris’in, başta Galata Aziz Hristos, Langa Aya Teodori, Büyükada Aya Dimitiri ve Fener Rum Partrikhanesi Kilisesi gibi dini mekanlarda bu ‘muganni’lik görevlerini büyük başarıyla icra ettikleri bilinmektedir. (Paşaoğlu, 2000)}

Başta Edirne’de, sonraları Gelibolu ve İstanbul Mevlevihanelerinde düzenlenen Sema ayinlerine katılan Musevi kökenli müziksever ve din görevlilerinin buradaki ruhani atmosfer ve üstün müzikaliteden etkilenmiş olabilecekleri, dolayısıyla buna benzer bir uygulama olarak Maftirim’e yönelmiş olabilecekleri öne sürülmektedir. (Helvacıoğlu, 2010)

Mevlevihane’deki semaların çalgısal baştaksim ile başlayıp sontaksim ile sona ermesine paralel Maftirimin de sözlü taksim ile başlayıp yine sözlü taksimle sona erdirilmesi gibi bazı formal detaylar bu tezi destekler nitelikte değerlendirilebilir.⁸³

Tüm bunlarla birlikte, kutsal mabette şarkı formu ilahiler okuma geleneğinin İbrani kavimler için oldukça eskilere uzanan kökleri olduğu bilinmelidir. Bu nedenle, göçler ve yerleşimler neticesinde benzer yapıdaki geleneksel icraların İberia ve Endelüs kültürlerine de taşınması, burada çeşitli etkiler altında yeniden şekillenerek antik *cantigas* biçimli dualara kadar sirayet etmesi doğal kabul edilmelidir. Museviliğin, İlk Hristiyanlar gibi kendinden sonraki bazı tek tanrılı inanç sistemlerini, pek çok alanda olduğu gibi, müzik eşlikli pratik ve ritüeller konusunda da belli ölçüde etkilemiş olduğu bilinmektedir.⁸⁴

Öyleyse, bu “dua” pratikleri Sefarad Musevi cemaati⁸⁵ için tamamen yepyeni ve sıra dışı sayılamazlar. Buradaki fenomenal yön, biçimsel ve kültürel anlamda kendilerini eşsiz kılan şey, yeniden, Osmanlı topraklarına özgü bir kültürel ve sanatsal dokuda, tamamen nev-i şahsına münhasır müzikal üretimler olarak şekillenmiş olmalarıdır.

Osmanlı/Türk müziği makamları üzerine İbranice sözlerle okunan, bir kısmı edebi değeri yüksek şiirlerden diğer bir kısmı ise dua metinlerinden oluşan bu olağandışı repertuarın

⁸³ Sinagoglarda, tıpkı camide olduğu gibi çalgı kullanmak gelenekte kabul görmediğinden böyle bir uyarlamaya başvurulduğu da düşünülebilir.

⁸⁴ Bkz. Bogomililer-İlk Hristiyanlar-Ortodoks gelenek; ayrıca Endelüs Emevileri döneminin kültürel dokusu ve olağanüstü din-bilim-sanat ortamı; saraylar-kütüphaneler-konaklardan, cami-sinagog-kiliselere uzanan yaşam anlayışı ve kültürel paylaşım tarzı;

⁸⁵ 1492’de Aragon’lu Fernando ve Castillia’lı İsabella’nın evlilikleri sonrası alınan kararlarla yaşanan korkunç Yahudi düşmanlığı dalgası sonrası, yurtları olan İspanya ve Portekiz’den gemilere bindirilerek kovulan, aslında açık denizde ölüme terk edilen ve Sultan II. Bayezid’in Osmanlı tebaası ilan ederek, koruduğu ve kucak açtığı, ilk yerleşim yerleri arasında İstanbul, Selanik ve Edirne bulunan Yahudi cemaatlere verilen addır.

oluşum-gelişim tarihçesine kısa da olsa bakmak gerekirse, kaynaklar ışığında karşımıza ilk çıkan isim: Salomon (Şelomo) ben Mazeltov'tur. Şair, din adamı (haham) ve filozof ben Mazeltov, Kanuni Sultan Süleyman döneminin önemli kişiliklerindendir. Kutsal dua metinlerinin Türk müziği makamları eşliğinde okunabilmesine ilişkin tarihi bir yazısı olduğundan söz edilmektedir. Hemen kendinden sonraki bir döneme tarihlenen İspanya Yahudisi İsrail Nayara'nın (1555-1625) Osmanlı uyuşuna geçişi sonrası, Şelomo ben Mazeltov'un izinden giderek, ya bilinen popüler bazı ezgiler üzerine ya da sevilen Osmanlı makamlarında İbranice sözlerle özgün besteler yapmış olduğu bilinmektedir. Uyarlamalarda kullanıla gelen, bazı kaynaklarca sayısının kırk kadar olduğu vurgulanan makamlar arasından, sıkça tercih edilenler: *rast, düğah, hüseyni, buselik, segah, mahur, neva, uzzal, nikriz* makamlarıdır.

Bunların yanı sıra Türk müziğinde sıklıkla rastlanmayan - *buselik aşiran, arazbar, arazbar buselik, araban, acem, nişabur, tahir, sazkar, pençgah ve çargah* gibi makamlarda bestelenmiş özgün eserlerin bulunduğu söylenebilir. Ayrıca, çeşitli konuları ele alan dönem kaynaklarında saray ve çevresinde Yahudi (Musevi) kökenli musiki hocaları, hanende ve sazandelerden de söz edilmektedir.⁸⁶

18.yy. sonları – 19.yy. başları itibarı ile eski payitaht ve önemli yerleşim yerlerinden Edirne'de ciddi bir Musevi “Rönesansı”nın yaşandığı söylenebilir. Edirne'deki “Büyük Yeşiva” gibi üst düzey dini ve sivil eğitim veren okullar, lonca benzeri ticari örgütlenmeler, inşa edilen sinagoglar ve birleşme çağrısına uyarak Büyük Sinagog'da ibadet etmeyi kabul eden (sayılarının 13 olduğu belirtilen) ayrı ayrı Yahudi cemaatler dikkate alındığında önemli sosyo-kültürel ve ekonomik gelişme hareketlerinin gözlemlendiği açıktır. Günümüzde restorasyonu halen devam eden ve son bir yıl içerisinde toplanan bağışlarla hız kazanan Büyük Sinagog etrafında hahambaşı Elia Geron'un çağrısı ile (1751-52 civarı) birleşen cemaat, Şabat törenlerinde, herkesçe sevilen ve ezbere bilinen duaları okuyup dinlemekten büyük mutluluk ve haz duymaktadır. Sanatsal icra ağırlıkları ile bilinen belli Divan müziği türleri ve dönemin popüler Osmanlı kent şarkılarının ezgileri üzerine duaları ya da şiirleri adapte eden ünlü hazanları dinlemek önemli bir ayrıcalık olarak addedilmektedir. Kendilerini dinlemek için İmparatorluğun farklı bölgelerinden, (özellikle yakındaki Balkanlardan) gelenler dahi vardır. Romanya'daki bir sinagogda iyi eğitilmiş bir hazan ihtiyacı hasıl olduğunda Edirne cemaatinden yardım istendiği yazışmalarla ilgili tutulan kayıtlarla belgelenebilmektedir. (Danon, 1972)

Yine aynı kaynakta, bu sevilen ilahilerin *jonk*⁸⁷ adı verilen deri kaplı el yazması büyük boy bir defterde toplandıkları ve her Cumartesi sabah törensel olarak hazan ve kendisine eşlik eden küçük topluluk tarafından cemaate okundukları ifade edilmiştir. Hazan (baş (ser)hanende ve din adamı) ile kendisine eşlik edenler (6-7 kişiden oluşan Mafrim korosu) duaları responsorium gibi antifonal tarzda icra etmektedirler. Müzikal soru-cevaplarla ilerleyen makamsal yapıdaki bu ezgilerin ve İbranice (edebi ya da kutsal içerikli) sözlerin yüksek sanatsal değer yüklü icrasının dinleyenleri derinden etkilediği bilinmektedir. Geleneksel Türk müziğinin sevilen *beste, kar, ağır semai, ilahi ve şarkı* formlarından oluşan ve her seferinde farklı bir ya da birkaç makam etrafında düzenlenen sinagog oturumları olarak değerlendirilebilecek *fasıllarda* kendi dindaşlarının yanı sıra Müslüman müzikseverlerin (musiki şinasların) de dinleyici olarak katıldıkları bilinmektedir. Bazen bu dualara daha küçük formdaki ve cemaatin de katıldığı *hizum* duaları da eklenebilmektedir. Sonraki yıllarda özellikle Şişli'deki “Neve Shalom” sinagogunda düzenlenen Maftirim gecelerine her iki

⁸⁶ Yahudi Yako, Yahudi Karakaş, Bogdan Prensi Demetrius Cantemir'in musiki hocası Çelebiko, III. Selim'in hocası İzaac Fresko Romano v.b. gibileri;

⁸⁷ Yazarın notu: kültürler arası karşılaştırmalar bağlamında bilgi için bkz. Türk Halk Kültürü- geleneksel cönkler, cönk defterleri;

cemaat tarafından sevilen, olağanüstü kulak, ses ve repertuara sahip mevlidhanlardan bazılarının davet edildikleri, örn. merhum Kani Karaca'nın da bu musiki şöleni havasındaki dinleyicilere açık gecelere serhanende olarak katıldığı, Başhahamlık'ta kaynak kişilerle yapılan görüşmelerde gururla ifade edilmiştir. Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi Türkiye'sindeki etnik kimlik, aidiyet ve sosyo-kültürel varlıklarının sıradan bir kabulünün ötesinde, kendilerince bu biçimde önemsenmiş olmasının verdiği haklı gurur, çeşitli tarihlerde gerçekleştirilen yapılanmış/yapılanmamış görüşmelerde belirgin olarak vurgulanmıştır. Ayrılmaz parçası gibi hissettikleri bir (üst) kültürün müzikal izlerini dini ritüellerine taşımış ve yüzyıllarca yaşatmışlardır.

Kutsal gün ve törenlerin makamları dahi belirlenmiştir. Pesah bayramının ilk günü *isfahan*, son günü ise *acemaşiran* makamlarında ilahiler okunmakta, Şavot'ta *mahur*, Purim'de *saba*, bazı duaların ise Yılbaşı (Işıklar) bayramı olarak bilinen Hannuka'da geleneksel olarak *uşşak* makamında okundukları ifade edilmiştir. Okunan duaları sıralayacak olursak, *Yetsav Ael*, *İm Afes*, *Adir Venaor*, *Uri Uri*, *Mi Yemahel*, *Yigdal*, *Kiduş*, *Yismah Arşion*, *Sefatay Lo Ehla*, *Adon Aselihot*, *Adati Şuva*, ve *Avinu Malkenu*'nun son dönemin sevilerek seslendirilenleri arasında yer aldıkları söylenebilir. Maftirimi oluşturan duaların başlıca söz yazarı ve bestelecileri arasında Şemtov Şikar, Simon Aftalion, Yomtov Hazar, İsrail Nacar, Simon Aaron Yoel, İzak Algazi, Rav Haim Becerano, İsak Maçoro, Moiz Kordova, Kemal Abiyatov, David Behar, İzak Varon gibi isimler sayılabilir.

Ne yazık ki kayıtlı eserlerden çok azı “*Shirei İsrail Be-Heretz Ha Kuedem*” (bazı kaynaklarda 1921) , kısaca **SHİBA** adı altında toplanarak kitaplaştırılmış) günümüze kadar korunabilmiş ve ilgililerce, mevcut diğer bazıları ile beraber (Örn. Rav Josef Ganso, Avraam Galanti, Avraam Danon, sonraki yıllarda Prof. Edwin Seroussi, Karen Gerson, Jako Taraggano, Rav İsaak Algazi, Aaron Kohen, Rav İshak Maçoro, Rav David Behar, Hazan David Sevi, Rav Yehuda Adoni gb.) incelenebilmiş ya da albüm kayıtları yardımı ile hiç olmazsa stüdyoda kaydedilmeye çalışılmıştır.

Yahudilerin, tarih süreci içerisinde, dini ya da din dışı müzikle ne denli iç içe olageldikleri, zaman zaman adeta özdeşleştikleri iyi bilinmektedir. Bunun, yaşam koşullarından kendini ifade etme biçimlerine pek çok sosyo-kültürel etken bağlamında bu biçimde şekillendiği söylenebilir. Günümüzde de geçmişte olduğu gibi özellikle Batı Sanat Müziği icraları konusunda (Aşkenaz ya da Sefarad) cemaatten dünya çapında oldukça parlak temsilcilerinin bulunduğu bir gerçektir. Ailelerde, hobi olarak geleneksel ya da Batı kökenli bir çalgı çalmak oldukça yaygındır. Bildiğimiz gibi, belli bir türde de olsa müzik yapma, çalgı çalma, mümkünse belli bir çalgıda, repertuarda ustalaşma, hiç olmazsa müzikten/sanattan haz alma, anlamlandırabilme kültürü aile ve çevrede çocukluklarından itibaren aktarıla gelen önemli kültürel dışavurum eylemlerindendir.

Bir kısmı *Ladino*⁸⁸ ancak çoğunluğu İbranice şiirler üzerine ezgisel okunan bu dualar, uzun süreli, ciddi bir müzik eğitimi almış, çoğu olağanüstü ses donanımına sahip “hazzan”lar tarafından okunmaktadır. Bir tür küçük koro topluluğunu ya da mevlit okuyanları (mevlithanları) çağrıştıran bu gruptakiler, geçmişten günümüze, usta-çırak ilişkisinin sıkı kurallarla belirlediği önemli bir müzikal-kültürel aktarım sürecinden geçerek yetişmekte, genç yaşta tespit edilen yetenekleri doğrultusunda, asıl mesleklerinin yanı sıra cemaat içinde bu yönleri ile de tanınmakta, saygı görmektedirler. Yazık ki sayıları binlerle ifade edilen repertuardan günümüze ulaşabilen yalnız 70-80 kadarı, kayıt altına alınmış olsalar dahi, müzikal yeteneği olan Musevi gençlerin ilgisini bu işe yönelecek düzeyde çekmemekte, aslında gün geçtikçe kaybolmaya yüz tutmaktadır.

⁸⁸ Sefaradların konuştukları Orta Çağ İspanyolcası-İbranice karışımı, arkaik uzantılı özgün dil

Yalnız Osmanlı Sefaradları'na özgü bir biçim olarak tanımlanabilecek Maftir okuma ya da Maftirim geleneği, Yahudi dünyası için de her yönü ile unikaldir. Sosyo-kültürel boyutu ile ele alındığında ise, toplumsal yapının geneline göre farklı bir etnik kökene, farklı din ve dil grubuna mensup bu kültürel azınlığın yüzyıllardır yaşadıkları coğrafyanın olabildiğine zengin ve çeşitlilik arz eden geleneksel müzikal dokusuna dönük ilgileri dikkat çekici bulunmuştur. Bu olağanca renkli dokuyu en iyi biçimde özümseyip-kabul etmeleri ve yorumlamalarıyla birlikte, asla asimile olup etno-kültürel anlamda yok olmamaları oldukça fenomenal sayılabilir. Osmanlı-Türk sanat musıkisi geleneğini en ince ayrıntıları ile adeta hatmederek bu alanda özgün besteler ortaya koyabilecek kadar ustalaşan ve geçmişten taşıya geldikleri bir repertuara sahip, Musevi kökenli bu müzisyen, din adamı ve bilginler, etnik ve kültürel kimliklerini yitirmeksizin yaşadıkları kentlerin müzikal dokusuna sahip çıkmış ve o olağanüstü dokuyu varlıkları ve çalışmaları ile zenginleştirmişlerdir.

Son olarak, Cumhuriyet Türkiye'sinin önde gelen Maftirim yorumcuları arasında, ses kayıtları albümlerde yer bulan müteveffa hazzanlar *İshak Maçoro*, *David Behar* ve hazzan *David Sevi* gibi geniş çevrelerce tanınan üstadları anmadan geçmemek gerekir.

Kaynaklar:

Galanti, A., (1953), “ Türk Harsı ve Türk Yahudisi”, Fakülteler Matbaası, İstanbul.

Danon, A., (1972), “Encyclopedia Judaica“, Jerusalem; (Kudüs'te basılmış aslından alıntılar, bkz.. <http://www.jewishencyclopedia.com/...>)

Helvacıoğlu, S., (2010), “Maftirim Şarkılarında Cümle Yapısı”, Hacettepe Üniversitesi, Yayınlanmamış Yük. Lis. Tezi.

Onur, O., (2005), “1492'den Günümüze Edirne Yahudi Cemaati”, Dinç Ofset Matbaacılık, İstanbul.

Paşaoğlu, S., (2000), “Türkiye’de Yaşayan Musevi Cemaatinde Çeşitli Törenlerde Okunan Dualarda Türk Müziği Makamlarının Kullanılması ve Bunun Temelinde Yatan Nedenler”, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Yayınlanmamış Yük. Lis. Tezi.

Paşaoğlu, S., (1998-2012), Baş Hahamlık (İstanbul) tarafından önerilen Kaynak Kişiler yardımı ve bireysel çabalarla oluşturulan, PPT-Sunu’da yararlanılan, görsel-işitsel materyal arşivi, Sibel Paşaoğlu Özel Koleksiyonu.

Maçoro, İ., (1995), “Sepharadic Religious Songs”(1960 ve 1975 yılları kayıtlarını içeren albüm), Point Band Kayıt Sanayi ve Tic., İstanbul.

http://www.rifatbali.com/images/stories/dokumanlar/edirne_yahudileri.pdf

<https://archive.org/stream/cu31924091768196#page/n35/mode/2up>

<http://www.piyut.org.il/articles/283.html>

<http://www.piyut.org.il/articles/260.html>

<http://www.salom.com.tr/newsdetails.asp?id=75581#.Urg-h0DxvMw>

<http://www.salom.com.tr/newsdetails.asp?id=87122#.UrhAtEDxvMw>

<http://www.salom.com.tr/newsdetails.asp?id=85989#.UrhA50DxvMw>

<http://www.salom.com.tr/newsdetails.asp?id=89347#.UrhBXkDxvMw>

<http://www.voiceoftheturtle.com/#!/recordings/c20w9>

**“SAMSUN DEVLET OPERA VE BALESİ SEYİRCİSİNİN PROGRAM
TERCİHLERİNDEKİ DEĞİŞKENLER”**

Yrd. Doç. Dr. Sonat COŞKUNER

Ondokuz Mayıs Üniversitesi GSEB Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

sonatcoskuner@yahoo.com

Özet

Şehirlerin kültür –sanat yaşamlarında belli başlı devlet kurumları, kuruluşları ve yapılanmalarının, o şehrin içinde bulunan toplumun kültürel değişimi ve gelişiminde katkı sağlaması, kültür mirasını koruması adına önemli bir rolü bulunur. Ülkemizde bu kurum ve kuruluşlar arasında müzik sanatına ilişkin Kültür Bakanlığına bağlı Devlet Türk Müziği Çok Sesli Koroları, Senfoni Orkestraları ve Devlet Opera Ve Balelerini gösterebiliriz. Bu yapılanmalardan Devlet Opera ve Balesi müdürlükleri ülkemizde 6 şehirde bulunmaktadır; İstanbul, Ankara, İzmir, Mersin, Antalya ve Samsun müdürlükleri. Ülkemizde Devlet Opera Ve Bale müdürlükleri düzenli opera, operet, bale, müzikal, çocuk oyunları ve sahne üstü konserlerle hizmet vermektedir. Bu çalışmanın amacı Samsun Devlet Opera Ve Balesi seyircisinin program tercihlerindeki değişkenlerin neler olduğunu ortaya koymak ve gerek kurumların başındaki yöneticiler, gerek besteciler ve gerekse bu alanda çalışan üreticilere ışık tutmaktır. Yapılan araştırmada veriler anket yoluyla elde edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Devlet Opera Ve Balesi, Müzik, Sanat Tüketicisi

Summary

City of culture and arts in the major state institutions has an important role, organizations and embodiments, it is located in the city's cultural change in society and to contribute to the development, in the name of protecting cultural heritage. In our country, these institutions and organizations related to music and art of the Ministry of Culture of the State Turkish Music Polyphonic Chorus, Symphony Orchestra and the State Opera and Ballet. These embodiments of the State Opera and Ballet in our country offices are located in six cities: Istanbul, Ankara, Izmir, Mersin, Antalya and Samsun directorates. In our country, the State Opera and Ballet Directorate regular opera, operetta, ballet, musicals, children's games and on-stage concert serves. The aim of this study Samsun State Opera and Ballet audience of the variables in the program preferences and reveals what happened at the beginning of the institution, administrators must both composers and producers working in this field is to shed light. The research data were collected through a questionnaire.

Key Words: State Opera And Ballet, Music, Art Consumer.

Giriş

“Kentlilik bilinci yüksek bir toplum oluşumunun önemli yollarından biri de, kentteki sosyokültürel yaşamın zenginleştirilmesi ve bu aktif kentsel yaşama kentteki tüm toplumsal kesimlerin katılımının sağlanmasıdır. Kentli, kent yaşamına katılabildiği ölçüde kentlidir. Kentteki aktif sosyo-kültürel yaşam, zaman içerisinde kent kültürünün de oluşmasını sağlayacaktır. Kent kültürü edinmiş birey, kent mekânının biçimlenmesi konusunda oluşturulacak platformlara katılacak, toplumsal dayanışmanın önemini kavrayacak ve böylece kentlilik bilinci gelişecektir” (Birol, 2008: 29).

Şehirlerin kültür –sanat yaşamlarında belli başlı kurumlar, kuruluşlar ve yapılanmalar vardır. Bu yapılanmalar o şehrin konumu, nüfusu ve sosyolojik durumu ile paralellik gösterir. Ülkemizde kültür– sanat yapılanmalarının müzik alanında Kültür Bakanlığının bünyesinde bulunan Senfoni Orkestraları, Devlet Opera Ve Baleleri, Devlet Türk Müziği Çok Sesli Koroları ve Devlet Tiyatroları bulunur. Bunların yanı sıra devlete bağlı olmayan sanat kurumları da mevcuttur.

Kültür Ve Turizm Bakanlığına bağlı olarak görev yapan birçok alt birim bulunmaktadır. Bu birimlerden birisi de Devlet Opera Ve Balesi Genel Müdürlüğüdür. Ülkemizde bu müdürlüğe bağlı olarak faaliyet gösteren 6 Devlet Opera Ve Bale Müdürlüğü bulunmaktadır. Bunlar; İstanbul, Ankara, İzmir, Mersin, Antalya ve Samsun Opera Ve Bale Müdürlükleridir.

“Samsun Devlet Opera Ve Balesi, çoksesli müziği ve sahne sanatlarının tümünü üreten; müzik ve bale eğitimleri veren, güzel sanatların diğer dallarını destekleyen yapısıyla Samsun’un değişimini sanat yoluyla destekleyerek gerçekleştirebilecek güce sahip olan kurumdur” (Şanal, 2011: 544).

2008 temsil sezonunda hizmete giren Samsun Devlet Opera Ve Balesi çalışmalarına aralıksız devam etmektedir. Opera, operet, bale, müzikal, çocuk oyunları ve sahne üstü etkinliklerde bulunan kurum gerek Samsun ili içerisindeki ilk ve orta dereceli okullara, gerekse çevre illere yaptığı turnelerle sanatseverlerle buluşmakta ve toplumun kültür sanat ihtiyacını karşılamaktadır.

Samsun Devlet Opera Ve Balesi gerçekleştirdiği etkinliklerle sanatın birçok disiplini kullanarak seyircisine ulaşmaktadır. Bu sayede izleyici kitlesinde bir farkındalık yaratmayı, eleştirel bakış açısı kazandırmayı, düşündürmeyi ve estetik değerleri geliştirmeyi amaçlamaktadır.

“Sanatın en önemli işlevi düşündürmek ve bilinçlendirmektir. Sanat ürünleri topluma, halk kitlelerine yöneldiği oranda kitlelerin bilinçlenmesine, toplumsal gerçeklerin daha iyi anlaşılmasına neden olur. Kişiyi yetiştiren, yönlendiren, değiştiren ve yetkin hale getiren işlevleriyle ve içinde taşıdığı anti-sav konumu ile de eleştirel bakış kazandırır sanat. Az gelişmiş toplumlarda sanatın toplumsal işlevi daha da önem kazanır. Çünkü sanat bir aydınlatma, bir bilinçlendirme ve çok etkili bir eğitim aracıdır. Sanat içinde taşıdığı aykırı düşüncelerle, karşıt konumu ile insanları, içinde bulundukları durumları, sahip oldukları düşünceleri, yaşama biçimlerini, dünya görüşlerini ve ideolojik yaklaşımlarını irdeler, sorgular ve dinamik yapısı, değişime olan yatkınlığı ile toplumlara gelişmeye giden yolları açar” (Şanal, 2011: 544).

Samsun Devlet Opera Ve Balesi Müdürlüğü

2009 yılı Ocak ayında yaptığı konserle faaliyetlerine başlayan SAMDOB, geride kalan 5 yıl içerisinde sayısız etkinlik gerçekleştirmiştir. Bu etkinlikleri Opera, Operet, Bale, Müzikal, Senfonik Konser, Çocuk Oyunu ve turneler olarak belirtebiliriz. SAMDOB’nin son

beş yıldaki seyirci rakamlarını şu şekilde verebiliriz; açıldığı yılı kapsayan ilk sanat sezonu olan 2008 – 2009 sanat sezonunu Ocak ve Mayıs ayları arasında 2913 biletli seyirciyle bulunduğu temsillerle kapatan Samsun Devlet Opera ve Balesi, ilk gerçek sanat sezonu olan 2009– 2010 sanat sezonunda 16.794 seyirci sayısına ulaştı. 2010-2011 sanat sezonunda 16.789 biletli seyircisi ile temsilleri gerçekleştiren Samsun Devlet Opera ve Balesi, Samsun halkının opera, bale temsillerine ve konserlere gösterdiği ilginin artışıyla 2011– 2012 sanat sezonunu 25.532 seyirci sayısına ulaşarak kapattı. 2012– 2013 sanat sezonunda 34.556 biletli seyirciyle açılışından bugüne en yüksek seyirci sayısına ulaşmıştır.

Problem

Samsun Devlet Opera Ve Balesi seyircisinin program tercihlerindeki değişkenler nelerdir?

Alt Problemler

- 1- Üniversite mezunu olmanın program tercihlerine olan etkileri nelerdir?
- 2- Sanatçılar ile seyircilerin arasındaki yakınlık derecesinin, seyircilerin program tercihlerine olan etkileri nelerdir?
- 3- Seyircilere göre Samsun Devlet Opera Ve Balesi etkinliklerinin bireysel gelişime yönelik etkileri nasıldır?
- 4- Seyircilere göre Samsun Devlet Opera Ve Balesi etkinliklerinin kültürel gelişime yönelik etkileri nasıldır?
- 5- Seyircilere göre Samsun Devlet Opera Ve Balesi etkinliklerinin toplumsal gelişime yönelik etkileri nasıldır?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı Samsun şehrinin önemli kültür sanat kurumlarından birisi olan Devlet Opera ve Balesi seyircisinin program tercihlerindeki değişkenlerin neler olduğunu belirlemektir.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma Samsun Devlet Opera Ve Balesi seyircilerinin program tercihlerindeki değişkenlerin belirlenmesi açısından önem taşımaktadır.

Evren Ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Samsun Devlet Opera Ve Balesi seyircileri, örneklemine ise rastgele seçilmiş farklı yaş gruplarından izleyiciler oluşturmaktadır.

Yöntem

Araştırma tarama modeli ile gerçekleştirilmiştir. “Tarama modelleri geçmişte ya da halen var olan durumu, etkilemeden olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır” (Karasar, 2004: 77).

Veri Toplama Yöntemi

Demografik özelliklerle ilgili veriler kişisel bilgi formu ile elde edilmiştir. Çalışma konusu ile ilgili olarak ise anket uygulanmıştır. Anket soruları ve kişisel bilgi formu araştırmacı tarafından hazırlanmıştır.

Bulgular Ve Yorumlar

Tablo 1. Üniversite mezunu olmanın program tercihlerine olan etkileri nelerdir? Alt problemine yönelik tablo.

Üniversite mezunu	Opera	Bale	Sahne üstü konser	Müzikal	Çocuk oyunu
F	10	2	2	4	2
%	50	10	10	20	10

Birinci alt probleme yönelik elde edilen verilerde ankete katılan 20 üniversite mezununun 10'unun, %50 sinin opera sanatını takip ettikleri bulgusuna ulaşılmıştır. Bu sayıya en yakın olarak 4 seyircinin, %20 sinin müzikal etkinliğini takip ettiği, 2 seyircinin, %10'unun bale etkinliklerini, 2 seyircinin, %10'unun sahne üstü senfonik konserleri takip ettiği ve 2 izleyicinin, %10'unun ise çocuk oyunlarını takip ettiği görülmektedir. Buradan tüm sanat dallarının içerisinde olduğu opera sanatının daha kapsamlı olduğu için seyircilerin daha çok ilgisini çektiğini söyleyebiliriz.

Tablo 1. 1. Üniversite mezunu olmanın program tercihlerine olan etkileri nelerdir? Alt problemine yönelik tablo.

		Müzik	Koreografi	Dans	Dekor	Tanıdıklar	Eser ismi
Üniv. Mezunu	f	9	3			2	6
	%	45	15			10	30

Bunun yanı sıra ankete katılan 20 üniversite mezununun neredeyse yarısı, 9 kişi, %45'i bir eseri tercih etme sebebi olarak müziği belirleyici olarak göstermektedir. Buna ek olarak 6 kişi, %30'u eser isminin belirleyici olduğunu, 3 kişi, %15'i koreografinin tercih sebebi olduğunu ve 2 kişi, %10'unun ise tanıdık insanlardan dolayı bir eseri tercih ettiğini belirtmişlerdir. Bu verilerden müziğin, bir eserin tercih edilmesindeki en belirleyici etken olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca eser isminin de sanatseverlerin program tercihlerindeki önemli etkenlerden birisi olduğunu söyleyebiliriz. Seyircilerin program tercihlerindeki diğer iki husus ise çok az da olsa eserin koreografisi ve sanatçılar arasındaki tanıdık insanlardır.

Tablo 2. Sanatçılar ile seyircilerin arasındaki yakınlık derecesinin, seyircilerin program tercihlerine olan etkileri nelerdir? Alt problemine yönelik tablo.

Tanıdığı olanlar	Opera	Bale	Sahne üstü konser	Müzikal	Çocuk oyunu
F	8	4	2		2
%	50	25	12,5		12,5

İkinci alt probleme yönelik elde edilen bulgulara ankete katılan 40 seyirciden 16 sının, %40'ının sanatçı kadrosunda bir tanıdı bulunmaktadır. Bu 16 kişiden 8'i, %50'si daha çok opera etkinlikleri takip etmektedir. 4 sanatsever, %25'i ise bale etkinliğini, 2 kişi, %12,5 sahne üstü konserleri ve 2 kişi, %12,5 ise çocuk oyununu tercih etmektedir.

Tablo 3. Seyircilere göre Samsun Devlet Opera Ve Balesi etkinliklerinin bireysel gelişime yönelik etkileri nasıldır?" alt problemine yönelik tablo.

Sorular	Evet		Hayır	
	f	%	f	%
12. soru	38	95	2	5
13. soru	40	100		
18. soru	32	80	8	20
19. soru	36	90	4	10

Üçüncü , “Seyircilere göre Samsun Devlet Opera Ve Balesi etkinliklerinin bireysel gelişime yönelik etkileri nasıldır?” alt problemine yönelik cevapları alabilmek için seyircilere dört soru sorulmuştur. Bu sorular ve cevapları şu şekildedir:

“Katıldığınız etkinlikler sizi, farklı kültürlerin müziklerini de dinlemeye ve farklı kültürlerin sanat üretimlerini tanımaya yönlendirdi mi?” sorusuna ankete katılan 40 kişiden 38 i, %95'i evet, 2'si, %5'i hayır cevabını vermiştir. Buradan seyircilerin neredeyse tamamının bu düşünceye katıldığını söyleyebiliriz. Bu verilerle, etkinliklerin merak uyandırıcı ve araştırmaya yöneltici olduğunu da düşünebiliriz.

Bir diğer soru ise; “Katıldığınız etkinlikler arkadaşlık, yeni dostluklar kurabilme, sevgi, kardeşlik, farklı toplumlar arasındaki işbirliği ve iletişim gibi duygular geliştirebilmekte midir?” sorusudur. Bu soruya ankete katılan seyircilerin tamamı, %100'ü evet yanıtını vermişlerdir. Bu verilerden sanatın, sanat etkinliklerinin birleştirici, paylaşımcı, kişiler arasında bağ kuran, iletişim kurabilmelerine yardımcı olan etkisinden bahsedebiliriz.

Üçüncü alt probleme yönelik sorulan soruların bir diğeri ise “Katıldığınız etkinlikler sizde müzik yapma isteği uyandırdı mı?” sorusudur. Bu soruya ankete katılan 40 sanatseversin 32'si, %80'i evet yanıtını, 8'i, %20'si ise hayır yanıtını vermişlerdir. Burada verilen cevaplar arasında bariz bir fark görülmektedir. Buradan, izlenilen, takip edilen eserlerin kişide aktif olarak müzik yapma, müziğin bir şekilde içerisinde olma isteği uyandırdığını, kişilerin müzik yapmaları için özendirdiğini ve yönlendirdiğini söyleyebiliriz.

Üçüncü alt probleme yönelik sorulan son soru ise “Katıldığınız etkinlikler, kişilik gelişiminizde, kendine güveninizin artmasında, zorluklarla daha kolay başa çıkabilmede, boş zamanlarınızı değerlendirme, tutum ve davranışlarınızda olumlu yönde değişimlerin olmasında, yaşantınızı daha mutlu ve huzurlu geçirmenizde etkili oldu mu?” sorusudur. Bu soruya ankete katılan 40 sanatseverlerin 36’sı, %90’ı evet, 4’ü, %10’u hayır cevabını vermişlerdir. Verilen cevaplara göre seyircilerin büyük bir çoğunluğu takip ettikleri eserlerin, gerek opera gerek bale gerekse diğer eserler olsun, sanatın kişilik gelişimine olumlu etki ettiğini ifade etmektedirler.

Tablo 4. Seyircilere göre Samsun Devlet Opera Ve Balesi etkinliklerinin kültürel gelişime yönelik etkileri nasıldır? Alt problemine yönelik tablo.

Sorular	Evet		Hayır	
	f	%	f	%
15. soru	38	95	2	5
17. soru	38	95	2	5

Dördüncü, “Seyircilere göre Samsun Devlet Opera Ve Balesi etkinliklerinin kültürel gelişime yönelik etkileri nasıldır?” alt problemine yönelik cevapları alabilmek için seyircilere dört soru sorulmuştur. Bu sorular ve cevapları şu şekildedir:

“Katıldığınız etkinlikler çocuk ve gençlerimizi sanata ve sanatçıya daha çok ilgi göstermelerini sağlamakta mıdır?” sorusuna ankete katılan 40 sanatseverin 38’i, %95’i evet, 2 si, %10’u hayır cevabını vermişlerdir. Bu verilerden, bir etkinliği yerinde ve canlı izlemenin etkisinden, öneminden bahsedebiliriz. Yapılan işin, ister bale olsun, ister opera olsun zorluklarını sahnede bire bir gören seyirci bir empati yaparak durumu değerlendirir ve işin önemini kavrar. Bu durumda çıkan eserin ne denli zaman alıcı ve güç olduğunu, emek gerektiren bir iş olduğunu seyirci yaşayarak anlar.

Bir diğer soru ise; “Katıldığınız etkinlikler müziğe daha çok ilgi göstermenize yardımcı oldu mu?” sorusudur. Bu soruya ankete katılan 40 sanatseverin 38’i, %95’i evet cevabını, 2’si, %10’u ise hayır cevabını vermişlerdir. Verilen cevaplardan sanatseverlerin neredeyse tamamının görüşü aynıdır diyebilir ve operada etkinlikleri takip etmenin müziğe daha fazla ilgi duyulmasına sebep olduğunu söyleyebiliriz.

Tablo 5. Seyircilere göre Samsun Devlet Opera Ve Balesi etkinliklerinin toplumsal gelişime yönelik etkileri nasıldır? Alt problemine yönelik tablo.

Sorular	Evet		Hayır	
	f	%	f	%
14. soru	40	100		
16. soru	34	85	6	15

Beşinci, “Seyircilere göre Samsun Devlet Opera Ve Balesi etkinliklerinin toplumsal gelişime yönelik etkileri nasıldır?” alt probleme yönelik cevaplar için seyircilere 2 soru sorulmuştur. Sorular ve cevapları şu şekildedir:

“Katıldığınız etkinlikler Samsun’daki okullar, öğretmenler ve öğrencilerin sosyo-kültürel değişimine katkıda bulunmakta mıdır?” sorusudur. Bu soruya ankete katılan sanatseverlerin tamamı, %100’ü evet yanıtını vermişlerdir. Buradan opera ve bale bünyesindeki etkinliklerin toplumun sosyo-kültürel değişim ve gelişiminde önemli bir yeri olduğunu söyleyebiliriz.

Bir diğer soru ise; “Katıldığınız etkinlikler toplumla ilgili konulara (çevre temizliği, konser adabı, ulus-doğa-yurt-hayvan sevgisi, hoşgörü) daha çok duyarlılık göstermenizi sağladı mı?” sorusudur. Bu soruya ankete katılan sanatseverlerin 34’ü, %85’i evet, 6’sı, %15’i hayır cevabını vermişlerdir. Verilen cevaplardan opera ve bale etkinliklerinin toplumla ilgili konulara dikkat çektiğini ve insanların duyarlılık göstermelerinde etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Sonuçlar

Araştırmada elde edilen bulgular ışığında şu sonuçlara varılmıştır:

Birinci alt probleme ilişkin elde edilen bulgulara göre, Samsun Devlet Opera ve Balesinde etkinlikleri takip eden üniversite mezunu sanatseverlerin %50’si opera etkinliklerini takip etmektedirler. Opera sanatı içerisinde müzik, bale, resim, libretto, dekor, heykel, kundura, makyaj, kostüm, ışık vs. gibi içerisinde birden çok sanat ve zanaat dallarını barındıran, estetiğin zirve yaptığı, göze ve kulağa hoş gelen en önemli sanat dalıdır. Bu nedenle sanatseverlerin tercih ettiğini söyleyebiliriz. Buna ek olarak üniversite mezunu sanatseverlerin %20’sinin müzikalleri, %10’unun sahne üstü konserleri, %10’unun bale eserlerini ve %10’unun çocuk oyunlarını takip ettiği görülmektedir. Ek olarak, üniversite mezunu sanatseverlerin %45’i bir eseri müzikleri için tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Bunun yanı sıra şaşırtıcı bir şekilde %30’u bir eseri isminden dolayı fark edip takip ettiğini belirtmiştir. %15’i koreografiden dolayı ve %10’u ise tanıdık sanatçılar vasıtası ile bir ederi takip ettiklerini ifade etmişlerdir.

İkinci alt probleme ilişkin elde edilen bulgulara göre, opera ve bale kurumunda tanıdığı olan sanatseverlerin %50’si opera etkinliklerini, %25’i bale etkinliklerini, %12,5’, sahne üstü konserleri ve yine %12,5’i çocuk oyunlarını takip etmektedirler.

Üçüncü alt probleme ilişkin elde edilen bulgulara göre, Samsun Devlet Opera ve Bale kurumunda sahnelenen eserlerin sanatseverlerin gerek birebir, gerekse sosyal ilişkiler içerisinde, bireysel müzik ve sanat beceri ve beğeni düzeylerinin artmasında ve kendi yaşantılarının daha verimli ve özgüvenli olmaları konusunda olumlu yönde etkilediği görülmektedir.

Dördüncü alt probleme ilişkin elde edilen bulgulara göre, Samsun Devlet Opera ve Bale kurumunda sahnelenen eserlerin toplumun kültürel gelişimine önemli ölçüde olumlu katkı yaptığı görülmektedir. Bir toplumun kültürünü oluşturan değerlerden bir tanesi de müziktir. Toplumun bestecileri ve o bestecilerin yapıtları içinde bulunduğu coğrafyayı ifade eder ve yıllar yılı süren ananeyi sürdürmüş olur. Bununla birlikte sanata ve sanatçıya olan ilgi ve alakanın ehemmiyeti yine sanatseverler tarafında gösterilir, bu nedenledir ki yapılan çalışmaların seyircilere ulaşması toplumun kültürel gelişimi için çok önemlidir.

Beşinci alt probleme ilişkin elde edilen bulgulara göre, Samsun Devlet Opera ve Bale kurumunda sahnelenen eserlerin toplumun sosyo-kültürel gelişimine olumlu yönde katkıda bulunduğunu söyleyebiliriz. Bunun yanı kişilerin birbirleri ve toplum içerisinde bir bütün olarak yaşamaları için gerekli zeminin oluşmasında çevre, doğa, yurt, insan, hayvan sevgisi, çevre temizliği gibi içerikli eserlerle önemli bir rol üstlenmektedir

Öneriler

Yapılan çalışmalar göstermektedir ki; opera ve bale çatısı altında sahnelenen ve seyirciye ulaştırılan eserler toplumun ve toplumun bir parçası olan insanın bireysel, kültürel ve toplumsal gelişimini önemli ölçüde olumlu etkilemektedir. Bu sonuçlar ışığında:

- Opera ve Bale kurumlarımızda sahnelenen eserlerin yetişkinlerin yanı sıra toplumun her kesimine ulaştırılması gerekir.
- Sahnelenmek üzere hazırlanan eserlerin isimleri dikkat çekecek şekilde seyircilere sunulabilir.
- Toplumun her kesimine ulaşmak için opera ve bale kurumları daha fazla turne ve eğitim etkinliği yapılabilir.
- Sahnelenecek eserlerde didaktik unsurlara yer verilebilir.

KAYNAKÇA

Birol, G. (2008). *Kentlilik Bilinci Ve Balıkesir'den Yarım Asırlık Bir Örnek: Yeni Çarşı Deneyimi*. Ege Mimarlık Dergisi. Sayı: 65

N. Karasar, (2004). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Nobel Yayın Dağıtım. Ankara. 13. Baskı

Şanal, E. (2001). Samsun Devlet Opera Ve Balesi'nin Samsun'un Yaşanabilir Ve Nitelikli Kent Olması Yolunda Oynadığı Rol. Samsun Sempozyumu. 2011. Cilt: II

“GÜNÜMÜZ KONYA’SI EĞLENCE MÜZİĞİ’NDE KONYA TÜRKÜLERİ’NİN YERİ VE ÖNEMİ”

Öğr.Gör.Dr. Soner ALGI

Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

soneralgi@hotmail.com

ÖZET

İç Anadolu’nun güneyinde bulunan ve en büyük yüzölçümüne sahip olan Konya ilimiz, geçmişten günümüze oldukça zengin bir kültürel birikime sahiptir. Özellikle bölgede halk ozanlarının yetişmesi Konya türkülerinin halk müziği repertuarına kazandırılmasında önemli rol oynamıştır. Konya türküleri özellikle bağlamada tezeneyile alt tellerde çırpma hareketi yaptıktan sonra üst telin yukarı çekilmesiyle oluşan Konya tezene tavrı ile icra edilmektedir. Geçmişte Konya türküleri düğünlerin yanı sıra Barana Geceleri, Oturak, Sıra Yarenleri, Helva Sohbetleri, Çetnevîr, Kütük Atma gibi özel günlerde eğlence müziği olarak kullanılmıştır. Ancak günümüz Konya’sı eğlence müziğinde kullanılan Konya türkülerinin oldukça azaldığı ve yerini Ankara oyun havaları adı altına alınmak istenen piyasa müziğine bırakıyor olduğu gözlemlenmektedir. Bunun yanı sıra eğlence müziğinde az da olsa kullanılan belli başlı Konya türkülerinde Konya tezene tavrı ile çalmanın da yavaş yavaş yok olmaya başladığı görülmektedir.

Günümüz Konya’sı eğlence müziğinde Konya türkülerinin yeri ve önemini inceleyen bu çalışmada en az son on yılda Konya il merkezi ve ilçelerinde eğlence müziğinde aktif rol almış ve halen devam eden 15 müzisyenle yüz yüze görüşme yapılmıştır. Yapılan görüşme için 10 tane açık uçlu soru sorulmuş ve elde edilen veriler yorumlanarak çalışmaya dahil edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Halk Müziği, Konya Türküleri, Eğlence Müziği

THE PLACE AND IMPORTANCE OF KONYA SONGS IN TODAY’S KONYA ENTERTAINMENT MUSIC

Instructor Dr. Soner ALGI

Necmettin Erbakan University Ahmet Keleşoğlu Faculty of Education

Art Education Department Music Education Department

soneralgi@hotmail.com

ABSTRACT

Konya city which is situated at the southern part of Central Anatolia and which has the biggest surface area, has a very rich cultural accumulation from yesterday to today. Particularly the fact that the bards occur in the region, has played an important role in making the Konya songs to be added to the folk music repertoire. Konya songs, are performed especially by the plectrum in balgama which is formed by making the clipping movement at bottom strings and taking the upper string high; Konya plectrum act. Konya songs have been used as the entertainment music in the pass not onlay for weddings but also for special days

such as Barana Nights, Oturaks, Sıra Yarenleri, Halvah Conversations, Çetnevir Seremony, Stump Throw. But it is observed that the Konya folk musics that are used as entertainment music of Konya have decreased extremely and leaving its place to the market music which are called Ankara belly dance musics. Besides, it can be seen in some well known Konya songs used for the entertainment music, the movement of Konya plectrum and swagger is disappearing gradually.

In this study which is examining in today's Konya, the place and importance of Konya folk songs, the face to face interveiwes have been made with active musicians who have played an active role in Konya city center and its districts for at least last ten years. For the interview 10 open ended questions have been asked and the obtained ata have been added to the study by commenting.

Key Words: Turkish Folk Music, Konya Songs, Entertainment Music

GİRİŞ

Konya ve Konya Halk Müziği

İç Anadolu Bölgemizin güneybatısında yer alan Konya; kuzey-güney, doğu-batı ticaret ve göç yollarının kesiştiği topraklar üzerindedir. Savaş alanlarından uzaklığı dolayısıyla zaman zaman büyük göçlere sahne olmuştur. Doğu Anadolu'dan, Çukurova'dan, hatta Sibiry'a'dan göç almıştır. Bununla beraber, ilin Selçuklular döneminden itibaren kökleşmiş bir yerli Türkmen halkı vardır. Balkanlardaki fetihler sırasında da Konya'dan Karaman'dan aileler götürülüp iskan edilmiştir. Makedonya'da bu halka "Konyarlar" denir. Atatürk'ün baba ve anne soyu da Karaman'a dayanır. Kıbrıs fethedildikten sonra en çok Mersin ve Konya'dan aileler iskan edilmiştir. Konya Halk Müziği, işte bu toplumsal yapıya göre şekillenmiş; ilde kuzey-güney, doğu-batı halk müziği sentezi ortaya çıkmış, bu senteze göçmen toplulukların müziği zenginlik katmıştır (Öztürk, Tan, Turhan, 2007: 43).

Konya Halk Müziği ana hatlarıyla divan ve halk müziği karışımı bir özellik gösterir. Bu özelliği taşımasında Mevleviliğin rolü çok büyüktür. Divan müziği ve halk müziği çalgıları çoğu zaman birlikte kullanılır. Konya muhabbet ve oturaklarında çalan baranalar da Mevlevi mutrip heyetinde görev alan müzisyenlerin de bulunması divan-halk müziği etkileşimini ortaya çıkarmıştır. Köylerde bağlama, kaval, def'ten oluşan çalgılar yayginken, kasaba ilçe ve kent merkezinde ince saz takımı, bağlama ailesi çalgıları göze çarpar. Yine bu özelliğe uygun olarak kentsel alanda halk müziği, divan müziği makamlarında icra edilir ((Öztürk, Tan, Turhan, 2007: 51).

Konya Halk Müziğinin doğuş kaynakları ve kullanım alanları; aşıklık geleneği, oturak alemleri, hayatın geçiş dönemleriyle (doğum, sünnet, evlenme, ölüm) ilgili gelenekler, tarikatlar, Ahilik, mevsimlik bayramlar-törenler (sıra yarenleri, fefene, çetnevir, saya, Hıdırellez, Nevruz, şivlilik, kütük atma, helva sohbeti gibi), halk sporları (güreş, cirit), seyirlik oyunlar, çocukların ve büyüklerin eğlence amaçlı oyunlarıdır (Öztürk, Tan, Turhan, 2007: 43).

Konya türkü metinlerinin önemli bir özelliği olabildiğince yalın ve açık sözlü oluşlarıdır; halk edebiyatının diğer şubelerinde olduğu gibi, metinlerin, geriye doğru gittikçe daha daha ve açık ifadelerle örülü olduğu görülür (Odabaşı, 1999: 8). Konya türkülerinde ezgi kadar güfte de önemli bir yer tutar. Güftelerde kişi adları, yer adları, sanatlar, meslekler, olaylar vs. yer alır (Odabaşı, 1999: 83).

Konya Oturak Alemi

Konya halk müziğinin temelini teşkil eden en önemli unsurlardan bir tanesi “Oturak Âlemleri”dir. Oturak âlemleri genellikle hasat mevsiminden sonra başlar ve mart ayı sonuna kadar devam eder. Oturak düzenlemesinde üç unsur çok önemlidir. Bunlar efe, oturak kadını ve baranadır. Eskiden Konya ve çevresinde kendisine efe denilen ve oturak kadını besleyen, çapkın biraz da kabadayı kişiler bulunduğu bilinmektedir. Bu efelerin yurdumuzun diğer bölgelerindeki efeler ile bir ilgisi yoktur. Efeliği oturak kadınıdır. Oturak âlemindeki musiki takımına “Barana” denilmektedir. Baranada divan sazı, cura, ud, kanun, tef, tahta kaşık çalan mahalli sanatçılar ile türkü söyleyen solistler bulunur. Önceleri Konya türküleri sadece divan sazı, cura ve tefle icra edilirken XX.yy. başlarında ud, kanun ve cümbüş de katılmıştır. Oturakın yapılacağı gözden uzak bağ evinde ya da köy odasında gündüzden yiyecekler hazırlanır, testilerle rakılar getirilir, odanın duvar diplerine minderler yerleştirilir. Gece olunca davetliler ve barana takımı gelir. Yemekler yenilip içkiler içilirken barana da çalıp söylemeye başlar (Ekici 2000). Konya türküleri genellikle ağırdan hızlıya doğru bir seyir izleyerek çalınıp söylenir ve üç bölümde sunulur. Bunun nedeni aralarda oturak kadınının dinlenmesine fırsat verilmesi ve içki meze ikramı yapılmasını sağlamak içindir. Türküler peşrev ile başlar yine peşrev ile sona erer. Konya Peşrevi, Kabak Türküsü, Sille Türküsü, Develi, Karabiber, Karamanlı, Bülbül, Şerif Hanım adı ile bilinen türküler Konya kaşık havalarından bazılarıdır (Ekici 2000).

Konya Oturak Alemi’nden Bir Görüntü



Konya türkülerinin klasik yapısı içinde ayrıca oyun havaları niteliğinde oluşu hayli dikkat çekicidir. Çünkü oturak âlemlerinde icra edilen bu müziğe kadın oyuncular zil ve tahta kaşıklarla oyun oynayarak iştirak ederler. Konya türkülerine bağlı olan bu oyunları koreografisi, motifleri yüzyıllardan beri hiçbir değişikliğe uğramadı. Aynen korundu. Oturak âlemlerinde uygulanan bu oyun türlerine Anadolu’muzun başka yörelerinde rastlamak olanaksızdır. Sadece Selçuklu Uygarlığı’nın etkin olduğu bölgelerle sınırlıdır. Konya’nın kaşık oyunu! Silifke, Alanya, Anamur, Ereğli, Ermenek, Kayseri gibi... (Halıcı, 1985: 44-45).

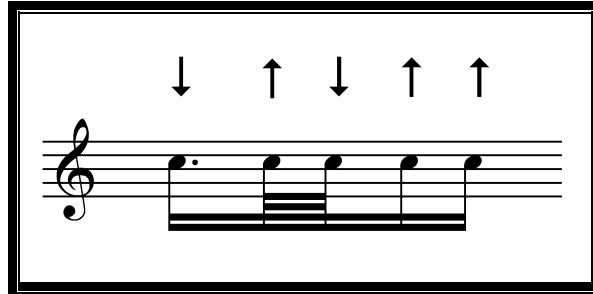
Eski Bir Oturak Alemleri



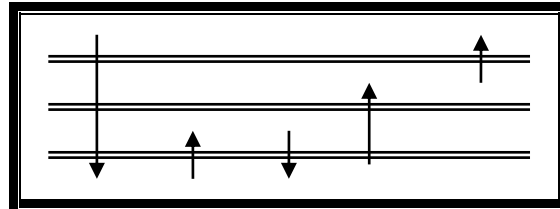
Konya Tezene Tavrı

Konya türküleri kaşık vuruşunu hatırlatan, Konya tezene tavrı adı verilen özel bir tezene vuruşu ile çalınır. Konya tezene tavrı uygulamalarında son vuruşlar daima üst tele isabet ettiğinden, son 16'lık değerlerde hep sol sesi duyulmaktadır. Çalınacak ezgide bu ses sol değil de farklı bir ses bile olsa, tezene vuruşu yine değişmez. Ezginin yapısında geçen asıl ses ise, telin mevcut titreşiminden faydalanılarak, sol elin parmakları yardımıyla ve tezene vurulmadan elde edilir. Böylece aynı anda biri parmak yardımıyla, diğeri ise tezene vuruşuyla olmak üzere iki farklı ses elde edilmiş olur (Yener, 2003).

Konya Tezene Tavrı Dizek Üzerinde Gösterimi



Konya Tezene Tavrı Bağlama Telleri Üzerinde Gösterimi



Bu tavrın icrası sırasında hemen her nota kümesinin veya tavrın uygulanacak olması, gerekmeyen yerlerde de sol sesinin çıkmasına neden olmaktadır. Bunun önlenmesi için yukarı tele taktırım esnasında o tel üstünde ve notada yazan seslerin beşinci parmakla alımı mümkün olanlarının alınıp, türküdeki seslerin daha net çıkması sağlanabilir. Bu iş için beşinci parmağa önemli görevler düşmektedir (Emnalar 1998).

Problem

Yukarıda çeşitli kaynaklarda da belirtildiği gibi Konya Halk Müziği oldukça köklü bir geçmişe sahiptir. Gerek makamsal çeşitliliği gerek söz zenginliği bakımında çok önemli bir miras olan Konya türküleri geçmişten günümüze daha çok eğlence müziğinde yer aldığı görülmektedir. Özellikle Oturak Alemleri'nde icra edilmesinin yanı sıra düğün, nişan, sünnet, kına, asker uğurlama vb. özel gün ya da gecelerde de Konya yöresine özgü olan bağlamada Konya tezene tavrı ile icra edildiği görülmektedir. Ancak son 10-15 yıl gibi yakın geçmişimize bakıldığında Konya eğlence müziğinde Konya türkülerinin yavaş yavaş yok olduğu söylenebilir. Bununla beraber az da olsa icra edilen Konya türkülerinde bağlamada Konya tezene tavrı ile icrasının yok olmaya başladığı görülmektedir. Ülkemizde teknolojinin çok hızlı ilerlemesi ve internet kullanımının yaygınlaşmasıyla işitsel-görsel yayın araçlarının çoğalmasına sebep olmuştur ve dolayısıyla insanların müzik beğeni ve tercihlerini ciddi ölçüde etkilediği görülmektedir.

Bu bilgiler ışığında günümüz Konya'sı eğlence müziğinde Konya türkülerinin kullanıp kullanılmaması çalışmanın problemi oluşturmaktadır.

Çalışmanın Amacı

Çalışma, günümüz Konya'sı eğlence müziğinde Konya türkülerinin kullanılıp kullanılmamasını, kullanılan türküler var ise bağlamada Konya tezene tavrı ile icra edilip edilmediğini belirlemeyi amaçlamaktadır.

Çalışmanın Önemi

Çalışma, Konya türkülerinin ve Konya tezene tavrının eğlence müziğinde kullanılıp kullanılmadığının belirlenmesi bakımından önemlidir.

Sınırlılıklar

Çalışma, Konya eğlence müziğinde en az son 10 yıldır aktif bir şekilde rol almış 15 bağlama icracısı ile sınırlıdır.

YÖNTEM

Günümüz Konya'sı eğlence müziğinde Konya türkülerinin ve tezene tavrının kullanılıp kullanılmadığının tespitini amaçlayan bu çalışma için Konya merkez, ilçeler, köyler ve kasabalarında en az son 10 yıldır eğlence müziğinde aktif bir şekilde rol almış 15 bağlama icracısına görüşme yöntemiyle uygulanmak üzere 10 adet açık uçlu soru hazırlanmıştır. Hazırlanan sorular her bir bağlama icracısına yüz yüze görüşme yöntemiyle uygulanarak veriler elde edilmiştir.

Evren ve Örneklem

Konya merkez, ilçeler, köyler ve kasabalarında eğlence müziğinde aktif rol almış bağlama icracıları çalışmanın evrenini, yine aynı bölgelerde eğlence müziğinde en az son 10 yıl aktif rol almış 15 bağlama icracısı ise çalışmanın örneklemi oluşturmaktadır.

BULGULAR

Çalışma kapsamında hazırlanan 10 adet açık uçlu soru 15 bağlama icracısına yüz yüze görüşme yöntemiyle uygulanmış ve elde edilen veriler aşağıda belirtilmiştir.

1. Yaşınız kaçtır ve kaç yıldır Konya eğlence müziğinde bağlama çalmaktasınız?

Bu soruya verilen cevaplara göre görüşme yapılan 15 bağlama icracısının yaşlarının 20-50 arasında olduğu görülmüştür. Bununla beraber Konya merkez ve çevrelerindeki eğlence müziğinde rol alma süreleri 10-30 yıl olduğu anlaşılmıştır.

2. Bağlama çalmayı nasıl öğrendiniz ve gelişim gösterdiniz?

Bu soruya verilen cevaplar şu şekildedir: Görüşme yapılan bağlama icracılarının bazıları 90'lı yıllar ve öncesinde bağlama icrası konusunda ileri seviyelere gelmiş kişilerin çalınlarını birebir izleyerek, taklit ederek ya da ders alarak öğrendiklerini belirtmişlerdir. 2000'li yılların başları ve günümüze kadar ise internet kullanımının da artmasıyla yine ileri seviyedeki bağlama icracılarının işitsel ve görsel kayıtlarını dinleyerek ve izleyerek gelişim gösterdiklerini belirtmişlerdir. Bununla beraber mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda bağlama çalgısını seçmiş ve ilgili öğretim elemanı ile yapılan metodik çalışmalar sayesinde öğrenildiği ve gelişim sağlandığı belirtilmiştir.

Görüşme yapılan bağlama icracılarının içerisinde alaylının da mekteplinin de bulunması ve öğrenme yöntemlerinin içerisinde hem geleneksel hem de yeni metodik yöntemlerin olması araştırmayı zenginleştirdiği ve daha güvenilir kıldığı düşünülmektedir.

3. Konya'da ne tür eğlence müziğinde bağlama çalıyorsunuz?

Bu soruya verilen cevaplar içerisinde en belirginini düğünler olmuştur. Bulundukları düğünlerin sadece düğün salonu gibi kapalı ortamlarda değil ev bahçesi ve mahallelerde de yapıldığı belirtilmiştir. Bunun haricinde nişan, çetnevir ve asker uğurlama gecelerinde de bağlama icra ettiklerini söylemişlerdir. (Bu arada çetnevir düğün tarihi yaklaşmış olan damadın düğünden birkaç gün önce yakın arkadaşlarıyla yapmış oldukları eğlence ortamına denilmektedir. Aynı zamanda askere uğurlama eğlencesi olarak ta anılmaktadır). Bayan kına gecelerinde çalgı heyetinin olmadığı, dolayısıyla bağlama icra edilmediği söylenmiştir. Bunun yanı sıra görüşme yapılan bağlama icracılarından sadece 3 tanesinin oturak alemleri ve baranalarda bağlama icra ettiği görülmüştür.

4. Bulunduğunuz eğlence müziği programlarında en fazla kaç tane Konya türküsü kullanıyorsunuz? İsimleri nelerdir?

Bu soruya en fazla 8 tane Konya türküsü kullandıkları cevabı verilmiştir. Kullanılan türküler olarak şunlar belirtilmiştir: Kozan dağı, Elmalı, Sille, Şerif Hanım, Konyalı, Çek Deveci, Aslan Mustafam, Saffet Efendi.

5. Bulunduğunuz eğlence müziği programlarında Konya türkülerinin dışında hangi yöreye ya da türe ait eserler kullanıyorsunuz? Şayet başka türler Konya türkülerinden daha fazla tercih ediliyorsa sebepleri nelerdir?

Bu soruya verilen cevaplarda dikkat çekici olarak tüm bağlama icracıları aslında artık Konya'da Konya türkülerinden daha çok Ankara oyun havaları adı altına anılmak istenen ancak Ankara yöresiyle uyuşmayan ve piyasa müziği olarak görülen oyun havaları kullanıldığını belirtmişlerdir. Bu duruma sebep olarak ülkemizde en çok kullanılan medya ve internet aracılığı ile Konya türkülerinden örneklerin neredeyse hiç kullanılmadığını, ülke genelinde Ankara oyun havası adı altında üretilen piyasa müziğinin çok teşhir edildiğini, bu müziklerin medyada sürekli yer almasıyla popüleritesini koruduğunu ve hatta ülkemizde isim yapmış popüler müzik sanatçılarının da konserlerinde zaman zaman bu müzikleri

seslendirdiğini belirtmişlerdir. Dolayısıyla Konya halkının talebide bu yönde değiştiğini belirtmişlerdir. Bununla beraber Ankara yöresinin en belirgin oyun havalarından Misket, Fidayda, Atım Arap gibi türkülerin ardından Kırşehir ve çevresine ait olan “Kesik Çayır Biçilir mi?, Çiçek Dağı, Nar Tanesi, Çiçekler Ekiliyor, Niğde Bağları” gibi türkülerin de Ankara oyun havası adı altında istendiği belirtilmektedir.

6. Bağlamada uygulayabildiğiniz yöresel çalım stillerinin isimlerini sıralayınız.

Bu soruya verilen cevaplar şu şekildedir:

Zeybek tezene tavrını: 13 kişi

Konya tezene tavrını: 12 kişi

Yozgat (Sürmeli) tezene tavrını: 12 kişi

Ankara tezene tavrını : 15 kişi

Silikfke tezene tavrını: 12 kişi

Aşık (aşıklama) tavrını: 8 kişi

Azeri tavrını : 7 kişi çalabilmektedir.

7. Bulunduğunuz eğlence müziği programlarında Konya türkülerinde Konya tezene tavrını kullanıyor musunuz? Şayet kullanmıyorsanız sebeplerini açıklayınız.

Bu soruya verilen cevaplar içerisinde Konya tezene tavrının kullanılmadığı çoğunluk cevap olarak görülmüştür. Özellikle eğlence müziklerinde daha yüksek ses elde etmek ve talebi karşılayabilmek için akustik bağlama yerine elektro bağlama kullanılmasının tercih edildiği belirtilmiştir. Dolayısıyla elektro bağlamada Konya tezene tavrının duyum açısında olumsuz bir sonuç ortaya çıktığı söylenmiştir. Bununla beraber eğlence müziği süresinin düğün salonu gibi kapalı ortamlarda 3-5 saat, mahalle ve ev bahçeleri gibi açık ortamlarda 1-2 gün olması ve buna ek olarak Konya tezene tavrının zorluğu da dahil edildiğinde ciddi bir kol ve vücut yorgunluğuna sebep olduğundan tercih edilmediği belirtilmiştir. Ayrıca bazı bağlama icracıları Konya türkülerinde tezene tavrı yerine acelite içerikli müzik cümleleri kullanmayı daha çok tercih ettikleri için tezene tavrının kullanılmadığını belirtmişlerdir.

8. Konya eğlence müziğinde çoğunluk olarak Konya türkülerinin ve tezene tavrının tercih edildiği eğlence türleri nelerdir?

Bu soruya verilen cevaplara göre Konya türkülerinin ve tezene tavrının Konya il merkezinden ziyade daha çok ilçelerde ve kasabalardaki düğünlerde yaygın olarak kullanıldı belirtilmiştir. Geleneksel oyunların oynandığı bu yerlerde çoğunluk olarak Konya türkülerinin tercih edildiği belirtilmiştir. İlçelerde ya da kasabalarda ikamet etmesine rağmen işi ya da başka bir vesileyle Konya il merkezine gidip gelen kişilerin bu eğlencelerde tercihleri yine sözde Ankara oyun havaları olduğu belirtilmiştir. Bunun haricinde il merkezinde az da olsa devam ettirilmeye çalışılan oturak alemleri ve baranalarda Konya türkülerini ve tezene tavrının kullanıldığı söylenmiştir.

9. Konya eğlence müziğinde daha önceleri icra ettiğiniz ama günümüzde artık kullanılmayan Konya türkülerini var mıdır? Var ise hangi türkülerdir?

Bu soruya cevap olarak şu türkülerden bahsedilmiştir:

Sille, Turnalar, Bülbül, Aksinne, Kara Koyun, Emmiler, Süpürgesi Yoncadan, Memberi, Kabak... Bu türküler daha önceleri Konya eğlence müziğinde icra edilen ama artık tercih edilmeyen Konya türkülerini olduğu belirtilmiştir.

10. Konya türküleri ve tezene tavrı ile ilgili Konya ve ilçelerinde yararlanılabilecek kaynak ya da kaynak kişiler kimlerdir?

Bu soruya verilen cevaplara göre daha eskilerde Konya'lı Fakçı Mehmet Sarıgül, İsmail Çopur, Seyit Ahmet Çopur, İbrahim Berberoğlu, Mazhar Sakman, Nuri Cennet, Murat Tiftik, Memduh Derin adlı Konya'lı mahalli sanatçılar ve kayıtları olduğu belirtilmiştir. Günümüzde ise Kör Ahmet lakaplı Ahmet Özdemir, Rıza Konyalı, Ramazan Koyuncu, Mustafa Konyalı, Mustafa Kazanova, Zekeriya Civelek, Ahmet Alıcı, Kemal Pekçağlar, Muharrem Ezder ve Osman Erden isimli mahalli sanatçılar olarak belirtilmiştir.

SONUÇLAR

- Geçmişten günümüze bir miras olarak aktarılan Konya türküleri ve tezene tavrının günümüz Konya'sı eğlence müziğinde neredeyse yok denilecek seviyede sadece 5-10 tanesinin kullanılması oldukça üzücü bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde internet ve medya organlarının büyük etkisiyle sözde Ankara oyun havaları adı altında toplanmak istenen piyasa müziğinin popülerliğini koruması nedeniyle Konya eğlence müziğinde Konya türkülerinin yerini almış görünmektedir.

- Konya eğlence müziğinde az da olsa kullanılan Konya türkülerinde Konya tezene tavrının kullanılmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu duruma gerekçe olarak eğlence müziğinde çoğunlukla elektro bağlama tercih edildiği ve elektro bağlamada Konya tezene tavrının duyum açısından olumsuz sonuçlar verdiği anlaşılmıştır. Bununla beraber Konya tezene tavrının sürekli kullanılması durumunda oldukça yorucu olduğundan tercih edilmediği ve yerine acelite içerikli müzik cümlelerinin kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Konya tezene tavrının az da olsa devam ettirilmeye çalışılan oturak alemleri ve baranalarda kullanıldığı anlaşılmıştır.

- Konya'da bayan kına gecelerinde son 5-10 senedir çoğunlukla sadece bayan solistin olduğu ve arkasında herhangi bir çalgı heyetinin olmadığı eğlence yapılmaktadır. Bu eğlencelerde bayan solist, sözlü oyun havası eserlerinin kayıtlarında bulunan sözleri dijital ortamlarda yok edip sadece müziğinin bırakıldığı bir yöntemle yeniden kayıt oluşturmaktadırlar. Böylece eğlence esnasında çalgı heyetine gerek kalmadan bu sözsüz elde edilmiş kayıtların üzerine canlı okuyarak eğlence müziği oluşturmaktadırlar. Dolayısıyla artık bayan kına gecelerinde bağlama icrası yapılmadığı sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- EKİCİ, S. (2000). *Bağlama İçin Etütler ve Tezene Çalışmaları*, Gaziantep Üniversitesi Basımevi, Gaziantep
- EMNALAR, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir
- HALICI, M. (1985). *Konya Sazı ve Türküleri*, Özden Matbaacılık, İstanbul
- ODABAŞI, A.S. (1999). *Dünden Bugüne Konya Türküleri*, Arı Ofset Matbaacılık, Konya
- ÖZTÜRK, A.O., TAN, N., TURHAN, S. (2007). *Konya Halk Müziği (Yeşil Olur Şu Konya'nın Meram'ı)*, Ötüken Neşriyat A.Ş., İstanbul
- YENER, S. (2003). *Bağlama Öğretim Metodu I-II-III*, Cem Web – Ofset Basımevi (5. Baskı), Kayseri

“AFYON’UN KENTSEL MÜZİK YAŞAMINDA AMATÖR ÜFLEME ÇALGILAR EĞİTİMİNİN İNCELENMESİ”

Öğr. Grv. Şehrinaz GÜNDÜZ

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

sehnaz_onder@hotmail.com

ÖZET

Müzik eğitiminin üç ana türü bulunmaktadır. Bunlar, genel müzik eğitimi, mesleki (profesyonel) müzik eğitimi, özengen (amatör) müzik eğitimidir. Amatör müzik eğitimi, bu üç tür arasında bağlantı noktasını oluşturur ve çocukların bilişsel, duyuşsal ve devinışsel gelişimlerine olumlu etkilerinin yanında her yaştan bireyin kişilik gelişimine olumlu yönde etkisi olan ve insanlar arasındaki iletişimi güçlendiren önemli bir etkinliktir. Genel müzik eğitimi özengenleri kucaklar ve mesleki müzik eğitime kazandırır.

Amatör müzik eğitimi içinde yer alan çalgı eğitimi ve bu eğitimde kullanılan birçok yöntem ve teknik, kişinin çalgı çalmasından çok müzik yapmasını amaçlamaktadır. Alınan eğitimin niteliği sanatsal becerilerin niteliğini etkilerken öte yandan toplumsal kültürün gelişimine katkıda bulunmakta, ayrıca hem bireyin yaşamını hem de bireyin bağlı olduğu toplumsal yaşamı derinden etkilemektedir. Böylece çok yönlü bir etkileşimin varlığı kent yaşamında dikkat çekici bir rol oynamakta, buradan amatör çalgı eğitiminin kent yaşamını etkilediği görüşüne ulaşılmaktadır.

Araştırmada buradan yola çıkılarak amatör üfleme çalgılar eğitiminin kent yaşamına olan etkileri ele alınmış, Afyon’da verilen üfleme çalgılar eğitimi incelenmiştir. Çalışmada, Afyon ilinde amatör üfleme çalgı eğitiminde kullanılan, yöntem ve teknikler ile eğitim alan çocuk ve yetişkinlerin yaşamlarında nasıl bir etki yarattığına yönelik üfleme çalgılar eğitimcilerinin ve ailelerin görüşlerinin değerlendirilmesine yer verilecektir. Araştırmanın, alana özgü önemli bir araştırma olduğu ve amatör müzik eğitime katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Amatör Müzik, Çalgı, Yöntem

“ANALYSING THE AMATEUR WIND INSTRUMENTS’ TRAINING IN THE URBAN MUSICAL LIFE OF AFYON”

Instructor. Şehrinaz GÜNDÜZ

Afyon Kocatepe University State Conservatory

sehnaz_onder@hotmail.com

ABSTRACT

There are three main branches of musical education. These are general musical training, professional musical training and amateur musical training. Amateur musical training makes a junction among these three branches. Besides helping personality development of people of all ages it is also an important activity that affects children’s cognitive, sensory and psychomotor development positively and reinforces the communication among people. General musical training embraces the amateur and brings

them into the professional musical training.

Amateur musical training and the instrumental training within its body, and many methods and techniques used in this education, aim for the person to make music rather than play the instrument. The quality of the education affects the quality of artistic skills and contributes to the development of social culture and also affects both the life of the person and the social life the person is involved deeply. Therefore, the presence of a versatile interaction plays a remarkable role in the urban life and we can infer from here that amateur instrumental training affects the urban life.

In this research, the effects of amateur wind instruments' training on urban life are handled on this basis and the amateur wind instruments' training in Afyon is analyzed. In the study, the evaluation of the opinions of the wind instrument instructors and parents -about the children and the adults trained with the methods and techniques used for the amateur wind instruments' training in Afyon city and how these methods and techniques affect their lives- will take place. It is thought that the research is an important unique one in the field and will contribute to the amateur musical training.

Key words: Amateur Music, Instrument, Method

GİRİŞ

Tarih süresince Anadolu'nun çeşitli medeniyetlerinin kültür örneklerini gösterebilen şehirlerinden Afyon adını, tıpta ilaç yapımında yararlanılan haşhaş bitkisinden ve üç bin üçyüz elli yıllık bir tarihe sahip olan kalesinin birleşiminden almıştır.

M.Ö.1344 zamanında 226 metre yükseklikteki trakit bir kaya kütlesi üzerine Hitit Kralı olan II. Murşiliş'in Arzava savaşı sırasında askerlerinin korunması için yaptırdığı Hapanova Kalesi'nin Afyonkarahisar Kalesi'ne yerini verdiği bilinmektedir. Hapanova Kalesi eteklerine önce bir köy olarak kurulan şehrin, bilinen klasik çağardaki en eski adının Akronio olduğu sanılmaktadır. (Yüksel, İ).

Anadolu Selçukluları Devleti, Germiyanogulları ve Osmanlıların egemenliği, 1833 yılında bir süre Mısırlı İbrahim Paşa'nın egemenliği altında kalmış ve 27 Mart-7 Nisan arasında Yunan işgali'nin ardından Afyonkarahisar şehri boşaltılmıştır. 7 Nisan 1921'de geri çekilen Yunanlılar 13 Temmuz 1921'de tekrar şehri işgal etmiş ancak, Mustafa Kemal Atatürk komutanlığındaki Türk ordusu Afyon Cephesinde başlattığı Büyük Taarruz ile Yunan kuvvetlerini bozguna uğratarak şehir 27 Ağustos 1922'de kurtarılmıştır.

Afyonkarahisar şehri üflemeli çalgılar açısından ayrıca bir önem taşımaktadır. Efsaneye göre; Mitolojide MARSYAS efsanesi Hititlerden Aka-İyon, Frig, Kimmer, Pers, Roma, Bizans ve Türklere kadar birçok Anadolu uygarlığından izler taşıyan Dinar (Kelania – Apameia), tarihin ilk müzik yarışmasının yapıldığı yer olarak kabul görülmektedir.

80-100.000 yıl öncesine yıllara dayanan üfleme çalgılar tarihinde insanlar doğada ellerine geçen içi boş nesnelerin içine üfleyerek ses çıkarmaya çalışmışlar, sonra telli çalgılarda tel sayısının artışında olduğu gibi giderek çoğalan perdeler aracılığıyla ihtiyaçları olan sesleri keşif etmişlerdir. (Sarı, 2014:1)

Müzikte kullanıma sunulan bu çalgılar tarihi süreç içinde çeşitli aşamalardan geçirilmiş, özellikler kazandırılarak tahta üflemeli, bakır üflemeli ve diğer üflemeli çalgılar olarak üç sınıfa ayrılmıştır.

Flüt, Klarinet, Obua, Fagot, Ney, Kaval, Mey, Sipsi, Zurna tahta üflemeli çalgılar;

Kornet, Korno, Trompet, Trombon, Tuba, Saksafon Bakır Üflemeli Çalgılar; Blok Flüt, Melodika, Tulum, Diğer Üflemeli Çalgılar sınıfında yer almaktadır.

Solo ve orkestra çalgıları olarak yüzyıllardır, müzikte çok önemli bir yere sahip olan üfleme çalgılar değişik kültürlerle ait çeşitli müziklerin temel çalgıları olup dolgun ses tonları ve çeşitli çalma yollarını kolaylıkla ortaya koyabilmesi, çalgıların gürlük yelpazesinin geniş sürat bakımından çok hızlı oluşları birçok müzik türünü yansıtabilmesine olanak sağlamaktadır.

Türk Müziği çalgıları olarak nitelendirdiğimiz ney, kanun, tambur ve kemençe seslerinin, saray bahçelerinde geçilen fasıllarda yetersiz ve verimsiz kaldıkları görülerek yeni çalgılara ihtiyaç doğmuştur. O devirlerde sarayda bulunan Mızık-a-i Hümayunda kullanılan Klarinet, Flüt ve Obua gibi üfleme çalgılar, Fasil müziğine katılmak istenmiştir. Ancak uygulamada yalnız Klarinet'in istenilen performansla sahip olduğu görülmüş ve böylece özellikle fasil müziğinin değişmez çalgısı haline gelmiştir. (Erol,1988)

Üflemeli çalgılar Türk müziğimizde de yer almış olup, halk tarafından sevilerek Anadolu'nun hemen, hemen her kesiminin halen vazgeçilmez çalgıları olarak ta kullanılmaktadır.

29 Ekim 1923 yılında Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle ülkemiz de değişim ile birlikte birçok alanda yenileşme süreci başlamıştır. Cumhuriyet'in kazanımları her alanında olduğu gibi, toplumun geleceğini belirleyen eğitim alanında da önemli ölçüde görülmüştür.

Evrensel bir dil olan müzik insan hayatının vazgeçilmez öğelerinden biridir ve farklı din ve ırklardan olan insanları tek bir noktada birleştirebilecek gücünün olması onu diğer sanat dallarından farklı kılmaktadır.

Demokratik, modern ülkelerde önem taşıyan sanat eğitiminin bir parçası olan müzik eğitimi;

Bireye kendi yaşantısı yoluyla, amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma, bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme ya da bireyin müziksel davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma, bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak geliştirme sürecidir. (Ataman, 2009: 341)

Ülkemizde de eğitimin etkin bir parçası olan müzik eğitimi genel müzik eğitimi, mesleki (profesyonel) müzik eğitimi, özengen (amatör) müzik eğitimi olarak gerçekleştirilmektedir.

Genel müzik eğitiminde öğrendikleri ile yetinmeyip, müziğe karşı özel ilgi ve sevgi duyanlara verilen bir eğitim türü olan amatör müzik eğitimi genel müzik eğitimini desteklemekle birlikte profesyonel müzik eğitimine de destek olmaktadır.(Buzduğu, 2010: 6)

Ülkemizde de mesleki müzik eğitiminin yanında giderek önem kazanmaya başlayan özengen müzik eğitimi, özellikle kırsal şehirlerdeki ve müzik dershaneleri ve özel ders ile yürütülmeye başlanmıştır. (Yiğit, 2010: 314)

“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 olabildiğince sürdürüp geliştirmek için gerekli müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlar” (Uçan'dan Ak, Yiğit, Özdek. 2010)

“Çalgı eğitimi yoluyla öğrenci; yeteneğini geliştirecek, müzikle ilgili bilgilerini zenginleştirecek, müzik beğenisini yüksek düzeye çıkarmaya çalışacaktır. Ayrıca çalgı eğitimi yoluyla öğrenciler müziksel işitmelerini, birlikte müzik yapma yeteneklerini geliştirecekler,

düzenli ve disiplinli çalışma alışkanlıkları edineceklerdir. Ulusal ve evrensel müzik sanatını çalgı eğitimi yoluyla tanıma fırsatı bulacaklar, izledikleri konserler ile eleştirme gücü kazanacaklardır.” (Kurtaslan, H. Ergan, M.S, 2011: 237)

Öğretmen ve öğrenci arasında birebir olarak planlı ve düzenli yapılması gereken bir eğitim süreci içinde, öğrenci çalgı hakkındaki teknik bilgi ve becerileri öğrenci kazanmakla birlikte, müziksel gelişimini ve beğenisini de geliştirmektedir. (Yalçinkaya, 2012: 22)

Amatör müzik eğitiminde yer alan piyano ve yaylı çalgıların yanında yavaş yavaş bir yer edinmeye başlamış olan üflemeli çalgıların amatör müzik eğitiminde yeni yeni kullanılmasına rağmen her geçen zaman içerisinde gösterilen ilginin büyüdüğü görülmektedir.

Problem Durumu

Bu araştırmada Afyonkarahisar ilinde özengen müzik eğitimi düzeyinde müzik eğitimi veren kurumlar, bu kurumlara katılan bireylerin yaş durumu, kullanılan üflemeli çalgılar, bu eğitimlerin toplum yaşamındaki yeri incelenecektir. Buna göre “Afyon’un Kentsel Müzik Yaşamında Amatör Üfleme Çalgılar Eğitimi Farklı Boyutlarıyla Ne Düzeydedir?

Alt Problemler

- 1) Afyon’un kentsel müzik yaşamında üflemeli çalgılar eğitimi veren kurumlar hangileridir?
- 2) Amatör üflemeli çalgı eğitimine kaç yaşında başlanmaktadır?
- 3) Üflemeli çalgı eğitimi alan bireylerin eğitim sonunda çalmak istedikleri müzik türleri nelerdir?
- 4) Amatör üfleme çalgı eğitiminde karşılaşılan problemler nelerdir?
- 5) Üflemeli çalgı dersi alan bireylerin “meslek olarak müzisyenliği seçme” isteği var mıdır?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; Afyonun Kentsel Müzik Yaşamında Amatör Üfleme Çalgılar Eğitiminin İncelenmesi amacıyla yapılmıştır. Amatör üfleme çalgılar eğitiminin kent yaşamına olan etkileri ele alınarak, Afyon ilinde verilen üfleme çalgılar eğitiminin araştırılmaya değer olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırmanın önemi; Afyonun Kentsel Müzik Yaşamında Amatör Üfleme Çalgılar Eğitiminin incelenmesi amacıyla yapılmıştır. Amatör üfleme çalgı eğitiminde kullanılan, yöntem ve teknikler ile eğitim alan çocuk ve yetişkinlerin yaşamlarında nasıl bir etki yarattığına yönelik üfleme çalgılar eğitimcilerinin ve ailelerin görüşlerinin değerlendirilmesine yer verilerek araştırmanın, alana özgü önemli bir araştırma olduğu ve amatör müzik eğitime katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

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 il milli eğitim müdürlüğü ve okulları, şehirde bulunan özel okullar ve özel müzik eğitiminde görev yapan üflemeli çalgılar öğretmenleri ve üflemeli çalgılar eğitimi alan öğrenciler ile araştırmacının ulaşabileceği yerler ile sınırlıdır.

YÖNTEM

Araştırmanın yöntemi

“Afyonun Kentsel Müzik Yaşamında Amatör Üfleme Çalgılar Eğitiminin İncelenmesi” konulu çalışma betimsel araştırma yöntemleriyle yürütülmüş, üç uzman ve yirmi üç öğrenci ile yapılan görüşmeler yoluyla veriler elde edilmeye çalışılmıştır.

Görüşme Soruları;

- 1.Öğrenim Gördüğünüz Okul Adı:
2. Sınıfınız:
3. Cinsiyetiniz
Kız
Erkek
- 4.Üfleme çalgı çalmaya kaç yaşında başladınız?
- 5.Hangi üflemeli çalgıyı çalıyorsunuz?
- 6.Çalgınızı çalmadan önce başka bir çalgı çalıyor muydunuz?
- 7.Üflemeli çalgı çalmanızdaki etkenler nelerdir?
- 8.Çalgınızı çalarken nota eğitimine ihtiyaç duyuyor musunuz?
- 9.Üflemeli Çalgı öğrenirken ne gibi zorluklar ile karşılaştınız?
- 10.Aldığınız üflemeli çalgı eğitiminde daha çok ne tür müzikler çalmak istiyorsunuz?
- 11.Meslek olarak müziği seçmek istiyor musunuz?

Veri Toplama Araçları

Araştırmada yapılandırılmış görüşme uygulanmıştır. Görüşme tekniği nitel araştırmalarda en çok kullanılan yöntemlerdendir. Görüşmeyi, önceden hazırlanmış soruların belli bir sistematik dâhilinde Afyonkarahisar İl Milli Eğitim Müdürlüğü ve okulları ile Afyon’da bulunan özel okullarda üfleme çalgılar eğitimi veren değerli eğitimciler ve bu eğitimi alan değerli öğrenciler ile yapılan görüşmeler araştırmaya ışık tutmuştur. Bu alanda saygın bir yeri olduğu bilinen uzmanların değerlendirmelerinin önemli veri sağladığı düşünülmektedir.

Bulgular ve Yorumlar

Araştırma; Afyon’un Kentsel Müzik Yaşamında Amatör Üfleme Çalgılar Eğitiminin İncelenmesi amacıyla hazırlanmış, Afyonda amatör üfleme çalgılar eğitimi konusunda görev yapan uzmanlarla ve öğrenciler ile yapılandırılmış görüşme formu yoluyla veriler toplanmış,

işlenen verilerden şu bulgular elde edilmiştir.

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Afyon'nun kentsel müzik yaşamında üflemeli çalgılar eğitimi veren kurumlar hangileridir?

Afyon'un kentsel müzik yaşamında amatör üflemeli çalgı eğitimi; özel Osmanbey kolejinde, Afyon Belediyesi'nin açmış olduğu çalgı kursunda, müzik dershanelerinde ve belli bir kuruma bağlı olmaksızın özel üflemeli çalgılar eğitimi veren kişilerce yürütülmektedir.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Amatör üflemeli çalgı eğitimine kaç yaşında başlanmaktadır?

	YAŞ GRUBU				
Çalgılar	0-8	9-12	13-18	19 üzeri	TOPLAM
Yan Flüt	2	12	1	0	15
Klarinet	2	1	1	1	5
Ney	0	2	1	0	3
TOPLAM	5	15	3	1	23

Katılımcılardan yan flüte başlama yaşı olarak 2 kişi dokuz, 8 kişi on, 4 kişi on iki ile 2 kişi on sekiz yaşları arasında, klarinet çalgısına başlama yaşı olarak 2 kişi dört, 1 kişi sekiz ve 1 kişi otuz yaşları arasında, ney çalgısına başlama yaşı olarak 2 kişi on iki ile 1 kişi on altı yaşında olduğu gözlemlenmiştir.

Buradan yan flüte başlama yaşı 9, klarinete başlama yaşı 4, neye başlama yaşının 12 olduğu bulgusu elde edilmiştir.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Üflemeli çalgı eğitimi alan bireylerin eğitim sonunda çalmak istedikleri müzik türleri nelerdir?

Katılımcılara eğitim sonunda çalmak “istediğiniz müzik türleri nelerdir” sorusu yöneltilmiş ve aşağıdaki çizelge oluşturulmuştur. Bazı öğrenciler birden fazla müzik türü seçmişlerdir.

Müzik Türleri	f	%
Klasik	7	26,92
Caz	1	3,85
Dini	5	19,23
Pop	6	23,08

Halk Müziği	4	15,38
Sanat Müziği	3	11,54
TOPLAM	26	100,00

Çizelgeye göre öğrencilerin %26,92'si klasik müzik; %23,08'i popüler müzik, %19,23'ü dini müzik, %15,38'i halk müziği, %11,54'ü Sanat Müziği, %3,85'i ise caz müzik çalmak istediklerini belirtmişlerdir. Buna göre en çok klasik müzik en az da caz müzik yapılmak istendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Amatör üfleme çalgı eğitiminde karşılaşılan problemler nelerdir?

Karşılaşılan Problemler	f	%
Tutuş Kaynaklı	4	8,70
Üfleme Tekniği	16	34,78
Parmak Tekniği	1	2,17
Diyafram Sorunu	9	19,57
Nota Bilgisi Eksikliği	16	34,78
TOPLAM	46	100,00

f:frekans, %:yüzde

Üflemeli çalgı eğitiminde karşılaşılan sorunlar incelendiğinde “Üfleme Tekniği” ve “Nota Bilgisi Eksikliği” sorunu ile karşılaşan öğrenci yüzdesinin %34,78; “Diyafram Sorunu” yaşıyan öğrenci yüzdesinin %19,57; “Tutuş Kaynaklı” sorun yaşıyan öğrenci yüzdesinin %8,70; “Parmak Tekniği” sorunu yaşıyan öğrenci yüzdesi ise %2,17 olarak saptanmıştır. Buna göre, öğrencilerin, en çok “üfleme tekniği” ve “nota bilgisi eksikliği”; en az “parmak tekniği” sorunu ile karşılaştıkları söylenebilir.

Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Üflemeli çalgı dersi alan bireylerin “meslek olarak müzisyenliği seçme” isteği var mıdır?

Katılımcılara, “aldığınız eğitim sonrasında müzisyenliği meslek olarak sürdürüp sürdürmeyecekleri” sorulmuş, aşağıdaki çizelge elde edilmiştir.

	f	%
Evet	6	26,09
Hayır	12	52,17
Kararsız	5	21,74
TOPLAM	23	100

Çizelgeye göre katılımcıların %52,17'sinin olumsuz; %26,09'unun olumlu cevap verdiği; %21,74'ünün kararsız kaldığı sonucuna ulaşılmıştır. Olumlu cevap veren 6 kişi ise müzik öğretmeni olmak istediklerini belirtmişlerdir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Afyon ili merkezinde bir tanesi özel bir kolej olmak üzere, dört özel müzik merkezi ve özel ders veren öğretmenler kanalı ile üflemeli çalgı eğitimi verilmektedir.

Eğitim gören öğrenci yaş grupları incelendiğinde dört ile otuz yaş aralığındaki bireyler üflemeli çalgı dersleri almaktadırlar.

Eğitim sonunda, bireyler, en çok klasik müzik yapmak istemektedirler.

Eğitim sürecinde karşılaşılan problemlerin başında üfleme tekniğinde karşılaşılan sorunlar ile nota bilgisi eksikliği olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Katılımcıların önemli bir bölümünün çalgı eğitimini amatör düzeyde sürdürmek istedikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırmadan elde edilen bulgulara dayalı olarak üfleme çalgıların sevgi dolu tınısıyla insan kalbini diğer çalgılara kıyasla daha fazla etkileyebilmesi bestecilerce son derece doğru anlaşılmış ve müzik türlerinin tümünde kullanılmıştır. Müzik dünyasında büyük değişikliklere yol açmakla birlikte amatör müzik eğitiminde diğer çalgılara kıyasla kentte üfleme çalgılar çok fazla ilgi görmemektedir.

Yapılan araştırma ve incelemelerde amatör üfleme çalgıların eğitimi hakkında yazılmış yeterli görsel, yazılı kaynakların olmaması, amatör müzik eğitimi veren özel müzik dershaneleri, dernekler ve belediyelerde üfleme çalgılar eğitimi ve bu alanda eğitim veren eğitimci sayılarının artırılması ve amatör müzik eğitimcilerinin katıldığı konser gibi etkinliklerin çoğaltılması veya bu tür etkinliklerde üfleme çalgıların tanıtılarak yer verilmesinin gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- ANIT, F. (1999).Üfleme Çalgılarda Sesin Oluşumu ve Nefes Tekniği. Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Yüksek Lisans Tezi)
- ATAMAN, G, Ö. (2009). Ülkemizde Flüt ve Flüt Eğitimi Alanlarında Yapılan Lisansüstü Tezler. Kastamonu Eğitim Dergisi 341-352
- BUZDUĞU, M. (2010). Amatör Müzik Eğitimine Yönelik Öğretmen ve Öğrenci Tutumları. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar (Yüksek Lisans Tezi)
- DUMAN, R. ŞAHİN. M. (2008). Cumhuriyetin Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi, ÇTTAD,VII/16-17, (2008/Bahar-Güz), s.s. 259-272
- EFE, İ.E. (2014) 20 Nisan 2014
- ERGAN, M, S. KURTASLAN, H. (2011). e Journal of New World Sceiences Academy 2011, Volume: 6, Number: 2, Article. ISSN: 1308-7290
- EROL, T. (1988). Klarnetin Türk Musikisindeki Yeri ve Kullanımındaki Aksaklıklar. (Yüksek Lisans Tezi)
- GÜNDÖNER, S. (2010). Afyonkarahisar Müzik Kültürüne Hizmet Edenler. (Yüksek Lisans Tezi)
- Afyonkarahisar İl Milli Eğitim Müdürlüğü
- ÖZDEK, A. YİĞİT, N. (2010). Özengen Müzik Eğitiminde Klasik Gitar Eğitimi. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 28 Yıl: 2010/1 (313-329 s.)
- SARI, A. (2014). 2000 Yıl Öncesinden Bir Tını: Sagalassos/ Ağlasun Çığırması.
- İ.T.Ü. Uluslar arası Kaval Sempozyumu.
- YÜKSEL, İ. Anadolu'nun Kilidi AFYON Tarihi.
- <http://www.cografya.gen.tr/tr/afyonkarahisar/tarihce.html>

“ŞİVAN PERWER ÖZELİNDE PROTEST MÜZİKTE MİKRO-MİLLİYETÇİ SÖYLEM”

Uğur ASLAN

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi

Uguraslan90@hotmail.com

Özet

Bu çalışmanın amacı, bir pop-folk olgusu olan protest şarkı da politik düşüncenin nasıl temsil edildiği ve temsilin birer otantisite işaretleyicilerinin kimlikle ilişkili olarak nasıl ayrıntılarla işlendiğini Şivan Perwer özelinde açıklamaktır. Kürt müzisyen Şivan Perwer, müziksel unsurlar, şarkı sözü, giyim kuşam kodları gibi belli otantisite işaretleyicileri doğrultusunda mikro-milliyetçilik bağlamında ele alınmıştır. Basit bir tanımlamayla mikro-milliyetçilik, etnisitelerin kendi ulus-devletlerini kurmaya yönelik talepleridir. Bu tanıma göre, kimlik kavramı mikro-milliyetçiliği çözümleme sürecinde önemli bir araçtır. Şivan Perwer örnek olayında kimliğin vurgusu Kürt etnikliği yerine yaratılmak istenen ulusal kimliktedir ve bu noktada mikro-milliyetçilik durumu ortaya çıkar.

Şivan Perwer, müziğin yanı sıra müzik dışı söylemlerle de politikayla ilişkilidir. 37 yıldır yurtdışında yaşayan Şivan Perwer Ak Parti Hükümeti'nin Kürt Açılımı doğrultusunda 10 yıldır Türkiye'ye davet ediliyordu. Perwer'in Türkiye'ye dönüşü 2013 yılında gerçekleşti ve Diyarbakır'da siyasetçilerin de olduğu ortamda sahne aldı. Bu bize müzisyenlerin iki farklı unsur arasında birer aracı rolünü alabileceklerini gösterir. Bu olgudaki iki unsur ise Türk hükümeti ile özerklik talebinde bulunan Kürtlerdir.

Anahtar Kelimeler: Mikro-milliyetçilik, Etnik Kimlik, Ulusal Kimlik,

“MICRO-NATIONALITY DISCOURSE IN PROTEST MUSIC SPECIFIC TO SIVAN PERWER”

Abstract

The aim of this research is explaining that how represent political ideas in protest song what is a pop-folk phenomenon and also explaining that how authenticity markers of representation elaborate as related with identity in specific to Sivan Perwer. Kurdish musician Sivan Perwer is embraced in accordance with certain authenticity markers (such as musical elements, lyrics, codes of clothes) in the context of micro-nationality. As a simple definition, micro-nationality is the request which is establishing nation-state from ethnicity. According to this definition, identity notion is a important tool in the process of analysing micro-nationality. In the case of Sivan Perwer, emphasis of identity is on the national identity what is wanted to create instead of ethnic identity and the case of micro-nationality shows up at this point.

Sivan Perwer is related with politics as music off discourse besides music. Sivan Perwer who lived in abroad for 37 years, has been inveting to Turkey by AK Party's democratic initiative. Perwer came to Turkey in 2013 and he taked the stage where there were politicians. This signifiante that musicians can take mediator role between two factors. In this phenomenon, factors are Turkish goverment and Kurdish who are demanding for autonomy.

Key Words: Micro-nationality, Ethnic Identity, National Identity,

Giriş

Milliyetçilik kavramı, ilişkili olduğu ulus-devlet ve ulusal kimlikle Avrupa’da ortaya çıkmış ve sonrasında bütün Dünya’da egemen bir siyasi düşünüş tarzı olmuştur. Milliyetçiliğin ulusal kimlikleri temsil eden bir unsur olması, çalışmada önemli yer tutan Kürt meselesini kimlik bağlamında düşünmeyi de gerektirmektedir. Etnik kimliklerin popüler müzik pratiklerinde temsil edilmesi (Laz Rock, Trakya Rock vs.) gibi ulusal kimliklerin de popüler müzik pratiklerinde temsil edildiği (milliyetçi pop) görülür. Ancak bu temsillerde vurgu ulusal kimlik üzerindedir. Kimi durumlarda ise kimliğin müzikteki temsili, etnik kimliklerin ulus-devlet olma yönündeki talepleri çerçevesinde gerçekleşir. Bu durumda müzikteki söylem ve vurgular değişir.

Çalışmanın ilk bölümünde Şivan Perwer örnek olayını ele almaya yarayacak ve müzikte kimliğin hangi bağlamda temsil edildiğini anlamaya yönelik kuramsal çerçeve çizilmiş ve kavramsal tartışma yapılmıştır. Bu bağlamda etnik kimliklerin kendi ulus-devletlerini kurmaya yönelik talepleri olarak irdelenen mikro-milliyetçiliğin hangi bağlamlarda ve koşullarda ortaya çıktığı çözümlenmeye çalışılmıştır. Etnik gruplardan farklı olarak ulusal azınlıkların, mikro-milliyetçi söylemleri gerçekleştirebilecekleri ve bunu ancak ortak tarih, kültür ve dil ile oluşturulan aidiyetlikle yaptıkları görülür.

Şivan Perwer’in söylemleri dikkate alındığında Kürt kimliğinin ulusal kimliklerin sahip olduğu özellikleri ele alarak tanımlandığı görülür. Aynı zamanda Perwer, hem müziği hem de söylemleri ile ulusal azınlık olarak tanımlanabilecek Kürtlerin öz yönetim isteklerine hizmet etmektedir. Kürtleri toplum olarak tanımlamasının yanı sıra tarihsel olarak Kürtlerin sanatta ileri olduklarını ve kendisinin de bu sanata hizmet ettiğini söylemektedir. Bu söylemlerden hareketle politik bir sorun olan Kürt meselesinin müzikteki etkisini görmek mümkündür.

MİLLİYETÇİLİK VE KİMLİK

Milliyetçilik (Nationalism) kavramının bir politika deyimi olarak ortaya çıkışı, 19. yüzyılda ulus-devletlerin ortaya çıkışıyla ilişkilendirilir. Ancak böylesine kapsayıcı ve genel bir kavramın hangi bağlamda ele alınacağı ise farklı perspektifler ve teorilerle değerlendirilmeyi gerektirmektedir. Milliyetçilik, kelimenin kökü itibariyle ‘Millet’le ilişkilidir ki bu sebeple ‘millet’ tanımı yapmakla milliyetçiliği irdelemenin doğru bir yol olacağını düşünmekteyim.

Smith’e (2002) göre millet, “mitleri ve anıları, kitlesel bir halk kültürünü, belirli bir anavatani, ekonomik birliği ve tüm üyeleri için eşit haklar ve ödevleri paylaşan isimlendirilmiş bir insan topluluğu”dur (2002:59,60). Smith’in yaptığı millet tanımı bir ulus-devlet sınırları içerisinde yaşayan insan topluluğunu, yani halkı da tanımladığını varsaymak mümkündür. 19. yüzyılda Herder’in literatüre kazandırdığı halk terimi, ellenilmemiş, saf bir kültürü ifade ediyordu. Smith’in (2002) belirttiğine göre “Halkın el değmemiş, eşsiz kültürel mirasını koruma arzusu zamanla topluluğun yazgısına yönelik tehdit karşısında hissedilen kaygıya, gerçekleşmesi muhtemel bir milli çöküş duygusuna ve oradan da yabancı olan her şeyden fanatik biçimde nefret etmeye dönüştü” (2002:75). Bu olgu, milliyetçiliğin ortaya çıkmasında önemli sayılabilecek etkenlerden birisidir. Nitekim Wallerstein ve Balibar’a (1995) göre “devletler bir kez egemen olarak tanındıktan sonra kendilerini iç parçalanma ve dış saldırı tehdidi altında bulurlar. Ulusal duygular geliştiği ölçüde bu tehditler de azalır” (1995:104).

Milliyetçiliğin ne zaman ortaya çıktığı hangi bağlamda düşünüldüğüne bağlı olarak değişebilir. Sözgelimi Gellner (1998), *Milliyetçiliğe Bakmak* adlı kitabında milliyetçiliği

evrelere ayırmıştır. İlk evre olarak varsaydığı nokta ise ilk devletlerin ortaya çıkışıdır ki bu ortaçağa işaret eder. Sıklıkla bahsettiğimiz 19. yüzyılı ise 1830'lardaki milli ayaklanmalarla başlatıp milliyetçi ilkenin 1918'deki 'zafer'i ile sonlandırır ki bu dönemi milliyetçi irredantizm evresi olarak isimlendirir (Gellner, 1998:48). Anderson (1995) ise 19. yüzyılda gelişen milliyetçiliği, Seton- Watson'un "resmi milliyetçilik" kavramı ile ele alır ve bunun gelişimini popüler dilsel-milliyetçiliklere bağlar (1995:126). Anderson'un bu görüşü temellendirdiği şey ise Avrupa Milliyetçiliğinin sahip olduğu popülizmin dil birliği temeline oturmasıdır. Resmi milliyetçilikte, ulusal terimlerle tasarlanmış topluluk ve dil birliğinin yanı sıra "devlet kontrolünde zorunlu ilköğretim, devlet tarafından örgütlenen propaganda, tarihin resmi olarak yeniden yazımı" gibi siyasi kaldıraçlarında devreye girmesi söz konusudur (Anderson, 1995:118).

Ulus-devletlerin siyasi sınırları içerisinde kapsayıcı ve homojen bir kültür yaratılması, bir kimlik sorunu ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda kültürel kimlik temelli taleplerin artması ve 20. yüzyılın sonunda etnik canlanışın gerçekleşmesi bir kimlik meselesidir. Müslim Akdemir'in *Küreselleşme ve Kültürel Kimlik Sorunu* makalesinde Nafiz Tok (2003) kültürel kimlik sorununu şöyle anlatır:

"Dünya'nın her köşesinde insanlar etnik, dini ve ulusal kimliklerinin bilincine giderek daha fazla varıyorlar, kimliklerinde daha ısrarcı oluyorlar ve kültürel kimlikleri adına çeşitli taleplerde bulunuyorlar. Kültür ve dillerinin korunmasını, çocuklarını kendi anadillerinde eğitime hakkını, kendi özel gün ve sembollerinin ulusal gün ve semboller olarak tanınmasını, içerisinde yaşadıkları toplumlara kültürel ve tarihi katkılarının tanınmasını, grupların siyasal temsilini, siyasal özerklik ve hatta bazı durumlarda bağımsızlıklarını talep ediyorlar. Bu talepler uzun süre ihmal edilmiş olan kültürlerle ilişkin konuları siyasetin kalbine yerleştirerek, siyasal yaşamı onlarca yıldır yönetmiş olan anlayışların, ilkelerin ve varsayımların sorgulanmasına neden oluyor." (Aktaran Akdemir 2004:2).

Kültürel kimlik sorununda milletle ilişkili olan ulusal kimlik ile *etni* 'lerin sahip olduğu etnik kimlik önemli yer etmektedir. Bu iki unsur arasındaki ilişkiyi tanımlamaya geçmeden önce *etni* 'yi ve etnik kimliği açıklamak gerekir. Smith (2002) etnileri "ortak soy mitleri ve tarihsel anılara, paylaşılan bir kültürün unsurlarına, tarihi bir toprak parçasıyla bazı bağlara ve en azından kendi elitleri arasında belirli bir dayanışmaya sahip isimlendirilmiş insan birimleri" şeklinde tanımlar (2002:60). Etniliği meydana getiren unsurlardan yalnızca birisinin bulunması ve birleştirici görevi görmesi "etnik kimlik iddiası" için yeterlidir (Erol, 2002:221).

Milliyetçilik bağlamında kimlik sorunun ortaya çıkması durumu bize sonraki bölümde işlenecek olan mikro-milliyetçilik ya da etnik milliyetçilikle ilgili yeni bakış açıları sunmaktadır. Smith'e (2002) göre, "milletler 'doğal sınırlar'a sahip oldukları gibi, doğada özgül bir kökene ve mekana, özel bir karaktere, misyona ve yazgıya da sahiptirler. Bu görüşte, milletlerle etniler arasında bir ayrım yapılmaz. Her ikisi de doğal düzenin eşit ölçülerdeki parçalarıdır ve milliyetçilik, insanlığın doğasında bulunan bir özelliğidir" (2002:29). Milliyetçiliğin bu durumunda milletlerle etniler arasında herhangi bir ayrım yapılmamasına rağmen etnik kimliklerin kültürel pratiklerini Gellner'ın tanımıyla 'üst kültür'den (Aktrn Ögün, 1995:147) farklı olarak sürdürmeleri ulusal kimlik ile etnik kimlik arasındaki çatışmalara sebep olarak gösterilebilecek bir olgudur. 'Üst-kültür'den anlaşılması gereken şey tarihsel-kültürel bağları, aşkinci-soyut bir düzeyde tasfiye etme eğilimleridir (1995:147). Gellner'ın 'üst kültür' tanımlamasını bir araç olarak kullanacak olursak, etnik kimliklerin birer 'üst kültür' olma iddiasına sahip olması durumu mikro-milliyetçiliğin oluşumuna sebep olur. Ancak bu olgununda daha derinlemesine incelenmesi ve diğer yardımcı araç olarak kullanılacak kavramların işletilmesi gerekmektedir.

Ulusal Azınlık, Etnik Grup ve Mikro- Milliyetçilik

Mikro-Milliyetçiliğin bir olgu olarak ortaya çıkışı, milliyetçilik kuramlarından ayrı olarak düşünülmez. 20. yüzyılın sonlarına doğru etnik canlanışın ortaya çıkması, kültürel taleplerin artmasının yanı sıra milliyetçilik düşüncesinin aşamadığı meşruiyet sorunsalının da mikro-milliyetçilikte yer ettiğini görürüz. Nitekim Ögün'e (1995) göre "Milliyetçiliğin aşamadığı meşruiyet sorunsalı geniş çaplı sadakat (*macroloyalty*) odaklarının aşınmasına ve bunların yerine küçük çaplı sadakat odaklarının (*microloyalty*) dinsel cemaatler ya da etnisitenin canlanmasına yol açmıştır" (1995:155). Fakat etnisitelerin canlandığını söylemek mikro-milliyetçilik iddiası için yeterli değildir. Bu durumda akla her etnisitenin yeniden canlanışının birer mikro-milliyetçilik bağlamı oluşturduğu anlaşılır ki bu yanlıştır.

Özdoğan (1992), Gellner'in *Uluslar ve Ulusçuluk* adlı kitabı için yazdığı önsözde mikro-milliyetçiliği, "alt grupların kendi ulus devletlerini kurmaya yönelik" talepleri şeklinde tanımlar (Gellner, 1992:1). Özdoğan'ın yaptığı tanımda "alt gruplar" dan ne anlaşıldığı ve "alt gruplar"ın nasıl tanımlanacağı önem taşımaktadır. Özdoğan'ın "alt gruplar" olarak tanımladığı şeyin Gellner'in bahsettiği "üst-kültür"le ilişkili olduğu görülür. Bahsi geçen bu tanımlamalar bir kültürü ya da unsuru yerme anlamında değil de siyasal görüngüler dikkate alınarak yapılmış tanımlamalardır.

Smith (1998), Margalit ve Raz (1990), Tamir (1993) ve Poole (1993) gibi birçok kuramcının yaptığı "milliyetçilik analizinin vardığı sonuca göre, ulusları belirleyen şey "yaygın kültürler", "kapsayıcı kültürler" ya da "örgütsel kültürler" olmalarıdır" (aktm Kymlicka, 1998:135). Gellner'in üst-kültür kavramı da buna gönderme yapar. Alt grupları ise azınlıklar olarak tanımlamak mümkündür ki "azınlıklardan söz edebilmek için bir çoğunluğa ihtiyaç vardır. Çözümlemeciler azınlık olma durumunun aritmetik temelli bir kavram olması gerekmediğinin uzun süredir farkındalar; bu durum toplumsal güç derecesiyle ilişkilidir" (Balibar ve Wallerstein, 1995:105).

Kymlicka'nın (1998), azınlık haklarının sınıflandırılması ile yaptığı kategorilendirme mikro-milliyetçiliğin ortaya çıkışıyla ilgili temeli sağlar niteliktedir. Ona göre azınlık haklarının sınıflandırılması üç şekilde gerçekleşir: "özyönetim hakları (genelde belli bir federasyon biçimi aracılığıyla, güçlerin ulusal azınlıklara devri), çoketniklik hakları (belli etnik ya da dinsel grupları ilgilendiren belli pratikler için mali destek ve yasal koruma) ve özel temsil hakları(büyük devletin merkezi kurumlarında etnik ya da ulusal azınlıklar için ayrılmış mevkiler)" (1998:33). Bu noktada Kymlicka'nın sözünü ettiği kültürel çeşitliliğin gösterdiği iki kalıptan bahsetmek gerekir. Bunlar "ulusal azınlık" ve "etnik gruplar" dir.

"Ulusal azınlıklar genel olarak kendilerini çoğunluk kültürü yanında ayrı toplumlar olarak korumak isterler ve ayrı toplumlar olarak varlıklarını sürdürmelerini sağlamak üzere çeşitli özerklik ya da özyönetim biçimleri talep ederler. "Etnik gruplar" genel olarak büyük toplumla bütünleşmek ve bu toplumun tam üyeleri olarak kabul edilmek isterler. Bu gruplar etnik kimliklerinin daha fazla tanınması peşine düştiklerinde, amaçları büyük toplum yanında ayrı ve özyönetimli bir ulus olarak değil, kültürel farklılıklara daha fazla saygılı hale getirmek üzere büyük toplumun kurumlarını ve yasalarını değiştirmektir." (Kymlicka, 1998:38).

Ulusal azınlık ve etnik gruplar ayrımı göz önüne alındığında mikro-milliyetçi söylem ve pratiklerin ancak ulusal azınlıklar tarafından gerçekleştirilebileceği görülür. Bir başka görüşe göre ise etnisitenin politikleşmesi, yani bir etnik grubun "kendi varlığından emin olmanın ötesinde kendine ayrıca politik bir sınır da istemesi" milliyetçiliği doğuran bir başka sebeptir (Gellner; 1998:59).

Mikro-milliyetçilik durumunda bahsi geçen konunun 'millet' olması sebebiyle ortak bir mit, halk kültürü, anavatan ve ekonomik birlik gibi unsurları üzerine vurgu yapılır. Fakat etnik grupların çoğu zaman meşruiyet sorununu aşmak için başvurdukları yol tarihsel

temellüktür. “Başlangıçta, daha ileri devletlerin kültürlerine maruz kalmış ve bir meşru otorite krizi yaşayan küçük bir yerli entelektüeller nüvesi, kendi topluluklarının etnik geçmişini yeniden keşfetmek arzusuyla ateşlenir ve o tarih hakkındaki bilginin boyutunu ya da noksanlığını idrak etmeye ve onu, diğer toplulukların bilinen gelenekleri, mitleri ve ortak anılarıyla karşılaştırmaya başlar.” Bu durumu Smith (2002) tarihsel temellük (kendine mal etme) olarak adlandırır (2002:69). Tarihsel temellük kavramını tıpkı diğer kavramlarda olduğu gibi kimlikle ilişkili olarak çeşitli kültürel pratiklerde görmek mümkündür. Politik unsurların kültürel pratiklerde yer etmesi ve temsil edilmesi, incelenen olguyu bu bağlamda ele almayı gerektirir. Çalışmanın odağında bulunan kültürel unsurun müzik olması, müzik-politika ilişkisini gözden geçirmeyi ve protest müzik olgusuna bakmayı gerektirir.

PROTEST MÜZİK VE ARACI OLARAK MÜZİSYEN

Popüler müzikte siyaset genellikle politik şarkılar (devlet ve ekonomik sistem gibi baskın kurumlara karşı çabaya hizmet eden şarkılar) olarak anlaşılır (Balliger, 1999:57). Ancak bunun yanı sıra devlet ve ekonomik sisteme karşı olmak yerine buna hizmet eden örnekleri de görebilmek mümkündür. Siyasetle ilişkili olarak bu örnekleri de politik şarkılar içerisinde değerlendirmek gerekmektedir. Nitekim Balliger (1999), ardından toplum çekişmesindeki siyasetin bir bakışını, politik çarpışma süreçlerini temel alarak devlet politik kurumları ve pratiklerinin meydana gelmesi olarak tanımlar ve bu bakışın politik çabaların amaçlarının düzgün yaklaşımlarını ya güçlendirmeye ya da bunu değiştirmeye önderlik ettiğini söyler (1999:57).

Grammand’a (1991) göre protest şarkı, “ ‘Lilliburlero’ya ya da daha da öncesine kadar dayanan bir pop-folk olgusudur. Protest şarkı, imkanları az olan gruplar adına depresyon yıllarının yükselen şarkıları gibi, sosyal ve politik zamanların rahatsızlığına eğilim gösterir” (1991:473). Protest şarkı’nın tanımında yer alan pop-folk olgusu ele alınabilecek önemli bir unsurdur. Folk öğelerinin özellikle protest müzikte kullanılması kimi zaman önemli bir kodlar ve simgeler oluşturabilmektedir. Böylelikle folk öğelerle kodlanmış anlamların müzik aracılığıyla izlerkitleye aktarılması durumu ortaya çıkar. Kimi spesifik durumlarda ise anlamın ‘alıcı(lar)’a aktarılmasında müzisyenler politik düzlemde birer aracı rolü üstlenebilmektedirler. Böylesi bir durumda protest müzik önemli bir olgu olarak kendisini gösterir.

Fiske’ye (1983) göre aracılık kavramı “iki parti/taf arasında ilişki sağlamak amacıyla araya girme, toplumsal bilginin ve kültürel değerlerin, kurumsallaşmış bir yoldan ilgisine ulaşmasına kanallık etme eylemi”dir (aktın Kınılı ve Yükselsin, 2012:435). Bu eylemi gerçekleştiren aracı kişiler, müzisyenler olabileceği gibi kullandıkları unsur da müzik olabilir. Bunun yanı sıra iletişimi, edimsel pratiğin yanı sıra söylemsel pratikle de gerçekleştirebilirler.

POLİTİK SÖYLEM VE MÜZİK: ŞİVAN PERWER ÖRNEK OLAYI

Asıl adı İsmail Aygün olan Şivan Perwer, 23 Aralık 1955 yılında Şanlıurfa’nın Siverek ilçesinde doğdu. Ankara’da Gazi Üniversitesi Matematik bölümünde okuduğu sıralarda müzikle de ilgileniyordu ve 1975 yılından başlayarak protest şarkılar yapmaya başladı. 1976 yılında çıkardığı bir albüm sebebiyle hakkında soruşturma açıldı ve Türkiye’den ayrılıp İsveç’e sığınma talebinde bulundu. Bu girişim sonuçsuz kalınca aynı talebi Almanya’da yaptı ve 1976 yılında Köln’e yerleşti. Almanya’da bulunduğu sürede Almanca öğrendi ve batı müziği kültürünü edinmeye çalıştı. 2009 yılı itibarıyla ise Frankfurt’ta yaşamaktadır. Şivan Perwer sadece Avrupa ve Türkiye’de yaşayan Kürtler değil, İran, Irak ve Suriye’de yaşayan Kürtler tarafından da dinlenilmeye ve kabul görmeye başlamıştır. 2004

yılında Almanya'nın Frankfurt kentinde "Şivan Perwer Uluslararası Kültür Vakfı"nı kurmuştur (1).

Şivan Perwer, şarkılarında Kürtlerin sosyo-politik ve ekonomik sorunlarını anlatması sebebiyle Türkiye'de, Suriye'de, Irak'ta ve İran'da da dinlenilmesi yasaklanmıştır. PKK tarafından organize edilen birçok etkinlikte sahne almıştır. Şivan Perwer, "38 yıldır dışarıdayım. 10 yıldır beni Adalet ve Kalkınma Partisi(AKP) davet ediyor. Kendi kültür bakanını, adalet bakanını, milletvekilini gönderiyor. 'Şivan gel artık burada hizmeti et. Tamam bu işin yanlışı doğrusu vardır ayıralım birbirinden gel, bu toplum yıllarca beraber yaşamış' diyorlar." (2) Diyerek siyasal anlamda AKP hükümetinin Şivan Perwer'e aracı rolü atfetmek istediğine işaret eder.

Kürt sorunuyla ilgili olarak Şivan Perwer'in şarkılarında vurgunun Kürt kimliği üzerinde olduğu görülür. Sözgelimi 'Kine Em' adlı parçada bu durumu açık bir şekilde görmek mümkündür. 'Kine Em' in şarkı sözünden alıntılanan üç kıta Kürt kimliğinin hangi boyutlarda ele alındığını gösterir:

"Emin ew kurdê serhişk û hesin** *Biziz o demir ve sertbaşlı,*
Îro jî dijmin ji me ditirsin** *Bugün de düşmanlar bizden korkuyor.*
Bîna barûdê** *Barudun kokusu,*
Kete pozê min** *Düştü burnuma.*
Dixwazim hawîr,** *Dört bir yana istiyorum,*
Biteqim ji bin,** *Dibinden patlayayım.*
Dîsa wek mêra,** *Yine adamlar gibi,*
Bikevin çiya.** *Dağlara düşeyim.*
Naxwazim bimir,** *Ölmek istemiyorum,*
Dixwazim bigrim.** *Tutmak istiyorum,*
Kurdîstana xwe** *Kürdistanımı*
Axa mîdîya,** *Medya toprağını,*
Kîne em? ** *Kimiz biz?*

Emin ew kardox xaldêwê kevnar** *O eski dev medeniyet Karduklar biziz!*
Em in ew mîtan, nayrî û sobar.** *Sobar, Nayrî ve Mitaneler biziz!*
Em in ew lolo,** *Oğul oğul onlar biziz!*
Kardox û kudî,** *Karduklar ve Gutiler!*
Em in mad û goş,** *Med ve Guşlar biziz!*
Horî û gudî.** *Hurrî ve Guti.*
Em in kurmanç û kelhor, lor û gor,** *Kurmanç, Kelhor, Loran ve Goran biziz!*
Em in, em kurd in li jêr û li jor** *Biziz, yukarıdakiler ve aşağıdakiler, Kürtler biziz!*

Îro ji lor û kelhor û kurmanç** *Bugün de Loran, Kelhor ve Kurmançlar,*

Ji dest xwe berdan ew text û ew tac** *Ellerindeki tahtı ve tacı yitirmişler*

Hinek bûn axa, hinek jên bûn beg** *Kimileri ağa olmuş, kimileri bey.*

Hinek jên bûne cahşê jardara** *Bazısı da acı çektirenleri sıpası olmuş.*

Kurdistan firot wan tev neyaran** *Kürdistanı düşmanlara satmışlar onlar*

Bûne mezhebkar,** *Mezhepçi olmuşlar,*

Bûne olperest,** *Dinci olmuşlar.*

Bûne paşverû, bi tizbî û xişt** *Gerici olmuşlar, tesbihli ve çubuklu.*

Ta ku dijmin şikand li me ser û pişt** *Ta ki düşman belimizi kırana kadar.*

Me dan bin lingan dewlet û hebûn,** *Devletimizi, varlığımızı ayaklar altına alana kadar,*

Bûn dijminê hev perçe perçe bûn.** *Biri birlerinin düşmanı olup parça parça olmuşlar” (3)*

Kine Em’in şarkı sözlerinde de görüldüğü gibi alıntılanan ilk kıtanın sonunda sorulan “Kimiz biz?” sorusu kimlikle ilişkilidir. İkinci kıtada bu soruya verilen yanıtın ise belirli ortak bir tarih yaratımı ile “Kürtler biziz” şeklinde yanıtlanarak bu kimliğin yaratılmak istenen ulusal kimlikle ilişkili olduğu görülür. Vurgunun yaratılmak istenen ulusal kimlikte olması, Kürt sorunuyla paralel olarak değerlendirildiğinde mikro milliyetçilikle ilişkili olduğu görülür.

Şivan Perwer, Recep Tayyip Erdoğan ile yaptığı görüşmede Erdoğan’a “Eğer barış istiyorsanız eşitliğin olması gerektiğini söyledim. Kürt varsa, dili varsa haklarını diğer milletler gibi özgürce kullanması gerektiğini söyledim.”(4) Sözlerini söylemesi, ulusal azınlık olarak Kürtlerin dil üzerinden kültürel kimlik talebinde bulunmasını gösterir ve tıpkı Avrupa Milliyetçiliğinin sahip olduğu popülizmi akla getirir. “Türkiye şu anda ateş altındadır. Baskı ve zulüm devam ediyor. Özgürlüğümüz yok. Türk-Kürt birlikte hareket edersek kurtulabiliriz. Sonra bir Anadolu Cumhuriyeti çatısı altında kardeşçe yaşayabiliriz.”(5) Ve “Kürtlerin de kendi toprakları üzerinde bağımsız yaşama hakkı var. Çözüm için PKK'nin de sürecin içinde olması gerekiyor.”(5) sözleriyle Şivan Perwer müzik dışı siyasi söylemlerle arabuluculuk görevini üstlendiğini görebiliriz. Bunun yanı sıra sözünü ettiği “Kürtlerin de kendi toprakları üzerinde bağımsız yaşama hakkı” özyönetim hakkı ile ilişkili olup ulusal azınlık olan Kürtlerin mikro-milliyetçi ve üst-kültür olma taleplerine gönderme yapar.

Şivan Perwer bir sembolik giyim kuşam kodu olarak peşmerge kıyafetini her etkinliğinde giymektedir. Bir otantisite işaretleyicisi olan kıyafetin ilişkili olduğu unsur Kürt kimliğidir. MHP genel başkanı Devlet Bahçeli'ye hitaben “Sayın Bahçeli, kıyafetime laf ediyor. Bu benim kılık kıyafetimdir. Peki Bahçeli'nin giydiği kıyafet Türk kıyafeti mi, kırvat falan... İsteyen istediği gibi giyinir.”(6) söylediği sözlerle kıyafetin kimlikle ilişkili olarak kullanılan bir sembol olduğunu doğrular.

Kürt kimliği üzerinden tanımladığı müzikte de ‘öteki’lerden farkını belirttiği durumları görmek mümkündür. Elbette bu farkı belirtme durumu mikro-milliyetçilik bağlamında gerçekleşmektedir. 22.03.2013 tarihinde CNN Türk’te ‘Ne Oluyor?’ programına konuk olan Şivan Perwer, Kürt Müziği’ni ‘biz’ üzerinden tanımlayarak kendi kimliğine gönderme de bulunmuştur. ‘Bizde *Lele, Lolo* lar vardır.’, “Kürt müziği melodiktir.”, “Daha çok Beyat ve Hicaz makamları bizde kullanılır.” Şeklindeki tanımlamalar hem birer otantisite işaretleyicileridir hem de müzik özelinde Kürt kimliğinin inşasında kullanılan söylemsel araçlardır. Bunun yanı sıra program boyunca Kürtleri “Kürt Halkı” şeklinde tanımlaması küçük çaplı sadakat odaklarından (*microloyalty*) Kürt etnik kimliğinin öz yönetim hakkıyla bir ulusal kimlik ve mikro-milliyetçilikle bir üst-kültür olma talebi olarak ele alınabilir. “Ben

bu halkın (Kürt) ozanırım” söylemi ise buna hizmet eder (Payzın, 2013).

‘Ne Oluyor?’ programında ise Kürt Sanatı ile ilgili söylediği sözler, sanat ile ilgili olduğu kadar Kürt kimliği inşasında kullanılan tarihsel unsurları da içermektedir. Şivan Perwer’in Kürt Sanatı ile ilgili söylediği sözler şu şekildedir:

“Sen bir toplumun dilini yasakla, kültürünü yasakla, tarihini yasakla... yani bir dil, bir iki sene içerisinde oluşan bir şey değil. Kültür... birikimi var yani. Kürt dili çok güzel bir dil. Ara sıra söylüyorum eğer Araplar felsefede çok büyük bir gelişme göstermişse, Türkler daha çok siyasette... Osmanlı İmparatorluğu bunun bir örneği, Farslarda daha çok literatürde mesela diyelim Arapların etkisi genişleyince Farslar “nasıl durdurabiliriz bunu” diye çok büyük şair ve edebiyatçılar ortaya çıkardılar. Kürtler de sanatta müthiş bir gelişme göstermiştir. Kürt sanatı çok zengin bir sanat. Neden çünkü Kürtlerin tüm yaşam olayları sanatı ile kaynaşmış ve onları kendilemiştir. Onun için Kürt sanatı oldukça gelişmiş bir sanattır. Sadece benim yaratmış olduğum bir sanat değil. Ben bu sanata dayanarak şarkılar yaptım türküler yaptım” (Payzın, 2013)

Şivan Perwer’in Kürtleri bir toplum olarak nitelemesi ve vurguyu diline, kültürüne ve tarihine vermesi ulusal azınlıkların sahip olmak istedikleri ulusal kimliklere gönderme yapar. Kürt kimliğinin meşruiyetini sağlamak amacıyla yaptığı diğer toplumlarla Kürtlerin tarihini kıyaslama yolunu seçmesi, bize tarihsel temellükün bu durumla da ilişkili olduğunu gösterir.

Ortak tarih yaratımının geniş çaplı sadakat odakları (*macroloyalty*) bağlamında bir üst-kültür olma iddiasıyla gerçekleştirilmesi Kürt kimliğinde de görülür. Şivan Perwer’in ise buna hizmet eden söylemleri de vardır:

“Bir toplum varsa onunda tarihi vardır. Yani bazıları diyorlar Kürtlerin tarihi yok falan. Bunlar sadece antipropagandalardır. Tarihi araştırmalara dayandığımız zaman görüyoruz ki Kürtler bir sürü başka milletlerinde devlet olmasında temel olmuştur. Mesela deriz Kürt tarihi medyadan geliyor diyoruz. Çünkü araştırmalara göre mesela o zaman medyada ortaya çıkan zerduşt dini onun kitabının dili Kürtçeyle çok yakın. Yani Kürtlerinde kendilerine özgü yarattığı değerler vardı. Bu bir İranî tarihtir” (Payzın, 2013).

Perwer’in söylemiyle Kürtleri bir toplum olarak değerlendirmenin yanı sıra mikro-milliyetçiliğin ortaya çıkması bağlamında önemli bir yerde duran unsur ise Türk resmi milliyetçiliğidir. Nitekim Şivan Perwer’in sahip olduğu kültürel sermayede Türkiye Cumhuriyeti’ne karşı bir duruş ve politik söylem vardır. Ancak son zamanlarda Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) ile çözüm sürecine dahil edilmeye çalışılması ve kendisinin bu süreci ‘samimi’ bulması, onun bir aracı rolü üstlenmesini doğurmuştur. 38 yıl sonra Türkiye’ye dönüp, 16 Kasım 2013 tarihinde Diyarbakır’da düzenlenen ve siyasetçilerinde yer aldığı toplu nikah töreninde sahne alması bunun bir göstergesidir.

SONUÇ

Ulus-devlet modelinin etnik canlanış ve kültürel kimlik temelli talepler doğrultusunda tartışmaya açılması kimi etnisitelerin özyönetim talepleriyle milliyetçi söylemleri doğurmuştur. Etnik kimliklerin politikleşip kendi soyut toplumsallıklarını (üst-kimlik) ve ulusal kimliklerini yaratma çabaları mikro-milliyetçiliği meydana getirir. Bu bağlamda Kürt sorunu ve Kürt kimliği temelli talepler mikro-milliyetçilik bağlamında ortaya çıkmıştır.

Mikro-milliyetçilik söyleminin ifade araçlarından biri olarak müzik, protest şarkı bağlamında ele alınacak olursa, folk olgularla ulusal azınlıkların içerdiği bütün unsurları içinde barındırır ve mikro-milliyetçi amaçlara hizmet eder. Şivan Perwer özelinde ise mikro-milliyetçilik hem söylemsel bilinç hem de edimsel bilinçle ifade edilir ve çeşitli otantisite işaretleyicileri, belirli bir politik görüşe hizmet eden simgeler ile vurgu ulusal azınlık olarak Kürt kimliğindedir.

KAYNAKÇA

Akdemir, A. Müslim (2004), “Küreselleşme ve Kültürel Kimlik Sorunu”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt:3 Sayı:1 (http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/SBED/article/view/75/69) Erişim Tarihi: 15.11.2013

Anderson, Benedict (1995), Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması, Metis Yayınları, İstanbul

Balibar, Etienne, Wallerstein, Imanuel (1995), Irk Ulus Sınıf, Metis Yayınları, İstanbul

Balliger, Robin, (1999), “Politics”, Key Terms In Popular Music and Culture, ed: Swiss, Thom and Horner, Bruce, Blackwell Publishing

D. Smith, Anthony (2002), Küreselleşme Çağında Milliyetçilik, Everest Yayınları,

Gellner, Ernest (1998), Milliyetçiliğe Bakmak, İletişim Yayınları,

Gellner, Ernest (1992), Uluslar ve Ulusçuluk, İnsan Yayınları, İstanbul
<http://www.altinicizdiklerim.com/ozetler/UluslarVeUlusculuk.pdf> erişim tarihi: 20.3.2013

Grammard, Peter (1991), The Oxford Companion to Popular Music, Oxford University Pres, New York

Kınlı, H. Devrim, Yükselsin, İ. Y., (2012) "Kültürel Aracılığın Ritüelleri: Bergamalı Profesyonel Roman Müzisyenlerin Geçiş Ritüellerindeki Aracılık Roller", III. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, 24-26 Mayıs,Kütahya, s:432-446

Öğün, Süleyman Seyfi (1995), Modernleşme, Milliyetçilik ve Türkiye, Bağlam Yayıncılık, İstanbul

İnternet Kaynakları

1-) <http://www.biyografi.info/kisi/sivan-perwer> Erişim Tarihi: 10.3.2014 13:20

2)http://www.radikal.com.tr/turkiye/sivan_perwerden_sert_aciklamalar_ahmet_kaya_gecesinde_ergene_kon_marslari_calindi-1163274 Erişim Tarihi: 9.3.1014 12:48

3)<http://ceviri.alternatifim.com/data.asp?ID=17175&sarki=K%EEme%20Em?&sarkici=%DEivan%20Perwer> Erişim Tarihi: 10.3.2014 14.05

4-)http://www.radikal.com.tr/turkiye/sivan_perwer_emine_hanim_bana_her_baktiginda_agladi-1164455

Erişim Tarihi: 9.3.2014 12:39

5-)<http://www.afyonhaber.com/video-galerisi/iste-sivan-perverin-bir-konserde-soyledikleri.htm>

Erişim Tarihi: 10.3.2014 12.10

6-)

http://www.radikal.com.tr/turkiye/sivan_perwerden_sert_aciklamalar_ahmet_kaya_gecesinde_ergenek_on_marslari_calindi-1163274

Erişim Tarihi: 9.3.1014 12:48

Televizyon Programı

Payzın, Şirin (22 Mart 2013), *Ne Oluyor?*, [Televizyon Programı], Erbil: CNN Türk

“İCRACI GÖZÜYLE ŞEHİR VE SANAT İLİŞKİSİNDE İHVAN-I MUSİKİ TOPLANTILARININ ROLÜ”

Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN

Afyon Kocatepe Üniversitesi

uturkmen@aku.edu.tr

ÖZET

Toplanmalar sayesinde birey; içinde yaşadığı toplumun diğer bireyleri ile daha sağlıklı ve etkili iletişim imkânı elde edebilmektedir. Ahlak kuralları başta olmak üzere, gelenekleri, görenekleri, kültürel değerleri özümseyebilmekte ve yaşayabilmektedir. Son iki yüzyıldaki bilim ve teknolojiadaki gelişmeler bireyler ve toplumların hayatlarının her zerresine nüfus etmiştir. Bu etki beraberinde birbirlerinden hızla uzaklaşan birey ve toplumları da ortaya çıkarmıştır. Araştırmanın konusunu teşkil eden toplanmalara X. Yüzyılın ikinci yarısında merkezi Basra’da olan siyasi-dini bir birlik olan “İhvan-üs Safa” ilham olmuştur. Bu topluluğun gayeleri arasında; yardımlaşma, fikir alışverişi yapma, ahlak temelli risaleler yayınlama vardır. Afyon’da yaklaşık iki yıldır devam eden ve belli bir izleyici kitlesine ulaşan toplantıların geleneksel Türk müziğinin meşk sistemini devam ettirdiği düşünülmektedir. Çalışmada; şehir ve sanat ilişkisi konusu üzerinde icracıların toplantılara yönelik görüşlerinin belirlenmesi amaç edinilmiştir. Bu amaçla 30 günde bir düzenlenen ve sanat ve toplum üzerine müzikli sohbetlerin gerçekleştirildiği “İhvan-ı Musiki” toplantılarına katılan icracılara yapılandırılmış görüşmeler yapılacak ve veriler nitel çözümleme tekniklerine göre çözümlenecektir. Çalışmanın şehir ve sanat, geleneğin yaşatılmasında güncel meşk yaklaşımları türünden çalışmalara katkı sağlayacağı ve alanında özgün olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: kültür, İhvan-ı Musiki, sanat

“THE ROLE OF THE İHVAN-I MUSIC THROUGH EYES OF THE PERFORMER IN A CITY AND ART RELATIONSHIP”

ABSTRACT

Thanks to the gathering of the individuals, is achieved the ability to communicate with other members of society in more effective and healthy way. Mainly Ethic code, customs, traditions, cultural values can be assimilated and experienced. In the last two centuries, developments in science and technology have penetrated every bit of individuals and societies life. Within this effect, rapidly moving away from each other individuals and societies have occurred. The subject of the research constituting the collection. In the second half of the century, the political- religious unity in the center of Basra- “İhvan- ı Safa” became an inspiration. Among the purposes of this community the were cooperation, exchanging ideas, morality-based treatises publishing. It’s considered that meetings in Afyon continued the traditional Turkish music Meşk system for two year and reached a certain audience. In the study, is aimed to determinate the views of performers on the gathering (meetings) related to the city and art relationship. For this purpose; the performers of the “İhvan-ı Music” metteng in the music conversations on the art and society that are hold in every 30 day, will be interviewed and datas will be resolved according to the qualitative techniques analysis. Is considered that the study is unique in the field and will contribute to the works of city and art, surviving of traditions and current approaches to the Meşk.

Key words: culture, İhvan-ı music, art

İletişim

Teknolojik gelişmeler iletişimde de hızı beraberinde getirmektedir. Takibi gerçekten zor olan bu gelişim ve değişimin bireyler ve toplumlar arasındaki iletişime katkısı var mıdır, yoksa geri dönülmez yaralar mı açıyor zaman gösterecek. Bireyleri ve toplumları hızla birbirine mi benzetiyor, yoksa ayırıştırıyor, kültürel etkileşimler sayesinde daha mı fazla kültürleniyoruz yoksa kültürleri tanıdıkça kabuğumuza çekilip daha fazla mı kendimiz olma çabasındayız tüm bunları da zaman gösterecek. Bilinen bir gerçek var ki; gelenekler, görenekler, kültürel değerler, alışkanlıklar, değer yargıları bugün geçmişten daha fazla iletişime ait gelişmelerden etkilenmekte.

“Teknolojik gelişmelere paralel olarak Türkçe ’de çok sık kullanılan iletişim terimi Latince “bölüşmek” anlamına gelen communis kelimesinden gelmektedir. Bu bağlamda iletişim bilgi, düşünce, davranış, gibi kapsamın bireyler veya gruplar arasında bölüşülmesini sağlamak için yapılan çabalar olarak tanımlanır”(Kayaalp, 2004;15). Bireyler ve toplumlar arasındaki hemen her türlü etkileşim ve ilişki bu çabaların içerisinde yer alır. Yine bu çabalar; okul, aile, kurum ve kuruluşlar içinde okul, aile, kurum ve kuruluşlar arasında gerçekleşebilir.

Günümüz iletişimi gerçekçi midir? Sosyal medya, sanal alem kişiyi maddi manevi doyuma ulaştırabilmekte midir? Bir çok kişi bu sorunun cevabını net olarak vermekte ve günümüz iletişim imkanlarının kişiyi çevresinden ve gerçek hayattan kopardığı görüşünde birleşmekte, bu görüşü destekleyenler, bilgisayara dayanan iletişim teknolojisinin, yanlış kimlikler arasına saklanan kişileri engelleme gücünün çok sınırlı olduğunu ileri sürmektedir. Bu aynı zamanda, kandırma, yanıltma, yönlendirme, duygusal aldatmalar vs. de yaratacaktır. (Giddens,2008:192-193)

İletişim ve Sanat

Bireyler ve toplumlar arasındaki iletişiminin en önemli araçlarından biri hiç kuşkusuz sanattır. Sanatın dili bazı zaman ve mekanlarda tüm insanlığı ortak bir payda da buluşturabilir. Sevgi, dostluk duygularını bireyler ve toplumlar arasında sanat iletişimi yoluyla sağlayabilir. Sanatın ve sanatçının düşünilemeyen, üretilemeyen, hayal edilemeyen hayal eden yanı sıra bu iletişim ve etkileşimde engel değildir. “Bir arada yaşayan insanların oluşturduğu varlık” (Güven, 1999:4) olarak tanımlanabilen toplumlar, sanatın bu gücünden yararlanmışlardır.

Sanat üzerine birkaç güzel tanım ve düşünce.

Uçan sanatı “duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri, belli durum, olgu ve olayları, belirli bir amaç ve yöntemle, belirli bir güzellik anlayışına göre işlenerek birleştirilmiş gerçeklerle anlatan özgün estetik bir bütün” (2005:123) olarak tanımlarken, Artut göre ise sanat “bir düzenleme, bir sezgi olayı” (2009:20) dır. Sönmez ise sanat hakkında şunları söyler. “sanatsal bilgi: Gerçekle, çoğu kez estetik bir bağ kurmadır. Sanatta; hem etik, hem de estetik ölçütler vardır; ama baskın olan estetik özelliklerdir. Yani güzellik, hoşluk gibi insanda estetik duygular uyandıran nitelikler temele dayanır. Aynı zamanda sanatçı; ahlaki bir değeri, bir ideolojiyi, görüşü, savı da aktarma görevini üstlenebilir; ama bu işi yaparken, onları, kendi estetik anlayışıyla sentezler” (2011:16).

Adorno; bireyler ve toplumlar arasındaki iletişimsizliğin ve bölünmüşlüğü önüne sanatın geçilebileceğini düşünür. Ona göre; bölünmüşlüğü ve yanlışın ortadan kalktığı toplum, bütünleşmiş, doğruluğa (hakikate) kavuşmuş toplum olur. Böyle bir bütünleşmenin, böyle bir doğruluğun örneği vardır ve sanatta bulunur. Sanat; yanlışlıklar ve bölünmüşlükler ortasında bir sığınma yeridir. Bütünselliğin ve doğruluğun ülkesidir. (Akt: Dellaloğlu,1995; 46)

Sanat İletişiminde Önemli Bir Gelenek Meşk

Osmanlı musikisi üzerinde farklı görüşlerin olduğu bilinmektedir. Örneğin bu müziğin saray veya şehir musiki olduğu tartışmaları ve konuşmaları bugün bile yapılmakta. Örneğin Aksoy; Osmanlı musikisinin şehir musikisi olduğunu, sarayın sadece belirli dönemlerde destek verdiğini, varlığını ve her şeyini saraya borçlu olmadığını dile getirir. (2008;33). Şehir müziğinin en etkin ve verimli yerlerinden biri ise meşk'lerdir.

“Hattan sonra mûsikî eğitiminde de kullanılan, ustadan çırağa doğrudan öğretim. Amaçlı olarak kesinlikle notasız (çünkü nota hafızayı körelttiği gibi üslûbu da yok eder). Ama mutlaka güfte ezberletip usul (m.b.) vurdurarak uygulanan bu metot, Türk müziğinin nesilden nesile aktarılmasında yegâne amil olmuştur. Âşık Paşa da (ö.1333) ünlü Garipnâme'sinde “okumakla yazmakla olmaz, ta üstattan görmeyince” diyor. (Tanrıkorur, 2005;208)

Tanrıkorur; tek veya toplu olarak hususi mahiyette musiki icra edilen hoca evleri, cemiyetler ve öğrenci korolarını özel meşkhaneler olarak tanımlar. Osmanlıda mûsikî hocalarının evde ders verme geleneğinin saray cariyelerinin evlerine ders almaya gelmeleriyle başladığını, bu geleneğin mehterhane ile Enderun ve tekkelerin kapatılmasından sonra da zaruri olarak devam ettiğini belirtir. “Mûsikî-i Osmânî, Gülşen-i Mûsikî, Dârü'l Mûsikî, Terakkî-i Mûsikî vb. İsimler altında evlerinde veya bir lokalde hususi meşk veren Kanuni Hacı Ârif, İsmail Hakkı, Rif'at, Hoca Kazım (Uz), Abdülkadir (Töre), Kanuni Nâzım, Udî Fahri (kopuz) ve Ali Salâhî beyler gibi tanınmış mûsikî üstatları, ilk defa Bolehenk Nuri Bey'in (1834-1910) açtığı yolu devam ettirdiler. (2005;31-32).

Behar (1992;11); yetmiş seksen yıl öncesine kadar geleneksel Türk musikisinin öğretimi ve aktarımının meşk adıyla verilen usule dayandığını, ses ve saz öğrenimlerinin, öğrencilerin eser dağarcıklarını geliştirmenin meşk etmekle geliştiğini, meşk'in müzik dünyasında sembolik ve pratik işlevler yüklendiğini belirtir. Ona göre meşk “hat sanatından ödünç alınmış “yazı örneği”, “yazı karalaması” anlamına gelen bir terimdir ve en genel düzeyde eğitim ve öğretim anlamında ele alınmıştır.

Zekai Dedeade Ahmet Efendi hakkında Behar şöyle söyler: “Ahmet Efendi'nin yetişmesine damga vuran eğitim kesinlikle bu formel eğitim değildir. Bir kere babası tarafından küçük yaştan itibaren hıfza çalıştırılan Ahmet Efendi henüz 12 yaşındayken hıfzını dinletip hafız oldu. Yine ilkokul yaşlarındayken aynı zamanda hattat olan babası Zekai Dede'den sülüs ve nesih yazılarını meşk edip daha çocuk yaşında hat icazeti aldı” (2008;89). Buna göre meşk sanat eğitiminin en önemli parçasını oluşturmakta, meşke dayalı bir süreçten geçmeden, bir sanatçının kendisinden önce yapılanları öğrenip zihnine yerleştirmeden sanatı öğrenmediği ve usta olamadığı anlaşılmaktadır. Aslında meşk bu anlamda bir eğitim sürecidir çünkü geçmişte yapılanların yapıldıkları biçimiyle gelecek kuşaklara aktarımıdır. Zaman içerisinde pek çok öğretim yöntemi ortaya çıkmış, eğitimi verilen alanın daha kolay aktarılması sağlanmaya çalışılmış, bunun sonucunda hafızanın olumsuzluklarını ortadan kaldıracak yeni yöntemler de ortaya çıkmıştır. Bu yöntemler sanılanın aksine, meşkin öneminin azalmasına neden olamayacağı gibi öneminin artmasına da neden olmaktadır çünkü en gelişmiş nota yazısı bile müzikte beklenen bazı ifadeleri dile getirmekte yetersiz kalmaktadır. Bu nedenle meşkin günümüzde kullanılmadığını söylemek de son derece büyük bir hatadır ve konservatuvarlardaki derslerde hoca ile öğrencinin birlikte çalmaları ve seslendirmeleri de bu kapsamda aslında bir tür meşktir.

İhvan-ı Musiki Toplantıları

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda çalışan bir grup icracı ve müzik bilimciler tarafından her ayın son Çarşamba günü gerçekleştirilen toplantılara X. Yüzyılın ikinci yarısında merkezi Basra'da olan siyasi-dini bir birlik olan “İhvan-ı Safa ” ilham olmuştur. İslam Ansiklopedisi'nde İhvan-ı Safa hakkında şu bilgiler yer alır. Bu topluluğun gayeleri yardımlaşma, fikir alışverişi yapma, ahlak temelli risaleler yayınlamadır. Toplantılarda; Hermes ile Pythagoras, Socrates ile Eflatun'un sık sık zikri geçmekte, Aristo ise daha muteber sayılmaktadır. (1993:946)

Çetinkaya ise çalışmasında bu topluluk için şu bilgilere yer verir. İslâm dünyasının en önemli ekollerinden olan İhvân-ı Safâ'nın “Risaleler” adlı eserleri, Hermetik, Pythagorien ve Neo-Platonist düşüncelerin adeta vahiy süzgecinden geçirilerek ele alındığı bir ansiklopedi niteliği taşır ve kendilerinden sonraki düşünürlere de yüklü bir bilgi malzemesi sunar (1995:7-8).

İhvân-ı Safâ Risalelerinde, sesin dinlendirici, neşelendirici, cesaret verici, üzücü, kin ve nefret hislerini körükleyici ve insanı kızdırıcı, kin ve nefret hislerini aynı zamanda izale edici, barışı sağlayıcı ve sevdirci özellikleri anlatılmaktadır. İhvân-ı Safâ mûsikîyi ilk bulanın ve kullananın filozoflar olduğu inancındadır” (Çetinkaya,1995:87).

Çetinkaya'ya göre İhvân-ı Safâ müzik hakkında şu açıklamayı yapar. “Mûsikî konusundaki risâlelerimizin amacı, bütün dünyanın aritmetik, geometri ve müziksel ilişkilerle uyum içinde olduğunu göstermektir. Orda evrensel âhengin gerçekliğini detaylı bir şekilde açıkladık” (1995:91).

Afyonkarahisar Ihvan-ı Musiki toplantılarının özü.

-Toplantılar Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı icracı ve müzik bilimcilerinin desteği ile başlatılmıştır.

-Toplantılara belli bir zümre davet edilmemiş ve gönüllük esasına göre davetler yapılmış, gelenler hoşgörü ile kabul edilmiştir.

-Konular toplantı sonunda irticalen belirlenmiştir.

-Toplantıların merkezinde müzik olmuş, müziğin bireyleri çeken bir unsur olduğu felsefesinden hareket edilmiştir.

-Mekân derdine düşülmemiş, uygun olan her ortam değerlendirilmiştir. Bununla birlikte 2014 Ocak Ayı'ndan itibaren Rıza Çerçel Kültür Merkezi toplantılara ev sahipliği yapmıştır.

-Toplantılara sürekli katılımların olabildiği gibi zamanla artmaların ve eksilmelerin de olduğu görülmüştür.

-Müzik ve felsefe, din, sosyoloji, günlük yaşam, tıp, psikoloji vb konular üzerinde durulmuş, sohbetlerin merkezinde Afyon ve müzik olmuştur.

-Hiçbir kişi, kurum ve kuruluş hakkında konuşulmamıştır.

-Toplantılar yoluyla “sosyal bütünleşme, sosyal gelişim, sosyal barış” ortamı hedeflenmiştir.

-Şehir hayatına felsefi temelli bir düşünce ve üretim ile katkıda bulunulması amaç edinilmiştir.

-Yaş, cinsiyet, meslek, ırk, dil ve din ayırdımı olmaksızın “fikir tartışmaları-

konuşmaları” gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

-Konservatuvar eğitimci ve öğrencilerinin içinde yaşadıkları toplumla bütünleşebilmeleri amaç edinilmiştir.

2013-14 Eğitim Öğretim Yılı Ihvan-ı Musiki Toplantıları İçeriği

Adı: Ihvan-ı Musiki Sohbetler

Toplantı Yeri: Rıza Çerçel Kültür Merkezi

Saati: 20:00

Yapıldığı Tarihler: Her ayın son Çarşambası

Sanatçılar: Özlem Elitaş (Solist), Burak Kaynarca (Ud), Ömer Bildik (Ney), Kenan Savaş (Kanun).

Resim 1. Konservatuvar 2013-14 eğitim öğretim Yılı Bahar yarıyılı Kataloğundan. Soldan sağa, Ömer Bildik, Burak Kaynarca, Kenan Savaş, Özlem Elitaş

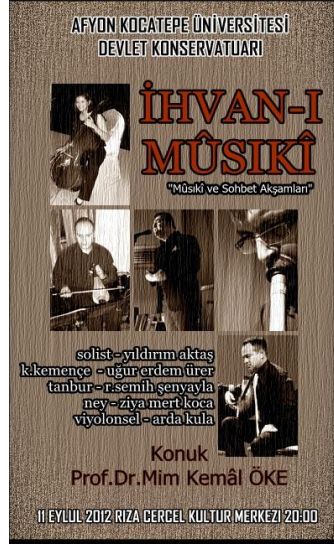


Tanıtım ve Davet Yazı içeriği: “Yüzyıllar boyu kültürümüzün aktarılmasında önemli rol oynayan “meşk” sistemi günümüzde neredeyse unutulmaya yüz tutmuştur. Tarih boyunca haftanın belli günleri muhtelif mekânlarda aksatılmadan devam eden meşk toplantılarında şiirden mûsikîye, edebiyattan felsefeye, gündemi ilgilendiren konulardan tarihteki olaylara kadar hemen her hususta sohbetler yapılır ve bu sohbetler mutlaka mûsikîyle süslenirdi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı tarafından yeniden başlatılmak istenen bu gelenek, Afyonkarahisar halkı tarafından oldukça benimsenmiştir. Gelenekte olduğu gibi ücretsiz olarak gerçekleştirilen meşk akşamlarına katılımın her geçen hafta biraz daha artmasıyla halkımızın bu geleneğe sahip çıkma isteği de fark edilmektedir. Her ayın son Çarşamba günü saat 20:00’de Afyon Lisesi karşısında bulunan Rıza Çerçel Kültür Merkezi’nde yapılan meşkimize, sizleri de aramızda görmek dileğiyle.”

Davet Edilenler : İlki 18 Ocak 2012 tarihinde başlanan toplantılara; Süleyman Uysal (Şair), Mehmet Sarı (Edebiyatçı-Yazar), Türker Göksel (Akademisyen-Yazar), Yoksul derviş (Aşık), Mim Kemal Öke (Akademisyen-Yazar), Yıldırım Aktaş (Sanatçı), Burhan Kul (Sanatçı), Recep Aslan (Akademisyen), Uğur Erdem Ürer (Sanatçı), Tuba

Kardeş (Sanatçı), Ş. Suat Toydemir (Sanatçı), Yavuz Tutuş (Sanatçı), Ebubekir Özen (Sanatçı), Raif Somer (Sanatçı), Mehmet Ali Adak (Sanatçı), Alaaddin Ambanazlı (sanatçı), İsmail Hakkı Nakilcioğlu (Akademisyen), Ziya Mert Koca (Sanatçı), Salih Ergan (Emekli Akademisyen) Rüstem Semih Şenyayla (Sanatçı), Arda Kula (Sanatçı), Yalçın Tura (Besteci), Gözde Çolakoğlu Sarı (Akademisyen), Gürbüz Ocak (Akademisyen), Kadir Altunkaya (İşadamı), Ayhan Sarı (Sanatçı), Güner Özkan (Araştırmacı) davet edilmiştir.

Resim 2. Toplantıları Tanıtıcı Afişlerden



Resim 3. Sanatçılar Hazırlıklarını Yaparken. Soldan Sağa. Özlem Elitaş, Burak Kaynarca, Kenan Savaş, Ömer Bildik.



Resim 4. Toplantılardan Bir Görünüm. Soldan Sağa, Güner Özkan, Ayhan Sarı, Gözde Çolakoğlu Sarı, Sabahat Tura, Yalçın Tura, Uğur Türkmen, (?), Yunus Emre Uğur, Çağhan Adar



Araştırmanın problemini oluşturan ana probleme bağlantılı olarak şu alt problemlere cevap aranmıştır.

İcracı gözüyle Toplantıların;

Bireylerin Sosyo Kültürel Gelişiminde Toplantıların Önemi Nedir?

Türk Müziği Kültürüne Katkıları Nelerdir?

Şehir ve Sanat İlişkisindeki Rolü Nedir

Yöntem

Araştırma; icracı gözüyle bireylerin sosyo-kültürel gelişiminde toplantıların önemi, toplantıların Türk müziği kültürüne katkıları, şehir ve sanat ilişkisindeki rolünün belirlenebilmesi ayrıca; konusu ve içeriği ile özgün bir çalışma olması nedenlerinden dolayı da önemlidir. Araştırma; Tarama modelini esas almaktadır. İhvan- Musiki toplantılarına katılan icracıların gözlem ve düşüncelerini ortaya koyan bir durum tespiti yapmayı amaçlayan betimsel bir araştırmadır. Araştırmada yarı yapılandırılmış görüşme uygulanmış, veriler nitel çözümleme tekniklerine göre analiz edilmiş ve yorumlanmıştır.

Bulgular ve Yorum

Şehir ve sanat ilişkisinde rol oynayan etkenlerin belirlenmesi, İhvan-ı Musiki toplantıların şehir hayatındaki rolünün belirlenmesine yönelik çalışmada elde edilen verilerin işlenmesinde birbiriyle örtüşen düşünce ve sonuçlara yer verilmemiştir.

Katılımcılara göre toplantıların; bireylerin sosyo kültürel gelişiminde toplantıların önemi, Türk müziği kültürüne katkıları, toplantıların şehir ve sanat ilişkisindeki rolü ‘ne yönelik düşünceleri şöyledir.

İhvan-ı Musiki Toplantılarının Bireylerin Sosyo Kültürel Gelişiminde Toplantıların Önemi

Katılımcılar toplantıların; bireyin kültürel gelişimine katkı sağladığını, bireylerin toplumla iletişimini güçlendirdiğini, bireylerin nitelikli müzik dinleyebilme imkânı elde edebildiklerini belirtmişlerdir.

Ihvan-ı Musiki Toplantılarının Türk Müziği Kültürüne Katkıları

Katılımcılara göre toplantılar; Türk müziğinde meşk sisteminin devamı görülebilir, Türk müziğinin nitelikli olarak icra edilmesi çalışmalarına katkıda bulunacaktır. Türk müziği icracısının -sanatçısının toplumla daha fazla yakınlaşabilmesi fırsatı sağlamaktadır.

Bir katılımcının müzik eğitimine değinilmesi düşüncesini şöyle dile getirmiştir.

“Hitap ettiği kitle ve kişilerin sayılarında artış sağlanırsa daha geniş kitlelere ulaşırsa ve konser dinleti özelliğinin dışına çıkıp yoğunluk müzik eğitimi ve öğretimi üzerine olursa, bu toplantılara katılan genç müzisyenlere pozitif katkı sağlayacaktır.”

Ihvan-ı Musiki Toplantılarının İcracı İçin Önemi

Katılımcılar toplantıların “Mûsikî-i Osmânî, Gülşen-i Mûsikî, Terakkî-i Mûsikî gibi meşk gelenekleriyle bir bağlantısı kurulabileceğini, bunların birçoğunun devrin özel müzik okulları olduğunu ve eğitimin meşk sistemi ile yapıldığını belirtmişlerdir. Bununla birlikte; Ihvan-ı Musiki toplantılarının sadece dinleti konser vb yönü çok fazla olan bir buluşmalar olduğu, eğitim ve öğretimde işin içine girerse daha fazla geleneğe hizmet etmiş olacağını belirtmişlerdir.

Bir katılımcının sözleri toplantıların icracı için önemini belirtmesi açısından değer taşımaktadır.

“Sahnenin soğuk ortamından sıyrılıp daha sıcak bir ortamda saz icra ediliyor, yapılan musiki daha yakından gözlemlendiğinden sazlar daha az hata yapmak için büyük çaba sarf ettiğinden sazendelerin işi zorlaşıyor.”

Bir diğer katılımcı ise şunları dile getirmiştir.

“Bu tür ortamlarda samimiyet ve yakınlık biraz daha fazla yaşanır. Birçok farklı sektörden ve kıdemden olan insanlar ile aynı ortamı ve aynı sanat zevkini birlikte teneffüs edebilirsiniz. Her şey den önce icracı için alışık olduğu performans şeklinin dışına çıkıp daha samimi bir ortamda dinleyici ile buluşmasını sağlayacaktır. Bu buluşmanın da icracı için kendisini farkında olmadığı birçok özelliğini ortaya çıkmasına neden olacaktır. İcracının bu tür ortamlarda kendisini tanıması açısından önemli olduğu söylenebilir”

Ihvan-ı Musiki Toplantılarının Şehir Ve Sanat İlişkisindeki Rolü

Katılımcılar; toplantıların şehir kültürüne katkıları olduğu, yapılanlar müzik temalı olduğundan icra hakkında gelenlerin fikir sahibi olduğu, konuşulan konular öğretici nitelikte olduğundan dinleyenlerin daha çok şey öğrenip kültürlerini artırdığını belirtmişlerdir.

Bir katılımcı icracılar arasında ilginin rekabete dönüşebileceğini düşünmesi araştırma için önemli bir veridir.

“Öncelikle seçkin, kaliteli ve seviyeli bir müzik toplantısı olması dolayısı ile işlevini yerine getirdiği sürece gizli bir rekabet ortamının doğacağını düşünüyorum.. Bu da aynı tür müzik yapan diğer sanatçıların kaliteli müzik yapma isteğini sağlayacaktır.. Kaliteli ve seviyeli müzik yapılan bir mekânda, kültür seviyesi yüksek şahsiyetlerin katılmasını sağlayacaktır.”

Hızla değişen dünyada zor da olsa toplantıların sürdürülebileceği ve çoğaltılabileceği, toplantıların sürdürülebilir olması için daha planlı olunması gerektiği, toplantıların markalaşabilme potansiyelinin olduğu, tarihe, klasik Türk müziğine, edebiyata ilgi duyanların mutlu olacağı ve katılmak için gayret göstereceği, toplantılara gençlerin ilgi göstereceği

katılımcılar tarafından belirtilmiştir.

Katılımcılar; günümüzde büyük şehirlerde metropollerde bu toplantılara benzer toplantıların yapılmadığını, genelde Ihvan-ı Musiki toplantılara gelindiği için eksikliğini icracı olarak hissetmediklerini belirtmişlerdir.

Katılımcılar toplantıların felsefesini (her toplantıda bir konuğun olması ve farklı konulardan sohbetlerin açılması, sohbetin doğaçlama gelişmesi, müziğin devamlı olması ve belli bir sanatçı topluluğunun toplantılarda yer alması, ikram olarak sadece çay verilmesi, ücretsiz olması vb) beğenmekle birlikte şu önerilerde bulunmuşlardır.

Her toplantı konuk ve müzik açısından dinleyenlere yeni kapılar aralamalı.

İleriki zamanlarda toplantıya katılanlara sponsorlarca ikramlar yapılmalı ve o günün anısına küçük hediyeler verilmeli.

Kişisel gelişim ve eğitim konusuna ağırlık verilmeli.

Ihvan-ı Musiki toplantılarının reklam ve tanıtımı yapılmalı.

Aynı müzik türüne ilgi duyan insanların memnuniyetlerini artırıcı çalışmalar yapılmalı.

Toplantılar kayıt altına alınmalı, arşivlenmeli, belgeseli çekilmeli ve yerel-ulusal medyada paylaşılmalı.

Tek düze konser ve dinletiler yerine eğitim ağırlıklı sohbetler yapılmalı, edebiyat, ebru, tekzip, dini sohbetler toplantılarda yer almalı.

Bir konuk yerine muhalif iki konuk çağrılmalı.

Genç Ihvanlar ve Musiki adıyla gençler toplantıya çağrılabilir. Gençlere görev ve sorumluluklar verilerek aidiyetleri sağlanmalı.

İletişim ağı kurulmalı.

Hangi konunun konuşulacağı, konuğun kim olduğu, hangi makamın geçileceği önceden katılımcılara bildirilmeli.

Sonuç ve Öneriler

Toplantılara icracı olarak katılan sanatçılardan elde edilen verilere göre; toplantıların; bireylerin sosyo kültürel gelişimine katkıda bulunduğu, Türk müziği kültürüne katkıda bulunduğu ve kültürün aktarımında önemi olduğu, toplantıların şehir ve sanat ilişkisinde rolü olduğunu belirlenmiştir.

Toplantıya icracı olarak katılan sanatçıların önerileri dikkatlice incelendiğinde eğitim ve kişisel gelişim üzerinde durdukları görülmüştür. Bu amacın gerçekleştirilmesi için eğitim bilimci ve müzik bilimcilerden destek ve görüş alınabilir.

Geleneksel Türk müziği bir oda müziğidir ve oda müziği anlayışı ile icra edilmesi gerekir. Ihvan-ı Musiki toplantıları bu icra için fırsat vermektedir. Toplantıların mekanı belli olsa da ilerleyen dönemlerde değişebilir.

Konservatuvarlarda verilen formel eğitim Ihvan-ı Musiki toplantılarınca yürütülecek olan informal eğitimle desteklenebilir.

Toplantılarda dinleyici kalabalığından ziyade nitelikli ve paylaşımcı bir katılımın olması hedeflenmelidir. Bu icracılar için de geçerli olmalıdır.

KAYNAKÇA

- Aksoy, B. (2008). Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Artut, K. (2009). Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri, (6. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Behar, C. (1992). Zaman-Mekan-Müzik, Afa Yayınları, İstanbul.
- Behar, C. (2008). Musikiden Müziğe, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Çetinkaya, Y. (1995). İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi, İnsan Yayınları, İstanbul
- Dellaloğlu, F. (1995). Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Giddens, A. (2008). Sosyoloji, Kırmızı Yayınları, Yayıma Hazırlayan: Cemal Güzel, İstanbul.
- Güven, S. (1999). Toplumbilim, Ezgi Kitabevi, Bursa.
- İslam Ansiklopedisi (1993). 5. Cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- Sönmez, V. (2011). Eğitim Felsefesi, Anı Yayıncılık, Ankara
- Tanrıkorur, Ç. (2005). Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi, Dergâh Yayınları, İstanbul
- Uçan, A. (2005). *İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi*, (3. Baskı). Ankara: Evrensel Müzik evi.

“SİVAS’TA YAŞAYAN ÂŞIKLIK GELENEĞİ ALEVİ – BEKTAŞİ ÂŞIKLAR”

Yrd. Doç. Dr. Zekeriya KAPTAN

Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Anabilim Dalı

SİVAS

zkaptan58@hotmail.com

ÖZET

Tarihi geçmişî çağlar öncesine dayanan, Türk kültürünün önemli unsurlarından birisi de Âşıklık Geleneğidir. Bu geleneğin şimdiye kadar pek çok temsilcisi yetişmiştir. Geleneğin temsilcileri yetiştikleri yerler bakımından değerlendirildiğinde, özellikle son birkaç yüzyıl içerisinde âşıkların belli yerlerde kümelandıkları, başka bir deyişle bazı yerlerin âşıklık geleneği bakımından daha zengin bir birikime sahip olduğu görülmektedir. İşte bu zengin birikime sahip yerlerden birisi de Sivas İli’dir. Sivas, tarih boyunca Anadolu’da Âşıklık Geleneğinin yaygın olarak yaşatıldığı bir il olma özelliğine sahip olmuştur. Bu geleneğin bu güne kadar yaşatılmasında Alevi-Bektaşî âşıkların katkıları ise dikkate değerdir. Bu çalışmada; Sivas ilinde yaşayan ve halen âşıklık geleneğini çeşitli yönleriyle yaşatan Alevi-Bektaşî Âşıklar tespit edilmeye çalışılmıştır. Araştırmada, etnomüzikoloji disiplini içerisinde, betimsel düzende durum saptamaya yönelik bir nitel araştırmaya modeli temel alınmıştır. Veriler nitel araştırma yöntemlerinden *Doküman İncelenmesi (Analizi) ve Görüşme* teknikleri kullanılarak elde edilmiştir. Elde edilen bulgular kategorileştirilerek bir tablo haline dönüştürülmüştür. Bulgular kısmında Sivas ilindeki Alevi-Bektaşî âşıkların sayısal tespitiyle gelenek içindeki önemine dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Sonuç kısmında ise Alevi-Bektaşî kültürünün Sivas ili âşıklık geleneğinin yaşatılmasında ki etkili olan boyutlarına değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sivas, Âşıklık Geleneği, Alevi-Bektaşî.

LIVING THE TRADITION OF MINSTRELSY in SİVAS ALEVİ- BEKTASHİ MINSTRELS

ABSTRACT

The history dating back centuries, one of the important aspects of Turkish culture and tradition of minstrelsy (*âşık*) Representative of this tradition have grown up alot so far. Representatives of the growing area are evaluated in terms of tradition,(minstrels) , especially In the last few centuries where certain places, in other words, some places Minstrelsy seen that with a knowledge richer. That’s one of the places with a rich background in the province of Sivas. Sivas widely kept alive the tadition of minstrelsy of Anatolia throughout history has had the distinction of being a province. Alevi –Bektashi tradition of life until this day is worth noting that the contributions of (minstrels). In this study, in the province of Sivas various aspects of living and still preserves the tradition of minstrelsy tried to determine Alevi- Bektashi (minstrels). In the study, in the discipline of ethnomusicology, the descriptive qualitative research in order to identify the model is based on the order status. Qualitative research methods were obtained by Data Document Analysis and Interview techniques. The

findings are classified and converted into a table. Results in Sivas on the Alevi- Bektashi (minstrels) tried to withdraw from the numerical importance of the finding of a tradition. At the conclusion of the Alevi –Bektashi culture that the effective size of the continuity of the tradition of minstrelsy mentioned in Sivas province

Key Words: Sivas, Minstrelsy Tradition, Alevi –Bektashi

GİRİŞ

Temel dinamiklerini Orta Asya Türk medeniyetlerindeki ozan-baksı geleneğinden alan ve Osmanlı coğrafyasında şekillenerek günümüze kadar ulaşan Aşıklık Geleneği; Türk kültüründe önemli bir yer tutmaktadır.

Âşıklık Geleneği, yüzyılların deneyimlerinden süzülerek biçimlenmiş, belirli kuralları olan, şiirin ve ezginin kalıcı ve etkileyici özelliğinden yararlanarak kuşaktan kuşağa aktarılan bir değerler bütünüdür. Sazlı (telden), sazsız (dilden), doğaçlama yoluyla, kalemle veya birkaç özelliği birden taşıyan geleneğe bağlı olarak şiir söyleyenlere “âşık”, bu söyleme biçimine “âşıklık”, âşıkları yönlendiren kurallar bütününe de “âşıklık geleneği” denilmektedir (Artun, 2009).

Âşıklık Geleneği, Anadolu’da 13’üncü yüzyılda Yunus Emre’nin anıtsal kişiliğinde başlamış, XXI’inci yüzyıla kadar uzanmıştır. Dilimizin ve ezginin ustası olan saz şairlerimiz, Anadolu insanının duygularını, düşüncelerini, acılarını, dileklerini ve yaşam biçimini özlü bir şekilde, duyarlılıkla anlatmışlardır (Say, 2005). Anadolu insanının dünya görüşünün yanı sıra, estetik anlayışı da âşıkların dilinde ve telinde temsil edilir.

Âşıklık Geleneği kültür varlığımızın önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu gelenek Türk insanının sanat beğenisini oluşturması yanında, kültürel kimliğin belirlenmesinde önemli rol oynamış, toplum yaşamında kaynaşmayı, birlikteliği sağlamıştır. Diğer yandan toplumun ortak düşüncelerinin dile getirmesi yönüyle kültürel yapının korunması ve kültürel mirasın kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemli bir görev üstlenmiştir.

Ozan–baksı geleneğinden evrimleşerek günümüze kadar gelen âşıklık geleneği ilk olarak XVI. yüzyılda kendini göstermeye başlamıştır. Gelenek, ozanlık geleneğinin devamı olmakla beraber tarihsel süreç içerisinde kendine özgü bir icra töresine sahip bağımsız bir tarz olmuştur. Özellikle XVI. yüzyıldan sonra Anadolu Coğrafyası’nda kendi biçimini ve çizgisini oluşturan âşıklık geleneği, günümüze kadar birçok âşık –temsilci- yetiştirmiştir. Geleneğin yetiştirdiği âşıklar; yetiştikleri yöreler bakımından değerlendirildiğinde, özellikle XVII. ve XVIII. yüzyılda bazı yörelerde özellikle Kars, Erzurum’da kümелendikleri görülür. Bu zengin birikimin oluştuğu yörelerden biri de Sivas İli’dir.

Sivas İli; coğrafi konumu bakımından ayrı bölgelerden, ayrı karakterde ve farklı kültürlerden olan insanların uğrak yeri haline gelmiş, böylece yıllar boyu ticari, iktisadi, sosyal ve kültürel açıdan devamlı etkileşim içinde kalmıştır. Bundan dolayıdır ki, Anadolu’da bir kültür merkezi olmuş, bu özelliğini yıllarca korumuştur.

Diğer yandan Sivas İli, tarih boyunca Anadolu’da Âşıklık Geleneğinin yaygın olarak yaşatıldığı bir il olma özelliğine sahiptir. Kaya(2008)’ya göre; “Bugüne kadar Sivas’ta tespit edilen âşıkların sayısı 800’dür. Sivas halk âşıkların diyarıdır. Pir Sultan Abdal’dan Âşık Ruhsatiye, Âşık Veysel’den Âşık Sefil Selimi’ye uzanan zaman koridorunda Sivas, Anadolu da *Âşıklık Geleneği*’nin kalbinin attığı yer olmuştur. İlk temsilcilerine XVI. yüzyılda rastladığımız âşıklar arasında; *Kul Hüseyin, Pir Ali, Pir Sultan Abdal ve Samut*; XVII. yüzyılda; *Budala, Hüseyin Abdal, İsmail, Karaoğlan, Kul Mustafa, Senem*; XVIII. yüzyılda ise *Ali Nebi, Hayrani, Kul Mehmet ve Sefil Öksüz* Sivas’ta yetişen âşıkların önemli temsilcileri olmuştur”.

Sivas, Anadolu’nun en eski tarih ve kültür merkezlerinden biridir. MÖ.2000 yıllarında Hititlerle başlayan yazılı tarihine Frigyalılar, Lidyalılar, Romalılar, Selçuklular ve Osmanlı medeniyetleri dâhil

olmuştur. Yüzyıllardır Türklerin yerleştiği, Türk kültürünün yoğrularak biçimlendiği Sivas'ın, Orta Asya'dan gelen Türkler için her zaman özel bir önemi olmuştur. İlk olarak 1509'da akınlar düzenleyen Türkmenlerin yerleşim süreci, 1071 yılında Malazgirt Savaşında sonra hızlanmış ve Türk kimliği Sivas'a damgasını vurmaya başlamıştır.

Türk kültürünün özellikli alanlarında biride Alevi-Bektaşî kültürüdür. Kanımca Türk kültürünün en yalın taşıyıcıları da Alevi-Bektaşîlerdir. Alevi-Bektaşî geleneğinin önde gelen manevi değerlerinden biri müziktir; müzik bir kültür etkinliği, bir sanat etkinliği olmaktan öteye, inanç alanının dokusunda gezinen, doğrudan doğruya inancı oluşturan bir öğedir (Yürür; 2005).

Günümüzde halk ozanlığı, saz şairi, âşık vb. denilince Alevi-Bektaşî geleneği ön plana çıkar. Alevi ve Bektaşîler halk edebiyatı ve halk müziğimizin en önemli performansçılarındandır. Tarihsel sürece baktığımızda da âşıklık geleneği içerisinde sayısal olarak en çok Alevi-Bektaşî âşıkları görmek mümkündür.

Bu çalışmada; Sivas ilinde yaşayan ve halen âşıklık geleneğini çeşitli yönleriyle yaşatan Alevi-Bektaşî Âşıklar tespit edilmeye çalışılmıştır.

YÖNTEM

Bu çalışmada, etnomüzikoloji disiplini içerisinde, betimsel düzende durum saptamaya yönelik bir nitel çalışmaya (Yıldırım, Şimşek; 2004) modeli temel alınmıştır. Çalışmada veriler nitel araştırma yöntemlerinden *Doküman İncelenmesi (Analizi)* ve *Görüşme* teknikleri kullanılarak elde edilmiştir. Elde edilen bulgular kategorileştirilerek bir tablo haline dönüştürülmüştür.

BULGULAR

Bu bölümde, Sivas İli Alevi-Bektaşî kültürüne ait tespit edilen âşıkların sıralı listesine yer verilmiştir.

Sivas İli bugün itibariyle Alevi-Bektaşî kültürünün yoğun olarak yaşandığı bir il olma özelliğine sahiptir. İlde bulunan 1285 köy sayısı içinde; köylerin 455'inde sadece Alevi ve Bektaşîler, 46'sında ise kısmen Alevi ve Bektaşîler yaşamaktadır. Tespitlerimizde bu köylerin her birinde bir, iki hatta daha fazla âşığın yaşamış veya halen yaşıyor oldukları gözlenmiştir. Çalışmada; bu âşıklar içerisinde sadece âşıklık yönü itibariyle güçlü oldukları düşünülen âşıklar listeye dâhil edilmiştir.

Aşağıdaki tabloda âşıklar; *Adı Soyadı, Mahlası, İlçesi, Köyü ve Doğum Tarihi* başlıkları altında listelenmiştir.

SİVAS İLİ ALEVİ – BEKTÂŞÎ ÂŞIKLAR

SIRA NO	ADI - SOYADI	MAHLASI	İLÇESİ	KÖYÜ	DOĞUM TARİHİ
1	Duran AKDOĞAN	Ahmet (Ahmet Duran)	Merkez	Tokuş	1911
2	Arife DOĞAN	-	Merkez	Karaçayır	1954
3	Sabri DURUKAN	Kul Deryaî	Merkez	Karaçayır	1940
4	Ahmet YEĞİNER	Pınar	Merkez	Karaçayır	1932
5	İbrahim YANAR	Yanar	Merkez	Karaçayır	1958
6	İbrahim EREN	Ağa	Divriği	Sincan	1913

7	Ali KABADAYI	Ali (Gurbetçi)	Divriği	Diktaş	1939
8	Ali TAN	Ali Tan	Divriği	Oyuktepe	1948
9	Aziz TOPRAK	Aziz Toprak	Divriği	Balova	1873
10	Hasan GÜNERİ	Bahri Hasan	Divriği	Diktaş	1914
11	İsmail ...?	Kul Budala (Budala İsmail)	Divriği	Şahin	XVII. Yy
12	Cafer ...?	Cafer	Divriği	Karakale	XIX. Yy
13	Celal YILMAZ	(Dertli) Celal	Divriği	Höbek	1950
14	Celal ÇAMLICA	Celal Dede (Ağa)	Divriği	Başören	1881
15	Maksut AYGÜN	Cevheri	Divriği	Olukman	1931
16	Hüseyin ...?	Çakkır	Divriği	Dişbudak	1933
17	Musa CULHA	Çulhani	Divriği	Güneş	1950
18	Seyit Ali AKBIYIK	Dergâhî	Divriği	Höbek	1955
19	Derviş ÇINAR	(Derviş) Çınar	Divriği	Gürpınar	1940
20	Selahattin AKBIYIK	Direnç	Divriği	Höbek	1958
21	Hüseyin HİLMİ	Ehlisoydan	Divriği	Çakırağa	1927
22	Elif TÜRKYILMAZ	Elif Edna	Divriği	Gürpınar	XX. yy
23	Elif KILIÇ	Elifçe	Divriği	Karasar	1954
24	Mustafa ...?	Er Mustafa	Divriği	Akmeşe	XIX. yy
25	Ali ERTEKİN	Ertekin	Divriği	Başören	1929
26	Mahmut ...?	Fedayî	Divriği	Höbek	XIX. yy
27	Mehmet ...?	Feryadî,(Deli Derviş),(Kul Yusuf)	Divriği	Derimli	1824
28	Feyzi DELİBAŞ	(Fevzi) Delibaş	Divriği	Yağbasan	1949
29	Feyzullah ÇINAR	Feyzullah	Divriği	Gürpınar	1937
30	Hıdır CULHA	Garip Hıdır	Divriği	Güneş	1959
31	Hüseyin KARAKUŞ	Gath Dede	Divriği	Başören	1890
32	Hüseyin Gazi METİN	Gazi Metin	Divriği	Şahin	1939
33	Kaya KIZILTUĞ	Gülkaya	Divriği	Mursal	1955
34	Hacı Bektaş YILDIRIM	Hacı	Divriği	Dişbudak	1953
35	İsmail Hakkı ŞAHİN	Hakkı Şahin	Divriği	Gürpınar	1935

SİVAS İLİ ALEVİ – BEKTÂŞÎ ÂŞIKLAR

SIRA NO	ADI - SOYADI	MAHLASI	İLÇESİ	KÖYÜ	DOĞUM TARİHİ
36	Hasan ERDOĞAN	(Hasan) Erdoğan	Divriği	Gökçebel	1951
37	Hasan KARABAŞ	Hasan	Divriği	Gözcük	1958
38	Haşim KARABABA	Haşim Baba	Divriği	Şahin	1938
39	Fatma ...?	Hatice Mihrap	Divriği	Başören	1899
40	Hüseyin KARABABA	Hüseyin	Divriği	Dişbudak	1908
41	Battal KARABABA	Karababa	Divriği	Şahin	1893
42	M. Ali KARABABA	Karababa	Divriği	Şahin	1934
43	Süleyman KARAKUŞ	Karakuş	Divriği	Başören	1942
44	Kasım KARŞI	Kasım	Divriği	Ödek	1959
45	İbrahim ALKAN	Kemteri	Divriği	Gedikbaşı	1945
46	Ali KIZILTUĞ	Kızıltuğ	Divriği	Mursal	1944
47	Mahmut ERDAL	Mahmut Erdal	Divriği	Şahin	1938
48	Ali BALLIKTAŞ	Mazlumî	Divriği	Ödek	1956
49	Ali METİN	Metinî	Divriği	Şahin	1926
50	Mahmut GÜNÖNÜ	(Mahmut) Günönü	Divriği	Üçpınar	1968
51	M. Ali TAŞTAN	Mim Ali	Divriği	Başören	1939
52	Âdem ASLANDOĞAN	Misali (Âdem)	Divriği	Höbek	1967
53	Murtaza YALÇIN	Murtaza Yalçın	Divriği	Mursal	1954
54	Hüseyin ...?	Nazmi	Divriği	Erekli	XX. yy
55	Necati CENGİZ	Necati	Divriği	Güneyevler	1930
56	Müslim ÖZCAN	Özcan	Divriği	Karasar	1940
57	İsmail METİN	Paşa Dayı	Divriği	Gözcük	1928
58	Adıgüzel ÇELEBİ	Sefil Edna	Divriği	Akmeşe	1802
59	İsmail METİN	Simaylî	Divriği	Şahin	1961
60	Süleyman BOZKURT	Süleyman	Divriği	Beyköy	1960
61	Ali METİN	Şih Metin	Divriği	Şahin	1934
62	Güzel AKDAĞ	Akdağ	Gemerek	Eskiyurt	1949
63	Ali ABBAS	Ali Abbas	Gemerek	Eskiyurt	1928

64	Rukiye ÖZDEMİR	Ceyhanî	Gemerek	Çepni	1931
65	İzzet ÖZBEK	İzzet	Gemerek	Çepni	1885
66	Derviş ŞAHİN	Kul (Biçare) Derviş	Gürün	Reşadiye	1946
67	Malik Ejder TOPRAK	Malikî	Gürün	Bağlıçay	1961
68	Münire DURLUPINAR	Şah Turna	Gürün	Kaynarca	1950
69	Ali Ekber ...?	Ali Ekber	Hafik	?	XIX. yy
70	Derviş Haydar Ali	Derviş Haydar Ali	Hafik	?	XIX. yy

SİVAS İLİ ALEVİ – BEKTÂŞÎ ÂŞIKLAR

SIRA NO	ADI - SOYADI	MAHLASI	İLÇESİ	KÖYÜ	DOĞUM TARİHİ
71	Hasan İRİŞ	Hasan İriş	Hafik	Üzeyir	1887
72	Tahir ASLANTAŞ	Kul Tahir	Hafik	Beykonağı	1971
73	Bergüzar ŞAHİN	Bergüzar	İmranlı	Kevenli	?
74	Halil KARABULUT	Fezaî	İmranlı	Kılıçköy	1945
75	Mehmet ŞENGÜL	(Ozan) Mehmet	İmranlı	Delice	1959
76	Mahmut SAĞLAM	Sağlamî	İmranlı	Çalıyurt	1946
77	Abidin POLAT	Abidin	Kangal	Soğukpınar	1939
78	Muhlis AKARSU	Akarsu	Kangal	Minarekaya	1948
79	Ali BAŞTUĞ	Ali Baştuğ	Kangal	Yellice	1955
80	Halis ŞAHİN	Birçare	Kangal	GençAli	1938
81	Cemal ÖZCAN	Cemal Özcan (Cemalî)	Kangal	Çaltepe	1950
82	Hüseyin BİLGİN	Dilhunî	Kangal	Yellice	1918
83	Halis DÖNMEZ	Dönmez	Kangal	Kavak	1950
84	Hüseyin ...?	Efganî	Kangal	Soğukpınar	1881
85	Süleyman ...?	Fahrî	Kangal	Soğukpınar	?
86	...?	Feganî	Kangal	Soğukpınar	1915
87	Ahmet GÖKÇE	Gökçe	Kangal	Yellice	1951
88	İsmail NAR	İsmail Nar	Kangal	Karanlık	1940
89	Kamber NAR	Kamberî	Kangal	Karanlık	1956
90	Ethem KARAGÖLLÜ	Karagülle	Kangal	Çaltepe	1952

91	Muharrem AKKAYA	Kul Emsalî	Kangal	Tekke	1949
92	Kanber ÇELİK	Kul Kanberî	Kangal	Karanlık	1948
93	Hasan GÜL	Kul Muhibbî	Kangal	Çaltepe	1940
94	Sevindik SEVİNDİK	Kul Sevindik	Kangal	Çataltepe	1911
95	Hasan FEHMÎ	Kusurî	Kangal	Dışlık	1875
96	Hüsnü İYİDOĞAN	Leşkerî	Kangal	Minarekaya	1963
97	Seyyid GÖKÇE	Mahzunî	Kangal	Yellice	1869
98	Hüseyin SOĞUK	Mihmanî	Kangal	Soğukpınar	1957
99	Abdullah PAPUR	Papur	Kangal	İğdeli	1945
100	Rıza ARISOY	Rıza	Kangal	Dışlık	1903
101	Abdüssamet ...?	Samut	Kangal	Tekke	XVI. yy
102	Vahap BOZKURT	Suzanî	Kangal	Soğukpınar	1895
103	Müslüm SÜMBÜL	Sümbül	Kangal	Kavak	1940
104	İbrahim YÜZÜBENLİ	Şah Makbulî	Kangal	Soğukpınar	1933
105	Kanber ...?	Visalî	Kangal	Kabakçiftliği	1835

SİVAS İLİ ALEVİ – BEKTÂŞÎ ÂŞIKLAR

SIRA NO	ADI - SOYADI	MAHLASI	İLÇESİ	KÖYÜ	DOĞUM TARİHİ
106	Adil BOZKURT	Yarım Ali	Kangal	Dışlık	1890
107	Veliyüddin (Kâhya)	Agahî	Şarkışla	Kılççı	1871
108	Ali GÜÇ	Ali Güç	Şarkışla	Sivrialan	1956
109	Ali İzzet ÖZKAN	Ali İzzet	Şarkışla	Hüyük	XX. yy
110	Abdulaziz ÜSTÜN	Aziz	Şarkışla	Ortaköy	1911
111	Derviş ALİ	Derviş Ali	Şarkışla	Merkez	(1856) 1860
112	Hasan TUTAL	Devranî	Şarkışla	Hüyük	1928
113	Servet YILDIRIM	Emanetî	Şarkışla	Saraç	1955
114	M. Ali EMEKTAR	Emektar	Şarkışla	İlyashacı	1940
115	Gülhanım DEMİRBAK	Gülhanım	Şarkışla	Saraç	1942
116	Hıdır HULUSİ	Haydarî	Şarkışla	Saraç	1867
117	Şahan AĞA	Hüseyin	Şarkışla	Hardal	XIX. yy

118	Hüseyin GÜRSOY	Hüseyin	Şarkışla	Sarıkaya	1902
119	Hasan ...?	Hüseyinî	Şarkışla	Temecik	1889
120	İsmail KAYA	İsmail (Kaya)	Şarkışla	Beyyurdu	1956
121	... ?	Kul Mustafa	Şarkışla	Kümbet	XVII. yy
122	Ali ...?	Kul Sabri	Şarkışla	Hüyük	1851
123	Musa MERDANOĞLU	Merdanoğlu	Şarkışla	Kaymak	1939
124	Ali ÖZSOY	Özsoy	Şarkışla	Sivrialan	1907
125	Muharrem ...?	Sefil Kul Abdal	Şarkışla	Kümbet	XIX. yy
126	Hacı ...?	Serdarî	Şarkışla	Merkez	1835
127	Veli ...?	Veli	Şarkışla	Ağcakışla	1794
128	Veysel ŞATIROĞLU	Veysel	Şarkışla	Sivrialan	1894
129	Hasan YILDIRIM	Yüzbaşıoğlu	Şarkışla	Saraç	1917
130	Ali ÇINAR	Çınar	Yıldızeli	Yusufoğlu	1955
131	Abidin ÇINAR	Çınarcan	Yıldızeli	Yusufoğlu	1956
132	Haydar ÖZDEMİR	Dertli Haydar	Yıldızeli	Doğanlı	1914
133	Hamit ŞEKER	Hamit	Yıldızeli	Doğanlı	1927
134	Abidin ...?	Hulusi Pek	Yıldızeli	Kıvşak	XX. yy
135	Haydar ...?	Pir Sultan Abdal	Yıldızeli	Banaz	XVI. yy
136	Ali TOZKOPARAN	Sultan	Yıldızeli	Yusufoğlu	1941
137	Kamil KILIÇOĞLU	Kılıçoğlu	Zara	Emirhan	1924
138	Şentürk İYİDOĞAN	Şentürk	Zara	Beypınar	1969

SONUÇ

Günümüzde Sivas İlinde *Âşıklık Geleneği*, birçok yönüyle canlılığını halen devam ettirmektedir. Bu durum Alevi-Bektaşî köylerinde çok daha fazla olarak görülmektedir. Kaya(2009)'ya göre; "İlk temsilcilerine XVI. yüzyılda rastladığımız Sivas İli âşıklarının toplam sayısı bugünkü tespitlerimize göre 800 civarındadır. Kul Hüseyin, Pir Ali, Pir Gaib Abdal, Pir Sultan Abdal ve Samut XVI. yüzyıl; XVII. yüzyılda Budala, Hüseyin Abdal, İsmail, Karaoğlu, Kul Mustafa, Senem; XVIII. yüzyılda da Ali Nebi, Hayranî, Kul Mehmet, Öksüz, Sefil Öksüz Sivas'ta yetişen önemli âşıklardır. Saydığımız bu âşıkların tamamı Alevi-Bektaşî inancına sahip âşıklardır."

Bugün Sivas İlinde Âşıklık Geleneğini, XVI. yüzyıldan günümüze kadar canlılığını devam ettirmiştir. Bunun başlıca nedenlerinden biri; Sivas'ta Alevi-Bektaşî inancına sahip köy sayısının fazla olmasıdır. Buna bağlı olarak bu köylerde âşıklığa fazlaca yönelmenin iki önemli faktöre dayandığı gözlemlenmiştir. Bunlar;

1. Ayin-i Cemler

2. Sazlı-Sözlü Ortamlar

Sivas yöresinde icra edilen ayin-i cemler geçmişte olduğu gibi bugün hala canlılığını korumaktadır. Bu durumun yaygın ve canlı olması, yetişen her kuşağı derinden etkilemektedir. Bunun doğal sonucu olarak âşık sayısında devamlı bir artış görülmektedir.

Diğer yandan; Alevi-Bektaşî kültüründe müzik dinsel temelli bir olgudur. Bu durum müziğin icrasında kullanılan çalgıyı (özellikle bağlamayı) öncelikli olarak kutsal kılmaktadır. Bununla birlikte Alevi-Bektaşî inanç ve kültürüne özgü olarak varlığını sürdüren sözlü geleneğin müzik eşliğinde yüzyıllardır birlikte süregeldiği görülmektedir. Bu durum Alevi-Bektaşî kültüründe sazlı-sözlü ortamları sürekli canlı tutmaktadır. Bunun sonucu olarak âşıklığa yönelmede sazlı-sözlü ortamların önemli bir rolü olduğu görülmektedir.

Bu her iki faktöre bağlı olarak; Sivas İlinde âşık sayısının sürekli olarak bir artış gösterdiği söylenebilir. Bu durum Sivas'ta "*Âşıklık Geleneği*"ni sürekli canlı tutmaktadır.

KAYNAKÇA

ARTUN, Erman. (2009). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi.

AŞKUN, Vehbi Cem. (2006). *Sivas Folkloru I. II*. Sivas: Sivas Valiliği.

BOZKUŞ, Metin. (2000). *Tarihten Günümüze Sivas Yöresinde Alevilik*. Sivas: Vizyon.

GÖKBEL, Ahmet. (2004). *İnanç Tarihi Açısından Sivas*. İstanbul: Kitabevi.

KAYA, Doğan. (2009). *Sivas Halk Şairleri I.II. III. IV. V*. Sivas: Sivas Valiliği.

KAYA, Doğan. (1994). *Sivas'ta Âşıklık Geleneği ve Âşık Ruhsatı*. Sivas: Sivas Belediyesi.

SAY, Ahmet. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

YILDIRIM, A. ve ŞİMŞEK, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin.

YÜRÜR, Ahmet. (2005). *Alevi Bektaşî Müzik Kültürü*. Ankara: İmece Kültür Sanat Evi.

SPONSORLAR

ÇATIK MADENCİLİK/İSMET ÇATIK
ÜNİVERSİTE KİTAPEVİ/İBRAHİM NAZLI
DELEN TİCARET/NİHAT DELEN
MALTAŞ/SÜLEYMAN MALTAŞ



Üniversite
Kitapevi



Sempozyum Sekreteryası
Yrd. Doç. Çağhan ADAR
533 722 52 59
cadar@aku.edu.tr

www.hisas.org.tr

Akademik Konularda İletişim
Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN
532 370 46 44
uturkmen@aku.edu.tr

Adres : Kütahya Hilton Garden Inn / Servi Mahallesi, Atatürk Bulvarı No:21, 43030 Kütahya