



1974
DICLE ÜNİVERSİTESİ



Academy of
Music,
Dance
and Fine Arts
Dicle



Konservatuvar

I. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ

06-07-08 MAYIS / *Diyarbakır* 2015
Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuarı

DICLE ÜNİVERSİTESİ BASIN YAYIN VE HALKLA İLİŞKİLER MÜDÜRLÜĞÜ / Tel: (0412) 248 82 36 / Fax: (0412) 248 80 44 / diclebasin@dicle.edu.tr

www.dicle.edu.tr

www.imdcongress.com

BİLDİRİLER KİTABI



1. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi E - Bildiriler Kitabı

Editörler

Dr. Tarkan YAZICI

Doç. Kürşad GÜLBAYAZ

06-08 Mayıs 2015

Diyarbakır



MÜZİK EĞİTİMİ YAYINLARI NO. 65

Kültür Kitapları Serisi No. 21

www.muzikegitimi.net

ISBN 978-605-4957-17-0

KONGRE KOORDİNATÖRÜ

Doç. Kürşad GÜLBAYAZ

KONGRE SEKRETERİ

Dr. Tarkan YAZICI

ONUR KURULU

Prof. Dr. Ayşegül Jale SARAÇ

Prof. Dr. Milcho VASILEV

Prof. Dr. Ferhad BEDELBEYLİ

KONGRE BAŞKANLARI

Prof. Dr. Turan SAĞER & Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ

DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Adnan KOÇ

Prof. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ

Prof. Dr. Ayşe Meral TÖREYİN

Prof. Dr. Ayşe SEZER

Prof. Dr. Erol PARLAK

Prof. Dr. Fikret DEĞERLİ

Prof. Dr. Gülay MİRZAOĞLU

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

Prof. Dr. Hatice Selen TEKİN

Prof. Dr. Hüseyin ARSLAN

Prof. Dr. M. Cihat AŞKIN

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER

Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN

Prof. Dr. Metin EKE

Prof. Dr. Metin EKİCİ

Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN

Prof. Dr. Mustafa USLU

Prof. Dr. Nihal CÖMERT ÖTKEN

Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK

Prof. Dr. Oya LEVENTOĞLU

Prof. Dr. Serpil MURTEZAOĞLU

Prof. Dr. Suna ÇEVİK

BİLİMSEL SEKRETERYA

Ahmet GÜNDÜZ

İlke KIZMAZ

Mehmet ERDEM

Mustafa ŞAHİN

Sonay ÖDEMİŞ

Soner OKAN

Tarkan YAZICI

DÜZENLEME KURULU

Ahmet GÜNDÜZ	Dicle Üniversitesi
Cihan TABAK	Harran Üniversitesi
Emre PINARBAŞI	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Evrım KAŞIKÇI	Trakya Üniversitesi
Ferat KAYA	Dicle Üniversitesi
Fethi KARAKEÇİLİ	York Üniversitesi
İlhan ERSOY	Ege Üniversitesi
İlke KIZMAZ	İstanbul Teknik Üniversitesi
İsmail SINIR	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Mehmet ERDEM	Kafkas Üniversitesi
Mustafa ŞAHİN	Dicle Üniversitesi
Murat İÇKIR	Trakya Üniversitesi
Ömer ADIGÜZEL	Ankara Üniversitesi
Recep USLU	Gazi Üniversitesi
Sonay ÖDEMİŞ	İstanbul Teknik Üniversitesi
Soner OKAN	Dicle Üniversitesi
Şefika İzgi TOPALAK	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Tarkan YAZICI	Dicle Üniversitesi

BİLİM KURULU

Dr. ADNAN KOÇ	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. AHMET BÜLENT ALANER	Anadolu Üniversitesi
Dr. AHMET HAKKI TURABI	Marmara Üniversitesi
Dr. AHMET HAMDİ ZAFER	Trakya Üniversitesi
Dr. AHMET SELİM DOĞAN	Atatürk Üniversitesi
Dr. AHMET SUAT KARAHAN	Harran Üniversitesi
Dr. AHMET TERZİOĞLU	Erzincan Üniversitesi
Dr. AHMET YÜRÜR	Emekli
Dr. AKIN ARABOĞLU	Trakya Üniversitesi
Dr. ANIL ÇELİK	Nevşehir Üniversitesi
Dr. ANN R. DAVID	Roehampton Üniversitesi
Dr. ARDA EDEN	İnönü Üniversitesi
Dr. ARDA GÖKSU	Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Dr. ASLIHAN ERUZUN ÖZEL	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. AŞKIN ÇELİK	Kafkas Üniversitesi
Dr. ATILLA ÇAĞDAŞ DEĞER	Hacettepe Üniversitesi
Dr. ATILLA SAĞLAM	Trakya Üniversitesi
Dr. AYHAN EROL	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. AYHAN SARI	İstanbul Devlet Türk Müziği Korosu
Dr. AYKUT ÖNDER SARIÇİFTÇİ	Pamukkale Üniversitesi
Dr. AYRİN ERSÖZ	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. AYŞE MERAL TÖREYİN	Gazi Üniversitesi

Dr. AYŞE SEZER	Akdeniz Üniversitesi
Dr. AYŞEGÜL ARAL ALTIOK	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. BABEG GURBANOV	Gaziantep Üniversitesi
Dr. BAHADIR TUTU	Ege Üniversitesi
Dr. BANU MUSTAN DÖNMEZ	İnönü Üniversitesi
Dr. BERNA KURT KEMALOĞLU	İstanbul Aydın Üniversitesi
Dr. BÜLENT KURTIŞOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. CAN KARAHAN	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Dr. CANSEVİL TEBİŞ	Balıkesir Üniversitesi
Dr. CEMAL KARABAŞOĞLU	Sakarya Üniversitesi
Dr. CEMAL YURGA	İnönü Üniversitesi
Dr. CENGİZ ŞENGÜL	Atatürk Üniversitesi
Dr. CENK GÜRAY	Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Dr. CİHAN YURTÇU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. CİHAT CAN	Gazi Üniversitesi
Dr. DENİZ BESTE ÇEVİK KILIÇ	Balıkesir Üniversitesi
Dr. DENİZ ÖZDEMİR TUNÇER	İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Dr. EFE AKBULUT	Pamukkale Üniversitesi
Dr. ELSIE IVANCICH DUNIN	Kaliforniya Üniversitesi
Dr. EMİN ERDEM KAYA	Nevşehir Üniversitesi
Dr. EMRE ÜSTÜN	Nevşehir Üniversitesi
Dr. ERCAN KILKIL	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. ERDEM ÇAĞLAR	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Dr. ERDEM ÇÖLOĞLU	Mimar Sinan Üniversitesi
Dr. ERDEM ÖZDEMİR	Uludağ Üniversitesi
Dr. EREN ÖZEK	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. ERHAN ÖZDEN	İstanbul Üniversitesi
Dr. EROL PARLAK	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. ERSAN ÇİFTÇİ	Erzincan Üniversitesi
Dr. ERTUĞRUL BAYRAKTARKATAL	Başkent Üniversitesi
Dr. ESİN UÇAL CANAKAY	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. ESRA KARAOL	İstanbul Üniversitesi
Dr. ESRA ÖĞÜT DALKIRAN	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Dr. EYÜP UZUNKAYA	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. F. BELMA KURTIŞOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. F. REYHAN ALTINAY	Ege Üniversitesi
Dr. FARUK DÜZGÜN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. FATİH AKBULUT	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Dr. FATİH ÇATIKKAŞ	Celal Bayar Üniversitesi
Dr. FATİH SALİH COŞKUN	Ege Üniversitesi
Dr. FATMA ADİLE BAŞER	Fatih Üniversitesi
Dr. FERDİ KOÇ	Sakarya Üniversitesi
Dr. FERİT BULUT	Niğde Üniversitesi
Dr. FEYZAN VURAL	Niğde Üniversitesi

Dr. FIRAT KUTLUK	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. FİKRET DEĞERLİ	Fatih Üniversitesi
Dr. FÜSUN AŞKAR	Ege Üniversitesi
Dr. GÖKAY YILDIZ	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Dr. GÖKHAN EKİM	Ege Üniversitesi
Dr. GÖKTAN AY	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. GÖZDE ÇOLAKOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. GÜLAY MİRZAOĞLU	Hacettepe Üniversitesi
Dr. GÜLCE COŞKUN	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. GÜLÇİN YAHYA KAÇAR	Gazi Üniversitesi
Dr. GÜLER DEMİROVA GYÖRFFY	Ankara Üniversitesi
Dr. GÜLTEKİN ŞENER	Gaziantep Üniversitesi
Dr. GÜRBÜZ AKTAŞ	Ege Üniversitesi
Dr. GÜRSAN SARAÇ	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. H. TAHSİN SÜMBÜLLÜ	Atatürk Üniversitesi
Dr. HAKAN SAKAR	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. HAKAN TATYÜZ	Gaziantep Üniversitesi
Dr. HASAN ARAPGİRLİOĞLU	Kırıkkale Üniversitesi
Dr. HASAN BOZKURT	Akdeniz Üniversitesi
Dr. HATİCE SELEN TEKİN	Sakarya Üniversitesi
Dr. HÜSEYİN ARSLAN	Dicle Üniversitesi
Dr. HÜSEYİN DEMİR	Akademi KBB Hastanesi
Dr. HÜSEYİN YALTIRIK	TRT İzmir Radyosu
Dr. HÜSEYİN YÜKRÜK	Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Dr. IDA MEFTAHI	Maryland Üniversitesi
Dr. ILGİM KILIÇ	İnönü Üniversitesi
Dr. IRENE MARKOFF	York Üniversitesi
Dr. İBRAHİM YAVUZ YÜKSELİN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. İLHAN ERSOY	Ege Üniversitesi
Dr. İLKER KÖMÜRCÜ	Bülent Ecevit Üniversitesi
Dr. İLKNUR DEMİRBAĞ	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. İPEK TARGAY KIVRAK	Gazi Üniversitesi
Dr. İSMAİL GÜVEN	Ankara Üniversitesi
Dr. İSMAİL SINIR	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. JANOS SİPOS	Franz Liszt Academy Of Music
Dr. JOHN MARGON O'CONNELL	Cardiff Üniversitesi
Dr. KAMİLE AKGÜL	Yeni Yüzyıl Üniversitesi
Dr. KORAY SAZLI	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. KÖKSAL APAYDINLI	Ordu Üniversitesi
Dr. KÜRŞAD GÜLBELAZ	Dicle Üniversitesi
Dr. LALE HÜSEYNOVA	Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. M. CİHAT AŞKIN	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. M. HAKAN CEVHER	Ege Üniversitesi
Dr. M. HAKAN SAKAR	Dokuz Eylül Üniversitesi

Dr. M. ÖCAL ÖZBİLGİN	Ege Üniversitesi
Dr. M. SERKAN UMUZDAŞ	Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Dr. MAHMUT KARAGENÇ	Ege Üniversitesi
Dr. MAHMUT SARI	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. MARTİN GREVE	Orient – İnstıtut İstanbul
Dr. MAYA SADIKZADEKIZI	Bakü Müzik Bilimler Akademisi
Dr. MELTEM EROL DÜZBASTILAR	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Dr. METİN EKE	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. METİN EKİCİ	Ege Üniversitesi
Dr. METİN ÖZARSLAN	Hacettepe Üniversitesi
Dr. MURAT ÇAĞLAR	Akdeniz Üniversitesi
Dr. MUSTAFA APAYDIN	Ankara Üniversitesi
Dr. MUSTAFA HİLMİ BULUT	Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. MUSTAFA ŞAHİN	Dicle Üniversitesi
Dr. MUSTAFA USLU	Marmara Üniversitesi
Dr. MUZAFFER SÜMBÜL	Çukurova Üniversitesi
Dr. MÜNİR NURETTİN BEKEN	Kaliforniya Üniversitesi
Dr. MÜRRET NEVRA KÜPANA	Sakarya Üniversitesi
Dr. NECDET KALENDER	Uludağ Üniversitesi
Dr. NESRİN BİBER ÖZ	Uludağ Üniversitesi
Dr. NEZİHE ŞENTÜRK	Gazi Üniversitesi
Dr. NİHAL CÖMERT ÖTKEN	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. NİLGÜN DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. NİLGÜN SAZAK	Sakarya Üniversitesi
Dr. NURTUĞ BARIŞERİ	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Dr. OĞUZ OZAN BİLEN	Harran Üniversitesi
Dr. OĞUZ ÖZCAN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. OKAN MURAT ÖZTÜRK	Başkent Üniversitesi
Dr. OYA LEVENTOĞLU	Erciyes Üniversitesi
Dr. OYTUN EREN	Anadolu Üniversitesi
Dr. OZAN BAYSAL	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. Ö. SADIK KARATAŞ	Atatürk Üniversitesi
Dr. ÖMER ADIGÜZEL	Ankara Üniversitesi
Dr. ÖMER BARBAROS ÜNLÜ	Ege Üniversitesi
Dr. ÖZGE ÇONGUR YEŞİLKAYA	Gazi Üniversitesi
Dr. ÖZGEN KÜÇÜKGÖKÇE	Ege Üniversitesi
Dr. ÖZLEM AKKAYNAK	Adnan Menderes Üniversitesi
Dr. PAROMİTA KAR	York Üniversitesi
Dr. PLACIDA STARO	Bologna Üniversitesi
Dr. RECEP USLU	Gazi Üniversitesi
Dr. RIZA AKYÜREK	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. RUHİ AYANGİL	Fatih Üniversitesi
Dr. SAVAŞ EKİCİ	Gaziantep Üniversitesi

Dr. SEDAT TAMAY	Ardahan Üniversitesi
Dr. SERAP AKDENİZ	Ege Üniversitesi
Dr. SERAP YÜKRÜK	Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Dr. SERENAT SARIKAYA İSTANBULLU	Niğde Güzel Sanatlar Lisesi
Dr. SERHAT TURUNÇ	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. SERHAT YENER	Ordu Üniversitesi
Dr. SERKAN ÇAKIR	İnönü Üniversitesi
Dr. SERMİN BİLEN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. SERPİL MURTEZAOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. SERPİL UMUZDAŞ	Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Dr. SERVER ACİM	İnönü Üniversitesi
Dr. SERVET YAŞAR	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. SEVAL KÖSE	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Dr. SEYİT YÖRE	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Dr. SEZEN ÖZEKE	Uludağ Üniversitesi
Dr. SİBEL KARAKELLE	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Dr. SONGÜL KARAHASANOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. SUNA ÇEVİK	Gazi Üniversitesi
Dr. SÜLEYMAN TARMAN	Aksaray Üniversitesi
Dr. ŞEBNEM YILDIRIM ORHAN	Gazi Üniversitesi
Dr. ŞEHRİBAN KOCA	Mersin Üniversitesi
Dr. ŞEHVAR BEŞİROĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. ŞİRİN AKBULUT DEMİRCİ	Uludağ Üniversitesi
Dr. ŞÜKRÜ ÖNER DİNÇ	Trakya Üniversitesi
Dr. TANJU ARABOĞLU	Trakya Üniversitesi
Dr. TARKAN YAZICI	Dicle Üniversitesi
Dr. TİMUR VURAL	Niğde Üniversitesi
Dr. TURAN SAĞER	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. UBEYDULLAH SEZİKLİ	İstanbul Üniversitesi
Dr. UFUK YAĞCI	Pamukkale Üniversitesi
Dr. UĞUR ALPAGUT	Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Dr. UĞUR TÜRKMEN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. YAKUP ALPER VARIŞ	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Dr. YAVUZ DURAK	Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Dr. YUSUF AKBULUT	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Dr. YÜKSEL PİRGON	Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Z. SEÇKİN GÖKBUDAK	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Dr. ZAFER GÜZEY	Anadolu Üniversitesi
Dr. ZEKERİYA BAŞARSLAN	Marmara Üniversitesi
Dr. ZEKERİYA KAPTAN	Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. ZEKİ NACAĞCI	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Dr. ZEYNEP KAYA	Aksaray Üniversitesi
Dr. ZUHAL DİNÇ ALTUN	Karadeniz Teknik Üniversitesi

İÇİNDEKİLER

SÖZEL BİLDİRİLER

Diyarbakır, Elazığ ve Bingöl İllerindeki Delilo Oyununun Karşılaştırmalı Analizi	1
<i>Abdulmenaf Korkutata & Kürşad Gülbeyaz</i>	
Bir Halk Çalgısından Daha Fazlası: Tar	7
<i>Ahmet Serhat Turunç</i>	
Dört Farklı Ülkeden Örnekler Üzerinden Balkan Halk Dansları Müziğinde Kontrbasın Kullanım Şekli	12
<i>Arda Eravcı & Sevda Can</i>	
Mahalli Dil Kültürünü Bilmeyen Derlemecilerin, Geleneksel Müziğe Olumsuz Etkileri	18
<i>Aşkın Çelik & Can Doğan</i>	
Azerbaycan'da Koro Sanatının Oluşumu ve Gelişim Yolları Hakkında	25
<i>Aynur Humbatova</i>	
Türk Halk Oyunlarının Sahnelenme Sürecinin Oyunlar ve İlgili Unsurlar Üzerinde Yarattığı Değişimler	28
<i>Bülent Kurtişoğlu & Arda Eravcı</i>	
Obezite ve Dans; Halk Oyunları Örnekleme	33
<i>Bülent Kurtişoğlu & Gülsüm Hatipoğlu Özcan & Sancar Özcan</i>	
İstanbul İli Büyükçekmece İlçesi Celaliye Mahallesi'nde Yaşayan Patriyotların Düğün Geleneklerinde	42
Müzik ve Oyun Bağlamında 1960'lardan Bugüne Yaşanan Değişimler	
<i>Bülent Kurtişoğlu & Seren Dalay</i>	
Kültürlenme Sürecinden Formal Eğitime, Kars Âşıklık Geleneğinde Değişim ve Süreklilik:	46
<i>Âşık Günay Yıldız</i>	
<i>Caner Bektaş & Elif Bektaş</i>	
Duduğun Popülerleşmesiyle Enstrümana Yansıyan Gelişmeler	52
<i>Cem Ekmen</i>	
Multidisipliner Bir Bilim Olarak Müzik	56
<i>Deniz Aydar</i>	
Sanat, Kültür ve Siyaset Etkileşiminde W. A. Mozart'ın "Saraydan Kız Kaçırma" Operası	60
<i>Derya Ağca</i>	
Diasporada Bir Kürt Müzisyen Nizamettin Ariç	67
<i>Ebru Avcı</i>	
Manisa Soma Cenkyeri Köyü Eşek Seyirlik Oyunu	81
<i>Emir Cenk Aydın</i>	
Türk Müziğinde Uygulama İle Teori Farklılığı Tespiti Noktasında Kullanılabilecek Bilgisayar Yazılımları	86
<i>Emre Pınarbaşı & Ahmet Çakır</i>	
Devlet Müzik Kurumlarının Hedeflenen Başarısında "Müzik Yöneticisi"	92
<i>Esin De Thorpe Millard</i>	
Halk Danslarına Çalgısal Eşlikte Geleneksel İcra Biçimi "Ayağa Çalma ve Asma Davul Örneği"	95
<i>Eyüp Uzunkaya</i>	

Geleneksel Halk Oyunlarında Popüler Kültür Etkileri “Gdo–Genetiği Değiştirilen Oyunlar” <i>Eyüp Uzunkaya</i>	104
Solfej Kitaplarındaki Ses Sınırı Sorunu: Lavignac 1A Örnekleme <i>Faruk Yıldırım</i>	113
XV. Yüzyıl Türk Müsiki Yazma Eserlerinde Mûsiki Terimleri <i>Ferdi Koç</i>	117
İşlevsel Halk Bilimi Kuramı Bağlamında “Kars İlinde Oynanan Şeyh Şamil Oyunu”nun İncelenmesi <i>Funda Bozkurt</i>	122
Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS Seksolekt-Müzikolekt Özellikleri: Urfa Yöresi Örnekleme <i>Gonca Demir</i>	129
Samsun Yöresi Mübadil Düğünlerinde Geleneksel Dansların İcrası <i>Gökhan Barutcu</i>	139
İbradı Müziğinde Def Çalgısı <i>Gülay Diri</i>	150
Yardımcı Piyano Dersinin Müzik Eğitiminde Yeri ve Önemi <i>Güler Demirova Györffy</i>	154
Mey ve Zurna’nın Halk Oyunlarının İcrasında Kullanımı <i>Gürkan Çakmak</i>	163
Türk Halklarının Şarkılarında Tür Özelliği <i>Habibe Mammadova</i>	174
Avant-Garde Sanatında Çağdaş Bir Ağıt Örneği: Erdem Helvacıoğlu & Ros Bandt “Black Falcon” Eserinin İncelenmesi <i>Hakan Duran</i>	178
Stüdyo Müzisyeni: Aranjörler ve Profesyonel Kayıt Müzisyenlerinin Görüşleri Çerçevesinde Ülkemizde Stüdyo Müzisyenliğinin Temel Özellikleri <i>İsmail Sınır & Halil Apaydın & Fatma Sınır</i>	185
Aranjörlük, Yaratıcılık ve Teknoloji <i>İsmail Sınır</i>	194
Orta Anadolu Türküleri ve Bozlak İcrasında “Abdal Düzeni” Kullanımının Azalması ve Sebepleri <i>Kemal Özavcı</i>	204
Batılılaşma Sürecinde Osmanlı Devleti’nde Musikinin Tarihsel Gelişimi <i>Kürşat Korkut & Sungur Doğançay</i>	211
Müzik Biliminin Öğrencilere Aşılması <i>Leman Mehdiquliyeva</i>	218
Politik Yaklaşımların Müzik Üzerindeki Etkileri (Kayseri Büyükşehir Belediye Konservatuarı Örneği) <i>Levent Değirmencioğlu</i>	223
Her Yönüyle Türkiye’de Protest Müzik Olgusu <i>M. Serkan Çakır & Banu Mustan Dönmez</i>	229

Ud İcra Geleneğinde Süslemeler, Nota ve İcra Farklılığı	234
<i>Mehmet Bitmez</i>	
Halk Danslarında Feminist Eleştirinin Gerekliği	243
<i>Mehmet Erdem</i>	
Yas Dansları	246
<i>Mehmet Öcal Özbilgin & Yusuf Kurt</i>	
Halk Danslarının Zihinsel Boyutları	253
<i>Mustafa Kaya & Özgür Zafer Alkaya & Funda Demirtürk</i>	
Halk Oyunları Müziklerinin Stüdyo Ortamında Yapılması ve Karşılaşılan Sorunlar	256
<i>Mustafa Şahin</i>	
Adana-Osmaniye Bölgesi Dans ve Müzik Kültüründe Çiftetelli	266
<i>Muzaffer Sümbül & Özgür Peker</i>	
Van'da Türkölü Oyunlar ve Dengbeçlik Geleneği	284
<i>Nihal Cömert Ötken & Cenap Güngör</i>	
Müzikal Bir Ritüel Olarak Mehteran Gösterileri	297
<i>Okan Sağlambilen</i>	
Leyla Gencer'in Dünya Opera Sanatının Diğer Temsilcilerine Göre Giuseppe Verdi'nin	308
"Il Trovatore" Operasının Leonora Karakteri Örneğinde Sahne Özellikleri	
<i>Osman Özel</i>	
Sûz-i Dil Makamına Dâir	314
<i>Özgen Küçükgökçe</i>	
Yaratıcı Dans ve Füg Analizi	322
<i>Peyruze Rana Şimşek & Sermin Bilen</i>	
Azerbaycan Müzik Sanatının ve Eğitiminin Gelişmesinde Kadın Piyanistlerin Rolü	330
<i>Saide Hacıbaba Kızı Halilova</i>	
Sinema ve Müzik; Türkiye'de Film Müziği Yapmak	336
<i>Salim Sınar</i>	
Pozisyonlu Çalış Tekniği İle Bağlama Öğretiminde Sarkma Tekniğinin İzahı	342
<i>Sedat Tamay</i>	
Halk Oyunlarında Görülen Bazı Figür ve Hareketlerin Anlambilimsel Yorumu	355
<i>Selami Akış</i>	
Şüşter Makamı ve Geleneksel Müzik Türleri Azerbaycan Besteçilerinin Eserlerinde	362
<i>Shabnam Musannif Shıkhalyeva</i>	
Keman Öğretiminde Teknolojik Unsurlardan Yararlanmanın Gerekliği	367
<i>Soner Okan</i>	
Diyarbakır'da Müziğin Sosyal Sorumluluk Bağlamında Yeri ve Önemi	374
<i>Songül Çakmak</i>	
Müzikte Bir Hizmetkâr Liderlik Örneği Olarak Hüseyin Erbay	381
<i>Suzan Urgan & Mustafa Kemal Demirci & Nuray Mercan & Bünyamin Özgüleş</i>	

İstanbul - Galata Mevlevihanesi'nin Musiki Eğitime Geçmişte ve Günümüzde Katkıları	388
<i>Süleyman Ergişi</i>	
Özengen Piyano Eğitimcilerinin Öğretim Uygulamaları	395
<i>Tarkan Yazıcı & Şefika İzgi Topalak</i>	
Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kürt Müziğinde Kadınların Evlilik Problemleri	409
<i>Tekin Çifçi</i>	
Okul Öncesi Dönemde Çalgı Eğitiminde Kullanılan Sistemik Yöntemlerde Öğretmen Faktörü	417
<i>Tuna Taşdemir & Erhan Mert</i>	
Erzurum Yöresi Sözlü Oyun Havalarının Geleneksel Türk Sanat Müziği Kuramına Göre Ezgisel Analizi	425
<i>Turan Sağer & Zafer Akıncıoğlu</i>	
Türk Müziğinde Dörtlü Armoni Uygulamalarında Karşılaşılabilecek Sorunlar Üzerine Bir Çözüm Önerisi	433
<i>Turgay Akdağoğlu & Tolga Karaca</i>	
İkili Okumalar: Atatürk Dönemi Türk Romanında Batı Müziğinin Yansımaları	440
<i>Uğur Morkaya</i>	
Osmanlı Toplumunda Eğlence Kültürü ve Müzik	449
<i>D. Volkan Karaboğa</i>	
İnsanın Vatansız Ruhta Büyümesinde Tarihi Eserlerin Rolü	457
<i>Vüqar Hümbetov</i>	
Kars Müzik Kültüründe Kullanılan Çalgılar	460
<i>Yakup Açar & Caner Bektaş</i>	
Ortaçağda Türk Kadını ve Avrupa Kadını	468
<i>Yalçın Abdulla</i>	
Doğu Romanlarının Müzik Pedagojisi ve Performans Pratikleri "Malatya Örneği"	470
<i>Zafer Kılınçer</i>	
Yörük Çobanlığında Müzik	479
<i>Zehra Yılmaz</i>	
20. Yüzyıl Azerbaycanda Politik Yaklaşımların Müzik Kültürüne Etkisi	486
<i>Züleyha Abdulla</i>	
POSTER BİLDİRİLER	
Okul Öncesi Öğretmen Adaylarının Müzik Eğitimi I-II Derslerine Yönelik Yeterlik Algıları	489
<i>Büşra Beyde & Tarkan Yazıcı & Ahmet Gündüz & Meral Öner Sünkür</i>	
Konservatuvar Öğrencilerinin Akademik Güdülenme Düzeyleri	498
<i>Hasret Şiraman & Tarkan Yazıcı & Ahmet Gündüz</i>	
Okul Öncesi Öğretmenlerinin Müzik Öğretimine Yönelik Özyeterlik Düzeyleri	507
<i>Melike Kolak & Tarkan Yazıcı & Ahmet Gündüz</i>	
Konservatuvar Öğrencilerinin Sınav Kaygı Düzeyleri	513
<i>Songül Yılmaz & Tarkan Yazıcı & Ahmet Gündüz</i>	
Konservatuvar Öğrencilerinin Aşka İlişkin Tutumları İle Depresyon Düzeyleri Arasındaki İlişki	520
<i>Şeyma Özbay & Tarkan Yazıcı & Ahmet Gündüz</i>	

DIYARBAKIR, ELAZIĞ ve BİNGÖL İLLERİNDEKİ DELİLO OYUNUNUN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Comparative Analysis of the Delilo Folk Dance in Diyarbakır, Elazığ and Bingöl Provinces

Abdulmenaf KORKUTATA*

Kürşad GÜLBAYAZ**

ÖZET

Tarih boyunca insanlar farklı sebeplerden dolayı yaşadıkları yerlerden yakın veya uzak yerlere göç etmek zorunda kalmışlardır. Bu göçler sebebiyle yeni yerleşim alanlarında farklı kültürlerle karşılaşmışlar ve bu yeni kültür unsurları ile kendi kültürlerini karıştırıp ortaya ortak bir kültür çıkarmayı başarmışlardır. Bu etkileşimden kültür unsurlarından olan halk oyunlarımız da hiç şüphesiz etkilenmiştir. Bunun sonucunda da birbirine isim, müzik, ritim ve hareket olarak birbirinin aynı veya benzeri oyunlar ortaya çıkmış, farklı illerde hatta bölgelerimizde de bu oyunlar oynanmaya başlamıştır.

Çalışmamızda bu bağlamda bir üçgenin köşelerini oluşturacak şekilde konumlanmış olan Diyarbakır, Elazığ ve Bingöl illerinde oynanmakta olan “Delilo” oyunu ele alınmıştır. Delilo oyunu üç ildeki geleneksel formda icra edilişleri esas alınarak müzikal yapı, ritmik yapı ve hareket açısından incelenmiştir. Üç ilde icra edilen oyunun müzik, ritim ve hareket açısından benzer ve farklılıklar ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Diyarbakır, Elazığ, Bingöl, halk oyunları, müzik, ritim.

ABSTRACT

Throughout the history, people have been forced to expatriate nearby or distant places because of different reasons. Because of these migrations, they encountered different cultures in new residential areas and they managed to raise a common culture by mixing these new cultures with their own culture. In this social interaction, our folk dances which have been our cultural elements have been influenced beyond any doubt. As a result of this, the similar or the same games have been emerged into with the same name, music, rhythm and movement; these games have also begun to perform in different cities and even regions.

In this study, “Delilo” game which has been played in Diyarbakır, Elazığ and Bingöl, are formed the corners of a triangle, has been handled. Three provinces’ tradition form performance’s Delilo game has been analyzed according to musical structure, rhythm structure and movement. The game, performed in three provinces, has been demonstrated its similarities and differences in terms of music, rhythm and movement.

Key Words: Diyarbakır, Elazığ, Bingöl, folk games, music, rhythm.

GİRİŞ

Halk oyunlarının çıkış noktası olarak bilinen ilkel zamanlarda insanlar sevinçlerini, üzüntülerini, sıçrayıp hoplayarak coşkulu hareketlerle kutladıkları ve bu hareketleri gün geçtikçe duygularına hitap eden müzikle bütünleştirip, belirli bir düzene sokarak sergilemeye başladıkları yönündedir. Günümüzde ise halk oyunları; insanların yaşam biçimlerini, birbiriyle olan ilişkilerini, dini inanışlarını müzikle birleştirip, kültür öğelerini bu yolla nesilden nesile aktarılmasına yardım eden önemli bir etkinliktir (Bişgin, 2001: 25).

Çeşitli sebeplerden dolayı farklı kültürlerle sahip insanların iletişim ve etkileşim içerisinde olmalarından dolayı yöresel, mahalli ve milli kültürler ortaya çıkmaktadır. Kültür unsurlarından biri olan halk oyunları da bu etkileşimin sonucunda mahalli ve yöresel bir tavır kazanmaktadır. İnsanların maddi, manevi ve kültürel birçok sebepten dolayı ayrı bölgelere yerleşmeleri farklı bölge ve illerde benzer oyunlarla karşılaşmamıza neden olmaktadır. Kökleri aynı olan fakat değişik yerlerde yaşayan insanların yaşadıkları yerdeki kültürle hasbihal olması nedeni ile yeni bir mahalli kültür meydana getirmeleri neticesinde temelde aynı ama reelde farklı oyunların ortaya çıkmasına neden olabilmektedir.

Örnek verecek olursak doğu ve güney doğuda bulunan illerde on bir yörede “delilo” olarak adlandırılan oyun oynanmaktadır. Bu iller Diyarbakır, Kars, Erzincan, Elazığ, Muş, Erzurum, Hakkâri, Malatya, Mardin, Tunceli ve Bitlis’tir. Bingöl ilinde delile, Siirt’te Dellocan, Van’da Dello diye adlandırılmıştır (Eroğlu, 1994: 70-107). Doğu ve güney doğu bölgelerinin haricinde de Delilo oyunu oynanmaktadır. Mesela Tokat’ta Dello olarak adlandırılmakta ve oynanmaktadır.

Araştırmanın amacı; Güneydoğu bölgesinde yer alan Diyarbakır ili ile Doğu Anadolu bölgesinde yer alan Bingöl ve Elazığ illerinde oynanan “Delilo” oyununu karşılaştırıp oyunun icrası ve müzik konusunda benzerlikleriyle farklılıklarını ortaya koymaktadır. Araştırmanın evrenini

* Dr.-Sakarya Üniversitesi İşletme Fakültesi Turizm İşletmeciliği Bölümü, akorkutata@sakarya.edu.tr

** Doç.-Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü, kursadgulbeyaz@hotmail.com

Diyarbakır, Bingöl ve Elazığ illeri oluşturmaktadır. Araştırmanın örnekleme olarak birbirine sınır, coğrafi olarak da bir üçgenin köşelerini oluşturacak şekilde konumlanmış olan Diyarbakır, Elazığ ve Bingöl illerinde oynanmakta olan “Delilo” oyunu ele alınmıştır. Nitel bir araştırma olan çalışmamızda veri toplama aracı olarak literatür taraması, kişisel görüşme ve kamera kaydı kullanılmıştır. Oyunun analizleri söz konusu illerin üniversitelerinin geleneksel halk oyunları ekibi tarafından oynanan Delilo oyununun görüntüleri izlenerek oyundaki hareketlerin ve kullanılan müziklerin arasındaki benzerlikler ile farklılıklar ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Delilo Oyununa Genel Bir Bakış

Güneydoğu ve Doğu Anadolu Bölgelerinde daha sık görülen delilo oyunu, yörenin en çok bilinen ve halay bölgesinin başlıca oyunlarından biridir. Delilo oyunu bazı illerde terimsel olarak birbirleriyle benzer ama karakteristik özellikleri bakımından birbirinden farklılıklar göstermektedir. Örneğin; Delilo, delile, derilo, dello gibi benzer isimler almakla birlikte grani, koçeri gibi farklı isimler de alabilmektedir.

Delilo oyunu oynandığı mekâna göre sözlü ya da sözsüz olup davul, zurna, klarnet, flüt, düdük, billur, balaban, mey, kaval, bağlama, rebap, kemanca, keman, kanun, arabani (arbanî, erbane), def, darbuka gibi sazlar eşliğinde oynanmaktadır. Oyun erkekler, kadınlar ve karma olarak icra edilir. Oynandığı ortama birlik, beraberlik, mutluluk getirmesi ve aynı zamanda da tarladaki hasadın bereketinden sonraki sevinç ve coşku anlamı katması olarak da yorumlanmaktadır. Bu oyun kimine göre tarlada bereketli olan bir dönem sonrası sevinç oyunu, kimine göre ise kına, düğün, bayramlarda karşılıklı maniler söylenerek ve atışılarak ortama neşe katma amaçlı oynanan bir oyundur.

Diyarbakır Yöresi Delilo Oyunu

Yörede oynanan ve isim olarak “delilo” diye tabir edilen bu oyun kentte yaşam süren tüm uygarlıkların özelliklerini kendine özgü bir biçimde barındırdığını ve sergilediğini söyleyebiliriz. Diyarbakır yöresinde bu oyuna çeşitli medeniyetler Grani, Aslanvari, Şervani, Koçeri gibi isimler de vermiştir. Oyun aslen türkölü bir olup günümüzde sözsüz de icra edilmektedir. Daire formunda oynanan Delilo Oyunu kadın, erkek ve karma olarak oynanabilmektedir. Ayrıca “Kadın Delilosu” oyunu da vardır ki bu oyun sadece kadınlar tarafından oynanmaktadır. Oyuna açık alanda davul – zurna, kapalı alanda ise bağlama, kaval, flüt, arabani, def eşlik eder. Oyunun birden fazla melodisi vardır. Yani farklı ezgi ve türkülerle oynanabilmektedir. Bu ezgilerin metronomuna göre de oyunun metronomu değişkenlik göstermektedir.

Tek bölümlü ve tek hareket cümlesinden oluşan bir oyundur. Hareket cümlesi 4 zamanlı (4/4) ve 2 ölçüden oluşur. Birinci 4’lük ileri, 2. dördlük ise geriye doğru oynanır. İki ayak yan yana kapalı olarak oyuna başlanır. 1. dördlükte sağ ayak gidiş istikametine ve çapraza, topuktan tabana doğru basma hareketi yapar. 2. dördlükte sol ayak sağ ayağın önünden geçerek yine gidiş istikametine doğru topuktan tabana doğru basma hareketi yapar. 3. dördlükte sağ ayak gidiş istikametine ve çapraza topuktan tabana hareketi yapar. 4. dördlükte sol ayak topuğu sağ ayağın yanına konur. 5. 6. ve 7. dördlüklerde sırasıyla sol, sağ ve sol ayaklar geriye basma hareketi yaparlar. Bu hareketlerde ayakları hafifçe havaya kaldırılarak da kullanılabilir. 8. dördlükte sağ ayak sol ayağın yanına ve iki ayak yan yana gelecek şekilde tabana basma hareketi yapar. Ayaklar genel olarak dizlerden çevirerek kullanılır.

Eller serçe parmaklardan tutuk, kollar dirseklerden yere paralel olacak şekilde bükük, dirseklerden ellere kadar olan kısım yandaki oyuncu ile temas edecek şekilde ama vücuda yakın olarak kullanılır. Oyunun ritmine göre vücuttan çıkan esneme ile kollar sallanıyor görüntüsü verse de bilinçli bir sallama hareketi yoktur. Özellikle ekip başı soloya çıktığında eller 1 dördlük olacak şekilde tempo tutarak oynanır. Eller tempo tuttuğunda sol el avuç içi yukarıya (yüze) bakacak şekilde dirsekten bükük kullanılırken sağ el ile sol ele vurulup hafifçe yukarıya kaldırılarak kullanılır. Bu kısımda sağ kol dik yukarı doğru hareket etmeyip hafifçe sağ omuza doğru hareket ettirilir.

Ezginin icrası incelendiğinde ezgi cümlelerinin 4/4’lük olduğu görülmektedir. Zurna sadece do, re ve mi perdeleri arasında gezinip ezgiyi oluşturmaktadır. Ezginin do (çargâh) perdesinde karar verdiği görülmektedir.

Bingöl Yöresi Delile Oyunu

Bingöl yöresinde oynanan bu oyuna “delile” denilmektedir. Oyun kadın, erkek ve karma olarak icra edilir. Yörede en fazla oynanan oyunlardan biridir. Aslen türkölü bir oyun olup günümüzde

sözsüz de icra edilmektedir. Daire formunda oynanan Delile Oyunu kadın, erkek ve karma olarak oynanabilmektedir. Ayrıca “Kadın Delilosu” oyunu da vardır ki bu oyun sadece kadınlar tarafından oynanmaktadır. Açık alanda davul – zurna, kapalı alanda ise bağlama, rebap, flüt, kaval, arabani, def eşliğinde oynanır. Oyunun birden fazla melodisi vardır. Yani farklı ezgi ve türkülerle oynanabilmektedir. Bu ezgilerin metronomuna göre de oyunun metronomu değişkenlik göstermektedir.

Tek bölümlü ve tek hareket cümlesinden oluşan bir oyundur. Hareket cümlesi 4 zamanlı (4/4) ve 2 ölçüden oluşur. Birinci 4’lük ileri, 2. dördlük ise geriye doğru oynanır. İki ayak yan yana kapalı olarak başlanır. 1. dördlükte sağ ayak gidiş istikametine ve çaprazla topuktan tabana doğru basma hareketi yapar. 2. dördlükte sol ayak sağ ayağın önünden geçerek yine gidiş istikametine doğru topuktan tabana doğru basma hareketi yapar. 3. dördlükte sağ ayak gidiş istikametine ve çaprazla topuktan tabana hareketi yapar. 4. dördlükte 1. sekizlik zamanda sol ayak sağ ayağın arkasına gelecek şekilde basma hareketi yapar, 2. sekizlik zamanda sağ ayak sol ayağın arkasına basacak şekilde geriye basma hareketi yapar. 5. 6. ve 7. dördlüklerde sırasıyla sol, sağ ve sol ayaklar geriye basma hareketi yaparlar. 8. dördlükte sağ ayak topuğu sol ayağın önüne gelecek şekilde yere vurulur. Ayak kullanımı sert ve diz kapağından büyükçe çevrilerek kullanılır.

Eller serçe parmaklardan tutuk, kollar dirseklerden yere paralel olacak şekilde bükük, dirseklerden ellere kadar olan kısım yandaki oyuncu ile temas edecek şekilde ve vücuda yapışık olarak kullanılır. Kollar aşağı – yukarı yönde 1’er sekizlik zamanlı sallanarak kullanılır. Kolların sallanması omuzlardan da desteklenir. Özellikle ekip başı soloya çıktığında eller 1 dördlük olacak şekilde tempo tutarak da kullanılır. Eller vurulurken göğüs hizasında ve iki yana açılıp – kapanarak kullanılır.

Ezginin icrası incelendiğinde ezgi cümlelerinin 4/4’ lük olduğu görülmektedir. Zurna sadece do, re ve mi perdeleri arasında gezinip ezgiyi oluşturmaktadır. Ezgi incelendiğinde kimi zaman do (çargâh), kimi zaman re (neva) ve kimi zaman ise mi (hüseyni) perdeleri güçlendirilmiştir ve mi (hüseyni) perdesinde karar verdiği görülmektedir.

Elazığ Yöresi Delilo Oyunu

Elazığ yöresinde bu oyuna “Derilo”, “Delilo” gibi adlar verilmektedir. Asıl çıkış kaynağı konusunda bir yargıya varmak mümkün olmamakla beraber birlik ve beraberliği, bereketi simgelediğinden bahsedilmektedir. Delilo oyununun 150 – 200 yıllık bir oyun olduğu yöre insanları tarafından söylenmektedir. Çizgi formunda oynanan Delilo Oyunu kadın, erkek veya karma olarak oynanabilmektedir. Aslen türkölü bir oyun olup günümüzde sözsüz de icra edilmektedir. Açık alanda davul, zurna ve/veya klarnet eşliğinde, kapalı alanda ise klarnet, balaban, çığırta, def, darbuka, bağlama, kanun, keman gibi sazlar eşlik etmektedir. Oyun başka bir melodi ile oynanmaz, tek melodisi vardır. Çevre illerdeki “Delilo” oyunlarından metronom olarak biraz daha ağırdır.

Tek bölümlü ve yedi hareket cümlesinden oluşan bir oyundur. Birinci hareket cümlesi 2 zamanlıdır (2/8) ve yerinde oynanır. Ayaklar yan yana ve kapalı olacak şekilde her iki dizde 2 adet sekizlik esneme hareketi yapılır. Ölçü başında sağ ayakucu hafifçe havaya kaldırılıp yere vurularak kullanılır. Ezgi 4 zamanlı 2 ölçüden olduğundan aynı hareket cümlesi 8 tekrar yapılır. Eller serçe parmaklardan tutuk, yanlarda ve düz olarak kullanılır. Aynı hareket cümlesi bir melodi cümlesi hafifçe öne eğilip, kollar öne doğru hafifçe uzatılarak da oynanır.

İkinci hareket cümlesi 2 zamanlıdır (2/4) ve yerinde oynanır. Ayaklar yan yana ve kapalı olacak şekilde cümleye başlanır. İlk dördlükte topuk yerde sabit kalmak üzere sağ ayakucu dışa açılıp yere basılır ve ikinci dördlükte simetrisi yapılarak kapatılarak başlangıç pozisyonuna gelinir. Vücut öne doğru eğik başlayıp 4 zamanda (4/4) yavaşça düzelir. Kollar başlangıçta öne doğru düz şekilde öne uzatılmış pozisyonudadır. Birinci dördlükte kollar hafifçe sallanarak sağa doğru uzatılırken dirseklerden dışa doğru çevirme hareketi yapılır. İkinci dördlükte kollar aynı kullanım şekliyle başlangıç pozisyonuna gelir fakat vücudun düzleşmesi ile birlikte biraz daha yukarıda kullanılır. Üçüncü dördlük birinci ve dördüncü dördlükte ikinci dördlüğün aynısıdır. Tek fark ilk 4 zamanda yavaşça düzelen ve düz pozisyon alan vücudun etkisiyle kolların da dördlük sonunda göğüs hizasına kadar kaldırılmasıdır. Kollar ikinci 4/4’lükte de ilk 4/4’lükte olduğu gibi kullanılır. Her iki 4 zamanda da kollar omuzlardan birer sekizlik esneme hareketini sürekli olarak yapar.

Üçüncü hareket cümlesi 2 zamanlıdır (2/4) ve yerinde oynanır. Birinci dördlükte sağ ayakucu sol ayağın topuk hizasında hafifçe dokundurulur. İkinci dördlükte ise sağ ayakucu sol ayağın dış yanına gelecek şekilde hafifçe dokundurulur. Ayak diz kapağından hafifçe sallanacak şekilde

kullanılır. Aynı hareket cümlesi müzik cümlesinin tamamlanması için 4 tekrar yapılır. Kollar hareket cümlesinin başlaması ile birlikte eller serçe parmaklardan tutuk, dirseklerden bükük pozisyonda, eller omuz hizasına gelecek şekilde vücuda yakın, yandaki oyuncunun kollarına temas edecek pozisyona alınır. Hareket cümlesinin tamamında kollar omuzlardan ve dirseklerden sekiz zamanlı ve belirgin şekilde aşağı – yukarı sallanarak kullanılır.

Dördüncü hareket cümlesi 4 zamanlı (4/4) ve 2 ölçüden oluşur, öne – geriye doğru oynanır. Birinci dörtlükte sağ ayak 1/8'lik öne doğru topuktan tabana basma hareketi yapar ve sol ayak sağ ayağın arkasına gelecek şekilde 1/8'lik pençede basma hareketi yapar. Aynı hareket ikinci dörtlüklerde de yapılır. Üçüncü dörtlükte sağ ayak öne doğru topuktan tabana basma hareketi yaparken sol ayak dizden bükük pozisyonda arkadan başlayıp sağ ayağın diz – bilek arası hizasına gelecek şekilde kaldırılır. Dördüncü dörtlükte sol ayak pençesi sağ ayağın yanına vurulup hafifçe dizden öne doğru atma hareketi yapar. Beşinci dörtlükte sol ayak, altıncı dörtlükte sağ ayak ve yedinci dörtlükte sol ayak geriye doğru basma hareketi yapar. Havadaki ayaklar ise dizden öne doğru 1/8'lik zamanda hafifçe atma hareketi yaparlar. Sekizinci dörtlükte ise sağ ayak pençesi 1/8'lik zamanda sol ayağın üzerinden dış – yana gelecek şekilde vurulup yine dizden 1/8'lik zamanda öne doğru hafifçe atma hareketi yapar. Kollar üçüncü hareket cümlesindeki gibi kullanılır. Vücut öne doğru yürüme bölümünde hafifçe belden öne doğru eğik kullanılırken geriye yürümelerde düz pozisyonda kullanılır. Aynı hareket cümlesi birinci dörtlükte sağ ayak sağ çapraz ve ikinci dörtlükte sol ayak sol çapraz basılarak oynanır.

Beşinci hareket cümlesi 4 zamanlı (4/4) ve 2 ölçüden oluşur, öne – geriye doğru oynanır. Birinci dörtlükte 1/8'lik çift düşme hareketi ve 1/8'lik sağ ayak pençesinde sekme hareketi yapılırken sekme anında sol ayak sağ ayağın diz – bilek arasına gelecek şekilde dizden bükük pozisyonda havaya kaldırılıp öne doğru atarak kullanılır. Aynı hareketin simetrisi ikinci dörtlükte yapılır. Üçüncü dörtlükte birinci dörtlükteki hareket yapılır. Dördüncü dörtlükte sağ ayak tabanda beklerken sol ayak pençesi 1/8'lik zamanda sağ ayağın yanına vurulup 1/8'lik zamanda da dizden öne doğru atılarak kullanılır. Beşinci dörtlükte 1/8'lik çift düşme hareketi ve 1/8'lik sol ayak pençesinde sekme hareketi yapılırken sekme anında sağ ayak sol ayağın diz – bilek arasına gelecek şekilde dizden bükük pozisyonda havaya kaldırılıp öne doğru atılarak kullanılır. Altıncı dörtlükte beşinci dörtlüğün simetrisi ve yedinci dörtlükte de altıncı dörtlüğün aynısı yapılır. Sekizinci dörtlükte sol ayak tabanda beklerken sağ ayak pençesi 1/8'lik zamanda sol ayağın üzerinden dış – yana gelecek şekilde vurulup yine dizden öne doğru 1/8'lik zamanda atma hareketi yapar. Kollar aynıdır ve üçüncü hareket cümlesindeki gibi kullanılır. Aynı hareket cümlesi yerinde sağdan ve/veya soldan dönülerek de oynanır. Dönme anında kollar dirseklerden bükük, göğüs hizasında ve vücuda yakın olacak şekilde el vurularak da kullanılır. Sadece sağdan dönme hareketi yapılacaksa birinci dörtlükte dönme hareketi yapıp ikinci dörtlükte eller eski pozisyonda tutularak kullanılır. Hem sağdan hem soldan dönülecekse birinci dörtlükte sağdan ve ikinci dörtlükte soldan dönülerek kullanılır.

Altıncı hareket cümlesi 4 zamanlıdır ve öne – geriye doğru oynanır. Birinci dörtlükte sağ ayak 1/8'lik öne doğru topuktan tabana basma hareketi yapar ve sol ayak sağ ayağın arkasına gelecek şekilde 1/8'lik pençede basma hareketi yapar. Aynı hareket ikinci dörtlükte de de yapılır. Üçüncü dörtlükte sağ ayak öne doğru topuktan tabana basma hareketi yaparken sol ayak dizden bükük pozisyonda arkadan başlayıp sağ ayağın diz – bilek arası hizasına gelecek şekilde kaldırılır. Dördüncü dörtlükte sol ayak pençesi sağ ayağın yanına vurulup hafifçe dizden öne doğru atma hareketi yapar.

Yedinci hareket cümlesi 2 zamanlıdır (2/4). Melodi cümlesinin tamamlanması için 4 defa tekrar edilir. Birinci dörtlükte 1/8'lik çift düşme hareketi ve 1/8'lik sol ayak pençesinde sekme hareketi yapılırken sekme anında sağ ayak sol ayağın diz – bilek arasına gelecek şekilde dizden bükük pozisyonda havaya kaldırılıp öne doğru atılarak kullanılır. İkinci dörtlükte birinci dörtlüğün simetrisi yapılır.

Melodi cümlesi 4/4'lük 2 ölçüden oluşan usul kullanılmaktadır. Ezgi başlangıcından itibaren büyük ölçüde sol (rast) perdesi üzerinde Çargâh Makamı ve yine do (çargâh) perdesi üzerinde Çargâh Makamı dizisi gösterilmiştir. Ezginin bitirilişinde ise re (neva) perdesi üzerinde Rast 4'lüsü gösterilerek la (dügâh) perdesinde Uşak 4'lüsü ile bitirilmiştir.

SONUÇ

1. Bingöl ve Diyarbakır Delilo oyun müziği incelendiğinde zurnanın icra ettiği ezgi ile davulun kullandığı ritim ezgilerinin birbirini tamamlamadığı görülmektedir. Fakat Elazığ Delilo oyun müziğinde ise ezgi cümlesinin tamamlandığı görülmektedir.

2. Bingöl ve Diyarbakır'da oyun müziği incelendiğinde kullanılan ezginin herhangi bir diziye uyma amacıyla olmadığı, doğaçlama olarak üretildiği ve gelişi güzel çalındığı tespit edilmiştir. Bu durum yörede icracının "adıma çalma" durumuyla ilişkili olarak anlık duygusuna göre değişen bir icra şeklindedir.

3. Bingöl ve Diyarbakır oyun müzikleri ile Elazığ oyun müziği karşılaştırıldığında belirli bir makam dizisi kullanması ve kullanılan ritim cümlelerinin ezgiyle karşılıklı olarak örtüşmesinden dolayı Elazığ "Delilo oyunu" farklılık göstermektedir.

4. Metronom olarak Elazığ Delilo oyunu daha ağır metronomda icra edilmektedir.

5. Diyarbakır ve Bingöl'de oyunu farklı ezgi, melodi ve metronomda oynanırken Elazığ'da tek melodi ve metronom vardır.

6. Her üç yörede de Delilo oyunu 4 zamanlı ve kendi adını taşıyan türkülerle oynanmasına karşın bu oyun eşliğinde söylenen türkü sözleri ve melodiler tamamıyla farklıdır. Davul vuruşlarında da yöreye özgü farklılıklar ve karakteristik yapı söz konusudur.

7. Diyarbakır ve Bingöl yörelerinde oyun daire formunda oynanırken Elazığ yöresinde çizgi formunda ve ileri – geri yönde oynanır.

8. Diyarbakır ve Bingöl yörelerinde oyun hem grup hem de bireysel (solo) olarak oynanmaktadır. Elazığ yöresinde ise grup halinde oynanır ve solo yoktur.

9. Diyarbakır ve Bingöl yörelerinde yürüme (basma) hareketi kullanılırken Elazığ yöresinde yürüme (basma), sekme, zıplama (çift düşme), çapraz adım basma ve dönme hareketleri kullanılır.

10. Bingöl yöresinde Diyarbakır'dan farklı olarak öne giderken son dörtlükte ikileme hareketi yapılır.

11. Diyarbakır yöresinde geriye doğru yürümelerde ayakucu hafifçe havaya kaldırılarak da kullanılırken Bingöl'de bu kullanım yoktur.

12. Kol tutuşlarında Diyarbakır ve Bingöl kollar dirseklerden bükük ve eller bel hizasında kullanılır. Elazığ yöresinde ise farklı olarak kollar dirseklerden bükük ve eller omuz hizasında kullanılır.

13. Diyarbakır'da kollarda sallama hareketi yokken Bingöl'de kollar omuzlardan güç alarak sallamalı kullanılır.

14. Bingöl'de ayak kullanımı sert iken Diyarbakır'da bu sertlik bulunmamaktadır.

15. Diyarbakır ve Bingöl'de yörelerinde basma hareketleri sert iken Elazığ'da ayaklar daha yumuşak kullanılır.

16. Elazığ yöresinde ayakuçları yere vurularak tempo tutulur, kollar ile ayaklar birlikte sağa sola hareket ettirilirken Diyarbakır ve Bingöl'de bu kullanım şekli yoktur.

17. Diyarbakır yöresinde öne ve geriye giderken son dörtlüklerde yere hem taban hem de topuk vurulabilirken Bingöl yöresinde ise sadece taban vurulur. Elazığ yöresinde ise ayakucu vurulur.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Bişgin, Ş. (2001). Halk Oyunlarının Üniversite Öğrencileri Üzerine Psiko-Sosyal Etkileri. *Yüksek Lisans Tezi*, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.

Eroğlu, T. (1994). Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi Halk Oyunları ve Bu Bölgedeki Halayların Folklorik İncelenmesi. *Doktora Tezi*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Sözlü Kaynaklar

Aziz Kola, 1971 Diyarbakır doğumlu, ilkökul mezunu, mahalli müzisyen.

Bahri Elçeri, 1968 Elazığ doğumlu, lise mezunu, usta öğretici, mahalli müzisyen.

Ekmek Oruç, 1961 Elazığ doğumlu, lise mezunu, mahalli müzisyen.

Faik Akarbulut, 1968 Bingöl doğumlu, ilkokul mezunu, mahalli müzisyen.

Fatih Turhan Aykut, 1992 Elazığ doğumlu, Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü öğrencisi, müzisyen.

Nurettin Tekbaş, 1984 Bingöl doğumlu, ilkokul mezunu, mahalli müzisyen.

Seyithan Atar, 1969 Diyarbakır doğumlu, ilkokul mezunu, mahalli müzisyen.

Talat Aksar, 1990 Elazığ doğumlu, Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü mezunu.

Veysel Oruç, 1991 Elazığ doğumlu, lise mezunu, mahalli müzisyen.

Görüntü Kaynakları

Bingöl Üniversitesi Bingöl Yöresi Geleneksel Türk Halk Oyunları Ekibi, 2015.

Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Diyarbakır Yöresi Geleneksel Türk Halk Oyunları Ekibi, 2015.

Fırat Üniversitesi Elazığ Yöresi Geleneksel Türk Halk Oyunları Ekibi, 2015.

BİR HALK ÇALGISINDAN DAHA FAZLASI: TAR More Than a Folk Musical Instrument: The Tar

Ahmet Serhat TURUNÇ*

ÖZET

Tar; Azerbaycan ve İran başta olmak üzere, Orta Asya ve Kafkasya ile Türkiye’de özellikle Kars, Iğdır ve çevresinde yaygın olarak çalınan mızraplı bir çalgıdır. Esas itibarıyla bir halk çalgısı olan tar, 20. yüzyılın başlarından itibaren Azerbaycan’da yapılan değerli çalışmalar sayesinde dünyada pek az halk çalgısının sahip olduğu icra ve eğitim standartlarına ve çok özel bir repertuvara kavuşmuş, böylelikle uluslararası bir tanınırlık ve saygınlık elde etmiştir. Örneğin, Azerbaycanlı büyük müzik adamı Üzeyir Hacıbeyli, ilk kez 1908 yılında sahnelenen *Leyli ve Mecnun Operası*’nda senfonik orkestra terkinde tar çalgısına da yer vermiştir. İlk tar eğitim metodu, 1935 yılında Seid Rüstemoğlu tarafından yazılmıştır. Hacı Hanmemmedov, tar ve senfonik orkestra için ilk konçerto 1952 senesinde bestelemiş ve günümüze kadar bu çalgı için kırk civarında konçerto daha yazılmıştır. Bu bildiri, tar çalgısı için Azerbaycan’da gerçekleştirilen ve yukarıdakilere benzer onlarca örneğinden daha söz edilebilecek böylesi çalışmaları kronolojik bir sırayla aktarmayı ve böylece ülkemizde geleneksel çalgılarımız adına bu alanda yapılacak çalışmalar için bir model ortaya koymayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Çalgı, tar, Azerbaycan, konçerto.

ABSTRACT

The tar is a musical instrument played with a plectrum, which is commonly used in Azerbaijan and Iran in particular, and in the Central Asia, Caucasia and Turkey; especially around Kars and Iğdır. Although it is essentially a folk instrument, the tar has reached the performance and education standards that few folk instruments have around the world, and a very special repertory due to the precious studies carried out in Azerbaijan since the beginning of the 20th century, so it has gained an international recognition and prestige. For instance, Uzeyir Hacıbeyli, who is great Azerbaijani musician, included the tar in the symphonic orchestra composition in *Leyli and Majnun Opera*, which was staged for the first time in 1908. The first tar education method was written by Seid Rustemov in 1935. Hacı Hanmemmedov composed the first concerto for the tar and symphonic orchestra in 1952, and about forty concertos were composed for this instrument so far. It may be mentioned dozens of other studies similar to above ones. This notification aims to put forth such studies carried out for the tar in Azerbaijan transferring those in chronological order, so it aims to put forth a model for the studies to be carried out in this field for traditional musical instruments in Turkey.

Key Words: Musical instruments, the tar, Azerbaijan, concerto.

GİRİŞ

Tar, Azerbaycan ve İran başta olmak üzere, çeşitli Orta Asya ve Kafkas ülkeleri ile Türkiye’de Kars, Iğdır ve çevresinde yaygın olarak çalınan mızraplı bir halk çalgısıdır. Oldukça geniş bir coğrafi alanda icra edilse de tarın günümüzde icra ve eğitim bakımından en fazla gelişim gösterdiği ülkenin Azerbaycan olduğu konusunda genel bir kabul söz konusudur. Bu genel kabulün oluşumunda, tar çalgısı için bu ülkede gerçekleştirilen çalışmaların büyük bir rolü vardır. Bahsi geçen çalışmaların geçmişi Azerbaycan tarının oluşum süreciyle birlikte başladığından, hedef konuya geçmeden önce çalışmamızda konu edindiğimiz bu çalgının ortaya çıkışı, uğradığı yapısal değişim ve gelişim gibi konulardan kısaca bahsetmek yerinde olacaktır.

Günümüzde iki çeşit tar mevcuttur: (Yaygın olarak bilenen isimleriyle) İran tarı ve Azerbaycan tarı. Tar çalgısının yaklaşık bin yıllık kadim tarihi ele alındığında¹, Azerbaycan tarının ortaya çıkışı nispeten yakın bir zamana, 19. yüzyılın ikinci yarısına rastlar. 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar, Azerbaycan’da, bugün İran’da halen mevcudiyetini sürdüren tar çalınmaktayken, bu devrin önemli tar sanatçılarından Azerbaycanlı Mirze Sadık Esedoğlu² çalgının yapısında ve akustik prensiplerinde oldukça köklü değişiklikler yaparak bugün “Azerbaycan tarı” –veya “Kafkas tarı”- olarak bilinen tarı ortaya çıkarmıştır³. Esedoğlu, devrinin müzikal ihtiyaçlarını yeterince karşılamadığını düşündüğü tarın oldukça büyük ve ağır olan gövdesini (rezonatör) eskiye oranla daha derin kazıyıp incelterek onun ağırlığını azaltmış, yüzünün çapını ise hayli genişletip ovalleştirmiştir. Bu sayede tarın akustik ses hacmi artmış ve o zamana kadar diz üzerine konularak çalınan bu çalgının göğüs üzerinde ve böylece ayakta da çalınmasına imkân yaratılmıştır. Mirze Sadık Esedoğlu, gövde kısmında yaptığı bu yeniliklerden sonra, tarın tel sayısında da değişikliklere gitmiş ve çalgıyı ilk etapta on sekiz telli hâle getirmiştir. Tellerin sayısının artması, tarın kolunun (sapının) çanakla birleştiği kısımda da bazı değişiklikleri zorunlu kılmıştır. Esedoğlu, kol ile gövde arasında tellerin sayısının artmasından

*İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, turunc@itu.edu.tr

¹Azerbaycan’da tar üzerine çok sayıda çalışması bulunan tarzen-müzikolog Prof. Vagıf Abdulgasimov, tar hakkındaki en eski yazılı kaynakların 10. yüzyıla ait olduğunu ve bu sebeple çalgının tarihinin 10. yüzyılda başladığını ileri sürer (Abdulgasimov, 1989: 10).

²Sadıkcan ismiyle de bilinir.

³Türkiye’de icra ve eğitimi gerçekleştirilen tar, bu tardır.

kaynaklanan gerginliği azaltmak için, tarın çanağından çıkan ve adına “levend” denilen kısa kol çıkıntısını tarın koluna giydirerek kol ile çanağı birleştirme yoluna gitmiştir. Bununla birlikte, küçük çanakla büyük çanak arasında bir ağaç çubuk (can direği) ilave etmiştir. Destek görevi gören bu ağaç, tellerin gerilimini azalttığı gibi, aynı zamanda tar icracılığında “hun” -veya “hum”- adı verilen, sesin titreşim ve dalgalanmasını sağlamaktadır. Esedoğlu’nun on sekize çıkarttığı tel sayısı, zaman içerisinde akort vb. çeşitli zorluklardan dolayı önce on üçe, daha sonra ise bugün kullanılan şekliyle on bire düşürülmüşse de, gerçekleştirdiği diğer yapısal değişiklikler varlığını halen sürdürmektedir (Abdulgasimov, 1989: 23-27).

Azerbaycanlı tarzen⁴ Mirze Sadık Esedoğlu’nun tar üzerinde gerçekleştirdiği ve Azerbaycan dışındaki tar bölgelerinde de kısa sürede kabul görebilen yaygınlaşmış olan bu yenilikler, çalgının icra tekniklerinin gelişmesine ve tanınırlığının artmasına önemli bir katkı sağlamış ve ivme kazandırmıştır. 20. yüzyılın başlarından itibaren çalgının icra imkânlarındaki bu gelişim ve iyi icracıların ortaya çıkması, profesyonel müzik insanlarının da dikkatinden kaçmamıştır. Çağdaş Azerbaycan müziğinin kurucusu kabul edilen büyük Azerbaycanlı besteci Üzeyir Hacıbeyli, tar çalgısının profesyonel müzik hayatı içerisinde kendisine saygın bir yer edinebilmesi adına ilk önemli çalışmaları gerçekleştirmiş isimdir. Hacıbeyli, çalgının icra ve eğitimi ile ilgili temel ilkeleri belirleyebilmek için öncelikle onun fiziksel özellikleri ile yakından meşgul olmuştur. Örneğin, tarın perdelerini, muğam⁵ icrası sırasında kullanılan perdeleri korumak suretiyle sabitleyip sistemleştirerek bu çalgı ile on iki perdeli kromatik Avrupa gam sisteminde yazılmış eserlerin de icra edilebilmesinin ve tar için böyle eserler yazılabilmemesinin önünü açmıştır (Abdulgasimov, 1989: 38-39).

Üzeyir Hacıbeyli, tar çalgısının günümüzde halen geçerliliğini koruyan eğitim ve icra standartlarının belirlenmesinde en önemli katkıyı sunmuş müzik adamlarının başında gelir. Bunların içerisinde en dikkat çekici olanlardan biri, kuşkusuz tar çalgısı için yazılan notalarda kullanılan anahtar sistemidir. Azerbaycan’da tar için yazılan tüm eser ve etütlerin notalanmasında ‘mezzosoprano anahtarı’ olarak adlandırılan ikinci çizgideki do anahtarından istifade edilmiştir. Bu anahtar sisteminin tar çalgısında kullanılması fikri, ilk kez Üzeyir Hacıbeyli tarafından 20. yüzyılın başlarında geliştirilmiştir. Tarın ses sahasını, diyapazonunu dikkate alan Hacıbeyli, tar için en uygun anahtar sisteminin mezzosoprano anahtarı olduğuna karar vermiştir. Bugüne dek pek çok alternatif sistem teklif edilmiş olsa da, Hacıbeyli’nin önerdiği mezzosoprano anahtarı, tarın ses sahasını en iyi karşılayan ve notaların en az ilave çizgi kullanılarak duyuldukları sestem yazılmasına olanak sağlayan tek anahtar sistemi olarak günümüzdeki geçerliliğini başarıyla sürdürmektedir (Turunç, 2014: 93-102).

Tar çalgısını, geleneksel icra şekillerinin dışında değerlendiren ilk müzik adamı, yine Üzeyir Hacıbeyli olmuştur. Hacıbeyli, 1908 yılında sahnelenen *Leyli ve Mecnun* isimli operasında, tarı ilk kez senfonik orkestra içerisine dâhil etmiştir. Besteci, “Doğu’nun ilk operası” olarak kabul edilen ve Azerbaycan besteciliğinde “muğam operası” denilen bir millî opera türünün ortaya çıkmasını sağlayan bu ilk operasının ardından, *Şeyh Sen’an* (1909), *Rüstem ve Zöhrab* (1910), *Şah Abbas ve Hurşud Banu* (1912), *Ash ve Kerem* (1912), *Harun ve Leyla* (1915) isimli muğam operalarını yazmış ve tardan istifade etmiştir. Muğam operalarında arioso ve arioso gibi vokal formlar, yerini muğamlara bırakır. Bu yüzden de tar, muğam operalarında tıpkı muğam/destgâhlarda olduğu gibi çok önemli bir yere sahiptir. Tar, muğam operalarında senfonik orkestra içerisinde diğer müzik aletleri ile beraber yer alarak solo muğam bölümlerine eşlik eder ve yol gösterir. Başka bir deyişle, vokal partisinin gelişimine imkân yaratır. Muğam operalarında halk müziğinin *zerbi muğam*, *tesnif*, *renk*, *mahnı* ve *reks* gibi diğer türlerinden de geniş şekilde istifade edildiğinden, tar bu ezgilerin icrasında da önemli görevler üstlenmiştir. Üzeyir Hacıbeyli, tardan sadece melodi için değil, aynı zamanda birtakım polifonik unsurların icrasında da yararlanmıştı. Hacıbeyli’nin bu alanda yaptığı çalışmaları daha sonra Müslüm Magomayev (*Şah İsmail* Operası), Zülfükar Hacıbeyov (*Aşık Garip* Operası) ve başka besteciler de devam ettirmişlerdir (Abdulgasimov, 1989: 75-78).

Üzeyir Hacıbeyli ve başka Azerbaycanlı bestecilerin muğam operaları haricindeki opera eserlerinde de tar çalgısından sıklıkla istifade ettikleri bilinmektedir. Hacıbeyli’nin ilk defa 1937 yılında sahnelenen *Koroğlu*, Müslüm Magomayev’in *Nergis* isimli operaları buna örnek gösterilebilir. Hacıbeyli yaratıcılığının zirvesi sayılan *Koroğlu* Operası’nda tar, orkestra içerisinde yalnız eşlik değil, aynı zamanda solo icra yapan bir alet olarak yer almaktadır (İmrani, 1976: 5).

⁴Tar çalan kimseye “tarzen” adı verilmektedir.

⁵Azerbaycan halk müziğinde, perdeleri belirli işlevlere sahip bir ses dizisine (makama) bağlı olarak ve belirli melodik kurallar çerçevesinde yapılan doğaçlamaya dayalı bir müzik türü (Turunç, 2011: 310).

Üzeyir Hacıbeyli, makamsal temellere dayalı enstrümantal müzik eserleri de yazmıştır. Bestecinin halk çalgı aletleri orkestrası⁶ için bestelediği iki fantazy Azerbaycan bestekârlık hayatı için son derece önemlidir. Hacıbeyli'nin 1931 senesinde yazdığı Birinci Fantazy dört, 1932 tarihli İkinci Fantazy ise iki bölümden oluşmaktadır. Bahsi geçen bu eserleri yaratırken Avrupa sonat formundan esinlenen besteci, Birinci Fantazy'da *cahargah*, İkinci Fantazy'da ise *şur* makamı entonasyonundan kendine özgü orijinal tarzda yararlanarak yeni melodiler kurmuş, onları uygun armoni, polifoni ve orkestrasyon ile zenginleştirmiştir. Hacıbeyli, bu eserlerde de tara önemli görevler yüklemiştir. Söz konusu fantazyalar, daha sonra solo tar ve piyano için de uyarlanmıştır (Abasova ve diğ., 1996: 181; İsmayılov, 1984: 80).

Üzeyir Hacıbeyli'nin Azerbaycan halk müziği ve onun en önemli unsur ve simgelerinden biri olan tar çalgısına karşı ilgisi ve yaklaşım tarzı, onun öğrencisi ve takipçisi olan müzik insanları tarafından da benimsenmiş, tar çalgısı ile ilgili çalışmalar geliştirilerek devam ettirilmiştir. Tar ve senfonik orkestra için ilk konçerto, Azerbaycanlı besteci Hacı Hanmemmedov tarafından, meşhur bestekâr Gara Garayev'in teklif ve rehberliği ile 1952 yılında yazılmıştır. İlk icrasını dönemin en önemli tar sanatçısından Ehsen Dadaşov'un yaptığı bu konçerto, hem Azerbaycan bestekârlık okulunda hem de tar icracılığında yeni bir sayfa açmıştır. Tarın senfonik orkestra eşliğinde solist çalgı olarak ilk kez kullanıldığı bu eser büyük beğeni ve takdir toplamış, bunun üzerine Hanmemmedov, çeşitli senelerde dört tar konçertosu daha bestelemiştir. Hanmemmedov'un yazdığı ilk konçerto tarzen Ehsen Dadaşov'a, ikincisi tarzen Hacı Memmedov'a, dördüncüsü bestecinin öğretmeni ve Azerbaycan'ın en büyük bestecilerinden biri olan Gara Garayev'e, beşincisi ise tarzen Ramiz Guliyev'e ithaf edilmiştir (Ezimli, 2005: 1-2).

Hacı Hanmemmedov'dan başka Seid Rüstemov, Süleyman Eleskerov, Cahangir Cahangirov, Tofiq Bakıhanov, Zakir Bağirov, Neriman Memmedov, Ramiz Mirişli, E. Rehmetyova, Memmedağa Umudov, Nazım Guliyev, Novruz Aydemirli, Firengiz Babayeva gibi Azerbaycanlı besteciler tarafından, gerek senfonik orkestra gerekse halk çalgıları orkestrası eşlikli pek çok tar konçertosu bestelenmiştir. Adı geçen bestekârlardan bazıları, eserlerinin beğeni ve rağbet elde etmesi üzerine birden fazla tar konçertosu yazmışlardır. Örneğin, Tofiq Bakıhanov'un dört, Süleyman Eleskerov'un üç tar konçertosu vardır. Bestekârlar, tar konçertolarında geleneksel müzik unsurlarından ve makamsal hususiyetlerden parlak şekilde istifade etmişlerdir. Günümüzde otuzu aşkın sayıda tar konçertosu mevcuttur. Bu eserler, bilhassa Azerbaycanlı tarzenler tarafından dünyanın dört bir yanındaki orkestralar eşliğinde seslendirilmekte, büyük ilgi ve beğeni ile karşılanmaktadır. Tar konçertolarında bu müzik türünün klasik formuna riayet edilmiştir. Birinci bölüm *sonat-allegro* formunda yazılmıştır. İkinci bölüm ağır ve lirik karakterlidir. Tar konçertolarının *allegro* olan üçüncü bölümü, klasik konçertolarda olduğu gibi *rondo* formunda yazılmış ve şen, ümitli bir ruh halini ifade eden konularla zenginleştirilmiştir (Abdullayeva, 2002: 272).

Görüldüğü gibi, Azerbaycan'da tar, bir halk çalgısı olarak kullanılmasının yanı sıra, âdeta bir klasik müzik çalgısı gibi de değerlendirilmiş, onlarca eserden oluşan çok özel bir repertuvara sahip olmuştur. Konçertolardan başka, Azerbaycanlı besteciler tarafından yazılmış olan ve icrası ileri teknik gerektiren *sonat*, *sonatina*, *fantazy*, *rapsodi*, *rondo*, *sherzo*, *süit*, *toccata* vb. çeşitli formlardaki pek çok eser ve sayısız piyes tar repertuvarına kazandırılmıştır. Azerbaycanlı besteciler tarafından bestelenmiş, özellikle lirik karakterli *mahnı-romans* tarzındaki yüzlerce vokal-enstrümantal eser ile, orkestra ve başka solo çalgılar için yazılmış çok sayıda beste de tar için transkrip edilerek piyano ya da orkestra eşliğinde solo seslendirilmektedir. Bilhassa 1960'lı yıllardan başlayarak tarzen Hacı Memmedov tarafından öncülük edilen bu icra tarzını, daha sonra Ramiz Guliyev ve başka tarzenler başarıyla sürdürmüşlerdir (Abdulgasımov, 1989: 68-71). Günümüzde hemen her tar sanatçısının repertuvarında bu türden çok sayıda eserin yer aldığını söylemek mümkündür.

Azerbaycanlı besteciler haricinde Batı Avrupalı ve Rus bestecilerin yazmış olduğu çok sayıda eser de tar için uyarlanmış ve seslendirilmiştir. Azerbaycan'da tar için eser uyarlama çalışmalarının geçmişi 1920'li yıllara kadar uzanır. Tar çalgısının bugünkü zengin repertuvarına sahip olmadığı, tar eğitiminin kurumsal bir yapıya yeni kavuştuğu bu yıllarda; Üzeyir Hacıbeyli, tar için repertuar, tar eğitimi için de eğitim materyali yaratmak maksadıyla klasik müzik repertuarından çeşitli uyarlamalar yapmaya başlamıştır. Hacıbeyli, 1927 yılında Batı Avrupalı ve Rus bestecilerin tanınmış bazı eserlerini (örneğin C. Gounod'nun *Faust* Operası'ndan "Vals", P. İ. Çaykovski'den "Barkarolla") tar için göçürmüş ve bu eserleri bestekârin öğrencisi olan Seid Rüstemov başarıyla seslendirmiştir

⁶Azerbaycan'da ilk çoksesli halk çalgı aletleri orkestrası, 1 Mayıs 1932 tarihinde Üzeyir Hacıbeyli tarafından Azerbaycan Devlet Radyosu bünyesinde teşkil edilmiştir (Abasova ve diğ., 1996: 32-33).

(Ebülğasımov, 2005: 1). Hacıbeyli'nin ardından, Seid Rüstemov, Süleyman Eleskerov ve başka müzik insanları bu alandaki çalışmaları başarıyla devam ettirmişlerdir. Seid Rüstemov'un Mozart, Bach ve Vivaldi'den uyarladığı konçertolar, Süleyman Eleskerov'un Verdi, Çaykovski ve başka bestecilerin eserlerinden yaptığı uyarlamalar, yapılan bu çalışmalara örnek gösterilebilir. Ayrıca, Adil Geray Memmedbeyli de Mozart'tan "Rondo", Glinka'nın "Vals" (*İvan Susanin* Operası'ndan), Musorgski'nin "Eski Kale" eserleri gibi pek çok eseri uyarlayıp tar repertuvarına kazandırarak bu alanda hizmet vermiş önemli isimlerden biridir (Abdulğasımov, 1991: 3). Tarzenler, teknik seviyelerini ve çalgının müzikal imkânlarını açıkça gösterebilmelerine olanak sağlaması ve tara yabancı çevrelerde bile saygı ve hayranlık uyandırması gibi sebeplerden dolayı, repertuvarlarında uyarlanmış eserlere sıklıkla yer vermektedirler. Yakın geçmişte özellikle Ramiz Guliyev ve Hemid Vekilov'un bu alandaki çalışmaları takdire şayandır. Zaman içerisinde yapılan bu transkripsiyon çalışmaları sayesinde, bugün tar repertuvarında dünya müziklerine ait yüzlerce eser yer almaktadır. W. A. Mozart, A. Vivaldi, F. Mendelssohn ve başka bestecilere ait keman konçertoları, C. Rossini'nin *Sevil Berberi Operası*'ndan "Uvertür", M. Glinka'nın *Ruslan ve Lyudmila* Operası'ndan "Uvertür", V. Monti'nin "Çardaş", F. Schubert'in "Serenada", P. İ. Çaykovski'nin "Santimantal Vals", N. Rimski-Korsakov'un "Arı Uçuşu" isimli eserleri, tar için uyarlanmış eserlere verebileceğimiz örneklerin sadece birkaçıdır.

Günümüzde Azerbaycan popüler müzik dünyasında da tar çalgısından yararlanıldığı görülmektedir. 2009 yılında Azerbaycan'ı Eurovision Şarkı Yarışması'nda temsil eden ve Aysel Teymurzade ile Arash isimli ses sanatçılarının seslendirdiği "Always" isimli şarkıda tar kullanılması, bu duruma örnek gösterilebilir.

Azerbaycan'da tar çalgısının icra alanında ulaştığı yüksek seviye ve elde edilen başarılar, tar eğitiminin de buna hizmet edecek şekilde düzenlenmesi ve sağlam temeller üzerine kurulması ile mümkün olabilmıştır. Tar için ilk sistematik eğitim, Üzeyir Hacıbeyli'nin girişimleriyle 1921 yılında kurulan ve bugünkü adı Bakü Müzik Akademisi olan Azerbaycan Devlet Konservatuvarı nezdindeki Doğu Şubesinde başlatılmıştır. Daha sonra çeşitli defalar bağımsız mahiyet kazanan ve farklı isimlerle faaliyetini günümüze dek sürdüren bu kurumun ilk mezunlarından biri olan büyük tar sanatçısı, öğretmen ve bestekâr Seid Rüstemov, tar için ilk eğitim metodunu (*Tar Mektebi*) 1935 yılında Üzeyir Hacıbeyli'nin rehberliğinde hazırlamıştır. Tar eğitimi için yazılan bu ilk ders kitabı her şeyden önce notalı eğitimin esaslarını belirlemiş, nota ile tar çalabilen icracı nesillerin yetişmesine zemin yaratmıştır (Turunç, 2011: 76-80).

Azerbaycan'da bugün ilköğretim, ortaöğretim ve yükseköğretimden müteşekkil bir müzik eğitim sistemi uygulanmaktadır. Bahsi geçen bu sistem, tar eğitimi için de geçerlidir. Tar öğrenimi, bu sistemin ilköğretim ayağını teşkil eden ve sayıları Azerbaycan genelinde iki yüz otuzdan çok -sadece Bakü genelinde kırk civarında- olan çocuk müzik okulları ve çocuk güzel sanatlar okullarında çoğunlukla dokuz yaş civarında başlamaktadır⁷. Tar eğitimi orta ve yükseköğrenimle birlikte yaklaşık on üç-on beş yıl kadar bir süreyi kapsamaktadır (Turunç, 2011: 84-85). Tar eğitiminin erken yaşlarda başlatılması, yaygınlığı ve köklü geleneklere sahip olması, bu ülkede ileri düzeyde icra yapabilen çok sayıda tar sanatçısının yetişmesinde başat rol oynamaktadır.

Azerbaycan'da tar için yukarıda detaylarıyla bahsedilen bu çalışmalar gerçekleştirilirken, onun bir halk çalgısı olduğu ve öncelikle halk müziğine hizmet etmesi gerektiği gerçeği hiçbir zaman göz ardı edilmemiştir. Bu sebeple, muğam ve diğer geleneksel müzik türlerinin öğretimi, tar için bestelenmiş ve uyarlanmış eserlerin öğretimi ile paralel şekilde yürütülmekte ve büyük önem verilmektedir. Azerbaycan'da geleneksel müzik türlerinin yaşatılması, dünyaya tanıtılması ve doğru şekilde gelecek nesillere aktarılması konusunda ulaşılan nokta; geleneksel çalgılar için yapılan/yapılacak yenilikçi yaklaşımların geleneksel müziğe zarar vereceği yönündeki iddiaların yanlışlığını gösterir en önemli kanıttır.

SONUÇ

• Tar, Azerbaycan halk müziğinin en önde gelen çalgısı olmasının yanında, dünyada pek az halk çalgısının sahip olduğu icra ve eğitim standartlarına ve halk müziği haricindeki müzik türlerine ait eşsiz bir repertuvara sahiptir.

⁷On bir yıl eğitim veren ve söz konusu sistemin ilk iki ayağını birden bünyesinde barındıran kimi müzik okullarının altı-yedi yaşlarında tar öğrencisi kabul ettiği de bilinmektedir.

• Tar çalgısının ulaştığı bu yüksek seviye ve elde edilen başarılar tesadüfi olmayıp, Azerbaycan'da yaklaşık bir asrı aşkın zamandır sürdürülen değerli çalışmalar ve kültür-sanat alanındaki etkili politikalar neticesinde erişilebilmiş kazanımlardır.

• Tar çalgısı konusunda 19. yüzyılın ikinci yarısında Mirze Sadık Esedoğlu'nun başlattığı inovatif yaklaşımlar, çalgının bugünkü morfolojik standartlarını elde etmesiyle sonuçlanmış ve bu değişim onun icra tekniğini ve imkânlarını oldukça genişletmiştir.

• Tar icrasındaki bu gelişim süreci Üzeyir Hacıbeyli başta olmak üzere Azerbaycanlı profesyonel müzik insanlarının dikkatini çekmiş, dönemin sosyal ve politik konjonktüründen kaynaklanan tüm olumsuzluklara rağmen çalgının müzik dünyasında daha etkin ve saygın bir konum elde edebilmesi için büyük bir mücadele ve çaba sarf edilmiştir.

• Tar için günümüzde halen geçerliliğini koruyan temel icra ve eğitim prensipleri Üzeyir Hacıbeyli tarafından 20. yüzyıl başlarında belirlenmiş ve sonraki çalışmalar bu sağlam temel üzerinde hızlı bir gelişim göstermiştir. Hacıbeyli'nin ortaya koyduğu perspektif, onun takipçisi ve öğrencisi olan besteci ve müzik insanları tarafından da benimsenmiş, tar için yapılan çalışmalar geliştirilerek günümüze dek sürdürülmüştür.

• Azerbaycan'da, tar icrası alanında gerçekleşen çalışmalarla eş zamanlı ve eş güdümlü olarak uygulanan doğru ve etkin eğitim politikaları, icradaki gelişmelere ivme kazandırdığı gibi dünya çapında başarılar elde eden çok sayıda tar sanatçısının yetişmesini de sağlamıştır.

• Tar, sahip olduğu niteliklerle Türkiye'de geleneksel çalgılarımız için yapılacak çalışmalarda model oluşturabilecek bir potansiyel taşımasına rağmen, ülkemizde yeterince tanınmamakta ve hak ettiği ilgiyi görmemektedir. Azerbaycan'ın bu alanda sahip olduğu deneyimlerden faydalanmak adına konuya ilgi duyan/duyacak müzik ve bilim insanlarının tar için bu ülkede gerçekleştirilen uygulamaları mercek altına alması son derece önemli ve gereklidir.

KAYNAKÇA

- Abasova, E. ve diğ. (1996). *Üzeyir Hacıbeyov Ensiklopediyası*. Bakı: Azerbaycan Neşriyyatı.
- Abdulgasimov, F. (1991). Dahi Bestekâr ve Tar. *Kommunist*, Bakı.
- Abdulgasimov, V. (1989). *Azerbaycan Tarı*. Bakı: Işığ Neşriyyatı.
- Abdullayeva, S. (2002). *Azerbaycan Halg Çalğı Aletleri*. Bakı: Adiloğlu Neşriyyatı.
- Ebülgasimov, F. (2005). Dünya Musigi Senetinden Seçilen Nümunelerin Tarda Seslenme Hüsusiyetleri. *Azerbaycan Medeniyyeti ve İnceseneti*, Bakı.
- Ezimli, F. (2005). Musigi Tarihimizi Yaradanlar. *Azerbaycan Medeniyyeti ve İnceseneti*, Bakı.
- İmrani, R. (1976). Uğurlu Sınag. *Edebiyyat ve İncesenet*, Bakı.
- İsmayılov, M. S. (1984). *Azerbaycan Halg Musigisinin Janrları*. Bakı: Işığ Neşriyyatı.
- Turunç, A. S. (2011). Türkiye'de Tar Eğitiminde Görülen Problemler ve Çözüm Yolları. *Sanatta Yeterlik Tezi*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Turunç, A. S. (2014). Tar Eğitiminde Anahtar Seçimi Üzerine Bir İnceleme. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 9, İstanbul.

DÖRT FARKLI ÜLKEDEN ÖRNEKLER ÜZERİNDEN BALKAN HALK DANSLARI MÜZİĞİNDE KONTRBASIN KULLANIM ŞEKLİ

The Usage of Double Bass in Balkan Folk Dance Music via Examples From Four Different Countries

Arda ERAVCI*

Sevda CAN**

ÖZET

Halk dansları müziği, özellikle içerdiği zaman unsuru ile dansa ilişkin diğer öğelerin belirlenmesinde çok önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü sahne üzerinde gerçekleşen dans hareketleri müziğin ortaya koyduğu ritim ve zamana uygun olarak gerçekleştirilmek zorundadır. Gerek müziğin gerekse dansın ortak unsuru olan zamanın belirlenmesinde başlıca kullanılan çalgılar vurmali çalgılardır. Balkan halk dansları ele alındığında ise bu vurmali çalgıların zaman zaman ortadan kalkarak yerini başka çalgılara bıraktığı görülmektedir.

Yaylı bir çalgı olarak tasarlanmış bir çalgı olan kontrbasın Balkan halk dansları müziğinde hem diğer çalgıların hem de sahne üzerindeki dansın ritmini ve zamanını belirlemede adeta bir vurmali çalgı gibi kullanıldığı tespit edilmiştir. Kontrbasın bu özelliğini ortaya koyan başlıca etmenler gerek kullanılan diğer çalgılara nispeten frekans aralığındaki farklılık ve buna bağlı kolay duyulabilme avantajı gerekse ritmik vurguları iyi yansıtabilecek olan "pizzicato" tekniğinin kullanılabilmesidir.

Bu bildiride kontrbasın Balkan halk dansları müziği içerisindeki kullanım şekli sebep sonuç ilişkisi içerisinde görsel ve işitsel örnekler ile açıklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Balkan halk dansları, halk dansları müziği, kontrbas, dans ve çalgı ilişkisi.

ABSTRACT

Folk dance music plays an important role in determining of other components of dance, especially by the time component which it includes. Because the dance action which is performed on the stage, must be performed in accordance with the time and the rhythm which music presents. Percussion instruments are the main instruments which are used in determining the time component, which is a common component of music and dance. It is seen that sometimes these percussion instruments leave their places to another instruments when Balkan folk dance music is mentioned.

It is determined that the double bass, which is designed as a strings instrument, is used like a percussion instrument in determining time and rhythm of dance performed on the stage in Balkan folk dance music. The main factors in revealing this specialty of double bass are both its advantage of being heard easily that relies on its difference on frequency interval comparing with the other instruments which are used, and availability of the "pizzicato" technique which can reflect rhythmic accents well.

In this paper, the usage of double bass in Balkan folk dance music will be explained with audio/visual examples within the cause and effect relation.

Key Words: Balkan folk dances, folk dance music, double bass, dance and instrument relation.

1. Balkan Müziği ve Balkan Halk Çalgılarına Genel Bakış

Balkan müziği, İstanbul'dan başlayıp batıda Slovenya ve Adriyatik Denizi'ne dek uzanan bölgede yer alan müzik geleneklerini içermektedir. Bunun yanı sıra Çek, Slovak, Macar, Leh ve Ukrayna gelenekleri Balkan müziği ile en içli dışlı olan komşu geleneklerdir. Bu geniş coğrafyada farklı dinler, diller ve kültürler aralarına sınır konamayacak kadar iç içe yaşamışlardır ve halen de yaşamaktadırlar (Zihli, 2008).

Dünyanın birçok bölgesinde olduğu gibi Balkanlardaki en eski çalgı gaydadır. Gayda, büyüklük bakımından bölgeden bölgeye değişiklik gösterir. Anadolu'da Kırklareli'nde kullanılan gayda ile Karadeniz tulumu aynı ailedendir. Yine büyüklü küçüklü çifte ya da tek, dilli ya da dilsiz türlü çeşitte kaval, çömlekten yapılan okarina, davul ve zurna, gusla ya da gadulka gibi kemençe ailesinden çalgılar, Makedon ve Pomak geleneğindeki iki telli tambura bilinen en eski Balkan halk müziği çalgılarından. Sırbistan'ın Homolje bölgesinde ve Romanya'da hala profesyonel icracıları bulunan bildiğimiz yapraktan ya da balık pulundan yapılmış düdüklü de Balkan halk müziğinin önemli çalgılarından. Kaval, davul, zurna ile birlikte Bosna'da Sevdalinka şarkılarına eşlik eden saz, Kuzey Arnavutluk epik destanlarına ve halk türkülerine eşlik eden çifteli (çifttelli sözcüğünden gelir, sesi bizdeki curayı andırır.) ve şarki (bağlama ile aynı özelliktedir.) Anadolu çalgılarıyla büyük benzerlik gösterir. Ayrıca Anadolu yörüklerinin destan ve türkülerine eşlik eden kemane ile Karadağ'da epik destanlara ve balatlara eşlik eden gusla işlevsel bakımdan birbirine yakındır (Zihli, 2008).

* Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı Müzikoloji ve Folklor Doktora Programı Öğrencisi, ardaeravci@gmail.com

** Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Programı Öğrencisi, sevdacan22@gmail.com

Aslında dünyanın hemen hemen her yerinde halklar benzer özellik taşıyan çalgılar üretmişlerdir. Bunları farklı kılan daha çok çalmış biçimi ve yöresel alışkanlıklardır. 19. yüzyıl sonunda, batıdaki ve Osmanlı'daki askeri bandolardan düğün müziği gereksinimine son derece uygun olduğu keşfedilen bakır nefesli çalgı toplulukları Balkan müziğine girmiştir. Bu konuda kısa zamanda yetkinleşen çingene müzisyenlerin kurduğu bakır nefesli çalgı toplulukları, Türkiye Ege'si dâhil olmak üzere Hırvatistan dışındaki Balkan coğrafyasının hemen hemen tümüne kadar yayılmış ve bu müzisyenler buldukları bölgenin yöresel müziklerini kısa zamanda bu nefesli çalgılara uyarlamışlardır. 20. yüzyıl başından itibaren akordeon, keman, klarnet ve kontrbas, çağdaş Balkan halk müziği anlayışının vazgeçilmez çalgıları olmuştur. Hırvatistan, Bosna ve Sırbistan'da ve Macaristan'daki Slav azınlık arasında büyüklü, küçüklü tamburalardan oluşan tambura orkestraları çok sevilmiştir (Zihli, 2008).

2. Kontrbasın Tarihsel Gelişimi ve Yaygınlaşması

Tarih sayfalarına girişi 16 yy olarak bilinen Kontrbas, bu dönemde gelişmekte olan keman ailesinin en büyük üyesi bas keman formuyla ilk kez İtalyan keman yapım ustası Gaspar Da Salo tarafından yapılmış, daha sonra İtalya başta olmak üzere birçok ülkede yapımı yaygınlaşmıştır. (Elgar, 1971: 12). Kontrbasın Balkanlara girişi ise 1800'lü yılları Osmanlı'nın Balkanlara hâkim olduğu dönemleri bulmuştur. Kullanımının yaygınlaşması gezici müzisyenler ve çingeneler sayesinde olmuştur.

20. Yüzyılın ortaları kontrbasın dünya üzerinde halk müziği içerisinde yaygınlaşmasında önemli bir dönemdir. Geleneksel çalgıların içerisinde çoğunlukla bu denli pest sese sahip bir çalgının bulunmaması ve bulunan bas çalgıların ise seslerinin beğenilmemesi kontrbasın yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır. Örnek olarak 1970'lerden itibaren Bulgaristan içerisinde devlet destekli halk müziği icra eden topluluklar içerisinde geleneksel bir çalgı olan Gadulka çalgısının daha pest seslere sahip olan bir varyantı olan Bas Gadulka çalgısı bu tarihlerden itibaren yerini sesi bu çalgıya nispeten daha çok beğenilen kontrbasa bırakmıştır (Kalın, 2010: 123). Bu durum sadece Avrupa için değil dünyanın farklı yerlerinde de benzer bir süreç göstermiştir. Başka bir örnek Latin Amerika'da yaygınca kullanılan bir bas çalgı olan Marimbula çalgısıdır. Bu çalgı da 1950'lerden itibaren benzer sebeplerle yerini kontrbasa bırakmıştır (Bowman ve diğerleri, 2005: 67). Kontrbasın yaygınlaşması sadece halk müziği ile sınırlı kalmamış farklı müzik türlerinin içerisinde de kendine yer bulmuştur. Bunun önemli bir örneği ise caz müzik içerisinde kullanılmakta olan bas ve üfleli bir çalgı olan tuba çalgısının yerini almasıdır (Wall, 2014: 2). Çalgının bu başarısının asıl sebeplerinden birisi de ritmik bakımdan yaylı ve üfleli diğer çalgılara nispeten daha hassas bir çalgı olmasıdır. Bu ritmik hassasiyeti sağlayan ise doğrudan parmak teması ile çalmayı mümkün kılan pizzicato tekniğidir.

3. Kontrbasın Balkan Ülkelerinde Kullanım Şekli

Kontrbasın Balkan ülkelerindeki kullanımı diğer ülkeler ile bazı farklılıklar ve benzerlikler göstermiştir. Farklılıklardan bazıları, Kontrbas 1700lü yıllardan itibaren İtalya, Almanya ve Fransa'da solo olarak arşe ile çalınan bir çalgı olarak tanınmıştır. Balkanlarda ise pizzicato tekniği dikkat çekmektedir. Diğer ülkelerdeki solo pozisyonunun aksine Balkanlarda bir eşlik çalgısı olarak ritmik öğelerle uyumlu olarak, daha çok ritim çalgılarına destek veyahut ritim çalgılarının tamamen yerine geçerek ritmik öğeleri belirtmek adına kullanıldığı görülmüştür. Klasik akort sistemi olan tizden peste sol-re-la-mi sistemi gerek Balkan ülkelerinde gerekse diğer ülkeler içerisinde benzer şekilde kullanıldığı görülmüştür. Kontrbasın Balkanlar'da ayakta çalındığı görülür iken, diğer ülkelerde ayakta veya oturarak da çalındığı görülmektedir.

4. Balkan Halk Danslarının Genel Ritmik Yapısı

Balkan halk dansları ritmik olarak incelendiğinde Avrupa halk müziğinin genelinden farklı ritmik yapıları içerdiği görülmektedir. Avrupa halk müziğinin temelini oluşturan basit usuller olan 2, 3 ve 4 zamanlı ölçü sayılarının yanı sıra 5, 7, 9, 11, 13 vb. zamanlı gibi aksak bileşik usullerin de Balkan halk dansları içerisinde yer aldığı görülmektedir. Çalışma dâhilinde incelenen örnekler de bu durumu destekler niteliktedir. Örnekler içerisinde 2 zamanlı usulün yanı sıra 5, 6, 7 ve 9 zamanlı usuller yer almaktadır. Bireysel oyunlar da bulunmasına rağmen tutuşma düzeni ile oynanan oyunlar ağır basmaktadır. Bu durum bu tür oyunlarda ayaklar aracılığıyla icra edilen figürlerin daha ön plana çıkmasına sebep olmuştur. Özellikle tempo açısından yüksek oyunlarda ayak figürlerinin seriliği müziğin zamanı ile kıyaslandığında birim zamanın ¼'üne kadar hızlanabilir.

Balkan halk danslarında rastlanılan bir diğer özellik ise müzik cümlesinin birim zamanı ile oyun figürlerinin birim zamanlarının birbirlerinin katı olmaması durumudur. Türk halk oyunlarında özellikle Trakya, Doğu Karadeniz, Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgesi oyunlarında karşılaşılan bu duruma Balkan halk danslarını içerisinde de karşılaştık mümkündür.

5. Balkan Halk Dansları Müziği İçerisinde Kontrbas

Balkan halk müziğinin içerisinde yaygınlaşan kontrbas çalgısı doğal olarak Balkan halk dansları müziklerinin içerisinde de yer bulması kaçınılmaz olmuştur. Dans müziklerinde en öncelikli gelen husus ritim hususudur. Dans müziği özellikle içerdiği zaman unsuru ile diğer öğelerin belirlenmesinde çok önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü sahne üzerinde gerçekleşen tüm aksiyon müziğin ortaya koyduğu ritim ve zamana uygun olarak gerçekleştirilmek zorundadır (Eravcı 2015: 44).

Kontrbasın Balkan halk dansları müziğinin içerisinde yer bulmasının başlıca sebeplerinden birisi halk danslarının tüm dünya üzerinde özellikle son yüzyıl içerisinde bir sahne sanatına dönüşmüş olmasıdır. Doğal ortamından sahne üzerine getirilen her unsur değişikliklere ve eklemelere maruz kalmaktadır. Bu sebeple Balkan halk danslarına eşlik etmekte olan müzik de sahne sanatlarının gereği olarak daha güçlü bir ifadeye ihtiyaç duymuş ve bu ihtiyaç yeni çalgıların bu müziklerin düzenlemeleri içerisinde yer bulmasına sebep olmuştur. İşte aslen geleneksel bir halk çalgısı olmayan kontrbasın Balkan halk danslarına eşlik eden müzik içerisinde yer bulmasının başlıca sebeplerinden birisi budur.

Bu noktada Türk halk oyunlarını ele aldığımızda gerek ana melodiyi gerekse oyun figürlerinin birlikteliğini sağlayan vurmali çalgıların (asma davul, darbuka, bendir, koltuk davulu vb.) çok büyük bir oranda karşımıza çıktığı görülmektedir. Balkan halk dansları göz önünde tutulduğunda ise bu oranın düşük olduğu gözlemlenmektedir. Bazı bölgelerde zaman zaman asma davul ve darbukanın kullanıldığı gözlemlense de çoğu zaman bu çalgıların kullanılmadığı görülmektedir. Büyük orkestralarda kullanılan bir diğer vurmali çalgı ise trampettir. Kontrbasın ritmik görevi özellikle bu vurmali çalgıların kullanılmadığı noktalarda başlamaktadır. Vurmali çalgılar devredeyken çoğu zaman arşe ile çalındığı görülen kontrbas bu çalgılar devreden çıktığı andan itibaren pizzicato tekniği ile çalınmaya başlanır. Bunun asıl sebebi kontrbasın artık bir ritmik belirleyici görevine sahip olmasıdır. Çünkü gerek frekans bakımından diğer çalgılardan duyum olarak daha rahat ayırt edilebilmesi gerekse pizzicato tekniği ile ritmik olarak daha hassas hale gelmesi ile çalgılar ve dansların ortak paydada buluşmasını sağlayan yegâne araç haline gelir. Diğer çalgılardan bu görev beklenemez. Bunun temel sebepleri ise hem kullanılan ana çalgıların (keman, akordeon, klarnet vb.) frekanslarının birbirlerine yakın olması sebebiyle duyum bakımından birbirleri ile iç içe geçmeleri hem Balkan halk müziklerinin birçoğunun kısa vuruşlu notaların yan yana gelmesi ile oluşan melodileri içermesi hem de özellikle üflemler ve yaylı çalgıların ritmik hassasiyet bakımından pizzicato tekniğine nispeten daha geride kalmalarıdır. Bu sebepler dolayısıyla ortak ritim belirleyici kontrbas olur. Kontrbasın bu durumlarda çaldığı partiyonlar ise hem müziğin genel gidişatına hem de dansçıların icra ettikleri figürlere uyumludur. Aşağıda verilen örneklerde 4 farklı Balkan ülkesine ait farklı oyunlarda icra edilen kontrbas partiyonlarından örnekler ve bu örneklerle eş zamanlı olarak dansçıların icra ettikleri figürlerin vurguları (sekme ve basma hareketlerinin icra edildiği zamanlar) verilmiştir.



Şekil 1. Makedon Halk Danslarından Bir Örnek (Macedonian Folk Dance-Pajduško Oro)



Şekil 2. Sırp Halk Danslarından Bir Örnek (Kolo - Kolaz (Balkan u Pesmi i Igri)



Şekil 3. Bulgar Halk Danslarından Bir Örnek (Ensemble Bulgare - Tova e Bulgaria)



Şekil 4. Yunan Halk Danslarından Bir Örnek ("To sergiani" X.O.DY.ΘE.- Τμήμα λαϊκών χορών)

Yukarıda verilen örneklerin hepsinde ortak olarak görülen şey kontrbas partiyonlarının dans figürleri ile uyumlu olmasıdır. Dans figürlerinin her vurgusuna bir kontrbas notası denk gelmektedir. Kontrbas ile dans figürlerinin vurgularının çoğunlukla aynı ritmik yapı içerisinde olduğu açıkça gözlemlenmektedir. Birebir aynı ritmik yapı içerisinde olmadıkları durumlarda ise yine dans adımlarının her bir vurgusuna bir kontrbas notasının denk geldiği görülmektedir. Aşağıda yer alan Tablo 1’de esas alınan örneklerde bulunan toplam kontrbas vurgu sayısı ile toplam dansçı vurgu sayısı (basmalar ve sekmeler) karşılaştırılmıştır. Daha aşağıda yer alan Tablo 2’de ise toplam dansçı vurgu sayısı ile bu vurguların başlangıcı aynı zamana denk gelen kontrbas vurguları karşılaştırılmıştır.

Dans Örneği	Toplam Kontrbas Vurgusu	Toplam Dansçı Vurgusu	Fark (Yüzde)
Makedon	90	80	10 (%11,1)
Sırp	45	56	11 (%19,64)
Bulgar	70	68	2 (%2,85)
Yunan	56	43	7 (%12,5)

Tablo 1. Esas Alınan Örneklerde Kontrbas ve Dansçı Vurguları Arasında Karşılaştırma

Dans Örneği	Toplam Dansçı Vurgusu	Aynı Anda Başlayan Kontrbas ve Dansçı Vurguları	Aynı Anda Başlama Oranı
Makedon	80	80	%100
Sırp	56	43	%76,78
Bulgar	68	64	%94,11
Yunan	43	36	%83,72

Tablo 2 - Esas Alınan Örneklerde Aynı Anda Başlayan Kontrbas ve Dansçı Vurgularının Toplama Göre Oranı

Tablo 1’de görüldüğü gibi esas alınan örneklerde toplam kontrbas vurgu sayısı ile toplam dansçı vurgusu sayısı arasındaki farkın %2 ile %20 aralığında olduğu görülmektedir. Diğer tablo olan Tablo 2’de ise toplam dansçı vurguları ile kontrbas vurgularının aynı anda başlama oranları gösterilmiştir. Burada da esas alınan tüm örneklerde sonuçların %76 ile %100 arasında değiştiği görülmektedir. Her iki oran da kontrbas vurguları ile dansçı vurguları arasındaki uyumu ve benzerliği ortaya koyan oranlardır.

6. SONUÇ

Sonuç olarak Balkan halk dansları müziği içerisinde kontrbasın bir çokseslilik unsuru olması yanında dans adımlarını destekleyen farklı bir görevi de üstlenebildiği görülmüştür. Dünya üzerinde yaygınlaşmasına yardımcı olan sesi, frekans aralığı, farklı tekniklere açık olması gibi özellikleri ile Balkan halk müziği içerisinde de yerini sağlamlaştırmış bir çalgıdır. Çoğu Balkan ülkesinin aksine Türk halk oyunları müzikleri içerisinde henüz yer bulamamış olmasının temel iki sebebi ise Türk müziğinin tek sesli yapısı ve içerisinde barındırdığı vurmali çalgı zenginliğidir.

KAYNAKÇA

BİBLİYOGRAFYA

Bowman, D. M., Burnett, I. ve Burton, B. C. (2005). *A Student’s Guide to GCSE Music for the AQA Specification*. Rhinegold, Londra.

Elgar, R. (1971). *Introduction to the Double Bass*. Sussex.

Eravcı, A. (2015). Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesi: Aşamalar ve Teknikler. *Yüksek Lisans Tezi*, Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Krilov, K. (2010). Revival of Bulgarian Folk Music During Socialism and the Post Socialist Transition: Music and Cultural Identity. *Musicultures*, 37.

Wall, D. (2014). *The Sound of Jazz*.

Zihli, T. (2008). Muammer Ketencoglu ile Balkan Müziği Üzerine Söyleşi. *Atlas Dergisi*, 181, Nisan

WEBOGRAFYA

"Kolo - Kolaz (Balkan u Pesmi i Igru)", Video Görüntüsü (3:33 – 3:57).

<<https://www.youtube.com/watch?v=5gnF1VZvdPo>>

Kolo Topluluğu – Sava Kültür Merkezi, Belgrad – 18 Aralık 2011

"Ensemble Bulgare - Tova e Bulgaria", Video Görüntüsü (5:10 – 5:37).

<<https://www.youtube.com/watch?v=jlNmxV9J2xs>>

Bulgaristan Milli Halk Dansları Topluluğu – Sofya Kültür Sarayı, Sofya – Ekim 2002

“Το σεργιάνι' Χ.Ο.ΔΥ.ΘΕ.- Τμήμα λαϊκών χορών”, Video Görüntüsü (0:23 – 1:18).

<<https://www.youtube.com/watch?v=QkUB0WmFbWY>>

Batı Selanik Hayır Cemiyeti Dans Grubu – Mikra Kalamaria Spor Merkezi, Selanik – 25
Mayıs 2013

“Macedonian Folk Dance – Pajduško Oro”, Video Görüntüsü (0:02 – 0:33).

<<https://www.youtube.com/watch?v=LG-P-IjNkko>>

MAHALLİ DİL KÜLTÜRÜNÜ BİLMİYEN DERLEMECİLERİN, GELENEKSEL MÜZİĞE OLUMSUZ ETKİLERİ

Negative Effects of Compilers, Who Don't Know Local Language Culture, to the Traditional Music

Aşkın ÇELİK*

Can DOĞAN**

ÖZET

Bu çalışmada, halk müziği ezgileri derlenirken mahalli dil kültürünü bilmeyen derlemeciler, topladıkları ürünleri, edebi yönden doğru aktaramamış ve bu ürünleri derleyen kişiler, kelimeleri sadece kendi hafızalarındaki yakın kelimelere benzetmiş veya cümle akışına uygun sözcükleri yerleştirdikleri tespit edilmiştir. Olaya bu açıdan baktığımızda, kültürümüzün somut olmayan ürünlerinin başta yapılan yanlışlıkla bir kartopu misali nasıl büyüdüğünü görebiliriz. Bu bakımdan doğru derleme yapan kişilerin bu işi yapması gerektiği ve derleme yapılırken derleme yöntem ve tekniklerinin ötesinde derleme etiğine sahip olması gerektiği düşünülebilir. Herkes derleme yapabilir. Yapmalıdır da. Ancak, derleme anlam olarak yanlışlıklar içeriyorsa, düzeltmeler yapılmadan sunulmamalıdır. Bu bakımdan derlemecilerin mahalli dil kültürünü iyi bilmesi gerekmektedir. Çalışmada yalnızca bir yöreye ait örnekler verilmiştir. Eserlerin seslendirilmesinde müzikal açıdan bir problem olmamasına karşın, yukarıda bahsettiğimiz gibi ciddi anlam hataları olmaktadır. Eğer söz ile ezgi birbirine uyuyorsa, anlam olarak da uyması gerekmektedir. Dinleyicide derin ve anlamlı bir iz bırakması için bu önemlidir. Çalışma tamamıyla nitel bir çalışma olup, elde edilen bilgiler doküman tarama yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Elde edilen çalışma verileri neticesinde, kültürümüzün ve müziğimizin en önemli ürünleri olan halk müziği ezgilerimizin, bilinçli ve konuya hâkim(mahalli dil kültürünü bilen) olan derlemeciler tarafından derlenmesi gerektiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Derleme, mahalli dil, geleneksel müzik.

ABSTRACT

In this work, it is stated that compilers who do not know the local language culture didn't quote the products they collected truly, they used the words as they know and put the words in sentences considering sentence flow. Considering from this aspect, we can see how concrete products of our culture grow as a snowball as a result of the mistakes made before. Compilation should be done by compilers who are experts of this work and they should know compilation ethic in addition to techniques and methods of compilation. Everybody can make compilation. In fact, they should do. But if the compilation has mistakes in meaning, they shouldn't be presented before correction. That's why, a compiler should know local language culture well. This work includes examples that belong only one region. The aren't any musical problems while performing the works; however, there are serious mistakes in meaning. If lyrics and melody harmonizes, the meaning should harmonize, too. It is important for leaving deep and meaningful mark on audiences. This work is a totally qualitative work and all the information is found by document researches. As a result of this research, it is concluded that folk music melodies which are important products of our culture and music should be collected by the compilers who are aware and master of a subject (who knows local language culture).

Key Words: Review, local languages, traditional music.

1. GİRİŞ

İnsan kavramının meydana çıkışından bu yana insanoğlu varlığını bir birey olarak devam ettirememiş, ilk başta yakın çevresiyle iletişim ve etkileşim kurarak topluluk haline gelmiş ve bu şekilde toplumsallaşmanın temelini atmıştır. Sosyal bir canlı olan insan, gerek maddi gerek manevi ihtiyaçlarından ve içindeki duygu ve düşüncelerini paylaşma hislerinden dolayı bu etkileşimi genişleterek devam ettirmiştir. Dil aracılığı ile gelişme gösteren toplum, sürekli bilgi alış verişinde bulunmuş, o topluluğa ait fertlerin duygu ve düşüncelerini, istek ve dileklerini ifade etmiş, yine aynı toplum veya topluluk tarafından kabul görülen ses sembollerini belirli bir düzene göre işlemiştir. Dil ile gelişen sosyalleşme süreci, aktarılan pek çok değerler aracılığı ile kültür kavramını ortaya çıkarmış ve bir toplumun geçmişini geleceğe bağlayan, tarihsel süreç içerisinde izleri taşıyan olguları şekillendirmiştir. Bu olgular, yaşanılan her şey, toplum içerisinde kültür olarak ele alınmıştır. Her toplumun birikimi olarak adlandırılabilir kültür, doğal yaşama karşın insanoğlunun yarattıkları olmuştur. Kültür; toplumlarda yaşayan insanlar tarafından yaratılır, yaşatılır ve paylaşılır. Paylaşılan, yani kabul edilmiş olan tutum ve değerler o toplumun kültürüdür. Zamanla değişim gösterir. Çünkü insan ve buradan hareketle toplum değişim gösterir.

Toplumsal yapı içerisinde o topluma ait fertlerin yaşayış ve düşünme tarzı ile şekillenen kültür, maddi ve manevi özellikleri içine alan olgu haline gelmiştir. Bu sebeptendir ki insan doğada kültür yapan tek canlı olmuştur. *“İnsan için, insanlık için insanlar tarafından, hatta kimi insana rağmen, yaratılmış, bulunmuş her şeydir. Bir başka deyişle insanlığın kendi için, kendi mutluluğu, rahatı ve potansiyel güçleri adına kendinin var ettiği var edebildiği her şeydir kültür”* (Erinç, 1998: 10). Bir

* Dr.- Kafkas Üniversitesi, a_celik36@hotmail.com

** Karabük Üniversitesi, candogan1459@hotmail.com

nevi kimlik kazanmış olan toplum, diğer toplumlardan farklılığını ortaya koyar. Bir ve bir'den gelen insan, topluluk sürecinde birbiri ile ilişki oluşturması yani biz bilincini meydana getirmesi bakımından önemlidir. Kültür ifade edilirken her toplumda aynı şekilde aktarılmamış toplumun beğenisiyle şekillenen sanat kavramı ile kendisini göstermiştir. İnsanlık tarihi incelendiğinde insan kavramının sanatla iç içe olduğu görülmektedir. Sanat bir kuşağı daha sonraki kuşağa bağlayan dolayısı ile insanın sürekliliğini sağlayan önemli alanlardan olmuştur. İnsanlar yazılı ve sözlü iletişimin dışında duygu ve düşüncelerini ifade edebilmek için dil ile sınırlı kalan pek çok ifadeyi sanat kavramı ile ele almışlardır. Sanat genel olarak düşünüldüğünde yaratıcılık ve hayal gücünün etkisidir. Halk tarafından usta olarak kabul edilen kimselerin ortaya çıkardığı ürünler sanat olarak ifade edilebilmektedir. Sanat duygu ve düşünceleri belirli estetik kurallara göre şekillendirir. İnsanın duygu ve düşüncesini dil unsurundan farklı olarak anlatabilmesi ve görsel işitsel olarak aktarabilmesi sanat ile mümkündür. Sanatın nasıl doğduğu bilinmemekle birlikte ilk çağlardan kalan yazı, kabartma, heykel, fresk ve benzeri etkinlikleri kabul ettiğimiz zaman sanat ve toplumun iç içe olduğu inkâr edilememektedir.

Görsel veya işitsel olarak sergilenebilen sanatın en önemli dallarından biri de müziktir. Sanat dallarının belki de en etkili olan müzik sanatı, sadece sergilendiği alanda değil pek çok alanda etkinliğini ifade etmiştir. En geniş tanımıyla *“Bir duygu, bir düşünce ve fikri veya doğal bir olayı anlatmak gayesiyle, ölçülü ve ahenkli seslerin belli bir sanat anlayışı içerisinde, ritimli veya ritimsiz olarak estetik bir şekilde bir araya getirilmesi sanatıdır”* (Emnalar, 1998: 1).

İnsanların ataları için yaptıkları danslar onlar ve kendileri için söylediği şarkılar bu sanat dalının varlığını ifade etmiştir. Bazen bireysel olarak ortaya çıkarılmış bazen ise belirli bir topluluk tarafından üretilmiş sözlü ve sözsüz olan müzik sanatı belirli bir halka ait olmuş halk müziği kavramını doğurmuştur. Halkın duygu ve düşüncelerini ortak olarak yüzyıllardır dilden dile kuşaktan kuşağa aktarmış ve halk kültürü ile müzik sanatı birlikte gelişmiştir. Bu şekilde halk müziğinin içeriği şekil almıştır. *“Bir sanat endişesi duymadan, halkın duygu ve düşünceleri sevinç ve acılarını, yiğitlik, göç, sevgi, sıla özlemi ve daha nice, güncel yaşamın toplumsal olaylarını, sade fakat içten gelen ezgilerle anlatan ve halkın ortak yaratma gücünün ürünü olan müzik, halk müziği kavramını içerir”* (Altınay, 2005: 7).

En az bir ortak unsuru paylaşan insan topluluğunun kendisine ait olduğu bu müzik kültürünü yaşaması bu alanda yaşayan halkın kültür ürünlerini, geleneklerini göreneklerini, müziğini inceleyerek bunların birbirleri ile ilişkilerini araştırması halk bilimi açısından önem teşkil etmektedir. Bu sebeptendir ki; toplumların kimliğini belirleyen, tarihsel süreç içerisinde geçmişten günümüze kadar üretilen, maddi ve manevi olarak aktarılan bu yapının, hızla gelişmekte olması bize dağılan bu kültürün öğelerini toplamamız gerektiğini hissettirmektedir. Halk bilgisi ürünlerini bilimsel bakımdan inceleme, arşivleme ve bu halk ürünlerini belirli yöntemler kullanarak derlenmesi gerektiği ve bunun yanında derlenen yöreye ait müzik kültürünün ve mahalli dilinin bilinmesi, aktarılan değerlerin korunması bakımından önemli bir boyut oluşturmaktadır. Sözlü ve yazılı kaynaklarla oluşturulmuş olguları incelerken bu alanda yayılmış olan halk müziği ürünlerini doğru derleme tekniği ve mahalli dil kriterlerini bilerek yapılması gerektiğini belirlemiştir.

1. 1. Problem Durumu

Bu çalışmada, halk müziği ezgileri derlenirken mahalli dil kültürünü bilmeyen derlemecilerin, derledikleri halk ürünlerini, mahalli dil'i bilmeden derlemeleri eser içerisinde kelimeleri sadece kendi hafızalarındaki yakın kelimelere benzeterek veya cümle akışına uygun sözcükler yakalayarak kayda almaları ve bu sebepten geleneksel müziğe olan olumsuz etkileri problem durumunu oluşturmaktadır.

1. 2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı, geleneksel halk müziğinde derlemecilerin mahalli dil kültürünü bilmemesinden kaynaklanan, tıpkı bir kartopu gibi büyüyen yanlışların önlenmesini sağlamaktır. Yapılan analizler aracılığıyla geleneksel müzik kültüründe ne derece önemli olduğu ortaya konmuştur.

1. 3. Araştırmanın Önemi

Kültürümüzün önemli boyutunu oluşturan halk müziği ürünlerinin derlenirken tıpkı bir arkeolojik kazıda, çalışmada toplanan tarihi kalıntılar gibi zarar vermeden ortaya çıkarabilmek eksiksiz koruyabilmek ve gelecek nesillere aktarmasını sağlamaktır. Böyle bir çalışma ile bize miras olan halk müziği kültürümüzün doğru aktarılmasını sağlayacaktır. Bu işi doğru yapabilen kişilerin de bu alana yönlendirilmesini teşvik edeceğinden önem teşkil etmektedir. Bu çalışmayla derlemenin

kurallara uygun olarak yapılması gerektiği ve bu alanda gerekli bilgi birikimi ve doğru tekniklerin uygulanması gerektiği önemi vurgulanmaktadır.

2. Yöntem

Bu araştırmada genel tarama modelindedir. Yapılan araştırma ile derlenen halk müziği türkülerinin mahalli dili bilmemekten kaynaklanan eksikleri sebebi ile gerçekte olan kelimelerin kullanılmaması konusunda durum tespiti yapılmaktadır. Bu nedenle araştırma betimsel bir nitelik taşımaktadır.

2. 1. Evren ve Örneklem

Daha çok sayıda birey, olay veya olguyu içeren evren, belirli yöntemlerle örneklem dediğimiz küçük ve çalışılabilir bir büyüklüğe indirgenir (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 129). Bu araştırmanın evrenini TRT repertuarında kayıtlı halk müziği türkülerinin tümü oluşturabilir. Araştırmanın örneklem boyutunu Azeri bölgesine ait, konumuza uygunluğu tespit edilerek seçilen ve analizi yapılan türküler teşkil etmektedir.

2. 2. Verilerin Toplanması

Araştırmamızın verilerini, TRT repertuarında kayıtlı bulunan türkülerden bazıları oluşturmaktadır. Bu türküler, derlemecilik, kapsamında kullanılmak üzere kategorize edilip incelenmiştir. Bunun sonucunda birçok türkü belirlenmiştir. Belirlenen bu türküler arasından 3 türkü, sözel yapı bakımından incelenmiştir. Her türkü kendi içerisinde analiz edilmiş ve analiz edilen bu türküler kayıtlarıyla karşılaştırılmıştır. Kullanılabilirliği düşünülen türküler örneklerle gösterilmiştir. Araştırılması hedeflenen konular hakkında bilgi içeren yazılı materyaller analiz edileceğinden dolayı doküman incelemesi yapılmıştır.

2. 3. Verilerin İşlenmesi ve Çözülmesi

Araştırmamızda, TRT repertuarında kayıtlı, konumuza uygun olduğu düşünülen ve buna göre belirlenen 3 türkü içerik analizi yöntemiyle analiz edilmiştir.

“İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramalara ve ilişkilere ulaşmaktır. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derin bir işleme tabi tutulur ve betimsel yaklaşımla fark edilemeyen kavram ve temalar bu analiz sonucu keşfedilebilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 259).

İçerik analizi; belirli kurallara dayalı kodlamalarla bir metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik kategorileri ile özetlendiği sistematik, yinelenebilir bir teknik (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2013) olarak tanımlanır.

Yapılan inceleme ve analizler sonucunda halk müziği ezgilerinin ve sözel yapılarının örnek türkülerin incelenerek yapılabileceği, bu anlamda derleme tekniklerinde kullanılmasının, ulusal kültürümüze ve müzik eğitimine katkı sağlayacağı ve olumlu sonuçlar doğuracağı yorumlanarak sonuç ve öneriler için hazır hale getirilmiştir.

3. İlgili Literatür (Konu İle İlgili Alıştırmalar)

Çalışmanın bu bölümde çalışma konusu ile ilgili yapılan ulusal yayımları üzerinde durulmuştur.

- *TRT Seçme Türküler Repertuarı*
- *Salih Turhan*
- *Halil bedii yönetken derleme notları 1. Kitap / Anadolu'da Geleneksel Müzik Yaşamı Üzerine Notlar 1937-1952*

4. BULGULAR ve YORUMLAR

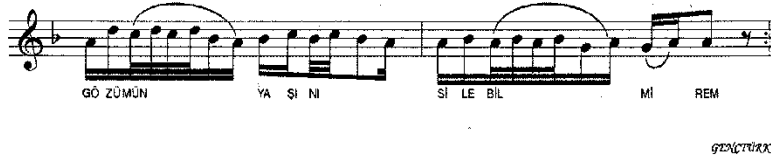
Bu bölümde, çalışmamızın ana konusunu ve içeriğini oluşturan mahalli dil kültürünü bilmeyen derlemecilerin, Geleneksel Müziğe Olumsuz Etkileri ile ilgili bilgilere yer verilmiştir. *Mahalli Dil Kültürünü Bilmeyen Derlemecilerin Derlemeleri Geleneksel Müziğe olumsuz etkileri alt problemlere yönelik bulgular ve yorumlar?*

Mahalli dil bilmeyen derlemecilerin geleneksel müziğe olumsuz etkilerini inceleyebilmek için öncelikle derlenen halk müziği ürünlerinden sözel yapının dikte ve yazım aşamasında tamamen başka bir şekilde nasıl büründüğünün gösterilmesi düşünülmektedir. Çalışması yapılan bu üç türkünün orijinal

kayıtlarıyla karşılaştırılması ve sözel içeriğinin doğru dikte edilip edilmediği ve aktarılırken ortaya çıkan sözel yanlışlıkların gösterilmesi gerektiği düşünülmektedir.

EZİZ DOSTUM MENNEN KÜSÜP İNCİDİ

- 5 -



EZİZ DOSTUM MENNEN KÜSÜP İNCİDİ
AYRILIK YAĞ KİMİ ÇEKTI YERİDİ
GEZDİĞİN YERLERİ OD BASIP İNDİ
O GEDİP GALMIŞAM HESRE FİNDEYEM

NECE NEĞME GOŞUM
NECE DİLLENİM
DOST GEDİP ÖZÜME GELEBİLMİREM
ELE BİR ELLERİM YOH OLUP MENİM
GÖZÜMÜN YAŞINI SİLEBİLMİREM

ÇALDIĞI SAZINI GETİRİP MENE
GÖRSÜN Kİ ÇALMAKTA NECE MAHREM
ELİNDE YAY KİMİN İNCELSİN GİNE
ZİYLER HEP ÇEKİLİN GUYULDI ODAM

NECE NEĞME GOŞUM
NECE DİLLENİM
DOST GEDİP ÖZÜME GELEBİLMİREM
ELE BİR ELLERİM YOH OLUP MENİM
GÖZÜMÜN YAŞINI SİLEBİLMİREM

SİM : Tar'ın İfeleri
GÖŞMAK (Goşum) : Soylemek, yaratmak
GUYULDU : Harap oldu, bozdu

Şekil 1. Eziz Dostum Mennen Küsüp İncidi Türkü Sözleri

Şekil 1'deki türküde; TRT repertuarının 3889 sıra no.suyla kayıtlı olan "Eziz Dostum"u örnek verebilir. Türkünün, Azize GÜRSES tarafından, İranlı sanatçı Şah-RUH ve Azerbaycanlı Arif BABAEF'ten derlenen sözleri görülmektedir. Ve alt kısımdaki sözlerde ise Şah ruh TAGİZADE'nin orijinal bant kaydındaki sözler dikte edilmiştir.

Eziz dostum mennen küsüb incidi

Yâd kimi ayrılıb çıktı evimden

Sen geden yolları ot basıp indi

O gedib galmişam hesretinde men

Nece neğme goşum, nece dilleniim

Dost gedib özüme gelebilmirem

Ele bil ellerim yoh olub benim

Gözümün yaşını silebilmirem

Çaldığı o sazı getirin mene

Görün ki çalmakta nece mahirem

Elim değen kimi birce teline

Teller haray çekib gırlıdı o dem

Nece neğme goşum, nece dilleniim

Dost gedib özüme gelebilmirem

Ele bil ellerim yoh olub benim

Gözümün yaşını silebilmirem

Buna göre; bu çalışmanın geleneksel müzik kültüründe derlemeye mahalli örnek olarak kullanılabilirliği düşünülebilir.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T.H.M. REPERTUAR SIRA No: 1513
İNCELEME TARİHİ : 19_2_1978

YÖRESİ
AZERİ

KİMDEN ALINDIĞI
HUŞENG AZEROĞLU
SÜRESİ : ♩ = 160

DERLEYEN
ŞENEL ÖNALDI

DERLEME TARİHİ
10_6_1976

NOTAYA ALAN
ŞENEL ÖNALDI

ÇEMBERLİ ÇARGAT

Şekil 2. Çemberli Çargat Türkü Sözleri

Şekil 2'deki türküde; TRT repertuarının 1513 sıra no.suyla kayıtlı olan "Çemberli Çargat" örnek verebilir. Türkünün, Şenel ÖNALDI tarafından, Huşeng AZEROĞLU'ndan derlenen sözleri görülmektedir. Ve alt kısımdaki sözlerde ise Şah ruh TAGİZADE'nin orijinal bant kaydındaki sözler dikte edilmiştir. Bu türkünün orijinalinde elde topanca olmadığını, onun yerine evde tapınca kelimelerinin getirilmesi gerektiği düşünülmektedir. Yani; evde bulunca'dır. Çünkü Azericede 'TAPMAK', 'BULMAK' anlamında kullanılır. Burada belirtilen sözlerin doğrusunun evde tapınca yani evde bulunca olabileceği düşünülebilir, gellem dalınca kelimelerinde gelirim ardınca olduğu söylenebilir.

3187 HICAZ ŞARKI
DEĞDİ SAÇLARIMA BAHAR GÜLLERİ

Semai Beste: BEKİROF (Azeri)

ARANAĞMESİ

Değ- di saç- la- rı- ma ba- har gül- le- ri
Sen- siz dağ- yo- lu- na çık- tum bu se- her
Göz- le- rim yol- da- dır ku- la- ğım ses- te

(— SAZ —) Na- zen- de sev- gi- lim ya- dı- ma düş- tün
Ok- süz kum- ru- gi- bi gül- ler la- fe- ler
Ben se- ni u- mut- mam en son ne- fes- te

(— SAZ —) Se- ve- nin bah- tı- na bir gü- zel dü- şer
Sen ni- ye yal- nız- sın sor- du- lar el- ler
Ey cey- lan ba- kış- lım ey bo- yu- bes- te

Sen- de tek sev- gi- lim ak- lı- ma düş- tün Na- zen- de sev- gi- lim ya- dı- ma düş- tün
Gur- bet- te sev- gi- lim ak- lı- ma düş- tün Na- zen- de sev- gi- lim ya- dı- ma düş- tün D.C.

① *di saçlarım bahar gülleri
ende sevgilim aklıma düştün
min bahtına bir güzel düşer*

② *Sensiz dağ yoluna çıktım bu seher
Öksüz kumru gibi güller laleler
Sen niye yalnızsın sordular eller*

③ *Gözlerim yoldadır kulağım seste
Ben seni unutmam en son nefeste
Ey ceylan bakışım ey boyu beste*

Yusuf Kapan
YURDAKUL
04/05/1998

ENDE: Nazlı, hoş edalı
T: Talih; Kader; Kismet
Hatur; Gönül

NAKARAT:
Sende tek sevgilim aklıma düştün
Nazende sevgilim yadıma düştün
Gurbette sevgilim aklıma düştün
Nazende sevgilim yadıma düştün

Şekil 3. Değdi Saçlarım Bahar Gülleri Sözleri

Şekil 3'deki türküde; TRT repertuarının 3187 sıra nosuyla kayıtlı olan "Değdi Saçlarım Bahar Gülleri" örnek verebilir. Türkünün, İslam SEFERLİ'den alınan sözleri görülmektedir. Burada bestecinin BEKİROF olmadığı Prof. Dr. Refik İMRANİ'den alınan bilgiye göre Said RÜSTEM kaynak olduğu söylenebilir. Bu türkünün orjinalinde "Değdi Saçlarım Bahar Gülleri" olmadığı, onun yerine Değdi Saçlarım Bahar Küleği getirilmesi gerektiği düşünülmektedir. Çünkü Azericede 'KÜLEK', 'RÜZGAR' anlamında kullanılabileceği söylenebilir.

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu bölümde çalışmanın bulgularına göre şekillenen sonuçlara ve bu sonuçlara bağlı olarak geliştirilen önerilere yer verilmiştir.

Çalışmanın bu kısmında elde edilen verilere bakıldığında halk müziği derlemeleri yapılırken doğru derleme tekniklerinin bilinmemesi ve bu tekniklerin uygulanmaması halk müziği kaynaklarının gelecek kuşaklara aktarılmasında problem oluşturmaktadır. Bu durum geleneksel müzik üzerinde son derece önem teşkil etmektedir. Doğru derleme tekniklerinin uygulanması derlemecinin derleme yapacağı bölge ile ilgili halk terimlerini bilmesi mahalli dil kültürüne sahip olması o bölgenin coğrafyası ile yakından ilgili olması derlenen müzikal ve sözel yapısı bakımından son derece önemli bir durum teşkil etmektedir. Bu açıdan bakıldığında derlemenin her kademesinde mahalli dil

bilenlerin yer almaması aktarılan halk ürünlerinin eksik olarak ilerlemesine sebep olmaktadır. Sonuç itibariyle, mahalli dil kültürünün bilinmemesi bu çalışmanın tartışma boyutunu oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Altınay, R. Ege Üniversitesi Ders Notları. (*Veysel Arseven 1. Uluslararası kongre bildirisi*)

Büyüköztürk, Ş., Çakmak E. K., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2013). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (Onbeşinci basım). Ankara: Pegem Akademi.

Erinç, M. S. (2004). *Kültür Sanat, Sanat Kültür*. Ankara: Ütopya Yayın Evi.

Ekici, M. (2011). *Halkbilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*. Ankara: Feryal Matbaacılık.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (Dokuzuncu Basım). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

AZERBAIJAN'DA KORO SANATININ OLUŞUMU VE GELİŞİM YOLLARI HAKKINDA

About Chorus Development Ways and Occupation Originating in Azerbaijan

Aynur HUMBATOVA*

ÖZET

Azerbaycan müzik kültüründe koro topluluğunun ve koro için eserlerin oluşması Üzeyir beyin adı ile bağlıdır. Ü. Hacıbeyli'nin 1908. yıl 25 Ocak'ta Bakü'de sahneye konulan "Leyli ve Mecnun" muğam operası sadece Azerbaycan'da değil, bütün Müslüman Doğu'da ilk opera ve aynı zamanda bestecilik sanatının ilk örneğidir. Üzeyir Hacıbeyli'nin koro için yazılan eserlerine bakıldığında koronun ifadesi imkânlarını çok güzel hissetmesini görüyoruz. Eserlerin fakturasında homofon-harmonik ve polifonik özellikler dikkati çekmektedir. Besteci koro partisinin tını ifadeliliğini, vokal seslerin parlak doğasını özel vurguluyordu. Üzeyir Hacıbeyli ile birlikte Müslüm Maqomayevde Azerbaycan koro müziğinin tebliği çalışmasında aktif yer alıyor. Operalarda koro müziğine geniş yer veriyor. Bu korolar karakterine göre birbirinden farklıydı. Kızların lirik korusu, düğün korusu, asker korusu vb. Koro topluluğunun ve sesli ifa sanatının bir takım ciddi sıkıntıları vardı. Onları gidermek için sadece yaratıcı girişimi yok, ayrıca örgütü beceri isteniyordu. İçeriğinde erkek ve kadınlar olan koro kolektifini oluşturma girişimi halen mevcut dini şartlara göre zordu. İfacıların iletken tabi olması, ellerin ve iletken çubuğunun işareti ile okuma herkese garip geliyordu. Bu yöntem birçoklarına tamam yad idi. Teksesli geleneği o kadar kuvvetliydi ki, yorumculuk yönteminde tamam bir devrim - darbe gerekiyordu. Azerbaycan'da Sovyet hâkimiyeti kuruluncaya kadar tesisi olmuş geleneğe göre gerçek ses yüksek tenor sayılırdı. Bariton, özellikle de bas sesi dinleyicilerin hoşuna gitmiyordu. Bir başka önemli yenilik ise xanendelerin oturur pozisyonda okuması, koronun ise ayak üstte durması idi Üzeyir bey sadece besteci, şef olarak değil, hem de onları sahne kurallarına öğreten eğitmeni olarak da çalışıyordu. Koro Kapellası'nın yapılmasının ardından vokal müziğinin de gelişmesine özel önem verilecektir. Bu sadece solo okuma sanatının değil, koro yorumculuk sanatının gelişmesi için gerekiyordu. Kapellanın oluşması aynı zamanda öğretimin planına koro derslerinin salınmasına da zemin yarattı. Koro Kapellası ilk konserini 1941 yılının Nisan ayında verdi. Burada 54 sanatçı vardı. Belirtmek gerekir ki, Azerbaycan'da "Koro topluluğunun" kurulması, bu kafedranın yetenekli eğitimcilerin, koro topluluğunun gelişmesinde büyük hizmetleri olan Leman Atakişiyevanın adı ile bağlıdır. O, 1981 yılından Türkiye'ye çalışmaya davet alarak, Atatürk adına İstanbul Opera Tiyatrosuna baş xormeystri görevinde çalışır. Bakü'ye döndükten sonra, pedagojik ve xormeystirlik etkinliğini birleştirir ve M.F. Ahundov Azerbaycan Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu'nda çalışıyor (1987 yılında Atakişiyeva emektar sanat adamı adına taltif görülmüyor). Bu kolektiflerin sayesinde Azerbaycan bestecilerinin koro için yazılan eserlerinin listesi genişliyor. Bu eserler batı çağdaş müzik örnekleri ile birlikte, çeşitli koro kolektiflerinin ifasında sesleniyor, ayrıca Azerbaycan'ın dışında Azerbaycan müzik sanatını koro sanatını temsil ederek artırıyorlar. Azerbaycan müziğinin dünya müzik kültürünün ayrılmaz bir öneki olmasını bir daha kanıtıyor.

Anahtar Sözcükler: Kolektif, besteci, koro, müzik, sanat.

ABSTRACT

The originating of chorus team and the works , created for chorus in Azerbaijanian musical culture is connected with Uzeir Hadjibekov's name .Staged in 25 th of January in 1908 year in Baku mugam opera“Leyli and Medjnun “, is the first opera and at the same time becomes the first example in composer's occupation not only in Azerbaijan but in the whole muslim East. On taking into consideration, written for chorus works by Uzeyir Hdjibeyli discovery we can observe wonderful feelings for chorus performance abilities. Homophonic-Harmony and Polyphony features in works essence attract attention. The composer specially emphasized chorus part timbre performance and striking shinning vocal sounds nature. All together with Uzeyir Hadjibeyli, Muslim Magomayev took active part in music for chorus popularization matter in Azerbaijan. Allocates wide place to chorus music in operas. These choruses were distinct on their character .The girl's lyric chorus, wedding reception chorus, military chorus, soldier's chorus, and others etc. There were the raw of serious difficulties in chorus collective and multivoiced performance occupation. To overcome them were needed not only creative attempts, but at the same time organization skills and abilities. For that time existing religious atmosphere conditions , it was difficult to establish chorus collective which had woman and men in its structure. Performers subordination to conductor , reading vocal content , singing by conductors hands and conductors baton's sign - seemed strange to everybody. This way seemed to many and absolutely extraneous to majority. Solo, the only voice singing tradition was so strong, that needed absolute riot, the revolution in performance mode. Before soviet power, according to the established tradition the real voice was considered the highest tenor in Azerbaijan. Amateur's audience did not like Baritone voice and especially bass voice. Another heavy novelty was like singers singing while sitting position, but chorus standing on the legs. Uzeyir Hadjibekov was working not only like the composer and conductor but also like teaching stage regulation teacher. After chorus capellas establishment the special attention was paid to vocal music development. This was necessary not only for solo singing, but also for chorus performance art development. Capella's establishment at the same time created possibility for chorus lessons inclusion into study curriculum. Chorus Capella gave its first concert performance in April 1941. There were 54 singers. It should be underlined that the establishment in Azerbaijan “Chorus Society”, this department talented teachers' big service for chorus collectives development are connected with Leman Atakishiyeva's name. From 1981, on receiving the job invitation to work in Turkey, she works on senior choirmaster position in named after Atatürk Istanbul Opera Theatre. On returning to Baku , she unites teaching and chorus activity and works in named after M. F. Ahundov Azerbaijan State Opera and Ballet theater./ In 1987 Atakishiyeva is awarded by honoured art benefactor name.) Because of these collectives the list of written for chorus by azerbaijanian composers works is widened. These works altogether with western contemporary musical examples are sounded by various chorus collectives' performance. Also far abroad from Azerbaijan, by representing azerbaijanian musical art by chorus art enlarge their quantity. And proves again the existence of Azerbaijanian music as indivisible part in world music culture.

Key Words: Collective, composer, choir, music, art.

* Dr. Öğr.- Bakü Müzik Akademisi, Aynur.humbetova.89@mail.ru

GİRİŞ

Dünya müzik literatüründe folklor müziği her zaman bestecilerin zengin besin kaynağı olmuştur. Azerbaycan'ın müzik mirası sayılan halk şarkı ve dansları, aşık müziği, muğam sanatı zamanla, janrlara, biçimlere, yazı tekniklerine olan görünümü, ilişki deyişilib müasirləşsə de, insan bilincinde kodlar şeklinde oyulmuş olunarak uzak geçmişle ilişki kuruyor, eserlerde "katlar", semboller şeklinde yaşıyor. Biraz geçmişe gidelim. Folklorun, aşık sanatının, nihayet muğamın - sesle, oxumayla etki gücüne sahip olduğu bilinen faklardır.

Doğal olarak, her halk folklor musiqisinin de olan kendine özgü model yapısı, tonlama dili, "boğaz" lar, Argo, ritmik xırdalıklar onları birbirinden seçmeye olanak tanır. İnsan sesinin gücü büyük güçtür. Geçmişte insanlar gördüğü iş sürecinde / günlük, emek sürecinde vb. / Bu kuvvetten ya bir sesle, ya da birleşerek - birlikte okuyarak gördükleri işte belli esneklik buluyorlardı. Bu gelenek günlük hayatta, çeşitli törenlerde gelişip cilalanaraq, "donunu deyişmiş şekilde" bugüne gelmiştir, - insanların toplu şekilde, birlikte koro okumaları şeklinde. Doğal insan sesin - avazının gücü insanlara etkilemede (belli tören ve ayinlerin yapılması sırasında onları belli bir dalgaya "köklemesi" için de kullanılırdı.), Ovqatının deyişilmesinde de kullanılıyordu.

Henüz yirminci yüzyılın başlarında dahi besteci, eğitimci ve toplum adamı Üzeyir bey Hacıbeyli koro sanatı ile ilgili uzaqgörənliklə yazdığı makalelerinde bu sanatın halk türkülerinin koro için işlemelerin, nihayet, koro topluluğunun insanın dünya görüşünde oynadığı rolü kaydederek yazıyordu: "Azerbaycan şarkıları oldukça fazladır. Her halkta olduğu gibi, bizde de emek süreçleri her türlü düğün-büsat, epos ve lirik müziği ile ilgilidir" / 16 s.271 /. Bir başka makalesinde koronun kolektif müzik olduğundan toplumsal öneminin büyüklüğünü söylemek, sonra fikrini devam ediyordu: "El mahnılarımızın ilişkilerini seçip" koro "havaları düzeltmekle müziğin genel halk arasında katılımına ve iletişimine ciddi araç olan xorlar teşkili için malzeme hazırlanmış oluruz" / 16 s.247 / .

Azerbaycan müzik kültüründe koro topluluğunun ve koro için eserlerin oluşması Üzeyir beyin adı ile bağlıdır. Moskova Konservatuari mezunu A.N.Yermolaevin çabası sonucunda bu okul 1896 yıl 8 Ocak'ta açılıyor. İlk günden itibaren bu okulda koroya büyük ilgi oluşur. Koro okuma sanatı geniş yayılarak gelişmeye başlar. 1899-1900 yılları bu okula Alexander Lampe öğretmen olarak davet edilir. Lampe nüfusun ağır yaşam koşullarını görüyor, bunları dikkate alarak onların hayatına ilgi getirerek çocuklara koro dersleri verir. Çocuklara notla ifa etmeyi, solfej okumayı öğretir. Ve tedricen koro ifaçılarının sayısı çoğalıyor. Nüfusun bu alana olan ilgiyi arttırdı. Artık ülser çocuklar yok, büyükler de katıldı. Zaman geçtikçe koroya dahil olan çocuklar da büyüyor ve bu koronun gelişimindeki etkileri de kendileri gibi büyüyordu. Tedricen Bakü'ye orkestra kolektifleri, koro sanatçıları geliyor. Onlar halkın önünde çeşitli repertuarlarla giyiyordu.

1897-98 yılları arasında Azerbaycan'ın zengin müzik kurumlarından sayılan Şuşada dahi Fuzuli'nin "Leyla ve Mecnun" eserinin son - "Mecnun Leyla'nın mezarı üstünde" bölümüne göre amatör aktörlerin katılımıyla müzikli tiyatro oyunu gösterilir. Yazıcı Ə.Haqverdiyevin yönetimi ile hazırlanmış bu oyunda tanınmış xanendeler - Cabbar Karyagdı ve Ahmet Ağdamski yanı sıra, 13 yaşındaki küçük Üzeyir de yer alıyordu. O zaman hiç kimse hayal edemezdi ki, toplam 10 yıl sonra bu çocuğun adı Bakü'nün tiyatro afişlerine yazılacak ve işte bu an da Azerbaycan müziğinin tarixinə oyulmuş edilecektir.

Ü.Hacıbeylinin 1908 25 Ocak'ta Bakü'de sahneye konulan "Leyli ve Mecnun" muğam operası sadece Azerbaycan'da değil, bütün Müslüman Doğu'da ilk opera ve aynı zamanda bestecilik sanatının ilk örneği olur. "Leyli ve Mecnun" efsanesinin tarihi çok eskidir. Bu konu henüz sözlü halk edebiyatında mevcuttu. İlk kez bu konuyu kaleme alan XII yüzyılın büyük düşünürü, filozof şairi Nizami Gencevi olmuştur. Nizamiden sonra bir takım sanatçıları bu konuya başvurmuşlardır. Onların arasında XV yüzyılın büyük şairi Fuzuli vardır. Üzeyir Hacıbeylinin işte Füzuliye başvurusu tesadüfi değildi. Fuzuli'nin eseri doğma Azerbaycan dilinde yazılmıştır, hem de Azerbaycan xanendeleri yıllar boyu muğamları okurken Fuzuli qəzəllərinə başvurmüşlardır.

Yirminci yüzyılın başlarında birçok xanendeler kendi ifalarını qrammofon plaklarına yazdırmaya başlar. Bu parçaların renkli ve ilginç olması için şarkıların bazı yerlerinde xanendeler kolektif, unison tipi okumalar kullanıyorlardı. Bu şarkılardan ünlüleri arasında "Güle güle" ve "Tello" en çok yayılanları idi. 1920-1930 yılları arasında çok sesli koro topluluğunun oluşturulması uğruna Hacıbeyli gergin emek sarf etmiştir. Besteci birçok halk şarkılarını fortepianonun müşayietile koro için çalışıyor - "Ay beri bak", "Gidelim gezelim bahçede", "Aman nene", "Ne güzeldir", "Lolo", "Sen

ne güzel", "Lelli" ve diğerlerini örnek göstermek olur. Bununla o, Azerbaycan bestecilerinin koro eserlerinin oluşmasına tekan vermiş olur.

Üzeyir Hacıbeyli koro ve senfonik orkestra için M.Firdovsinin 1000 yılı ve N.Gəncəvinin 800 yılına adanmış kantataları, "Zafer Marşı" (1945, sözleri: S.Vurğun), "Yayalar marşı" (1936), "Süvari marşı", "altın asker marşı", " Azerbaycan "(1919, sözleri: Ahmed Cevad; 1992 yılından Azerbaycan Cumhuriyeti Devlet himnidir), solist, koro, senfoni orkestrası için" Vatan ve Cephe "kantatasını ve diğer eserlerini yazıyor. Bu eserlerin qəhrəmani - vatanseverlik ruhunda olması ve muhteşem duyulmasını elde etmek için koronun imkanlarından geniş kullanılmıştır. Çok zaman askeri yürüşlerde askerler tarafından söylenen bu marşlar enstrümental müşayiət de oynanır, bu da onların mezmununa uygun kudretli səslənməni sağlıyor.

Üzeyir Hacıbeylinin koro için yazılan eserlerine bakıldığında koronun ifadeli imkanlarını çok güzel hissetmesini görüyoruz. Eserlerin fakturasında homofon-harmonik ve polifonik özellikler dikkati çekmektedir. Besteci koro partisinin tembr ifadəliliyini, vokal seslerin parlak tebietini özel vurguluyordu. Böylece, Azerbaycan'da koro ifaçılığı sanatını canlandırmak için büyük profesyonel, ileri görüşlü yetenekli müzisyen ve asıl koro sanatının fedaisi gerekiyordu. Aynı zamanda Azerbaycan sözlü eneneli müziği derinden bilmek ve hissetmek isteniyordu. O yıllar bu kişi sadece Üzeyir Hacıbeyli kendisi olabilirdi. Ve nihayet, 1936 yılında Azerbaycan Devlet Filarmoni nezdinde Azerbaycan Devlet Korosu oluşur ve Üzeyir bey kendisi bu koronun sanat yönetmeni ve orkestra şefi tayin edilir. Üzeyir Hacıbeyli hem de ilk Azerbaycanlı xormeyster olur.

Üzeyir Hacıbeyli ile birlikte Müslüm Maqomayev de Azerbaycan koro müziğinin tebliği çalışmasında aktif yer alıyor. Lenkeranda çalıştığı dönemde o, öğrenci korosu, orkestrası oluşturuyor. Aynı zamanda birkaç Azerbaycan ve Rusça konulan tamaşalarında artık koro müziğinden de kullanıyordu. Sonraları yazdığı operalarında koro müziğine geniş yer veriyor. Bu xorlar karakterine göre birbirinden farklıydı. Kızların lirik korosu, düğün korosu, bağlayın korosu, asker korosu vb.

Koro topluluğunun ve sesli ifa sanatının bir takım ciddi sıkıntıları vardı. Onları gidermek için sadece yaratıcı girişimi yok, ayrıca örgütü beceri isteniyordu. İçeriğinde erkek ve kadınlar olan koro kolektivini oluşturma girişimi halen mevcut dini şartlara göre zordu. İfaçıların iletken tabi olması, ellerin ve iletken çubuğunun işareti ile okuma herkese garip geliyordu. Bu yöntem birçoklarına tamam yad idi. Təksəslilik geleneği o kadar kuvvetliydi ki, yorumculuk yönteminde tamam bir devrim - darbe gerekiyordu. Azerbaycan'da Sovyet hakimiyeti kuruluncaya kadar tesisi olmuş geleneğe göre gerçek ses yüksek tenor sayılırdı. Bariton, özellikle de bas sesi dinleyicilerin hoşuna gitmiyordu. Bir başka önemli yenilik ise xanendelerin oturur pozisyonda okuması, koronun ise ayak üstte durması idi Üzeyir bey sadece besteci, şef olarak değil, hem de onları sahne kurallarına öğreten eğitimci olarak da çalışıyordu.

Muasir Azerbaycan profesyonel müziğinin ve milli operanın kurucusu Üzeyir Hacıbeyli XX yüzyılın I yarısında dünya müzik kültüründe kendi sözünü demiş, kendi yeni set-hattı ile seçilen büyük bestecidir. O, kendi yaratıcılığı ve geniş faaliyetleri ile Doğu ve Batı müzik kültürlerinin yakınlaşması ve karşılıklı faydalanması yolunda büyük ve cesur adımlar atmış ilk dahi senetkardır. Üzeyir Hacıbeyli yaratıcılığının zirvesi, büyük sahneleri dolaşan eseri "Köroğlu" operası olur. "Leyli ve Mecnun" dan "Köroğlu" ya kadar geçilen yol sadece Azerbaycan operasının 30 yıllık tarihi değil, hem de Ü.Hacıbeylinin geçtiği yaratıcı yolu olur.

Koro Kapellasının yapılmasının ardından vokal müziğinin de gelişmesine özel önem verilecektir. Bu sadece solo okuma sanatının değil, koro yorumculuk sanatının gelişmesi için gerekiyordu. Azerbaycan'da oluşan bu kolektiflerin sayesinde Azerbaycan bestecilerinin koro için yazılan eserlerinin listesi genişliyor. Bu eserler qerb ve Rus klasik ve müasir müzik örnekleri ile birlikte, çeşitli koro kolektiflerinin ifasında sesleniyor, ayrıca Azerbaycan'ın dışında Azerbaycan müzik sanatını koro sanatını temsil ederek artırıyorlar. Azerbaycan müziğinin dünya müzik kültürünün ayrılmaz bir öneki olmasını bir daha kanıtlıyor.

KAYNAKÇA

Ü.Hacıbəyovun əsərləri (II cild) // Bakı – 1965

TÜRK HALK OYUNLARININ SAHNELENME SÜRECİNİN OYUNLAR VE İLGİLİ UNSURLAR ÜZERİNDE YARATTIĞI DEĞİŞİMLER

Changes in Dances and Related Components by the Staging Process of Turkish Folk Dances

Bülent KURTİŞOĞLU*

Arda ERAVCI*

ÖZET

Binlerce yıllık Türk kültürünün günümüze kadar ulaşmış en önemli öğelerinden birisi olan Türk halk oyunları günümüzde bir kültür ögesi olarak, bir spor branşı olarak ve en önemlisi kaynağı orijinal kültür değerleri olan ve modern sahneleme tekniklerinin tümünün kullanılabildiği çok yönlü bir sahne sanatı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yüz yıla yakın bir süredir sahnelenen Türk halk oyunları bu süreç içerisinde gerçekleştirilen farklı uygulamalardan oyun figürleri, oyunların geleneksel formları, oyun müzikleri ve kullanılan giyim-kuşam bağlamında etkilenmiştir. Bu etkilerin birçoğu yeterli bilgi ya da donanıma sahip olmadan gerçekleştirilen uygulamalar sebebiyle meydana gelmiştir. Bunun yanı sıra “halk oyunları” adı altında gerçekleştirilen kitsch projeler ise halk oyunlarının toplum nezdindeki algılanmasında olumsuz yönde değişikliğe sebep olmuştur.

Bu bildiri içerisinde Türk halk oyunlarının sahneleme sürecinin oyunlar ve ilgili unsurları üzerinde yarattığı değişimler tespit edilecek ve bu çok değerli kültür ürünlerinin üzerinde gelecekte oluşabilecek değişimlerin önlenmesi adına çözüm önerileri sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk halk oyunları, sahneleme, halk oyunlarında değişimler, kitsch.

ABSTRACT

Turkish folk dance which is one of the most important lived up component of thousands of years Turkish culture, appears as a cultural component, as a sport branch and most importantly as a versatile stage art whose source is original cultural values and which can be staged with modern staging techniques.

Turkish folk dance which has been staged nearly for one hundred years is affected in the context of dance figures, traditional forms of these dances, accompanying music and apparel because of different practices which are brought into action within that period. Most of these effects came into existence because of the practices which are executed without having enough knowledge and experience. In addition to this, kitsch projects which are performed under the name “folk dance” have caused a negative shift on the perception of “folk dances” by the Turkish society.

Within this paper, the changes found in the dances and related components by the staging process of Turkish folk dances will be determined and solution will be offered to prevent future changes in these very valuable cultural products.

Key Words: Turkish folk dances, staging, changes in folk dances, kitsch.

1. GİRİŞ

Yüz yıla yakın bir süredir sahnelenen Türk halk oyunları bu süreç içerisinde gerçekleştirilen farklı uygulamalardan gerek müzik, gerek oyun figürleri, gerekse giyim-kuşam bağlamında etkilenmiştir. Bu etkilerin birçoğu yeterli bilgi ya da donanıma sahip olmadan gerçekleştirilen uygulamalar sebebiyle meydana gelmiştir.

Doğal ortamında nadide bir kültür ürünü olan halk oyunlarının sahne üzerine getirildiği süreçte her şeyden önce icra ediliş amacı değişmektedir. Doğal ortamında kişiler bu oyunları öncelikle kendileri için icra etmektedirler. Fakat bu oyunlar sahne üzerinde icra edilmeye başladığı zaman asıl amaç bu sefer izleyiciye kendini beğendirmek olacaktır. Bu sebeple “halk oyunları ve bunların müzikleri derlendikten sonra, seyirlik veya sanatsal etkinlik amacıyla sahnelenmeye başladığı andan itibaren, çeşitli değişikliği, eklemeleri ve estetiği zorunlu kılar” (Bosnalı 2000: 31).

Halk oyunlarını öğretmek ve sahnelemek isteyen bireylerin başlıca görevi halk oyunlarımızın çok değerli kültür ürünleri olduklarını unutmamak ve de bunları öğretirken ya da sahnelerken bu kültür ürünlerini deforme etmeden bu uygulamaları gerçekleştirmektir.

2. Oyun Figürlerindeki Değişimler

Türk halk oyunları figürleri uzun yıllar süresince birçok farklı faktörden etkilenecek şekilde değişime uğramıştır. Üzücü olan nokta bazı oyun figürleri için bu değişimin artık geri dönülemez noktada olmasıdır. “Bunun başlıca sebebi ya oyunun derlendiği kaynak kişilerin artık hayatta olmaması ya da derlenen oyunların kayıtlarına erişimin sağlanamamasıdır” (Eravcı, 2015: 17).

* Doç.- İTÜ TMDK, kurtisoglu@gmail.com

* Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı Müzikoloji ve Folklor Doktora Programı Öğrencisi, ardaeravci@gmail.com

Figürlerin değişime uğramasının başlıca sebeplerinden birisi yarışma geleneğidir. Yarışma geleneği gerek halk oyunlarının sevilip yaygınlaşmasında gerekse onun bir sahne sanatına dönüşmesinde olumlu anlamda çok büyük rol oynamıştır. Ama bunun yanında da barındırdığı kriterler ve puanlama sistemleri sebebi ile oyunların özellikle yöresel tavırlarına etkide bulunmuştur. “Oyunun sahneye geldiği anda en önemli değişme dışı dönük oynama yani kendi için değil bir başkası için oynanıştır” (Kurtişoğlu, 1998: 30). Oyunların figürlerinde bulunan ve çoğunlukla kişiden kişiye farklılıklar gösterebilen yöresel tavır unsuru gerek oyuncuların bu oyunları doğal ortamında kendileri için değil de başkaları için oynuyor olması sebebiyle gerekse yarışma puanlama sistemlerinde bulunan birlik ve beraberlik unsurları sebebi ile oyunlardan çıkarılarak oyunlar daha sade ve kolay uygulanabilir hale getirilmişlerdir. Burada yanlış olduğu düşünülen nokta bu değildir. Elbette ki sahne üzerinde beraberliğin sağlanması adına bazı uygulamaların gerçekleştirilmesi gerektiği aşikârdır. Yanlış olan durum halk oyunları için gelmiş geçmiş en önemli sahne olan yarışmalarda bu oyunların bahsettiğimiz bu değişimlerle sergilenmesi ve izleyicilerde oyunların orijinal halleri bunlarmış gibi bir algı oluşmasıdır.

Yukarıda bahsedilenlere paralel olarak halk oyunları öğreticilerinin birincil görevinin oyunları bilinen en eski halleri ile oyunculara aktarmak olduğunu söylemek doğru olacaktır. Oyuncular oyunun orijinalini öğrendikten ve benimsedikten sonra sahneleme bağlamında yapılması gereken uygulamalar yapılabilir. Aksi takdirde oyunculara oyunların orijinal halleri öğretilmeden sahneleme amacıyla değişiklik yapılmış halleri öğretilirse bu durumda o oyunculardan daha sonra öğretici olarak görev yapmaya başlayan bir birey oyunların orijinal halini bilmediğinden kendi öğrendiği ve değişikliğe uğramış oyunları orijinalmiş gibi öğretecektir. Bu şekilde oyunlar her bir nesilden nesle aktarımda deformasyona uğrayacaktır.

Bunun yanı sıra bir önemli problem de oyun öğreticilerinin oyunları sahnelerken yetersiz müzik bilgisi ya da sahne tekniği bilgileri sebebiyle oyun figürlerini bozacak çözümler üretmiş olmalarıdır. Bu çözümler “estetik kaygılarla adım cümlelerinin değiştirilmesi, oyunların karakteristik yapılarının bozulması, sahnede yer değiştirebilmek için adım cümlelerinin zorlanması ve uyum sağlamak için oyunların kalıplaştırılması” (Bakıoğlu, 2001:8) gibi çözümlerdir. Türk halk oyunlarında birçok oyunda şöyle bir özellik mevcuttur. Oyun figürlerinin birim zamanları ile o oyunun oynandığı oyun müziklerinin birim zamanları aynı değildir. Böyle durumlarda oyunun bitişini ayarlamak için hesap yapmak gerekir. Oyun figürlerini bozmadan bu oyunların başlangıç ve bitişlerini denk getirmek için birçok farklı teknik bulunmasına rağmen oyun öğreticileri birçok sefer oyun figürlerinde değişiklik yoluna gitmişlerdir. Bu sebeple de oyun figürlerinde önemli değişiklikler ortaya çıkmıştır. Örneğin Trakya’da oynanan Düz kasap oyunun 6 sayılı bir hareket biçimi ile oynanmaktadır. Doğal ortamda sergilenme biçimi böyle icra edilir. Ancak Halk Oyunları topluluklarında bir kısmında görünen icra biçimi ise sekiz sayılı bir hareket biçimi ile olduğu görülmektedir. Müzik cümlesinin başlangıç ve bitiş noktaları 4 sayı ve katları üzerinde icra edilmektedir. Bunun uygulanma nedeni oyun cümlesi ile müzik cümlesinin başlangıç ve bitiş noktalarını buluşturmak olarak değerlendirilmektedir.

3. Oyunların Geleneksel Formlarındaki Değişimler

Halk oyunları doğal ortamından sahneye getirildiği anda her şeyden önce oynanış amacı değişmiştir. Özellikle “yarışmaların biçimlendirdiği “sahne düzeni” anlayışı; yöresel dansların, müziklerin ve kostümlerin bölgesel, kültürel, etnik farklılıklarından soyutlanarak sunulmasına yol açmıştır” (Kemaloğlu 2012:118). Doğal ortamında çoğunlukla bireyler bu oyunları kendileri için oynarlarken sahneye geldiği an itibarı ile öncelikli oynama sebepleri izleyicinin beğenisi olmuştur. Çoğunlukla tek yönlü yani seyircinin görüşüne tek taraftan açık olan sahnelerde izleyicilerin beğenisine sunulan bu oyunlar çoğunlukla seyirci ile iletişimin azami düzeyde sağlanabilmesi amacıyla geleneksel formlarından ziyade seyirciye dönük formlarda oynanmaya başlanmıştır. Örnek olarak doğal ortamında çoğunlukla kalabalık gruplar halinde daire formunda oynanan birçok horon türü oyun günümüzde sahne üzerinde ya seyirciye dönük düz çizgiler ya da yay formu üzerinde oynanır hale gelmişlerdir. Diğer bir örnek karşılama türü oyunlardır. Bu tür oyunların adı iki kişinin karşılıklı oynamasından gelmektedir. Fakat günümüzde bu tür oyunlar da çoğunlukla bağımsız olarak seyirciye dönük olarak oynanmaktadır.

4. Oyunların Müziklerindeki Değişimler

Halk oyunları görsel yönü başlıca dans ve hareket olan işitsel yönü ise başlıca müzik olan çok yönlü bir sanattır. Halk oyunlarında her zaman hareketin tam paralelinde müzik bulunmaktadır. Bu müziklerin ortaya farklı çıkış şekilleri mevcuttur. Doğal ortamda bazen bir oyun oynanırken

geleneksel icracı bu hareketin üzerine bazı melodiler çalar ve zaman içerisinde o oyun ile çalınan melodiler özdeşleşerek bir olurlar. Diğer bir ortaya çıkış yöntemi ise var olan müziklerin özellikle türkülerin üzerine uygun ritim ve anlatım ile bazı figürlerin doğal ortamında icra edilmesi ve zamanla bu türkü ile oyunun özdeşleşmesi şeklinde gerçekleşmektedir.

Doğal ortamında bile zaman içerisinde nesilden nesle aktarılırken değişimlere uğrayan halk oyunları müzikleri sahnelenme sürecinden de fazlasıyla etkilenmiş ve değişimlere uğramıştır. Bu etkiler figürlerde olduğu gibi benzer bir şekilde yarışma kriterleri, oyun öğreticileri ve müzisyenler üçgeninde ortaya çıkmıştır.

Günümüz halk oyunları müziklerinde karşımıza çıkan orkestrasyon hususu oyun müziklerinin değişiminde etkili olan bir husustur. Orkestrasyon bağlamında yapılan yanlış uygulamalardan en temeli çalgı seçimi konusunda gerçekleşmiştir. Bu konuda gerçekleştirilen en önemli yanlış uygulama “çok seslilik veya çok sazlılık adına uyumsuz çalgıların bir araya getirilmesidir” (Bakıoğlu, 2001: 8). Orkestrasyon gerçekleştirebilmek için en önemli hususlardan birisi nota okuyabilen müzisyen bulabilmektedir. Hem halk oyunları müziklerine hâkim hem de nota bilen müzisyenler bulmak bugün nispeten daha kolay olsa da özellikle yarışmaların yoğun olduğu bundan 20-25 yıl öncesinde bunun hiç kolay olmadığını söylemek mümkündür. Bu tür müzisyenlerin zor bulunması çoğu zaman yörede kullanılan çalgılar dışında farklı çalgıların orkestraya dâhil edilmesi sonucunu doğurmuştur. Böylece yöreye ait olmayan birçok çalgı o yöre müziklerinde kullanılır hale gelir iken yöreye ait geleneksel çalgılar eşlik eder hale gelmişlerdir. Bu problem hala günümüzde de mevcudiyetini sürdürmektedir. Bu durumun yarattığı bir problem de bu çalgıların aslında icra ettikleri eserlere ait seslerin bazılarını icra edemeyişleridir. Benzer şekilde yabancı menşeli çalgılar da günümüzde halk oyunları müzikleri içerisinde kullanılmaya başlanmıştır. Bu duruma en iyi örnekler klarnet, keman ve akordeon çalgılarıdır. Tamamı Avrupa menşeli olan bu çalgılardan klarnet, perdeli bir çalgı olmasına rağmen farklı pozisyon ve teknikler ile; keman ise perdesiz bir çalgı olmasının avantajı ile halk oyunları müziğinde yer alan ve bu çalgıların ortaya çıktıkları coğrafyaya ait müziklerde yer almayan perdelerin icra edilmesini mümkün kılmışlardır. Fakat özellikle Trakya ve Doğu Karadeniz bölgesinde yaygın olarak kullanılan ve perdeli bir çalgı olan akordeon ise bu bölgelerin yöresel çalgılarının (Zurna, Tulum vb.) ve müziklerinin içerdiği perdeler ile tam bir uyum gösterememektedir. Yöresel çalgılar ile beraber kullanılan bir akordeon müziklerin duyumunda uyumsuzluğa yol açacağı gibi kendi başına kullanıldığında da melodileri özüne uygun olarak icra edemeyecektir.

Orkestrasyon hususu ile bağlantılı bir diğer problem ise oyun müziklerinin toplu icrası amacıyla notaya alınması sonucu ortaya çıkmıştır. Müziklerde bulunan yöreye özgü tavrısal özellikler çoğunlukla toplu icra için notaya alınan müziklerde kolay icra için es geçilmiş ve böylece müzikler yöresel özelliklerini çoğu zaman kaybetmişlerdir.

Türk halk oyunlarında icra edilen oyunlardan bazıları tempo bakımından farklı bölümlerden oluşmaktadırlar. Bu tür oyunların belirli bölümleri oyunlar sahneye getirildikleri zaman uygulama zorluğu, zamanlama vb. kaygılar sebebiyle çoğu zaman oynatılmadan icra edilmiştir. Örneğin Atabarı oyununun hızlı ve çökme bölümleri Halk Oyunları Topluluklarının bir kısmında görülmektedir. Aynı bir örnek olarak; Kırklareli Kabadayı oyununda çökme ve dönme figürlerinin de icra edilmediği halk oyunları topluluklarının bir kısmında görülmektedir. Günümüzde hala bu durum mevcudiyetini korumaktadır.

Benzer bir durumun varlığı türkü oyunlarında da mevcuttur. Türkü eşliğinde oynanan oyunların birçoğu sahneye getirildiğinde zamanlama kıstasları çerçevesinde kısaltılarak oynatılmıştır. Bu durumda bu tür oyunların türkülerin sözlerinin tamamı sahne üzerinde icra edilmemeye başlanmış ve türkülerin bu sahne üzerinde icra edilmeyen kısımlarının unutulmasına sebep olmuştur.

5. Giyim-Kuşam ve Süslenmede Değişimler

Giyim-kuşam olgusu insanoğlunun temel ihtiyaçlarından biri olan korunma ihtiyacının karşılanmasında bir gereksinim olarak ortaya çıkmıştır. Farklı iklim ve coğrafi koşulların mevcudiyeti ve diğer gereksinimler giyim-kuşamın yapısını ve kullanılan materyallerin farklı bölgelerde farklı şekillerde karşımıza çıkmasına yol açmıştır.

Başlangıçta salt korunma içgüdüğü ile ortaya çıkan giyim-kuşam olgusu zamanla renk, motif, aksesuar, makyaj, gibi farklı unsurlar ile sanatsal bir boyut kazanarak beğeniye yönelik gerçekleştirilen bir unsur haline gelmiştir.

Doğal ortamda insanlar günlük yani iş yaptıkları kıyafetler ile özel günler ya da törenlerde giydikleri kıyafetleri ayırmışlardır. Bunun başlıca sebebi özel günlerde ya da törenlerde giydikleri farklı kumaşlardan, üzerleri yöresel motifli ve işlemeli kıyafetlerin yapımının normal bir kıyafete göre çok zor olması ve bu sebeple zor yapılan bu tarz kıyafetleri günlük yaşamda kullanarak eskitmek ve yıpratmak istememeleridir.

Halk oyunlarımız sahneye ilk defa getirildiği zamanlarda sahneye çıkan gruplar kostüm olarak o yöreye ait doğal ortamda kullanılan bu tür özel giysileri kullanmışlardır (Altuntaş 1988: 13). Ama gerçekleştirilen derleme çalışmalarında farklı bölgelere ait farklı sandıklardan çıkan çeşitli parçalar birleştirilmiş ve ortaya karma bir kostüm çıkarılmıştır. Bu parçaların birbiriyle uyumlu olup olmadıkları gözlemlenmiştir.

Gerçekleştirilen en büyük yanlış ise birleştirilen ve tek tipleştirilen bu kostümlerin o yörenin geleneksel kıyafeti gibi lanse edilmesidir. Böyle bir şeyin olması mümkün değildir. Bunun sonucu olarak “halk oyunları kostümü” ya da “halk oyunları kıyafeti” dediğimiz her yöreye ait tek tip bir giyim-kuşam türü ortaya çıkarılmıştır. Böyle bir şeyin kabul edilmesi mümkün değildir. Bir yörede sadece tek tip bir özel kıyafet türünün olması mümkün değildir.

Bu sürecin bu şekilde gelişmesinde maalesef devlet kurumlarının da büyük etkisi olmuştur. Gençlik Spor Genel Müdürlüğü ve Kültür Bakanlığı tarafından defalarca farklı yörelere ait kıyafetler tek tip şeklindeymiş gibi kitaplar⁸ bastırılmış hatta bu kitaplar içinde teknik çizimler de verilmiştir.

Bir diğer büyük etken ise halk oyunları yarışmalarının puanlama sistemleridir. Bu puanlama sistemleri yanlış değerlendirilmesi ya da algılanması sebebiyle gruplar çoğunlukla bu belirlenmiş ve tek tipleştirilmiş kıyafetleri giymek zorunda bırakılmış ve hatta farklı tip kıyafetleri giymek isteyen gruplar cezalandırılmıştır.

Günümüzde ise halk oyunları kıyafetleri üzerine ayrı bir sektör oluşmuştur. Birçok kurumsal firma bu tek tipleştirilmiş kıyafetleri seri şekilde üreterek gerek satarak gerekse kiralarak para kazanmaktadır. Bundan dolayı sahnelenme sürecinin halk oyunlarındaki giyim-kuşamı getirdiği nokta geri dönülemez bir hale gelmiştir.

6. Kötü Taklit (Kitsch⁹) Eserlerin Yarattığı Değişimler

2000’li yıllardan sonra ilham kaynağını Türk halk oyunları oyun ve müzik repertuarından alan birçok özel dans grubu ortaya çıkmıştır. İlk akla gelenleri Sultans of the Dance (Anadolu Ateşi), Magic You Ney, Sahaman Dans Tiyatrosu olan bu tür profesyonel grupların ortaya koydukları farklı projeler çeşitli planlar ve buna uygun bütçeler etrafında oluşturulmuş ve profesyonel dansçılar aracılığıyla seyirciye sunulmuştur.

Bazı halk oyunları öğreticileri yeni bir şeyler yapma adına “halk oyunları” adı altında bu grupların projelerini taklit etme yoluna gitmişlerdir ve bunu yaparken kullandıkları bütçe de o projelerin bütçelerinin yanına yaklaşamamıştır. Bu durumda zaten taklit olan sunumlar yeterli teknik imkân ile desteklenmediğinden ve bu taklitler çoğunlukla amatör dansçılar aracılığıyla sunulduğundan ortaya çok kötü taklitler çıkmıştır. İşin en kötü tarafı bu kötü taklit çalışmaların “halk oyunları” adı altında sunulması ve izleyici tarafından öyleymiş gibi kabul edilmesidir. Bu durum ile en çok belirli ve sınırlı bir bütçeye sahip olan fakat dansçı yapılanması amatör olan belediye topluluklarının ve derneklerin ortaya koydukları ürünlerde karşılaşılmaktadır.

7. SONUÇ ve ÖNERİLER

Yapılan bu çalışmanın neticesinde birtakım sonuçlar ortaya çıkmıştır. Yüz yıla yakın bir süre boyunca sahneye taşınan ve sahne sanatları içinde önemli bir yeri olan Türk halk oyunlarının doğal

⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Erol Hacıbekiroğlu, *Türk Halk Oyunları Giysi Rehberi*. (Ankara: T.C. Başbakanlık Gençlik ve Spor Genel Müdürlüğü, 1993). *Halk Oyunlarımız ve Giysilerimiz*. (Ankara: Gençlik ve Spor Genel Müdürlüğü, 2010). Yener Altuntaş, *Bursa İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri*. (Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM, 1993). Yener Altuntaş, *Aydın İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri*. (Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM, 1995). Yener Altuntaş, *Sivas İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri*. (Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM, 1993). Yener Altuntaş, *Çorum İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri*. (Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM, 1996). Yener Altuntaş, *Gaziantep İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri*. (Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM, 1997). Yener Altuntaş, *Balıkesir İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri*. (Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM, 2000). Yener Altuntaş, *Tokat İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri*. (Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM, 2000).

⁹ Var olan sanat eserlerinin özellikle ticari kaygılar güdülerek ortaya çıkarılmış basit ve sıkıcı kopyalarını tanımlayan Almanca bir terimdir.

ortamdaki icrası ile sahnedeki icrası arasında farklılıklar görüldüğü ve bu farklılıkların doğal olduğu kadar yapay sebeplerinin de olduğu sonucu çıkmıştır. Yapay sebeplerin başında Türk halk oyunları doğal ortamından sahneye taşındığında farklı unsurları kasıtlı olarak değişime uğratılması gelmektedir. Bununla beraber Türk halk oyunlarının bir kültür değeri olmasının yanında günümüzde bir sektör haline gelmesi özellikle müzik ve giyim-kuşam hususlarında değişimlerin ortaya çıkmış olmasına sebeptir.

Çalışma içerisinde bahsedilen değişikliklerin bu önemli kültür değerinin orijinal yapısına zarar verdiği ortadadır. Bu sebeple yapılması gereken başlıca şey gerek oyunların, gerek oyun müziklerinin, gerekse geleneksel giyim kuşam öğelerinin ulaşılabilen en eski kaynakları ve günümüz teknolojisi ile kayıt altına alınarak bu değerlerin ulaşılabilen en orijinal şekillerinin doğru bir şekilde kayıt altına alınarak araştırmacılara açılması gerekmektedir. Bunun için başlıca görev bu konu ile doğrudan ilgili olan kurumlara düşmektedir.

KAYNAKÇA

BİBLİYOGRAFYA

Altuntaş, Y. (1993). *Bursa İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM.

Altuntaş, Y. (1995). *Aydın İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM.

Altuntaş, Y. (1993). *Sivas İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM.

Altuntaş, Y. (1996). *Çorum İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM.

Altuntaş, Y. (1997). *Gaziantep İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM.

Altuntaş, Y. (2000). *Balıkesir İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM.

Altuntaş, Y. (2000). *Tokat İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM.

Altuntaş, Y. (1988). Halk Oyunlarımızın Sahnelenmesinde Müzikle İlgili Sorunlar. *Halk Oyunlarımızın Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu Bildirileri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.

Bakıoğlu, G. (2001). Sahne Sanatı Olarak Türk Halk Oyunları Seyircisinin Analizi. *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Bosnalı, İ. Ç. (2000). *Türk Halk Oyunlarının Alandan Sahneye Aktarımı*. Aydın.

Eravcı, A. (2015). Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesi: Aşamalar ve Teknikler. *Yüksek Lisans Tezi*, Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Hacıbekiroğlu, E. (1993). *Türk Halk Oyunları Giysi Rehberi*. Ankara: T.C. Başbakanlık Gençlik ve Spor Genel Müdürlüğü.

Hacıbekiroğlu, E. (2010). *Halk Oyunlarımız ve Giysilerimiz*. Ankara: Gençlik ve Spor Genel Müdürlüğü.

Kurtişoğlu, B. (1998). Türk Halk Oyunlarının Sahneleme Aşamaları. *Sanatta Yeterlik Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kemaloğlu, B. K. (2012). Türkiye’de Halk Danslarını Sahneleme Politikaları: Söylemler ve Estetik Yaklaşımlar. *Doktora Tezi*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

OBEZİTE VE DANS; HALK OYUNLARI ÖRNEKLEMİ

Obesity and Dance; Folk Dance Sample

Bülent KURTİŞOĞLU*

Gülsüm HATİPOĞLU ÖZCAN**

Sancar ÖZCAN***

ÖZET

Bu çalışmanın amacı; 10 haftalık halk oyunları egzersiz programının ağırlık ve fiziksel uygunluk parametreleri üzerine etkilerinin değerlendirilmesidir.

Beden kütle indeksi (BKİ) ≥ 30 olan 13 deney 13 kontrol grubu olmak üzere 26 kişiden oluşan 15-16 yaşlarındaki katılımcılar 10 hafta boyunca haftada 3 gün, günde 90 dakika süren halk oyunları egzersiz programına katılmışlardır. Çalışma kapsamında ön test ve son test olarak ağırlık ve boy ölçümlerinin yanı sıra eurofit ölçümleri uygulanmıştır.

Elde edilen bulgular, SPSS istatistik paket programında analiz edilmiştir. Araştırma sonuçlarına göre; halk oyunları egzersiz programının, katılımcıların ağırlık ve eurofit test bataryasına bağlı değişkenleri üzerinde olumlu sonuçlar ortaya koyduğu tespit edilmiştir. Bu bildiride yapılan çalışmada izlenen yöntem, test uygulamaları, bulgular ve sonuçlar Obezite, Egzersiz ve Halk Oyunları ilişkisi çerçevesinde açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar kelimeler: Halk oyunları, obezite, egzersiz.

ABSTRACT

The purpose of this study is to evaluate the effect of 10 week folk dances exercise program on weight and physical fitness parameters.

A group of 26 people and which includes 13 people for experiment and 13 people for control group whose body mass indexes are above or equal to 30, have participated to 10 week folk dances exercise program which lasts 3 days each week and 90 minutes a day. Pre-test and post-test as well as weight, height and Eurofit measurements are executed. Findings were analyzed by SPSS statistical software program.

According to survey; folk dance exercise program variables depending on the participants' weight and Eurofit test was determined on positive results. The method of the study in this paper, tests, findings and results will be explained with the relation of these with obesity, exercise and folk dance.

Key Words: Folk dance, obesity, exercise.

1. GİRİŞ

Sağlık, kaliteli yaşamın olmazsa olmaz koşulu olarak kabul edildiğine göre, teknolojik gelişmelerle günlük aktivite yoğunluğunu azaltmak her ne kadar yaşamı kolaylaştırır da uzun vadede hareketsiz bireylerin sayısını arttırmakta ve sağlığı olumsuz etkilemektedir (Bek, 2008). Düzenli egzersiz yapmayan bireylerin obezite başta olmak üzere koroner kalp hastalıkları, yüksek tansiyon, yüksek kolesterol, kanser ve kas-iskelet rahatsızlıkları gibi hipokinetik hastalıklara yakalanma riski oldukça yüksektir (Özer, 2003). Hareketsiz, sedanter bir yaşam tarzı enerji dengesinin bozulmasına dolayısıyla obezitenin oluşmasına neden olabilmektedir. Beden ağırlığının normal sınırları aşması durumunda birçok ciddi sağlık probleminin yanı sıra fiziksel iş kapasitesinde de azalma görülebilmektedir (Carter, 1990).

Obezite; yaşa, cinsiyete ve iskelet yapısına göre %20 daha fazla ağırlığa ya da sağlık riskine neden olan fazladan ağırlığa sahip olma durumudur (Özer, 2009). Başka bir tanımla obezite; vücudun yağ dokusu kitlesinin artmasıdır. Yani vücuda tüketilenden daha fazla enerjinin girmesidir (Zorba, 2006).

1980 yılından bu yana obez sayısı yaklaşık ikiye katlanmıştır. Dünya Sağlık Örgütü (DSÖ) 2008 verilerine göre, 1.4 milyar erişkin fazla kilolu olup, bunlardan 200 milyonun üzerinde erkek ve 300 milyon kadar kadın obezdir, yani toplamda dünya erişkin nüfusunun %10'dan fazlasında obezite mevcuttur (Aslan ve diğerleri, 2012).

* Doç.-İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, kurtisoglu@gmail.com

** Öğr. Gör.-İstanbul Gedik Üniversitesi Spor Bilimleri Fakültesi, gulsumhatipoglu@hotmail.com

*** Öğretmen-MEB Atşehir Sabancı Ticaret Meslek Lisesi, sancarozcan1974@hotmail.com

Türkiye’de de yetişkinlerde olduğu gibi çocuk ve adolesanlarda şişmanlık önemli bir sorundur. Yetişkin dönemde görülen şişmanlıkla ilgili hastalıklar, günümüzde genç şişmanlarda da görülmektedir (Yabancı ve diğerleri, 2011). Bir bireyin obezite için potansiyelini gençlik döneminin sonunda eriştiği hücre sayısı ortaya koymaktadır. Büyüme sürecinde vücuttaki yağ, su ve hormon miktarlarında değişiklikler olur. Tüm bu değişiklikler ve hızlı büyüme nedeni ile enerji ve besin öğelerine olan gereksinim de artar. Çocuklarda ve gençlerde şişmanlığa aşırı yemekten daha çok fiziksel aktivite eksikliğinin neden olduğu ileri sürülmektedir (Özer, 2009).

Obezite tedavisindeki amaç; ya enerji girdisini azaltmak veya enerji çıktısını arttırmak ya da her ikisini uygulayarak sistemin enerji dengesini düzeltmek olmalıdır. Hastanın tedavisine yönelik etkin tıbbi yaklaşımlar diyet tedavisi, davranışçı tedavi, kombine tedavi, cerrahi tedavi ve egzersiz tedavisi olarak uygulanır (Baltacı, 2008).

Egzersiz, kas aktivitesi için her zaman gerekli olan enerjii üreten yağ yakıcı enzimlerin çalışmasını hızlandırır. Kas aktivitesinin enerji kaynağını değiştirir ve dolaşımdaki şekerin yerine kasta ya da vücudun başka bir yerinde depolanan yağı yakar (Batmanghelidj, 2012). Kilolu ve obez kişilerde egzersiz en iyi sonuç veren uygulamadır. Obez hastaların egzersizin çok kötü ve cezalandırıcı bir durum olmadığını anlamalarına yardımcı olmak gerekir (Baltacı, 2008). Yapılan egzersizin hedeflenen gelişmeleri sağlaması açısından, doğru tekniklerin uygulanması ve kişilerin fiziksel özelliklerine uygun egzersiz türlerinin tespit edilmesi büyük önem taşımaktadır. Günümüzde egzersiz, sağlıklı bir yaşamın temel prensiplerinden biri olarak değerlendirilirken, sağlıklı bir yaşam, ancak egzersiz programlarının amaca uygun bir şekilde hazırlanmasıyla mümkün olmaktadır (Zorba, 1999). Düzenli uzun süreli ve orta şiddette yapılan aerobik egzersizlerin koroner arter risk faktörlerinden olan obezite hastalıklarının egzersizle birlikte azaldığı vurgulanmaktadır (Çolakoğlu, 2003).

Obezitede yürüyüş, bisiklete binme, yüzme gibi egzersiz önerileri arasında 30 dakika hızlı dans aktiviteleri de yer almaktadır (Eker ve diğerleri, 2002; Baltacı, 2008). Çok geniş bir perspektifi olan halk oyunları, insan anatomisine etkisi bakımından incelendiğinde ortaya çok farklı bakış açıları ve değişik bilimsel inceleme metodlarında kullanılması gerektiğini gündeme getirir (Karacabey ve diğerleri, 2008). Literatüre bakıldığında aerobik dans ve halk oyunları aktivitelerinin fiziksel uygunluğu geliştirdiği ve ağırlık ve beden kütle indeksi değerlerini azalttığını gösteren çalışmalar oldukça fazladır.

1. 1. Materyal ve Yöntem

Araştırma, İstanbul Bayrampaşa Ticaret Meslek ve Anadolu Ticaret Meslek Lisesinde öğrenim gören, Beden kütle indeksi (BKİ) ≥ 30 olan 13 deney 13 kontrol grubu olmak üzere 26 kişiden oluşan daha önce halk oyunları ile ilgisi olmayan 15-16 yaşlarındaki katılımcılar ile yapılmıştır. 10 hafta boyunca haftada 3 gün, günde 90 dakika süren halk oyunları egzersiz programına dâhil olan katılımcılara ön test ve son test olarak ağırlık ve boy ölçümleri yapıldıktan sonra BKİ hesaplanmış ve fiziksel uygunluk ölçümleri alınmıştır.

Boy Uzunluğu (B): Katılımcı ayakları çıplak, düz bir zeminde duvar skalasına doğru bir açı ile ağırlığı iki ayağına eşit dağıtılmış, topuklar birleşik ve duvar skalasına temasta, baş frankfort planında, kollar omuzlardan serbestçe yanlara sarkıtılmış durumda, skapula, kalça çıkıntısı ve başın arkası dikey skalaya yanaşık bir şekilde iken ölçüm alındı. Ölçüm sırasında katılımcıdan derin bir nefes alması ve dik pozisyonunun topuklar yerden ayrılmaksızın tutması istendi ve ölçüm 1 mm’ye kadar not edildi (Özer, 2009).

Ağırlık: Ölçü, katılımcının ayakları çıplak ve üzerinde ağırlığı etkilemeyecek giysi ile gerçekleştirildi. Katılımcı terazinin platformunun orta bölgesinde ağırlığını iki ayağına dağıtacak bir biçimde durdu ve ağırlık 100 gr’a kadar not edildi (Özer, 2009).

BKİ: Yetişkinlerde ağırlık ve boy ölçümlerine göre şişmanlığın en iyi göstergesi olarak kullanılan ve kolay hesaplanabilen Beden Kütle İndeksi (BKİ=Ağırlık / Boy²) beden ağırlığının boy uzunluğunun karesine bölünmesi ile bulunmaktadır (Ersoy, 2011).

20 Metre Mekik Koşusu: Düzgün ve kaygan olmayan bir zemin üzerine 20m uzunluğunda bir alan işaretlendi, bu alanın uzunluğu dönüşler için en az 22 m olarak belirlendi. Test belirli hızda başlayıp sürekli artan tempoda devam etti. Kullanılan sesli uyarıcı ile katılımcılara koşu ritmi bildirildi. Bu ritim, başlangıç hızı 8.5 km/saat ve her seviyede 0.5 km/saat artan bir hızla 21 seviye için devam etti. Tek ‘bip’ sesi 20 m’nin sonunu ve 3 ‘bip’ sesi ise yeni seviyenin başladığını yani hızın 0.5km/saat arttığını belirtti. Test esnasında katılımcı ulaştığı işaretleyici çizginin üzerine veya ilerisine bastı. Katılımcı bip sesinden önce çizgiye ulaşmışsa, bip sesini durarak bekledi ve koşuya devam etti. Katılımcı bip sesinden önce çizgiye ulaşamadığında ise, teste bir süre daha devam ettirildi, aynı periyot içinde 2. kez ulaşamadığında test sonlandırıldı. Katılımcının koşu sonunda ulaştığı seviye ve mekik derecesi tespit edildi (Kamar, 2003).

El Kavrama Kuvveti: 0–100 kg. arası kuvvet ölçen TAKEI GRIP- D marka el dinamometresi ile yapıldı. Dinamometre araştırma grubunun el ölçüsüne göre ayarlandı. Ölçümler, katılımcılar ayakta, kollar aşağıda sarkık vaziyette, dinamometreyi vücuda temas ettirmeden maksimum kuvvetle sıkılarak gerçekleştirildi. Sağ ve sol el için ayrı ayrı iki kez ölçüm yapıldı ve en iyi değer kg olarak tespit edildi (Tamer, 1995).

Flamingo Denge: Katılımcıların statik dengelerini belirlemek amacıyla Flamingo Denge Testi kullanıldı. Katılımcılar 50 cm. uzunluğunda, 4 cm. yüksekliğinde ve 3 cm. genişliğinde tahta bir denge aletinin üzerine dominant ayağı ile çıkarak dengede durdu. Diğer ayağını dizinden büküp, kalçasına doğru çekerek, aynı taraftaki eli ile tuttu. Katılımcı bu şekilde tek ayakla dengede iken, süre başlatıldı ve 1 dakika boyunca bu şekilde dengede kalmaya çalışması istendi. Denge bozulduğunda (ayağını tutarken bırakırsa, tahtadan yere düşerse, vücudunun herhangi bir bölgesiyle yere dokunursa ve benzeri) süre durduruldu. Katılımcı denge aletine çıkarak dengesini tekrar sağladığında, süre kaldığı yerden devam etti. Bir dakika süreyle test bu şekilde devam ederek, süre tamamlandığında, katılımcının her denge sağlama girişimi (düşükten sonra) sayıldı ve bu sayı test bitiminde katılımcının puanı olarak kaydedildi (Kamar, 2003).

10x5 m Mekik Koşusu: Katılımcı, 120 cm. uzunluğunda, 5m. arayla belirlenmiş çizginin gerisinde hazır pozisyona geçti. Başlama işareti kronometrenin de çalışmasıyla birlikte verildiğinde mümkün olan süratle başlangıç çizgisinden diğerine koştu ve geriye dönüp tekrar başlangıç çizgisine, yine mümkün olan süratle koşup, çizgiyi iki ayakla birden geçti. Buraya kadar olan bölüm bir sıklıdır ve bu beş defa tekrarlandı. Beşinci siklusu tamamladığında kronometre durduruldu ve katılımcı testi de tamamlamış oldu. Test bir kez uygulandı ve süre kaydedildi (Kamar, 2003).

Disklere Dokunma: 20 cm. çapında iki plastik disk masa üzerine dizilir. İki diskin merkez noktasından birbirine olan mesafesi 80 cm. Buna göre kenarlar 60 cm. aralıkta olmalıdır. 10 x 20 cm. ebattaki dikdörtgen plaka, iki diske eşit uzaklıktaki yere yerleştirilir. Katılımcı masa önünde, ayaklar biraz yanlara açık şekilde durdu. Tercih etmediği elinin dikdörtgenin üzerine koyması istendi. Tercih ettiği elinin, diğer elinin üzerinden çapraz geçirecek, tercih ettiği elin zıt yönündeki disk üzerine koyması istendi. Disk üzerine koyduğu tercih ettiği elini, diğer elin üzerinden hareket ettirerek mümkün olan hızla disklere dokundu. Hazır ol... Başla denilince elini bir diskten diğerine, mümkün olan hızla ve 25 defa hareket ettirdi. 25 tekrarın sonundaki süresi not edildi. Test iki defa yapıldı ve en iyi performans test sonucu olarak kaydedildi (Kamar, 2003).

Otur Eriş Testi: Katılımcıların esnekliklerinin ölçümü esneklik sehpasında yapıldı. Katılımcılar çıplak ayak tabanlarını, yere oturmuş şekilde test sehpasına dayar durumda, dizlerini bükmeden öne doğru uzanarak, sehpa üzerindeki cetveli ileri doğru itti ve uzandığı en uzak noktada 1-2 sn durarak esnetme mesafesi kaydedildi (Polat ve ark., 2009).

Durarak Uzun Atlama: Düz ve kaygan olmayan bir zeminde katılımcıdan, ayaklar bitişik ve ayak parmak uçları sıçrama çizgisinin gerisinde olacak şekilde durması, dizlerini bükerek kolların ikisini de geriye doğru salladıktan sonra bu pozisyonda bacaklarını iterek, kolları da öne doğru savurarak mümkün olduğu kadar uzağa atlaması istendi. İki ayak üzerine ayaklar bitişik olarak ve

geriye düşmeden inmeye çalıştı. Test iki defa yapıldı ve iki denemenin en iyi derecesi skor olarak kaydedildi (Kamar, 2003).

2. BULGULAR

Çalışmaya 13 (5 erkek, 8 kadın) deney, 13 (6 erkek, 7 kadın) kontrol grubu olmak üzere 26 katılımcı dâhil olmuştur. Tablo-1 de katılımcıların çalışmaya başlamadan önce tespit edilmiş olan yaş ve BKİ değerleri verilmiştir. Kontrol grubundaki katılımcıların yaş ortalamaları 15,38 ve BKİ ortalamaları 34,05 olarak, deney grubu katılımcıların yaş ortalamaları 15,53 ve BKİ ortalamaları ise 33,29 olarak kaydedilmiştir.

Tablo1. Yaş ve BKİ değerlerine göre dağılım

	N	Min.	Max	Ortalama
KONTROL GRUBU	13	15	16	15,38
	YAŞ			
DENEY GRUBU	13	30,41	39,78	34,05
	BKI			
KONTROL GRUBU	13	15	16	15,53
	YAŞ			
DENEY GRUBU	13	30,86	35,63	33,29
	BKI			

Deney grubu katılımcılarının çalışma öncesi ve sonrasında alınan ölçümleri Tablo-2 de sunulmuştur. BKİ, 20 m. mekik koşusu, flamingo denge, durarak uzun atlama, 10x5 m. çeviklik testi ve disklere dokunma testleri $P<0,05$ olarak bulunmuş ve BKİ değerlerinde azalma, fiziksel uygunluk değerlerinde artış olduğu kaydedilmiştir. Buna karşılık pençe kuvveti ve otur-eriş testleri istatistiki açıdan anlamlı bulunmamıştır. Uygulanan egzersiz programının daha uzun süreli olması ve belirlenen oyun repertuarının el kavrama kuvveti ile esneklik değerlerini geliştirici özelliğe sahip olmadığı düşünülmektedir.

Tablo 2. Deney Grubu BKİ ve Fiziksel Uygunluk Parametreleri Ön Test ve Son Test Karşılaştırması

Test	Ortalama	Standart Değer	P
BKI	0,87	1,34	0,037
AĞIRLIK	2,60	3,06	0,01
PENÇE KUVVETİ	-1,23	2,93	0,157
PENÇE KUVVETİ	0,67	2,50	0,348

1. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi, 06-08 Mayıs 2015,
Diyarbakır

20 M. MEKİK KOSUSU	-7,53	9,03	0,011
FLAMINGO DENGE	3,46	3,95	0,008
DURARAK UZUN ATLAMA	-2,61	5,90	0
ÇEVİKLİK 10X5 M.	7,81	1,28	0
DİSKLERE DOKUNMA	4,11	2,33	0
OTUR ERİŞ	-0,76	4,11	0,513

Kontrol grubu katılımcıları, ön test ve son test arasında hiçbir uygulamaya dâhil edilmemiştir. Tablo 3’de sunulan test sonuçları karşılaştırması kontrol grubu katılımcılarının BKİ değerlerinin arttığını ve fiziksel uygunluk parametrelerinde anlamlı hiçbir değişiklik olmadığını göstermiştir.

Tablo 3. Kontrol Grubu BKİ ve Fiziksel Uygunluk Parametreleri Ön Test ve Son Test Karşılaştırması

Test	Ortalama	Std.Sapma	P
BKI	-0,56	0,86	0,037
AĞIRLIK	-1,46	2,13	0,029
PENÇEKUVVETİ SAĞ	-1,02	2,92	0,231
PENÇEKUVVETİ SOL	-1,13	2,99	0,199
20 M. MEKİKKOSUSU	0,53	2,29	0,414
FLAMINGO DENGE	-0,22	2,68	0,81
DURARAK UZUN ATLAMA	0,84	2,93	0,32

ÇEVİKLİK 10X5 M.	1,77	3,13	0,064
DİSKLERE DOKUNMA	-0,38	0,90	0,149
OTUR ERİŞ	-0,5	3,63	0,629

3. TARTIŞMA ve SONUÇ

Halk oyunları ile ilgili yapılan birçok çalışmada, hareketlilik içeren yöre oyunlarının vücut yağ yüzdelerini azaltarak fazla kiloların atılmalarını sağladığı ve beden fonksiyonlarını geliştirdiği, halk oyunları çalışmalarındaki hareketlerin fiziksel uygunlukla ilgili parametrelere olumlu etkisinin olduğu bildirilmiştir (Kaya, 2011; Gerek, 2007; Kirdiş, 2010; Ocak ve diğerleri, 2013).

10 haftalık halk oyunları egzersiz programı uyguladığımız bu çalışmada, deney grubu katılımcılarının beden ağırlıklarında ve BKİ değerlerinde azalma, 20 m. mekik koşusu, flamingo denge, 10x5 m. çeviklik, durarak uzun atlama ve disklere dokunma ile ilgili fiziksel uygunluk değerlerinde anlamlı bir artış olduğu tespit edilmiş, istatistiki olarak da anlamlı bulunmuştur ($P < 0,05$). Dolayısıyla bu çalışmamızda halk oyunları egzersiz programının; ağırlık ve BKİ değerlerini azalttığı, kol hareket sürati, denge, çeviklik, bacak kuvveti ve kardiyorespiratör dayanıklılığı geliştirdiği tespit edilmiştir. Pençe kuvveti ve esneklik değerleri ile ilgili anlamlı bir değişim bulunmamıştır. Egzersiz programına dâhil edilmeyen kontrol grubunun ön test ve son test karşılaştırmaları ise, beden ağırlıklarında ve BKİ değerlerinde artış olduğunu ve fiziksel uygunluk testlerinin hiçbirinde anlamlı bir değişim olmadığını göstermiştir.

Halk oyunları ile ilgili yapılan başka bir çalışmanın sonunda esneklik değerleri incelendiğinde, deney grubunun egzersiz öncesi $25,17 \pm 5,69$ cm olan esneklik ortalama değerlerinin, egzersiz sonrasında $27,80 \pm 5,27$ cm olduğu görülmüştür. Bu farklılığın istatistikî açıdan ileri derecede anlamlı olduğu belirlenmiştir (Ocak ve Tortop, 2013). Halk oyuncularını ile yapılan ve esneklik değerlerini de inceleyen benzer bir çalışmada, uygulamaya katılan öğrencilerin esnekliklerinin gelişme gösterdiği rapor edilmiştir (Alp, 2010).

Kay (2008) yaptığı bir çalışmada, düzenli halk oyunları çalışmalarının sağ el ve sol el kavrama kuvvetinde, istatistikî olarak anlamlı bir artış olduğunu bildirmiştir (Kay, 2008).

Bu çalışmada ise, pençe kuvveti (sağ el ve sol el kavrama kuvveti) ve esneklik değerlerinde artış görülmemesi egzersiz programının daha uzun süreli uygulanmasını ve oyun repertuarının belirlenmesinde esnekliği geliştirici ve el/kol figürlerinin kullanıldığı oyunlardan oluşan bir repertuarın gerekliliğini düşündürmektedir.

12 hafta halk oyunları egzersizi uygulanan bir çalışmada; deney grubunun beden ağırlıklarında azalma olduğu, kontrol grubunda ise beden ağırlığı değerlerinde istatistikî olarak anlamlı bir farklılık olmadığı bildirilmiştir. Deney grubunun beden kütle indeks değerlerinin ortalaması, 1. ölçümde $21,60 \pm 2,16$ kg/m², 2. ölçümde ise $20,22 \pm 1,86$ kg/m² olarak tespit edilmiş ve istatistikî olarak da anlamlı bulunmuştur. Kontrol grubunun beden kütle indeks değerleri arasında ise istatistikî açıdan anlamlı bir farklılık olmadığı rapor edilmiştir (Ocak ve diğerleri, 2013)

Halk oyuncularına yönelik yapılan bir çalışmada elde edilen araştırma bulgularında, düzenli halk oyunları çalışmalarına katılan katılımcıların vücut ağırlığında düşüş gözlemlendiği rapor edilmiştir. (Ünveren, 2005).

Ersöz ve ark. (1996) yaşları 30–45 arasında olan 17 kadına, 8 hafta, haftada 3 gün 45–60 dakika süre ile % 50–75 şiddetinde aerobik egzersiz uyguladıkları çalışmanın sonunda, maxV02 değerlerinde % 26’lık anlamlı yükselme saptamışlardır (Ersöz ve ark., 1996). Ocak ve Tortop (2013) yaptığı çalışmada maxV02 değerlerindeki artışın % 12 olduğunu rapor etmişlerdir (Ocak ve diğerleri, 2013).

Gerek’in (2007) halk oyuncular ile sportif eğitim alan üniversite öğrencilerini karşılaştırdığı bir çalışmada, halk oyunlarının egzersiz niteliği ve hareket özelliği taşıması itibariyle sportif özelliklerinin varlığına dikkat çekilmiş ve eğitim sürecinde bireye fiziksel ve fizyolojik açıdan olumlu katkılarının olduğu bildirilmiştir. Ayrıca halk oyunları eğitimi alan üniversite öğrencileri ile spor eğitimi alan üniversite öğrencilerinin fiziksel uygunluklarının benzer özellikler gösterdiği rapor edilmiştir (Gerek, 2007).

Bu çalışmanın sonuçları ile benzer diğer çalışmalar incelendiğinde, düzenli olarak halk oyunları çalışmalarına katılan kişilerin bazı fiziksel ve fizyolojik özelliklerini olumlu yönde geliştirdiği ve fiziksel uygunluğu olumlu yönde etkilediği görülmektedir. Ayrıca bizim bu çalışmada da olduğu gibi birçok çalışma sonuçları, halk oyunları oynayan bireylerin beden ağırlığı ve BKİ değerlerinde azalma gösterdiğini rapor etmiştir.

Sonuç olarak; 10 haftalık aerobik özelliğe sahip halk oyunları çalışmalarının ağırlık ve BKİ değerlerini azalttığı, kol hareket sürati, denge, çeviklik, bacak kuvveti ve kardiyorespiratör dayanıklılığı geliştirdiği tespit edilmiştir.

Sanatsal, kültürel ve sportif özellikleri bir arada barındıran, sistematik ve geniş bir hareket formuna sahip olan, fiziksel, fizyolojik ve psikolojik yararlar sağladığı da bilinen halk oyunlarımız, yukarıda belirtilen çalışmalarda ve bizim yapmış olduğumuz çalışmanın sonuçlarında da görüldüğü gibi BKİ ve fiziksel uygunluk değerlerini olumlu yönde etkilemektedir.

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte hareketsiz yaşamın beraberinde getirdiği sağlık problemlerini önlemek adına insanlar fiziksel ve psikolojik sağlıklarını korumak için farklı aktivitelere katılmaktadırlar. Özellikle fazla kilolu olma durumunun ve obezitenin yaygın olduğu bölgelerde bu olumsuzluktan kurtulmak için tercih edilen aktiviteler arasında müzik ve sporun birleştiği etkinlikler son yıllarda daha çok gözlenmektedir. Tercih edilen etkinlikten keyif almak ve eğlenmek yapılan aktiviteyi daha çekici kılmaktadır. Geçmiş yıllarda geniş kitlelere yayılmış olduğu görülen dans ve spor bileşkesi olarak da ifade edilen Aerobik Dans bunun en güzel örneğidir. Sağlık, fiziksel uygunluk ve zayıflamaya yönelik ilgi gören bu aktivite türü aynı amaçla farklı dans türlerinden yararlanılarak çalışma programlarının düzenlenmesine de olanak sağlamıştır. Tango, Latin dansları ve oryantal bunun en önemli örneklerindedir.

Dansın fiziksel uygunluk ve sağlık açısından kazanımlarının yanı sıra kültürel yaşam biçiminin devamını sağladığı, geçmiş ve gelecek arasında bağların kuvvetlenmesi ve geleneksel değerlerimizin korunmasına da hizmet edeceği düşünülmelidir. Yetişkin obezitesinin çocukluk ve gençlik döneminin ilk yıllarında başladığı düşünülürse okullarda fiziksel aktivitenin artırılmasına ilişkin halk oyunları etkinliğinin hem kültürel hem sanatsal hem de fiziksel gelişime dönük yararları da düşünülerek yaygınlaştırılması konusu değerlendirilmelidir. Türk Halk Oyunlarında kullanılan hareketlerin yapısı dikkate alındığında, bir insanın fiziksel aktive amaçlı yapması gereken hareketlerin tamamını kapsadığı görülmektedir. Bu özelliği ile Türk Halk Oyunlarında ki hareketlerden yararlanılarak obeziteyi önlemek amacıyla egzersiz programları geliştirilebilir.

KAYNAKÇA

Alp, MZ. (2010). Halk Oyunlarının Ritim Duygusu, Vücut Kompozisyonu ve Reaksiyon Zamanının Gelişimi Üzerine Etkisi. *Yüksek Lisans Tezi*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Arslan, P., Dağ, A., Türkmen, EG. ve Pekcan, G. (2012). *Obezite: Dünyada ve Türkiye'de Görülme Sıklığı. Her Yönüyle Obezite: Önleme ve Tedavi Yöntemleri*. 1. Baskı. ISBN:978-975-96110-3-3.sh:1-24. Ankara.

Baltacı, G. (2008). Çocuk ve Spor. *Fiziksel Aktivite Serisi*, Şubat, Ankara.

Batmanghelidj, F. (2012). *Hasta Değil Susuzsunuz*. İstanbul: Klan Yayınları.

Bek, N. (2008). Fiziksel Aktivite ve Sağlığımız. *Fiziksel Aktivite Serisi*, Şubat, Ankara.

Carter, J. E. L. ve Heath, B.H. (1990). *Somatotyping-Development and Application*. Cambridge University Press.

Çolakoğlu, F. (2003). 8 Haftalık Koş- Yürü Egzersizinin Sedanter Orta Yaşlı Obez Bayanlarda Fizyolojik, Motorik ve Somatotip Değerleri Üzerine Etkisi, *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23 (3), 275-290.

Eker, E. ve Şahin, M. (2002). Birinci Basamakta Obeziteye Yaklaşım. *Sted*, 11 (7), 248.

Ersoy, G. (1998). *Egzersiz ve Spor Yapanlar İçin Beslenme*. Ankara: Nobel Yayın.

Ersöz G., Gündüz N. ve Koz M. (1996). Orta Yaşlı Sedanter Kadınlarda Haftada İki Gün Yapılan Aerobik Egzersiz Eğitiminin Etkileri. *Türk Fizyolojik Bilimler Derneği 22. Ulusal Kongresi*, Bursa.

Gerek, Z. (2007). Halk Oyunları ve Spor Eğitimi Alan Üniversite Öğrencilerinin Fiziksel Uygunluklarının Eurofit ile Karşılaştırılması. *Atatürk Üniversitesi Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Dergisi*, 9 (1), 11-21.

Kamar, A. (2003). Sporda Yetenek Beceri ve Performans Testleri. Ankara: Nobel Yayınevi.

Karacabey, K., Durgun, R., Sönmez, E., Adiloğulları, İ. ve Özmerdivenli, R. (2008). Halay ve Horon Yöresi Halk Oyuncularının Antropometrik Ölçümlerinin Belirlenmesi ve Karşılaştırılması. *Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları*.

Kay, H. C. (2008). 12 Haftalık Düzenli Halk Oyunları Çalışmalarının, Üniversiteli Öğrencilerin Bazı Fiziksel ve Fizyolojik Parametrelerine Etkisinin İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*, Kocatepe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Afyonkarahisar.

Kaya, İ. (2011). Zeybek ve Horon Halkoyunları Topluluklarında Oynayan Erkek Halkoyuncuların Vücut Yağ Yüzdeleri ve Fizyolojik Özelliklerinin Karşılaştırılması. *Selçuk Üniversitesi Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Dergisi*, 13 (3), 378-382.

Kirdiş, E. (2010). Halk Oyunları Çalışmalarının Denge Performansına Etkisi. *Yüksek Lisans Tezi*, Selçuk Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Ocak, Y. ve Tortop, Y. (2013). Kadınlarda Halk Oyunları Çalışmalarının Bazı Fiziksel Uygunluk Parametreleri Üzerine Etkisinin İncelenmesi. *Spor ve Performans Araştırmaları Dergisi*, 4 (1), 46-54.

Özer, K. (2009). Sporda Morfolojik Planlama. İstanbul: Nobel Yayınevi.

Polat, Y., Çınar, V., Savucu, Y. ve Polat, M. (2009). 16 Yaş Gençlerin Fiziksel Uygunluk Düzeylerinin İncelenmesi. *Journal of New World Sciences Academy*, 4 (1), Article Number: 2B0001.

Tamer, K. (1995). *Sporda Fiziksel-Fizyolojik Performansın Ölçülmesi ve Değerlendirilmesi*. Ankara: Türkerler Kitapevi.

Ünveren, A.(2005). Türk Halk Oyuncularının Fiziksel Aktivite Düzeyinin Belirlenmesi, *Doktora Tezi*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yabancı, N. ve Şimşek, I. (2011). *Bir Grup Adölesanda Sosyoekonomik Durum ve Şişmanlık Üzerine Bir Araştırma*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Beslenme ve Diyetetik Bölümü.

Zorba, E. (2006). *Vücut Yapısı Ölçüm Yöntemleri ve Şişmanlıkla Başa Çıkma*. İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.

Zorba, E. (1999). *Herkes İçin Spor ve Fiziksel Uygunluk*. Ankara: Meyir Matbaası.

İSTANBUL İLİ BÜYÜKÇEKMECE İLÇESİ CELALİYE MAHALLESİ'NDE YAŞAYAN PATRİYOTLARIN DÜĞÜN GELENEKLERİNDE MÜZİK VE OYUN BAĞLAMINDA 1960'LARDAN BUGÜNE YAŞANAN DEĞİŞİMLER

The Changes in the Feast Traditions of Patriots Who Live in Celaliye Neighborhood of Büyükçekmece District of İstanbul City From 1960's to Today in the Context of Dance and Music

Bülent KURTİŞOĞLU*

Seren DALAY**

ÖZET

Günümüz Balkanların siyasi sınırı Avrupa kıtasının güneydoğu kesimini, İtalya Yarımadası'nın doğusunu, Anadolu'nun batısını ve kuzeybatısını içerisine alan coğrafi ve kültürel bölgedir. Siyasi haritaların sürekli değiştiği dünyada en son Balkan Ülkeleri olarak karşımıza çıkan devletler; Slovenya, Hırvatistan, Arnavutluk, Bosna –Hersek, Sırbistan, Kosova, Makedonya, Karadağ, Romanya, Yunanistan, Bulgaristan ve Türkiye'dir. Bahsedilen siyasi bölge geçmişte birbirinden farklı zamanlarda farklı insan topluluklarının yaşadıkları yer olmuştur. Bu siyasi yapılanmanın oluşumunun öncesinde ve sonrasında bu ülkeler arasında çeşitli sebepler ile göçler yaşanmıştır. Bu göçlerin bir örneği olarak karşımıza çıkan, Lozan Mübadelesi sonucunda Celaliye Mahallesi'ne göç etmiş ve 1923 yılından itibaren bu yana burada yaşamakta olan "Patriyot"lar gerek oyun ve müzik gelenekleri ile gerekse diğer kültürel öğeleri ile bölgenin kültürel yapısına yön vermiş bir topluluktur. Eski ismi "Celaliye Köyü" olan mahalle çevre beldelerde "Patriyot Köyü" olarak bilinmektedir. Fakat 1960'ların sonu itibariyle dışarıdan farklı etnik kökenlerden göç alan mahallenin kültürel yapısı gerek bu göçler sonucu gerekse başka etmenler sebepleriyle değişime uğramıştır. Bu bildiride Patriyot topluluğunun kültürel yapısı içerisinde önemli bir yer tutan düğün geleneklerinin 1960'lardan bugüne yaşadığı değişimler sebep sonuç ilişkisi içerisinde açıklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Patriyotlar, folklor, celaliye, dans ve müzik.

ABSTRACT

Today's political area of the Balkans is the geographic and cultural region which includes southeast part of the Europe, east part of the Italian Peninsula, west and northwest part of the Anatolia. The latest Balkan countries in the world where the political maps are changing continuously are Slovenia, Croatia, Albania, Bosnia and Herzegovina, Serbia, Kosovo, Macedonia, Montenegro, Romania, Greece, Bulgaria and Turkey. The political region which is mentioned had been a place where different ethnic communities live in different time periods. Immigrations have been happened between these countries before and after forming of this political settlement. As an example of these immigrations, The "Patriots" who immigrated to Celaliye Neighborhood and have lived there since 1923, as a result of Greco-Turkish population Exchange of Lausanne Convention, is a community who has dominated the cultural structure of the region via their dance and music traditions and the other cultural components. The neighborhood, whose old name is "Celaliye Village", is known as "Village of the Patriots" by the nearby towns' people. The cultural structure of the neighborhood which got immigrations from other ethnical groups, has got changed as a result of both these immigrations and the other factors after late 1960's. In this paper, changes in the feast traditions which have an important place in the cultural structure of the Patriot community from 1960's to today, will be explained within the cause and effect relation.

Key Words: Patriots, folklore, celaliye, dance and music.

1. GİRİŞ

Lozan Mübadelesi sonucunda Celaliye Mahallesi'ne göç etmiş ve 1923 yılından itibaren bu yana burada yaşamakta olan "Patriyot"lar gerek oyun ve müzik gelenekleri ile gerekse diğer kültürel öğeleri ile bölgenin kültürel yapısına yön vermiş bir topluluktur. Eski ismi "Celaliye Köyü" olan mahalle çevre beldelerde "Patriyot Köyü" olarak bilinmektedir. Fakat 1990'ların sonu itibariyle dışarıdan farklı etnik kökenlerden göç alan mahallenin kültürel yapısı gerek bu göçler sonucu gerekse başka etmenler sebepleriyle değişime uğramıştır. Bu bildiride Patriyot topluluğunun kültürel yapısı içerisinde önemli bir yer tutan düğün geleneklerinin 1990'lardan bugüne yaşadığı değişimler sebep sonuç ilişkisi içerisinde açıklanacaktır.

1.1. Celaliye Mahallesi'nin Tarihi Hakkında Genel Bilgi

Celaliye Mahallesi 2009 yılına kadar Silivri ilçesine bağlı bir köy olarak varlığını sürdürmüştür. Yerel yönetimin değişmesi gibi sebeplerden dolayı 2009 yılında Büyükçekmece ilçesine bağlı bir mahalle olmuştur. Celaliye Mahallesi'nin bilinen ilk ismi altı yıldız anlamına gelen ve Rumca bir kelime olan Heksastros'tur. Rumca hekza altı, stros ise yıldız anlamına gelmektedir. Zaman ile bu isim değişerek ve kısalarak telaffuz açısından daha kolay bir kelime olan Çetros'a dönüşmüştür. Celaliye 1520 yılında Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman dönemlerinde sadrazamlık görevi ile Osmanlı'ya hizmet veren Piri Mehmet Paşa'nın Çiftliği olarak da bilinmektedir. Celaliye'nin bilinen ilk yerleşik hayat yaşayan halkı Rum köylülerdir. 1924 senesindeki

* Doç.- İTÜ TMDK, kurtisoglu@gmail.com

** Fatih Üniversitesi, serendalay@gmail.com

mücadele sonucu içlerinde dedemin, babaannemin ailelerinin ve diğer mübadillerin bulunduğu Yunanistan'da yaşayan Türkler bu beldeye yerleşerek nüfusun büyük bir çoğunluğunu oluşturmuşlardır. Cumhuriyet dönemi Balkan savaşlarında bu bölgede şehit olan Türk Binbaşı Celal'in adı o zamanlar Çetros olarak anılan bu beldeye verilmiş ve beldenin adı Celaliye olmuştur. Celaliye Mahallesi'ne komşu olan Kâmiloba Mahallesi de adını Balkan savaşlarında şehit olan Kâmil isimli bir erden almaktadır (Adem Dalay 2014).

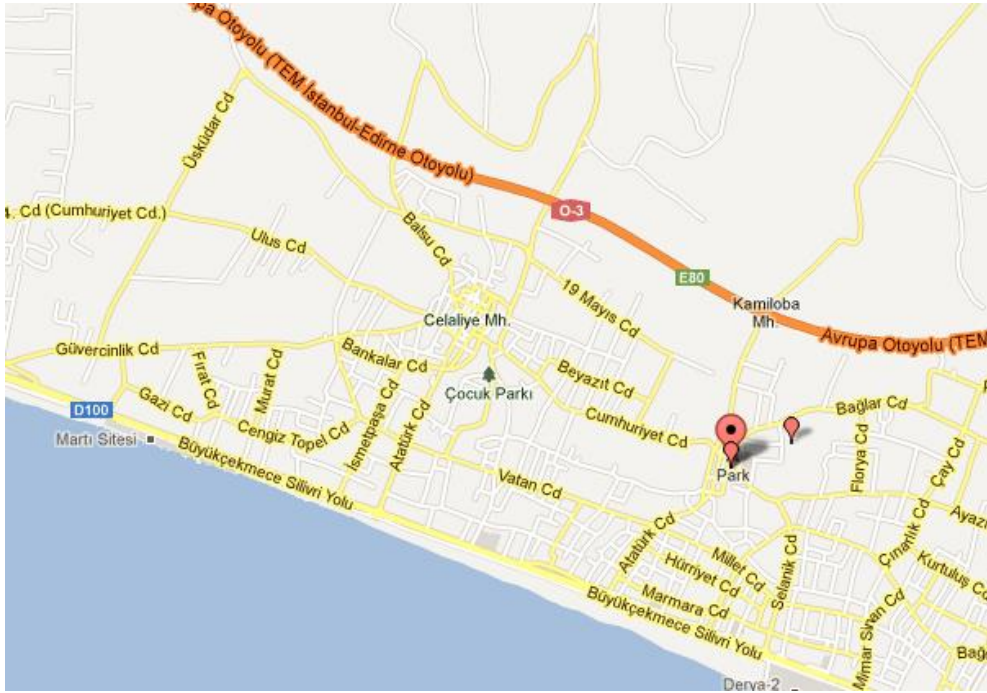
Yapılan kişisel görüşmelerde Celaliye Mahallesi'nde 1928 yılında yaşanan yangın, belde tarihinde yer alan en önemli vakalardan biri olduğu söylenebilir. Celaliye Mahallesi'nin merkezinde bir evin tutuşması ile başlayan yangının denize kadar ulaştığı, sandalların dahi bu yangından sebep kıyıda uzaklaştığı ifade edilmiştir (Yücel Dalay 2014).

1. 2. Celaliye Mahallesi Hakkında Coğrafi Bilgi

Celaliye Mahallesi bir önceki bölümde bahsedildiği gibi 2009 yılından itibaren Büyükçekmece ilçesi sınırlarına dâhil edilmiştir. Bu değişim Celaliye Mahallesi'nde yaşayan vatandaşlar için önem arz eden bir değişiklik olarak algılanmamıştır. Büyükçekmece ilçe merkezi de Silivri ilçe merkezi de Celaliye Mahallesi'ne yaklaşık eşit uzaklıktadırlar.

Güneyinde Marmara Denizi'ne kıyısı bulunan Celaliye Mahallesi batı yönünde Selimpaşa Mahallesi'ne doğu yönünde ise Kâmiloba Mahallesi'ne komşudur. Celaliye Mahallesi'nin kuzeyinde TEM İstanbul – Edirne karayolu bulunmaktadır.

“Celaliye Mahallesi'nin coğrafi konumu tam olarak; enlem: 41.046 ve boylam: 28.432 koordinatlarındadır” (HaritaTR 2014). “Büyükçekmece'nin doğusunda ve bu ilçeye 15 km. uzaklıkta, 700 metrelik bir yolla E-5 karayoluna bağlı, aynı zamanda denize sınırı olan bir sahil mahallesidir. Mahalle merkezi Marmara Denizi sahiline yaklaşık 2 km. mesafede bulunur. Celaliye 12 bin 331 dönüm araziye sahiptir” (Vikipedi 2014).



Şekil 1-Celaliye Mahallesi Haritası (<http://maps.google.com/>)

1. 3. Celaliye Mahallesi Hakkında Demografik Bilgi

Bölümün başında bahsedildiği gibi Celaliye Mahallesi'nin nüfusunun büyük bir çoğunluğunu mücadele sonucunda bu bölgeye yerleşen kendilerine Rumcada “vatansever” anlamına gelen “Patriyot” kelimesiyle isimlendiren topluluk oluşturmaktadır. Patriyotların dışında Pomaklar, kendilerine “göçmen” anlamına gelen “macır” kelimesiyle adlandırılan bugünkü Bulgaristan ve Yunanistan sınırlarına dâhil olan topraklardan göç ettikleri söylenen insanlar ve Roman vatandaşlar Celaliye Mahallesi'nin yerleşik nüfusunu oluşturmaktadır.

Yerleşik nüfusun yanı sıra sahil kesiminde yazlıkların var olması ve bu sebep ile yaz mevsiminde nüfusun arttığı Celaliye Mahallesi'nin nüfusu yaz aylarında 6-7 binlerden 20-30 bin civarı rakamlara çıkmaktadır.

Patriyot nüfus yoğun olarak Celaliye Mahallesi'nin merkezinde bulunmaktadır. Celaliye Mahallesi'nin merkezinin batı ve güney kısmında yaz aylarında yoğun olarak yazlıkçı nüfus bulunmaktadır. 1970'lerden 1990'ların sonlarına kadar Celaliye Mahallesi'nde yaşayan Roman vatandaşlar Celaliye Mahallesi'nin kuzeybatısında, Celaliye Mahallesi merkezinden yaklaşık 2 km. uzakta yaşamakta iken, nüfusun geri kalanını oluşturan Macır ve Pomaklar vatandaşlar ise Celaliye Mahallesi'nin tarım sahası olan kuzeybatısında ikamet etmişlerdir.

2. Halk Oyunları Topluluklarının Yöre Müzisyenlerine ve Yöre Oyunlarına Etkileri

Celaliye mahallesinde yaşayan Patriyotların düğünlerinde süre gelmiş bir oyun sıralaması bulunmaktadır. 1960'lı yıllarda kadın ve erkek topluluklarının düzenlenen herhangi bir eğlencenin oyun alanında ayrı ayrı oyun icra ettikleri görülmekte iken günümüzde özellikle 1990'lı yılların sonrasında karşılıklı oynadıkları ve el ele tutuşarak oynadıkları saptanmıştır.

Düzenlenen düğünlerin açılışı genellikle kadınlar tarafından yapılır, düğün sonlarına doğru erkekler kasap havalarını oynamaktadırlar. Genellikle herkesin iyi bildiği bir oyun vardır ve o kişi mendili alıp başa geçince istediği oyunun müziği müzisyenlerce icra edilmektedir.

1990'lı yıllarda Celaliye mahallesinde yaşayan çocuklar genellikle bu beldedeki ilkokulda eğitim görmekteydiler. Bu beldedeki halk oyunları faaliyetleri de beldede yaşayan ve yöre oyunlarına hâkim kişiler tarafından öğretilmekte, bahsedilen okulun öğrencileri tarafından öğrenilmekte idi. Genellikle karne günü ya da 23 Nisan kutlamalarında çalışılan oyunlar sergilenmekte idi. Öğretilen ve öğrenilen oyunlar hem yörede yaşayan insanlar tarafından öğretilmekte, hem de o yörede birçok düğünde zaten bu oyunlara göz aşinalığı olan çocuklar tarafından da öğrenilmekte idi. 2000'li yılların başlarında Celaliye Mahallesi'ndeki ilköğretim okulunun eğitiminin zayıf bulunması, ulaşımın kolaylaşması, ailelerin Silivri merkezinde iş bulmaları gibi sebeplerden ötürü Celaliye Mahallesi'nde yaşayan çocukların çoğunluğu Silivri'deki ilköğretim okullarında eğitim hayatına başlamışlardır. Silivri'deki halkoyunları faaliyetlerine katılan çocuklar, stilize ekiplerde oynamış, yarışmalara katılmışlardır. Düğün sezonunda da halk oyuncu çocuklar aynı oyunları farklı bir tavır ile sergilemeye başlamış ve otantik tavır olarak kabul edilen oyun tavrı ile büyük farklılıklar ortaya çıkmıştır.

Celaliye Mahallesi'nde yaşayan Patriyotlar, gelin çıkartma töreninde geleneksel bir türkü olan "salasa variavaria"yı söylemekteydiler ya da müzisyenler bu türküyü çalmaktaydılar. Günümüz müzisyenleri artık farklı yörelerin müziklerini bilmekte ve icra etmektedirler. Müzisyenlerin kulağa hoş gelen bu müzikleri gelin çıkartma töreninde kullandıkları görülmüştür.

3. Göç Unsuru ve Yöre Oyunlarına Etkisi

Yapılan alan araştırması sonucunda son üç veya dört yıldan günümüze kadar olan patriyot karşılaşırıldığında Celaliye Mahallesi'nde yaşayan Romanların yaşayışlarının eskiye göre büyük farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Celaliye Mahallesi'nde kendilerini "yerli vatandaş" olarak niteleyen Patriyotlar ve Celaliye Mahallesi'nde neredeyse tamamen yerleşik yaşam düzenine geçmiş olan Roman vatandaşlar ile yapılan görüşmeler son birkaç yıl içerisinde Celaliye Mahallesi'nde yaşayan Roman nüfusunun hızla artış göstermiş olduğunu kanıtlamaktadır.

Beldenin düğünlerinde müzisyen ihtiyacını da karşılayan Romanların Patriyot düğünlerinde Pomak Gaydası çaldıkları gözlemlenmiştir. Bunun dışında düğünün büyük bir kısmında 9\8'lik Roman havası çaldıkları da saptanmıştır. Çalınan 9\8'lik parçalarda beldede yaşayan Patriyotların bu parçalarda karşılama formunda olmayan, Roman tavrında oyun icra ettikleri saptanmıştır.

4. Popüler Kültür ve Etkileri

Popüler kültürün yaygınlaşması ile beldede oynanan oyunların bir kısmının farklı müzikler ile de oynandığı görülmektedir. Buna paralel olarak oynanan oyunların müzikleri değiştiği için bazı müzikler, beldede oynanan oyunlardan farklı zamanlarda olduğu için oyun figürleri de bu farklı birim zamanlara uydurulmaya çalışılmıştır. Örneğin yedi zamanlı olan Peresayna oyunu "Sevemez kimse seni, Aman Ormancı" gibi farklı şarkılar ile oynandığı için oyun figürünün üçüncü birim zamanına denk gelen ayak adımını iki birim zamanlık süreye uzatarak oyunu 7/8'lik ölçüden 8/8'lik ölçüye döndürmüş olduğu tespit edilmiştir.

Var olan oyunların değişime uğramasının dışında gerçekleşen düğünlerde gençlerin pop parçalar eşliğinde dans ettikleri de tespit edilmiştir.

5. SONUÇ

Sonuç olarak Celaliye Mahallesinde yaşayan Patriyotların Silivri merkezinde eğitim görmeleri, eğitim gördükleri beldedeki halk oyunları gruplarına katılmaları, Celaliye Mahallesinin aldığı Roman göçü ve popüler kültürün gençler tarafından benimsenmesi gibi sebeplerden dolayı geleneksel oyunlarının ve müziklerinin değişime uğradığı saptanmıştır.

KAYNAKÇA

BİBLİYOGRAFYA

Ağanoğlu, H. Y. (2013). *Balkanların Makûs Tarihi: Göç*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Arı, K. (2014). *Büyük Mücadele*. İstanbul.

İpek, N. (1994). *Rumeli'den Anadolu'ya Türk Göçleri*. Ankara.

Özsoy, İ. (2014). *İki Vatan Yorgunları*. İstanbul: Bağlam Yayınları,

WEBOGRAFYA

Celaliye Haritası. <<http://maps.google.com/>>. Erişim Tarihi: 14 Aralık 2014.

“Celaliye” maddesi. Vikipedi-Özgür Ansiklopedi. < <http://tr.wikipedia.org/wiki/Celaliye> >. Erişim Tarihi: 12 Aralık 2014.

“Celaliye” haritası. Harita TR. <<http://www.haritatr.com/harita/Celaliye/45421>>. Erişim Tarihi: 12 Aralık 2014

KİŞİSEL GÖRÜŞMELER

Adem Dalay

Aliye Dalay

Bülent Kurtişoğlu

Filiz Kanburoğlu

Hülya Dalay

Mustafa Kepçeli

Rüya Arslan

Şahin Dalay

Yücel Dalay

KÜLTÜRLENME SÜRECİNDEN FORMAL EĞİTİME, KARS ÂŞIKLIK GELENEĞİNDE DEĞİŞİM VE SÜREKLİLİK: ÂŞIK GÜNAY YILDIZ

The Transformation and Persistence on Kars Minstrelsy Tradition from Acculturation to Formal Education: Günay Yıldız the Minstrel

Caner BEKTAŞ*

Elif BEKTAŞ**

ÖZET

Anadolu âşıklık geleneğinin en temel eğitim-öğretim yöntemi usta-çırak ilişkisidir. Bu yöntem usta âşıkların gelenekle ilgili tüm bilgi, görgü, edep erkân ve deneyimlerini çırak âşıklara aktarması suretiyle gerçekleşir. Usta-çırak ilişkisi, Kars yöresi âşıklık geleneğinin canlı olarak yaşaması, geleneksel öğelerin devamlılığı ve sonraki kuşağa aktarılması açısından önemlidir.

Usta-çıraklık, bir yandan gelenek içindeki değişime diğer yandan ise genel olarak geleneğin sürekliliğine görünürlük kazandırır bir aktarım modelidir. Konuya ister antropoloji isterse eğitim bilimleri perspektifinden yaklaşalım, usta-çırak modeli; hem 'kültürlenme' (enculturation) sürecinin, hem de modern eğitim-öğrenim hayatımızdan çıkmış gibi görünse de, aslında formal eğitimin hala önemli bir parçasıdır.

Bu çalışma âşıklık geleneğindeki değişim ve sürekliliği, günümüz Kars âşıklarından Günay Yıldız örneğinde ele almaktadır. Çalışmada önce kültürlenme sürecindeki aktarım modelleri ile modern formal eğitim arasındaki benzerlikler ve temel farklılıklar gözden geçirilecektir. Daha sonra bu teorik tartışma, âşıklık geleneğindeki usta-çırak ilişkisinin yerinin tayin edilmesi için kullanılacaktır. Son olarak ise, Âşık Günay Yıldız başta olmak üzere, gelenek içindeki diğer âşıklarla yapılan görüşme ve gözlemler yoluyla toplanan etnografik veriler, ilk iki kesimde toplanan kuramsal malzeme yoluyla irdelenecektir. Sunum ses ve video örnekleri eşliğinde gerçekleştirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Âşıklık, usta-çırak, kültürlenme, eğitim-öğrenim.

ABSTRACT

The main education method of the Anatolian Minstrel Tradition is "the relationship of master and apprentice". This process goes on by transferring all the informations, manners, and experiences from the master to apprentice. Master-apprentice relationship is important for continuity of the Kars regional minstrelsy tradition as an alive matter, continuity of the traditional elements and transferring into the next generation.

As well as the master-apprentice is a transferring model that indicates the transformation inside the tradition, commonly indicates the persistence of the tradition. Whatever we approach the topic under the perspective of anthropology or pedagogy, master-apprentice modal is still an important part of formal education although it looks like it has gone out of the enculturation process and modern educational life.

This study handles the Transformation and Persistence on the Minstrelsy Tradition according to the example called Günay Yıldız which is one of the current minstrels in Kars. On this study firstly the similarity/difference between the transferring models while enculturing process and modern formal education will be reviewed. Next, this theoretic discussion will be used for determining the place of master-apprentice modal on Minstrelsy Tradition. And finally, the ethnographic information that we collect by meeting with will be examined.

Key Words: Minstrelsy, master-apprentice, enculturation, education.

Kültür, Kültürlenme ve Eğitim

Kültür, doğuştan başlayarak bilinçli ya da bilinçsiz edindiğimiz, içimize sindirdiğimiz, özümlediğimiz bilgilerin tümüdür (Kaplan, 2005: 59). Doğuştan başlayarak edinilen kültürün ışığı altında diğer insanların davranışlarını yorumlayan birey, ona göre bir davranış şekli tutturur. Böylece, bulunduğu kültürün bir parçası olur. Her kültür, varlığını sürdürebilmek için, bireyleri kendi ortamına uyabilecek bir biçimde yaşama hazırlar. Söz konusu uyum, yavaş yavaş gerçekleşir ve ömür boyu sürer (Balaman'dan Akt: Engin, 1990: 167). Kültür kavramı içinde çok sayıda kültürel süreç bulunmaktadır. Bu süreçleri kültürlenme (Culturation), kültürleme (Enculturation), kültürleşme (Acculturation), kültürel yayılma (Diffusion), kültür şoku (Culture shock), kültürel özümleme (Assimilation), zorla-kültürleme (trans- Culturation), kültür değişmesi (Cultural change) (Güvenç, 1996: 122) şeklinde sıralayabiliriz. Bu çalışmada bu süreçlerden kültürlenme ve kültürleme süreçlerini ele alacak ve usta çırak ilişkisinde bu süreçten formal eğitime geçişi anlamaya çalışacağız.

Bireyin, yaşadığı kültürdeki özellikleri kazanmasına ve ait olduğu kültüre uyum sağlamasına kültürlenme denir. Aynı süreç, toplum ya da kültür açısından düşünüldüğünde, yani bireye, bulunduğu kültürün aktarılması söz konusu olduğunda, kültürleme ile karşı karşıya kalınır. Kültürlenme, kültürleme sürecinin edilgen biçimidir (Balaban'dan Akt: Engin, 1990: 167-168).

Birey, grup ve toplulukların, birbirleriyle etkileşim süreci içinde yeni yeni kültür bileşimleri araması, kendi geleneksel kültürlerine özgün katkılarda bulunması, toplumda oluşan gizil güçlerin

*Öğr. Gör.-Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Müziği Bölümü, canerbektas@kafkas.edu.tr

**Öğr. Gör. Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Müziği Bölümü, elifbektas@kafkas.edu.tr

günlük yaşama girmesi, yeni öz ve biçimlerin denenip sınanması, toplumların kendi kendilerini yenileme süreci olarak tanımlanan kültürlenme (Güvenç, 1996: 289) başka bir ifadeyle, söz konusu insan kümelerinin sahip olduğu kültürel özellik ve birikimlerini yeni üyelerine aktarması ve kültürün içselleştirilmesi sürecidir. Kültürlenmeyle ilgili olarak kasıtlı/ amaçlı, zoraki ve rastlantısal/ gelişigüzel kültürlenme süreçlerinden söz edilmektedir (Şişman, 2010: 4).

Çırak, kalfa ve usta ilişkileriyle kültürleme ve kültürlenme süreçleri, bu kültürün yine önemli iki sürecidir. Kültürel yapının bir parçası olarak zanaat kültürü, kültürleme ve kültürlenme süreçleri ile ustadan kalfaya ve çırağa aktarılmakta ve kalfa ile çırak tarafından da kazanılmaktadır (Engin, 1990: 168). Usta-çırak ilişkisinde eğitim süreci, ustanın çırağa kasıtlıca bilgi ve deneyimlerini aktarması, çırağın da ustanın bilgi ve deneyimleriyle kasıtlıca yetişmesi, kültürleme ve kültürlenme süreçlerinin bir tezahürüdür. Ertürk, (2013: 7-8) kültürlemenin maksatlıca meydana getirilme biçimini eğitim olarak tanımlar. Marshall (1999: 174) ise eğitim kavramını sosyolojik tanımlamaların yanında felsefi bir kavram olarak da ele alır. Ona göre eğitim, bilgi aşılayan ve bilgiyi yönlendiren ideolojiler, müfredat programları ve pedagojik teknikler ile kişiliklerin ve kültürlerin toplumsal bakımdan yeniden üretilmesini kapsar. Pratikte ise eğitim sosyolojisinin en çok ilgilendiği konu okul eğitimi, özellikle (yüksek eğitim, yetişkin eğitimi ve sürekli eğitim dâhil olmak üzere) modern sanayi toplumlarının toplu eğitim sistemleridir (1999: 174). Ülkemizdeki en yaygın tanıma göre ise eğitim; bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla kasıtlı olarak istedik yönde değişiklik meydana getirme süreci olarak ifade edilmiştir.¹

Eğitim türleri formal (planlı) eğitim ve informal (plansız, rastgele) eğitim olarak ikiye ayrılır. "Formal" eğitim amaçlıdır; önceden hazırlanmış bir program çerçevesinde planlı olarak yapılır, öğretim yoluyla gerçekleştirilir. Eğitim süreci öğretmen tarafından planlanır, uygulanır ve izlenir. Eğitim başlangıcından bitişine kadar özel bir çevre içinde kontrollü olarak yürütülür. Sürecin belli aşamalarında ve sonunda değerlendirme işlemi yer alır (Fidan, 2012: 4). Bu anlamda planlı/ formal eğitim, bir sosyalleşme, amaçlı/ kasıtlı kültürlenme süreci olarak ele alınır (Şişman, 2010: 4). "İnformal" eğitim, yaşam içinde kendiliğinden oluşan bir süreçtir. Amaçlı ve planlı değil, gelişigüzeldir. Kişi karşılaştığı durum ve içinde bulunduğu grubun üyeleriyle etkileşimde bulduğukça farkında olmadan yeni şeyler öğrenir. Çocuklar arkadaşlarıyla oynarken gençler akranlarıyla oluşturdukları grup içinde birbiriyle etkileşirken yardımlaşmayı, dayanışmayı, iş birliğini, kurallara uymayı, grubun değerlerini benimsemeyi öğrenirler ve toplumsallaşırlar (Fidan, 2012: 5).

Formal eğitimle informal eğitimi kesin sınırlarla ayırmak mümkün değildir. Aynı kurum içinde hem formal hem de informal eğitim bir arada gerçekleşebilir. Örneğin, örgün eğitim kurumlarından formal eğitim ağırlıklı olmakla birlikte öğrencilerin birbirleriyle ve öğretmenleriyle kurdukları ilişkiler içinde informal eğitim de gözlenebilir. Çoban'a (2008: 11) göre formal eğitim ile informal eğitimi, iki ayrı kutup olarak da görmemek gerekir. Bireye sunulan eğitim gelişi güzellikten planlılığa doğru geliştikçe formalleşir. Usta-çırak ilişkisinde okul dışı formal eğitimin özelliklerini de görmek mümkündür. Okul dışı formal eğitimin sürecinin okullardakilerden farkı kısa süreli olması, öğrencilerin yaşlara göre gruplandırılmaması, ihtiyaç duyuldukça yapılması ve belli konularla sınırlanılmamasıdır. Her ikisi de süreç olarak aynı özellikleri taşır. Okul dışı formal eğitim, okul eğitimi tamamlamak ve insanları yaşam boyu eğitmek gibi işlevleri yerine getirir (Fidan, 2012: 5). Formal eğitim modeli olarak çıraklık eğitimi, endüstrinin gelişmesinden önce loncalara bağlı çok yaygın ve gençlerin belli bir sanat dalını öğrenmelerini sağlayan bir yetiştirme düzenidir. Genellikle bu düzenin şu üç özelliği göze çarpar: 1. çırağın belli bir süre (sanat dalına göre 3-7 yıl arası) ustaya bağlanması. 2. Çırağı belli sanat dalında yetiştirip işe başlatması için bir sözleşme ile ustanın üzerine kimi sorumluluklar alması 3. Çırağın ustanın evinde yatıp kalkması geleneği (Öncül'den Akt. Sarpkaya, 2010: 30).

Âşıklık Geleneğinde Aktarım Modeli Olarak Usta-Çırak İlişkisi:

Âşıklık geleneğinin kuşaktan kuşağa aktarımında taşıyıcı unsur olarak merkezi bir öneme sahip olan usta-çırak ilişkisiyle, âşıklar, ustalarından geleneğe ait öğrendikleri tüm unsurları, kendi çırakları vasıtasıyla geleceğe taşırlar. Âşıklık geleneğinin devamlılığı açısından başat rol oynayan çıraklık, "bir tür müritlik, dinleme, dinlenenin tekrarlama, atasözlerine ve bunları yeniden tertiplemeye hâkim olma veya kalıplaşmış deyişlerle özgün deyişler oluşturma, ortak geçmişe tek vücut olarak bakıp katılma" şeklinde ifade edilir (Ong, 1995: 21). Usta âşıklar kendi isimlerinin kaybolmaması ve geleneğin

¹Bkz: <http://www.deu.edu.tr/UploadedFiles/Birimler/16928/1EGITIMLE%20ILGILI%20TEMEL%20KAVRAMLAR.pdf> (Erişim: 02.04.2015)

sürekliliğinin sağlanması için yetiştirmek çırak edinirler. Buna “ ‘çırak çıkarma’, ‘çıraklama’ ya da ‘kapılanma’ gibi adlar verilir... Âşıklığa yönelip çıraklığa başlayan âşık adayları da, kendilerine bu geleneği öğretecek olan bir ustaya çıraklık ederek, onun bilgi, görgü ve tecrübelerinden faydalanarak, bu sanatı icra etmede gerekli olan edebi ve mesleki terbiyeyi edinirler” (Aslan, 2008: 49-50).

Usta-Çırak ilişkisi, âşıkların, kendi içlerinde geliştirdikleri bir eğitim sistemidir. Bu eğitim sistemindeki süreç, aday âşığın becerisi ve ustalık payesinin karar merci olan kendi ustasıyla da ilişkilidir. Aday âşık mesleki olgunluğa erişmek için ustasının evinde yıllarca kalabilmektedir:

“Ustam beni çırak olarak kabul ettikten sonra, bana evinde bir oda verdi, orada yatıp kalkıyordum. Allah ondan bin kere razı olsun. 3-4 yıl ustamın evinde kaldım” (Grşm, Karataş, 2015).

Aday âşık, ustasıyla beraber tüm meclislere katılır, “ustasının sanatını ve becerisini kavramaya çalışır, şiirlerini ezberler. Usta ise, onu eğitmek, ufkunu açmak için köy odalarına, âşık kahvelerine götürerek sohbetlere katar (Yakar, 2007: 54). Usta bu şekilde, çırağın meclisle adaptasyonunu da sağlamış olur

Kars yöresi âşıklarının geleneğine yönelmelerinin ve çıraklığa başlamalarının bir çok nedeni vardır (Aslan, 2008: 46-49).

- Aile Büyüklerinden Tevarüs Etmeye Aşıklığa Yönelme
- Aşıklardan Etkilenmeyle Aşıklığa Yönelme
- Aşıklığa Yönelmede Çevredekilerin Etkisi
- Rüya İle Aşıklığa Başlama
- Hasret Duygularıyla Aşıklığa Yönelme
- Sevda ile Aşıklığa Yönelme
- Fakirlikten Aşıklığa Yönelme
- Körlükten Aşıklığa Yönelme
- Kendiliğinden Aşıklığa Yönelme

Kars yöresinde âşıkların büyük çoğunluğu babasından ya da aile büyüklerinden etkilenecek bu geleneğin temsilcisi olmuşlardır. Âşıklara göre “babasının yanında çıraklık yaparak âşıklık geleneğini öğrenenlerin, geleneği icra etmede daha başarılı olma imkânları vardır. Çünkü çırak (oğul) ustanın (babasının) yanında daha fazla kalma ve onun bilgilerini eksiksiz öğrenme şansına sahiptir. Usta (baba) da oğlu olan çırağını yetiştirmede daha çok özen gösterir (Aslan, 2008: 46).

Bu çalışmada ele aldığımız Âşık Günay Yıldız örneği ise, ustasının babası olması ve süreci (usta-çırak ilişkisini) onunla yaşamayı açısından önemlidir.

Âşık Günay Yıldız



Âşık Günay Yıldız, Arpaçay’ın (bugün Akyaka’ya bağlı) Karahan² köyünde 03.02.1954 tarihinde ailenin beş çocuğundan ikincisi olarak dünyaya gelmiştir. Babası Âşık Murat Karahanlı

² Karahan köyü; Kars ili Akyaka (şöregel) ilçesine bağlı doğası oldukça güzel şirin bir köydür. Karahan köyü eski Osmanlı köyü olup Rusların meşhur 93 harbi (1877) Kars’ı işgal etmesiyle birlikte köyün halkı 3 yıl içerisinde malını mülkünü satarak bu köyden ayrılarak Osmanlı topraklarına göç etmiştir. Bu göçle boşalan köye Ruslar Gence bölgesinden Duhobor Ruslarını buraya yerleştirmiştir. Karahan’a yerleşen Duhobor’lar çalışkan ve düzenli çalışma tarzlarından dolayı yöreye yenilikler getirmişlerdir. Köyün yapılaş planı Rus mimarı tarzına göre kurulmuştur. Cadde ve sokaklar düz ve oldukça geniştir. Köyün

1922-1993 yıllarında yaşamış, “Âşık Şenlik” in çırağı Pehreşenli (Gülyüzü Köyü/Çıldır) Âşık İbrahim’e çıraklık yapmış, Gülistan Çobanoğlu’yla yıllarca dolaşarak meclis düsturunu öğrenmiştir. Âşık Murat Karahanlı bölgenin çok sevilen, tanınan ve Kars’ın önemli âşıklarından biridir... Yıldız ailesi, Kars ve çevresinde birçok ailede gördüğümüz, âşık kökenli ailelerdendir. Aile fertleri içinde Günay Yıldız ve babası dışında başka âşıklar ve şairler de vardır. Günay’ın kardeşlerinden biri âşık, bir diğeri ise şairdir. İstanbul’da yaşayan Şenay Yıldız, Şenol Muratoğlu mahlasıyla çalıp söylemektedir. Âşık Muratoğlu Âşık Günay’ın çıraklarından biridir. Bir diğerkardeşi olan Öztürk (Gençtürk) Yıldız ise şiir yazmaktadır. Diğerkardeşler ise çalıp söyleyebilmekle fakat âşıklık yapmamaktadır. Bunların yanında Yıldız’ın amcaoğlu Memmet Sadaklı Gürcistan’ın Borçalı Bölgesi Âşıklarından olup artık Kars’a yerleşmiştir. Günay Yıldız’ın oğlu ve çırağı Ömürcan Yıldız’ın da âşıklığı öğrenmeye çalıştığı dikkate alınırsa, Yıldız ailesinin dört kuşaktır âşıklık yaptığı söylenebilir (Gökşen, 2012: 20).



Âşık Günay Yıldız-Âşık Murat Karahanlı

Usta-çırak ilişkisini “bakma-görme sanatıdır. Çırak, önce ustasına bakar, takip eder, ezberler, ustasının yaptıklarını yapmaya çalışır ve noksanlarını gördüğü zaman; ustası ‘burasını noksan yaptın bunu böyle yap’ diye çırağını ikaz eder” (Taşlıova’dan Akt: Aslan, 2008: 52) şeklinde ifade eden Taşlıova’nın bu söylemi çerçevesinde Âşık Günay Yıldız’ın geleneği öğrenme yöntemi ise şu şekildedir.

Yıldız, geleneğe babadan ve çevresel faktörlerden dolayı ilgi duyduğu dönemlerde babasının; “âşık olmak istiyorsan, önce okuyacaksın” sözüne karşılık ustasını gittiği meclislerde takip eder ve geleneğinin tüm unsurlarını sadece gözlem, ezberleme ve taklit yöntemi ile öğrenmeye çalışır. Yıldız, evde, köy odalarında düğünlerde, meclislerde, âşıklık toplantılarında, vb mekânlarda ustasının icrasını yukarıda bahsettiğimiz gibi sadece gözlemler, tüm zihniyle yoğunlaşır çünkü ustanın, davranışı tekrarlamama riski vardır. Ustasından gözlem yoluyla öğrendiklerini ezberlemeye çalışır, detayları atlamadan taklit ve sürekli tekrara dayalı bir davranış ile evde babasından gizli bir şekilde performans dönüştürür.

Yöredeki kimi aday âşıkların âşıklık geleneğini öğrenme sürecindeki ifadeleri Yıldız’ın öğrenme süreci ile benzer niteliktedir;

Ustam beni çırak olarak kabul etmeden önce, onu meclislerde izledim. Söylediği ve çaldığı her şeyi, insanlarla diyalogumu dikkatle ve hayranlıkla izledim. Ben altı yıl boyunca sadece ustamın gittiği meclislerde onu ve diğerkardesta âşıkları izledim. Hiçbir mecliste çalıp söylemedim. O süre içinde hiçbir şey yapmadım, sadece izliyordum. Eve geldiğimde ise bazen sabaha kadar, izlediğim şeyleri yapmaya çalışıyordum (Grşm, Karataş, 2015).

ismini de Terpenie olarak değiştirmişlerdir. 1886-1906 nüfus sayımında 70 hane olup 600 kişi Duhobor Ruslar yaşıyor. Rusların 1917 Bolşevik devrimi nedeniyle eski sınırlarına çekilmesinden dolayı Duhobor Rusları da bölgeden 1921 Gümrü antlaşmasıyla ayrılarak Rusya’nın Rostov bölgesine göç etmişlerdir. Kars’la birlikte Karahan köyü Kazım Karabekir’in komutasındaki ordu birlikleri vasıtasıyla kurtarılmış olup 1921 yılı Türklerin eline geçmesinden dolayı boşalan köye çevre köylerden terkeme kökenli müslüman aileler yerleşmiştir. Çoğunlukla komşu köy Möküz’den; Alhanlılar-Astanlılar ve Hüsenliler vb. gibi aileler yerleşmişlerdir. Köyün ismini aldığı Karahan çayı bölgenin önemli akarsuyudur. Karahan çayının kaynağı Ağbaba Arpalı gölü havzasından gelmektedir (Koşucu, 2013).



Çobanoğlu Âşıklar Kahvesi



Âşıklar Otağı

Yıldız, bazı dönemlerde çevrenin ısrarı üzerine ve babasının da izniyle bir veya iki âşık ürünü seslendirir (Grşm, Yıldız, 2015). Yıldız'ın performansı esnasında izler kitlenin takdir edici sözleri, ödüllendirmek için ise bahşış vermeleri, Yıldız'ı âşıklık geleneğine güdüleyen izler kitle davranışları olarak dikkat çeker.

Babamla beraber gittiğim meclislerde bazen diğer âşıklar benim bir iki türkü söylemem için ısrar ediyorlardı. Babamın izni olursa söylüyordum. Dinleyenlerin çok hoşuna gidiyordu. Bahşış veriyorlardı. Çocuktum o zamanlar çok hoşuma gidiyordu. O parayla arkadaşlarla beraber sinemaya giderdik. Çok enteresandır, sinemaya yeni film geldiğinde cebimizde para yoksa arkadaşlarım; “Gel gidelim âşık kahvesine, çal söyle de sinemaya gidelim” derlerdi. Bu çok hoşuma gidiyordu (Grşm, Yıldız, 2015).

Yıldız'ın âşık olma isteği ağır basar, babasını, âşık olmak isteği konusunda ikna eder. Kendisinden âşıklık geleneğinin inceliklerini, nasıl söz kurması gerektiğini öğrenir. Birlikte vokal ve çalgısal icradaki âşık ezgilerini (onların ifadesi ile âşık havaları/âşık makamlarının) çalışırlar. Ustası Yıldız'ın meclis'in karşısında hazır hale gelmesi için gittiği âşık meclislerine götürür ve destekleyici sözler söyleyerek Yıldız'ın performans sergilemesini sağlar. Ustasının bu tutumundaki amaç, Yıldız'ın izler kitlenin karşısında âşıklık becerisi kazanmasıdır. Bu süreç Yıldız'ın ustalık payesini alıncaya kadar devam eder. “İyi söz kurabilme, irtica kabiliyeti, iyi saz çalabilme, iyi atışma yapabilme, toplum tarafından sevilip sayılma ve âşık ürünlerini aslına uygun seslendirebilme gibi ustalık normlarını, kazanabildiğine inanan ustası Yıldız'ın artık “usta” olduğuna karar verir. Çeşitli meclislerde izler kitlenin ve yöredeki usta âşıkların beğenisini alan Yıldız artık geleneğe hâkim bir âşıktır.

Yöredeki âşıklar geleneğinin aktarımında önemli bir faktör olan bu eğitim sürecindeki tüm uygulamaları ustalarından bu şekilde gördüklerini, kendi çıraklarına da bu şekilde aktardıklarını ifade ederler. Âşıkların bu söylemi, geleneğinin taşıyıcılığını yaparken, geçmiş ile süreklilik kavramıyla bir ilişki halinde oldukları algısı yaratmaktadır. Kars yöresinde eski yoğunluğu olmamakla beraber bugün de çırak yetiştirme geleneği devam etmektedir. Özellikle yöredeki usta âşıklardan Âşık Günay Yıldız ve Âşık Ensar Şahbazoğlu, geleneğinin sürekliliğini sağlamak adına kendi oğullarını çırak edinmişlerdir. Fakat yörede geleneğinin eski canlılığını kaybetmesi, geleneğe ilgili ve bilen izler kitlenin azlığı, âşık kahvelerinin yok olması, ekonomik nedenler, elektronik kültür ortamı, gibi etkenler yeni âşık adaylarının sayısını azaltmıştır. Geleneği öğrenmek isteyen aday âşıklar ise model aldığı usta aşığı yanında eğitim almak yerine, kasetlerini, video kayıtlarını (aynı zamanda internet üzerinden) izleyerek öğrenme yoluna başvururlar. Aday âşıkların bu tutumları ve yukarıda bahsettiğimiz diğer etkenler, geleneğinin aktarımında, hatta sürdürülebilirliğinde dahi değişimin yaşandığına dair argümanlardır. Süreklilik, geleneğinin en önemli özelliğidir. Ancak, gelenek içindeki kültürel öğelerin zaman içinde bir takım etkenlere bağlı olarak değişime uğraması kaçınılmaz bir gerçektir. Bu değişim geleneğe bağlı unsurların kuşaktan kuşağa aktarılmasında da görülmektedir. Yöredeki usta âşıklar ise, yaşanan bu değişimlerin, önceki kuşaktan devralınan geleneği, zayıflattığını iddia ederler (Grşm, Yıldız ve diğerleri, 2014-2015).

KAYNAKÇA

Aslan, F.(2008). Kars Yöresi Âşıklarının Usta-Çırak Geleneği Bakımından Değerlendirilmesi. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı*, 41-77.

Çoban, A., Özdemir, S., Beydoğan, Ö., Özbek, R., Şahin, A., Ocak, G., Duman, B. ve Gürbüz, M. (2008). *Öğretim İlke ve Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.

Engin, İ. (1990). Süpürge Zanaatçısı Örneğinde İki Kültürel Süreç: Kültürleme ve Kültürlenme. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 33 (1-2), 165-169.

- Ertürk, S. (2013). *Eğitimde 'Program' Geliştirme*. Ankara: Edge Akademi Yayınları.
- Fidan, N. (2012). *Okulda Öğrenme ve Öğretme*. 3. Baskı. Ankara: Pegem Akademi.
- Gökşen, C. (2012). *Sana mı Kalmış "Aşık Günay Yıldız. Hayatı-Sanatı-Şiirleri-Atışmaları-Hikayeleri*. Ankara: Korza Yayınları.
- Güvenç, B. (1996). *İnsan ve Kültür*. 7. Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kaplan, A. (2005). *Kültürel Müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Koşucu, Ç. (2013). <http://www.karsmanset.com/haber/akyaka-karahan-koyu-19013.htm>
Erişim: 04.24.2015
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev: Osman Akınhay ve Derya Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Ong, J. W. (2012). *Sözlü ve Yazılı Kültür. Sözüün Teknolojileşmesi*. 6 Baskı. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Şişman, M. (2010). *Eğitim Bilimine Giriş*. 6. Baskı. Ankara: Pegem Akademi.
- Yakar, İ. S. (2007). Çorum İli Âşıklık Geleneği ve Âşık Rıfat Kurtoglu. *Yüksek Lisans Tezi*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Yılmaz, S., Sarpkaya, R., Baştürk, R., Çelik, K., Sarpkara, P., Gündoğdu, M., Uras, M., Yıldırım A., Küçükler, E., Mısırlı, M. ve Kurşunoğlu, A. (2010). *Eğitimin Temel Kavramları*. 2. Baskı. Ankara: Anı Yayıncılık.

Görüşmeler

- Görüşme 1: Âşık Günay Yıldız (2015)
- Görüşme 2: Âşık Mahmut Karataş (2015)
- Görüşme 3: Âşık Ensar Şahbazoğlu (2014)
- Görüşme 4: Âşık Ilgar Çiftçioğlu (2015)
- Görüşme 5: Âşık Bilal Ersarı (2014)

DUDUĞUN POPÜLERLEŞMESİYLE ENSTRÜMANA YANSIYAN GELİŞMELER

The Developments of Duduk After the Popularization

Cem EKMEK*

ÖZET

Duduk (balaban) olarak bilinen enstrümanın tarihi hakkında bazı bilgiler vardır. Fakat enstrümanın gelişimi ile ilgili nasıl bir süreç izlediği hakkında ve dünya genelinde yayılması ile ilgili çok fazla bilgiye ulaşılamamaktadır. Bu çalışmanın amacı Türkiye ve dünya genelindeki duduk (balaban) kullanımının popülerleşip, genişlemesinden dolayı duduk (balaban) ile ilgili elde edilen gelişmelere değinmek.

Çalışma enstrümanı yapan ve icra eden kişilerden elde edilen bilgiler, müzik programlarındaki konuşmalar ve ders notları kullanılarak hazırlandı. Son 20-25 yıl içerisindeki değişim ve gelişim ele alındı. Elde edilen bulgular sonucu enstrümanın yapımı, icrası ve kullanılan malzeme ilgili değişim kaydedildi.

Sonuç olarak enstrümanın popülerleşmesi ve enstrümana talebinin artması kullanım alanının genişlemesine neden olmuştur. Farklı alanlarda kullanılan duduk (balaban) kullanıldığı alandaki ihtiyaçları karşılamak için değişmiş ve gelişmiştir.

Anahtar Kelimeler: Duduk, balaban, gelişim.

ABSTRACT

There is some information about the history of duduk (balaban) at the literature. However, there is lack of information about process of improvement and expand in the world. The aim of the study is that, due to being populer and using various regions of duduk (balaban) , to tackle progression about duduk (balaban).

This working prepared using conversation from some music programs, lecture notes and obtain information from duduk players and duduk makers. Change and process In the last 20-25 years about duduk is handled. And findings show that there are some facts which are making , playing and using different materials about duduk (balaban).

As a result of we can say that area of useage of duduk (balaban) expands, because of being populer and increasing of request to duduk (balaban). Thus duduk (balaban) is evolved and improved in order to satisfy needs at the useage of area.

Key Words: Duduk, balaban, development.

Duduğun Tarihçesi

Duduğun geçmişi 3500-4000 yıl öncesine dayanır. Doğu Anadolu'da ve özellikle Kafkasya Coğrafyasında hayat bulan duduk, geniş bir coğrafyaya yayılarak değişik isimler almış. Birçok çeşidi değişik ülkelerde Anadolu'dan orta Asya'ya kadar kullanılmaktadır. Yapılan arkeolojik kazılarda bölge halkının duduga önem verdiğini göstermiştir. Bu nedenle duduk bölge yerleşik halklarının ata sazi olmuştur. Kafkasya civarlarında Duduga Balaban adı verilmiştir.

Aslında duduk kelimesi kaynaklara göre Rusça'dan gelmektedir. Ama Ermeniler kendi literatürlerinde bu saza Dziranapog (kayısı ağacı) adını vermişlerdir. Zamanla tüm dünyada Ermenilerin ulusal halk sazi konumuna gelmiş ve büyük ustalar yetişmiştir. Günümüz Ermenistan'ında gelişmiş ve çok sesli müziğe dahi uyum sağlayabilecek konuma gelmiştir. Ermeni halkı dudugu tınısında kendi duygusunu ve hayatını bulmuş, bin yıllardan beri onunla yaşamış ve bütünleşmiştir. Bugün tüm dünyada duduk Ulusal Ermeni Halk Sazi olarak bilinir.

Türkiye'de ve Dünyada Duduk

Duduk ilk kez Sovyetler Birliğinin yıkılmasından sonra tanındı. Körfez Savaşı yıllarında (1991) CNN haber kanalının petrole bulanmış bir ördeği gösterirken kullandığı fon müziği duduk ile çalınmıştı. Bu eser dünyaca ünlü duduk ustası Vache Hovsepyan, Avrupalı jaz sanatçısı Peter Gabriel ile yaptığı çalışmaydı. Türkiye'de ise ilk kez Knar Müzik Grubunun konserlerinde Shirak Shahrikian tarafından sahneye çıkan duduk, kısa zamanda büyük bir ilgi görererek müzik piyasasında yerini aldı. Shirak Shahrikian'in yanı sıra Ermenistan'dan birçok sanatçı da Türkiye'ye gelerek bu müzik aletinin müzik piyasasında yayılmasına etken oldular. Halk Müziğinde, Pop Müziğinde ve Özgün Müzikte yerini alan duduk hızla kulaklarda yer etmeye başladı. 10

Bu gelişmeyle birlikte duduk tarihinin gelişim sürecini yaşamaya başlamıştır. Bu gelişmeleri dudugu kullanım alanının yaygınlaşması ve beraberinde yapımının gelişimi, dudugu temin etmenin kolaylaşması ve icrasının gelişimi, duduk hakkındaki bilginin gelişimi ve bu bilgiye ulaşmanın kolaylığı, başlıkları altında inceleyeceğiz.

* İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Halk Oyunları Bölümü, ekmen_cem@hotmail.com

¹⁰ (Tekin, Ertan, Parlak, Erol, Usta izler programı, TRT Müzik Kanalı, 2011)

Duduğun Kullanım Alanının Yaygınlaşması ve Beraberinde Yapımının Gelişimi

Duduğun popülerleşmesi ve dudukla ilgili görsel ve yazılı bilgiye ulaşmanın kolaylaşmasıyla birlikte aslında otantik yapısında solo olarak cenazelerde ve düğünlerde icra edilen duduk bazı geleneksel müzik icra eden orkestralarda duyulmaya başlandı. Orkestra içerisindeki kullanımıyla oluşan rengin güzelliği birçok farklı müzik tarzlarıyla ilgilenen müzisyenlerin dikkatini çekti ve duduk pop, jazz, klasik müzik gibi geleneksel müzikten farklı müzik icra eden orkestralar içerisinde de yer bulmaya başladı. Müzik orkestraları dışında dudüğün yaygınlaşmaya başladığı başka bir alan ise film ve diziler olmuştur. Hollywood yapımı filmlerde ki özellikle gladyatör filmi dudüğün popülerliğinin artmasını sağlayan bir başka önemli filmidir, Türk yapımı dizi filmlerde çok kullanılan bir ses olmuştur. Bu durumla birlikte enstrümanın otantik kapasitesinin yeterli olmamasından dolayı yapımı ile ilgili gelişmelerde ortaya çıkmaya başladı. Dudüğün entonasyon sorunu üzerine çalışmalar yapıp, en aza inmesi sağlandı. Yapımıyla ilgili başka bir gelişme, ilk örneklerinde dört sestene oluşan duduk ailesi (bkz resim 1), şimdilerde bütün seslere uygun olması ve icra esnasında kolaylık sağlaması açısından yedi ses olarak üretilmeye başlandı (bkz resim 2). Gözlemlenen diğer gelişme bazı seslerin elde edilmesini kolaylaştırmak ve bu sesleri gerekirse daha süratli icra etmek amacıyla enstrüman üzerine pedallar yardımıyla yeni perdeler açıldı ve kullanımı sağlandı (bkz resim 3). Başka bir gelişme geçmişinde bölgede yetişen ve duduk için en uygun olan kayısı ağacından yapılan duduk, günümüzde pelesnk, abanoz, blacwood, pekanoz gibi farklı ağaçlardan da yapılmaya başlandı. Bu ağaçlardan yapılmasının sebebi enstrümanın ses kalitesini ve volümünü arttırmaktır. Son olarak enstrümanın kamış bölümü ile ilgili gözlemlenen gelişmeler; öncesinde 4 sestene oluşan duduk ailesine gövdelerine uygun 4 farklı boyda kamış yapılıırken şimdi gövde sayısı 7 e çıkan duduka 7 farklı boyda kamış yapılıyor ve kamış kenarlarında kullanılan derinin, kıskaç yapımında kullanılan ağacın farklılık gösterdiğini görüyoruz. Tüm gelişmelerle birlikte duduk hala gelişimini sürdürmeye devam eden bir enstrümandır. Her geçen gün yapan ustaların artması, teknolojinin gelişmesi ve müzik okullarında çalgı yapım bölümlerinin açılması dudüğün gelişimine katkıda bulunmaktadır.



Resim 1



Resim 2



Resim 3

Duduğu Temin Etmenin Kolaylaşması ve İcrasının Gelişimi

Oluşan popülerliği duduk için potansiyel bir arz yaratmıştır. Özellikle dudüğün doğduğu coğrafya çevresi başta olmak üzere müzisyenler tarafından dünya çapında bir talep oluşmuştur. İnsanlar projelerinde duduga yer vermek istemişler fakat icracılarına ulaşamadıklarından ya da ulaşmanın zor olmasından dolayı kendileri çalma eğilimine girmişlerdir. Bu durum yeni icracıların ortaya çıkmasını bununla birlikte yeni icracılar için enstrüman temin etmeyi gerektirmiştir. Böylelikle dudukla ilgili yeni bir pazar oluşmuştur. Arzın artmasından dolayı enstrüman uzak coğrafyalardaki müzisyenlerin ayağına kadar ulaştırılıp fiyatının artmasıyla birlikte müzik marketlerde, internette, uluslar arası müzik fuarlarında satışa sunulmuştur. Bu durum üreticileri aslında ilkelliğinden dolayı icra esnasında sorun yaşanılması kaçınılmaz olan dudugu problemsiz bir hale getirme çalışmaları yapmalarına neden olmuştur. Bunun sebebi enstrümanı tanımayan icracıların duduk hakkında fazla bilgiye sahip olmamalarından ötürü karşılaşılabilecekleri olası problemle başa çıkamayacak durumda olmalarıdır. Böylelikle duduk çalan biri icra esnasında daha az problemle karşılaşmalarından dolayı icraya daha fazla yoğunlaşabilmişlerdir. Bu durum enstrümanın icrasıyla ilgili yenilikler doğurmuştur. Enstrüman ile geleneksel müzikten farklı tarzlarda melodiler çalınması dışında düzenlenmiş şarkılarda

bas partilerinin icra edildiği, kontrpuan partilerinin icra edildiği ya da pedal ses olarak kullanıldığı müzik örnekleriyle karşılaşmak mümkündür.

Duduk Hakkındaki Bilginin Gelişimi ve Bu Bilgiye Ulaşmanın Kolaylığı

Duduğun dünya genelinde popülerleşmesiyle birlikte enstrümana verilen önem belli coğrafyalarda kalmayıp dünya geneline yayılmıştır. Bu durum insanların duduk hakkında bilgi edinme isteğini arttırmıştır. Sadece duduk hakkında bilgi sahibi olmaya yaramayıp, dududu çalmaya çalışan farklı coğrafyalardaki insanlara icraları konusunda fikir vermesi açısından faydalı olmuştur. Bütün bu gelişmelerle birlikte duduk hakkındaki hem icraya dayalı hem de teorik bilgilerin artmaya başladığı görülür. Her ne kadar duduk ve Ermenistan terimlerine değinsek de bu müzik aleti farklı isimlerle Orta Asya coğrafyasında karşımıza çıkar. Bu durum da enstrümanla ilgili bilginin artmasını ve gelişmesini sağlar. Bu gelişimle ilgili hazırlanan metod kitaplarını, bitirme ödevlerini, video portallarındaki duduk, balaban, hicriki ile ilgili yüzlerce görüntüleri örnek olarak verilebilir. Bütün bu bilgilere kitle iletişim araçları ve dijital ortamın da katkılarıyla ulaşmak ve bu bilgilerden yararlanmak mümkündür.

Djivan Gasparyan

1959, 1962, 1973 ve 1980 yıllarında UNESCO tarafından altın madalya ile ödüllendirildi. Gasparyan ve Ermeni Müziği Batı'da tanınıp çok sevildi Kronos Quartet, Lional Richie ve Peter Gabriel gibi müzisyenlerle çalıştı. Duduğun mistik gücü ve Gasparyan'ın yorumu batıya yeni bir ses kazandırmıştı. Batının üflemeli sazlarında olmayan bir derinlik vardı dudukta, insan sesi kadar sıcaktı. Gasparyan'da hünerli elleri ve nefesiyle bu sıcaklığı arttırıyordu. "Rus Evi, Gladyatör, Günaha Çağrı, Ölüm Yolunda" gibi ünlü filmlere duduguyla ses verdi.¹¹

Ertan Tekin

Erzurum kökenli bir ailenin oğlu olarak İstanbul'da doğdu. Yaklaşık 30 yılı aşkın müzik yaşamında gerek yurt içi gerekse yurt dışında birçok müzik albümlerinde eşlik etti. Çalışmalarını daha çok kürt, ermeni ve Anadolu müzikleri alanında sürdürdü. 2011 yılında Demans albümünü çıkarttı. Norveç ve Belçika'da farklı müzisyenlerle birlikte albüm çalışmaları oldu. 1989 da dudukla tanışmış 1991 de petrole bulanmış ördek görüntüsüyle 500 yıllık bir ilahiyi seslediren Vache Hovsepyan'ın duduk nağmeleriyle enstrümanla ilgili çalışmaları başladı.¹²

SONUÇ

Tüketim gücünü elinde bulunduran küresel güçlerin kullanımıyla birlikte dududuğun popülerlik kazandığı kaçınılmazdır. Bu durum dududuğun gelişimini sağlamakla kalmamış, dududuğun kullanım alanını yaygınlaştırmış ve sadece dinlenmesini değil icra anlamında Avrupa'dan ABD'ye geniş coğrafyalara yayılmasını sağlamıştır.

KAYNAKÇA

Agos Gazetesi, 14 Nisan 2000

Aliyev N. "Balaban Mektebi", Bakü, 2002

Çelik S. "Ders Notları", İstanbul, 2015

Gül, Ö. "Mey Duduk Balaban İcracıları ve Örnek Eserleri", İ.T.Ü., 2003

Memiş B. Haber Türk, Kültür-Sanat, 07 ocak 2014

Özavşar, A. "Duduk-Balaban Tarihçe ve Projeleri", İ.T.Ü., 2004

Samedov Alihan, "Balaban Metodu", İstanbul, 2008

Tekin, Ertan, PARLAK, Erol, Usta izler programı, TRT Müzik Kanalı, 2011

¹¹ (Agos Gazetesi, 14 Nisan 2000)

¹² (Haber Türk Kültür-Sanat, 07 Ocak 2014)

MULTİDİSİPLİNER BİR BİLİM OLARAK MÜZİK

Music as a Multidisciplinary Science

Deniz AYDAR*

ÖZET

Müzik ilk etapta her ne kadar sanat olarak gözüke de, aslen bir bilim dalıdır. Çünkü evrenin güzelliğini betimleyen bu sanat, tek başına ortaya çıkmaksızın, hayatın mitolojik, kültürel, tarihi, sosyolojik hatta ekonomik boyutu ile oluşmuş; zamanla çeşitli disiplinlerle etkileşim içine girerek, alanlaşma yoluna gitmiştir. Dolayısıyla etkilenen, etkileyen ve sürekli değişim içerisinde olan bir bilim dalıdır.

Alt yapısında matematik ve fizik kuralları taşıyan müziğin aslını oluşturan yetenek ve yaratıcılık olgusunun geliştirilebilirliği göz önüne alınırsa, müziğin bir bilim dalı olarak, diğer alanlarla olan ilişkisini, doğal karşılamak gerekir. Bu konu, müzikolojik boyutlardan, müzik eğitime ve teknolojiye kadar giden, uzun soluklu bir konudur. Çünkü özellikle bu aşamada, sistem kavramı hayli belirginleşir. Bu kavram, müziği diğer disiplinlerle birlikte farklı düşünmeye sevk etmiş, temsil olarak sanat olmanın dışında farklı arenalara sokmuştur.

Bu anlamda yapılacak olan bu çalışmada, müziğin diğer disiplinlerle ilişkisine bir yaklaşım sergilenecek, bilim olma süreçleri çeşitli başlıklar altında incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, bilim, disiplin, sistem, kültür.

ABSTRACT

Even though music is seen as an art branch, it is actually science branch. Because the art of music which describes the beauty of universe is composed of mythological, cultural, historical, sociological and even the economical extent of life and it interacts with different disciplines in time and becomes a field. Thereby it is a science which is affected, affects and it is always in a change in progress.

If improvability of the case of ability and creativity which music consist of with the base of mathematics and physics is considered, it is reacted normally to music's relation with other fields. This subject is a long- running subject which goes from musicological aspect to music aducation and technology. Because especialy in this stage, concept of the system becomes clear. This concept motivates music to consider distinctive through other disciplines and except being a representation art, it made music to introduce with different arenas.

In this sense of this study, it will be presented an approach to music relation with other disciplines and the process of becoming a science is examined with different titles.

Key Words: Music, Science, discipline, system, culture.

1. GİRİŞ

Müziğin diğer disiplinlerle olan ilişkisi, insan- doğa- kültür üçlüsünde, tarih ve toplum eksenine paralellik gösterip, çeşitli eylem (edim) ve yaşama biçimleriyle hep var olmuşken, günümüze doğru ayrı ayrı alanlaşma çerçevesinde, daha belirgin sistematik yaklaşımları ele alır. Müziğin gerek kendi içyapısı, gerekse, çeşitli yapılanmalarla oluşturduğu kültürel ortam, dönemsel olarak farklı yaşama biçimlerinden ortaya çıkmış olup; daha önce bahsedildiği gibi, alt tabanda tarihi olaylar dizgesi ve bunun paralelinde gelişen toplumsal pratikleri barındırır. Dolayısıyla, müziği diğer alanlarla ilişkilendirirken, bilim olma süreçleri göz önünde tutulmalı ve bu şekilde bakılmalıdır. Çünkü icra dâhil müziği doğuran sebepler öncelikle, müziğin aslen bilim olmasıyla ilişkilidir.

Müziğin multidisipliner bir bilim olması, sanat olma aşamalarını desteklerken, yüksek oranda önem taşımaktadır. Çünkü alt yapıda, insanın evrim geçirmesi sonucu içinde bulunduğu kültür ortamları, son derece karmaşık olup, zamana göre değişkenlik gösterir. Bununla birlikte, bahsedilen kültürel ortamların, gelişen süreçte eğitim olgusuyla şekillenmesi ise, müziğin birçok disiplinle beraber anılması gereğini, daha kuvvetle vurgular. Dolayısıyla, müzik söz konusu olunca, '*diğer disiplinlere karşı ilgisizlik, tarihsel açıdan olabildiğince zengin müzik biliminin gelişimi açısından*' (Tekin, 2014: 7) sakıncalı durum oluşturmaktadır.

Müziğin bir takım serbest disiplinlerle bir arada olması, aslen bireysel uygulamalardan daha çok, toplum olma süreciyle bağlantılıdır. Çünkü tarihsel ve kültürel sebeplerin yanı sıra, özellikle bugün değişen toplum şartlarının oluşturduğu, türleşmede belirsizlik taşıyan müzik yapılanmaları, sanat olmanın dışında, tüketime ve anlık toplumsal göstergelere bağlıdır. Dolayısıyla, müziği multidisipliner bir *bilim* olarak incelemek, doğal yapının gerektirdiği şartların dışında, yüzyılım ihtiyaçlarına yöneliktir çünkü müzik çoklu bir yapıya bağlıdır. Bu özellik, anlayış olarak da, kavranması gereken bir özelliktir. Böylelikle burada önem kazanan, müziğin bir bilim olmasını tartışmaktan çok, bilim olma süreçleri olmaktadır.

*Yrd. Doç.-Ordu Üniversitesi, MSSF Müzik Bölümü, deniz_aydar@hotmail.com

1. 1. Müziğe Bilimsel Yaklaşım Yolları

Müziğe bilimsel yaklaşım, ona, '*faaliyet olarak sanat*' (Becker,2013: 36) şeklinde bakmanın dışında, farklı bir bakış açısı gerektirir. Bunlardan birincisi, müziğin tek başına ortaya çıkmaksızın, tabanında belli bir tarih-toplum-kültür eksenini taşıdığı ve doğal olarak multidisipliner olduğu; ikincisi ise, müziğin bir sanat olarak, alt yapısında, sistematik kurallar bütünü olduğu ve belli bir disiplini taşımasıdır ki bu disiplin, farklı bir şekilde icrada kendini gösterir. Bu noktada, disiplin ve sistem kavramları önem taşımaktadır. Kaldı ki, disiplin ve sistem kavramları, müziğin bilim olmasındaki aşamalarda, zaman ve yüzyıl açısından farklılık gösterir. Bunun dışında, müziğe icra ve bilim temelli yaklaşıldığı zaman, sözüne edilen bu kavramlar, iki bakış açısını doğurur. Bunlardan birincisi, müziğe sadece *sesler etrafında dönen bir eylem* olarak bakmak; diğeri ise, *kültür* olarak müziğe yaklaşmaktır. Kültür olarak müziğe yaklaşıldığı zaman, müziğin bilimsel ve çok disiplinli yönü, doğal olarak merak uyandırmakta ve bireyi araştırmaya yöneltmektedir.

Müziğe bilimsel yaklaşım yolları, eski çağlardan bu yana çeşitli şekillerde kendini göstermiş ise de, bu yöndeki bakış açısının ancak 19. yy.kseninde kuvvetlenmesi, müzik-bilim ve bu ekseninde gelişen multidisiplin anlayışının, değişim olarak başka bir yönünü sergilemektedir. Bu anlamda, birçok alanla özde birleşik olan müzik, yaklaşım itibarı ile sürekli bilimsel perspektifteki arayışını sürdürmektedir. Bu yaklaşıma, kabataslak '*bilimsel müzik incelemesi*' (Özer, 1997: 25) denilirse, bu inceleme, müziği, farklı disiplinler içerisinde var olan bilimsel yaklaşımlarla incelemeyi; ya da, kendi alanı ile ilgili bilimsel yaklaşım yolları üzerinde araştırma yapmayı gerektirir. Bu tarz bir müzik- bilim incelemesi, müziğin diğer alanlarla ilişkisini daha da netleştirmekte, aynı zamanda müziğin bilim olma süreçlerini de tarih çağları boyunca etkilemiş bulunmaktadır.

Görüldüğü üzere, *multidisipliner bir bilim* olarak müziği incelerken, sesler etrafında dönen bu alanın, kültürel tabanı yoğunluk kazanmakta ve bilimsel yaklaşım yollarını, öncelikle müziğin doğal disiplinleri olan tarih-toplum-kültür üçlüsü yansıtmaktadır.

1. 2. Tarih-Toplum- Kültür Bazında Müzik

"İnsanoğlu bir ses evreninin içinde doğar, onunla iç içe yaşar, algıladığı seslerle etkileşim içinde bulunur. Tarih öncesi çağlardan başlayarak insanoğlu, işittiği sesleri çözümlenmeye, değerlendirmeye çalışmış, çağlar içinde sesleri düzenlemekte ustalaşarak bir anlatım biçimi yaratmıştır" (Say, 2010: 15).

Bu paragraftaki, '*etkileşim, çözümlenme, değerlendirme ve anlatım biçimi*' kavramlarından yola çıkılarak, müziğin bir ses malzemesi olmasının dışında, bu evrendeki bilimsel kodların başlangıcı ve toplum pratiklerindeki tarih kültür varlığı hakkında bilgilere ulaşılabilir. Çünkü sözüne edilen kavramlar, hayatın genelini yansıtan sosyo-kültürel ve tarihi oluşumlar içerisinde eyleme dönüşerek, başlı başına bir müzik tarihi ve kültürü yaratmış, toplum bazında müzik üzerine düşünme fırsatı vermiştir.

Anlatılanlardan hareketle, *müzik üzerine düşünmek*, ilk etapta önem taşımaktadır. Çünkü bu şekilde bir düşünce tarzı, insanoğlunu, oluşturulan, değişen ve gelişen kültürel ortamlar içerisinde müziği bilimsel olarak incelemeye itmiş; bu alanı, zamana yönelik olarak, tarih ve toplum pratikleriyle araştırmaya yöneltmiştir. Buna bağlı olarak, tarih ve toplum birleşenindeki kültür yapılanmalarının, düşünce tarzını etkilemesiyle, müziğe eski çağlardaki mitolojik yaklaşımlar, zamanla ritüel ayinlerden, geleneksel bir yapıya dönüşmüş, daha ileriki yüzyıllarda, ulusçuluk akımlarıyla birlikte, müzikte modern oluşumlar başlamıştır. Bütün bunlar, dünya üzerinde var olan toplumların oluşturdukları tarih ve onun üzerine şekillenen müziksel yapılanmalardır. Bu tür müziksel oluşumları incelemek ise, değişen toplum ve tarih okumalarına bağlıdır.

Müziği oluşturan tarihi çağların başlıca bir müzik tarihi ve kültürü yarattığı göz önüne alınırsa, oluşturulan kültürel edimler, belli bir zaman sürecinde oluşmuş olayları içine alan çeşitli müziksel dönemlerden, serbest düşünce akımlarına kadar gider ki, bu düşünce akımları modern ve modern-sonrası dönemlerde kendini fazlasıyla gösterir.

Bunun dışında, müzik yaşantıları, toplum kültürü (ürünü) olarak düşünüldüğünde, '*müziğin erken toplumlardaki kökenleri*' (Finkelstain, 2000: 9), çok eski çağlardaki mitolojik anlatılara dayanır. Bu anlatılar, çok tanrılı dönemin tanrısal diliyle olduğuna inanılan hikâyelerdir ki, bu hikâyeler daha sonra, avcılık ve toplayıcılıkla yaşayan küçük toplulukların, doğa ile savaşımını şekillendiren ilkel danslara dönüşmüş ve zamanla göçebe toplulukların halk eksenli geleneksel müziğini yaratmıştır. Bu anlamda müzik, dans ve sözle birleşmiş, gelenek çerçevesinde ele alınan

kültür, modern zamanlara doğru oluşan toplum kavramının gelişkin bir şekilde ortaya çıkmasıyla, eğitim bazlı ulus müziğini ve giderek tüketim müziğini yaratmıştır. Burada tarihi ve toplumsal olarak ele alınan müziksel yaklaşım, zamana dair gerçek olguları içine almasıyla birlikte, bir tür müzik üzerine düşünme pratiğidir. Bu tür pratikler çeşitli müzik ortamlarını doğurduğu gibi, aynı zamanda etkilemiştir. Çünkü müzik kültürü denilen müziksel yaşayış biçimleri, toplum ürünü olduğu kadar, bilimsel anlamda uzman yaklaşımlarına bağlı olarak da etkilenir.

Görüldüğü üzere, hayatın içinde *multidisiplin* taşıyan ve öz olarak birleşik durumda olan tarih-kültür-toplum eksenini, çok çeşitli bakış açılarıyla incelen müzik ortamları doğurmuş, düşüncelerle şekillenen bilimsel yaklaşımları da çoğaltmıştır.

1. 3. Sistem ve Disiplin Olarak Müzik (Müziğin Bilim Olma Süreçleri)

Başlıkta sözüne edilen disiplin ve sistem kavramları, *müzik pratiğini çözümlene ve gözlem* olgularını içine alarak, icrasal müziği yüzyıllar boyunca teorik bir yaklaşımla inceleme ihtiyacından doğmuş; ortaya konan sistematik yaklaşımlar, müziğin içinde var olan disiplini farklı boyutlara taşımıştır. Bütün bunlar müziğin bilim olma süreçleri ile ilgilidir. Bu anlamda, zaman sürecinde müzikte ortaya konan sistematik yaklaşımlar, bir takım disiplinlerle incelenmiş, daha sonra müzik ayrı bir disiplin olarak, metoda yönelik çalışmalarla kendini göstermiştir. Bu metodolojik yaklaşım, netliği kesin olarak kanıtlanamayan, '*soyut bilim yasalarını*' (Uslu, 2006: 3) ortaya koymuştur.

Söz konusu olan müzik alanında bahsedilen bilim yasaları, alanın sosyal değişim süreci ile ilgili olarak kesinlik kazanamamakta ve daha çok *yüzyıl sürecindeki* bilimsel yaklaşımlarla kendini göstermektedir. Bahsedilecek olunursa, ilk etapta yaklaşım bilimsel olmaktan daha çok, ortaçağ skolastik düşüncesini temsil eden, maneviyata dair astrolojik müzik çalışmalarıdır ve bugün *irrasyonel bilim* olarak adlandırılır. Burada gözlem ön planda olmak kaydıyla, müziğin daha çok felsefi ve matematiksel alan itibarı ile incelenmesi söz konusu olup, gökyüzündeki yıldız, gezegen ve burç hareketlerine göre seyreden ses matematiği ve hareketlilik ön planda olmuştur. Dolayısıyla sayılarla işleyen müzik yaklaşımı, bir anlamda manevi hayatı yansıtan bir öge olarak insan ruhunu açıklamakta ve yazılı kaynaklarda yer bulmaktadır. Bunun kökeninde ise antik yunan ilk medeniyetinin açıklamaları mevcuttur. Kaldı ki bu zaman dilimi içerisinde bir filozof gurubu astroloji ile müzik arasındaki ilişkiyi reddetmiş ve ses olgusu üzerine daha sistematik çalışmalar yapmışlardır.

Bir diğer yaklaşım, daha çok 19.yüzyıldaki olaylarla gelişen, batılı anlayışın etkisiyle şekillenen modern yaklaşımdır ki, bu da, dünya tarihindeki müzikal ulusçuluk akımlarının kök saldığı 20. yüzyıldır. Burada, kurumsal müzik eğitimine yönelik bilimsel yaklaşımlar söz konusudur ve müzik üzerine, müziksel yollarla bilim yapmak esastır. Dolayısıyla, *modern müzikoloji* çalışmaları başlamış ve tüm dünyada müziksel kökler aranmaya başlanmıştır. Böylelikle Batı ve Doğu medeniyet müzikleri çeşitli açılardan araştırılmaya ve tartışılmaya çalışılmıştır. Eğitimde *idealist metod* kavramı üzerinde durulmuş, müziğe ideal bir icra disiplini olarak bakılmıştır. Evrenselliğe ulaşma, müzikte ana düşünce tarzı olmuştur. Önemli olan, ulus kavramından yola çıkan medeniyet müziğidir.

Müziğin bilim olma aşamalarını etkileyen bir diğer yaklaşım ise, içinde bulunduğumuz 21. yüzyıl pratiğindeki yaklaşımdır. Bu yaklaşımda daha çok, müziğin multidisipliner yönü ön plana alınarak, değişen ve çeşitli açılardan çözümlüğe ulaşan müziğin, toplumun değişen pratikleri ile incelenmesi sağlanmaktadır. Bu anlamda, müzik ve toplum pratikleri, 21.yüzyılın *tüketim* mantığında ele alınarak, müzik olgusu serbest bir takım disiplinlerle araştırılıp, çeşitli başlıklarda makalelere konu olabilmekte ve farklı disiplinlerle birlikte ele alınabilmektedir. Dolayısıyla müzik konusunda uzman kişiler, diğer alanlardaki uzmanlarla bir araya gelerek, özellikle istatistik çalışmaları yapmaktadır. Bu tarz bir çalışma, değişen yüzyıl anlayışı ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Burada müzik ve toplum birleşeninin daha farklı sistematik oluşumları söz konusudur.

Sözüne edilen bilimsel yaklaşımlar, temel yaklaşımların yanında aynı zamanda, müziğin değişen zaman dilimlerindeki bilim olma süreçleri olup, yetenek ve yaratıcılık unsurunu etkileyen önemli disiplin üretimleridir.

2. SONUÇ

En ideal anlamıyla temsili bir icra sanatı olan müzik, yüzyıllar çerçevesindeki değişimini, gerek eylem olarak, gerekse anlayış çerçevesinde gerçekleştirmiş, taşıdığı multidisipliner bilim özelliğini, hayatın başlangıcından itibaren, içinde bulunduğumuz döneme kadar farklı şekillerde korumuştur. Dolayısıyla, müziğin öz yapısındaki yeteneğe ve yaratıcılığa yönelik olarak işlevini sürdüren sanat boyutu, hem farklı disiplinlerle birlikte alanın bilim olma sürecini kuvvetlendirmiş,

hem de, ilgili alanın bilimsel yönü, sanatsal çerçeveyi genişleterek, gelişen zaman sürecinde multidisipliner sahaya katkıda bulunmuştur. Bu anlamda bütün zamanları kapsayan ve hayatı olduğu kadar, müzik hayatını da şekillendiren eğitim olgusu ve gelişen teknoloji, bütün bu süreci şekillendiren ana yapılardan iki tanesidir. Çünkü farklı disiplinler çerçevesindeki müzik-bilim incelemesi, ilk etapta alet kullanma, eğitim ve bu anlamdaki düşünce şekillenmesiyle oluşmuştur. Dolayısıyla bu ve bunun gibi üzerine çok farklı şekillerde konuşulan ve konunun temelini oluşturan müziğe bilimsel yaklaşım, sınırı olmayan, değişen toplum şartlarına göre ileriki yüzyıllarda da şekillenecek olan bir konu olup, müziğin diğer alanlarla ilişkilerini daimi canlı tutacaktır.

KAYNAKÇA

- Becker, S. H. (2013). *Sanat Dünyaları*. (Çev: E. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Finkelstain, S. (2000). *Müzik Neyi Anlatır*. (Çev: M. H. Spatar). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Özer, Y. (1997). *Bilim Perspektifinde Müzik*. (1.Baskı). İzmir: Eylül Yayınları.
- Say, A. (2010). *Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?* (İkinci Basım). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Tekin, S. H. (2014). *Müzik Bilimine Doktriner Yaklaşımlar*. (Birinci Basım). Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Uslu, R. (2006). *Müzikoloji ve Kaynakları*. (1.Baskı). İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.

SANAT, KÜLTÜR ve SİYASET ETKİLEŞİMİNDE W. A. MOZART'IN “SARAYDAN KIZ KAÇIRMA” OPERASI

Arts, Culture and Political Interaction in W. A. Mozart's “Abduction from the Seraglio” Opera

Derya AĞCA*

ÖZET

XVI. yüzyılın sonlarında Floransa'da ortaya çıkan ve güzel sanatlar bütünü kabul edilen opera sanatı XVII-XIX. yüzyıllarda Batı Avrupa'da kültür ve iletişim aracı olmuştur. Bu dönemde Türkleri ve Doğu'yu, Batı Avrupa'dan ayırıştırın 120'nin üzerinde opera yazılmıştır. Çoğu kilise ve saray çevreleri için sipariş usulü yazılan bu eserler insanların Türklere bakışını derinden etkilemiştir.

Batı Avrupa kültürünü yücelten bu operaların çoğu XV. Yüzyılda Avrupa'nın Osmanlı siyasetinin bir uzantısı olarak Nürnberg'te ortaya çıkartılan Türk imajına hizmet etmiştir. II. Joseph'in emriyle yazılan ve Avusturya milli operası ünvanını alan Mozart'ın “Saraydan Kız Kaçırma” operası gibi eserler bugün de Batı'ya egemen olan Türk- Doğulu imajının yanlış yerleşmesinde önemli rol oynamıştır.

Anahtar Kelimeler: Mozart'ın “saraydan kız kaçırma” operası, libretto, “alla turca” kültür, imaj.

ABSTRACT

At the end of the seventeenth century, opera which was regarded as a sum of all fine arts was born in Florence and has become an instrument of communication and cultural exchange in western Europe in the eighteenth and nineteenth centuries. Over 120 opera works have created separation between the Turks and Western Europe. Most of them have been written and composed upon the orders of church, aristocrats and monarchs. However, they deeply affected the opinions of the West Europeans concerning the Turks.

Those opera works which exalted western culture and church values mostly served to build up the image of the Turk created in Nuremberg throughout the fifteenth century as the consequences of the then Ottoman-European relations. Opera works such as “Abduction from the Seraglio” composed by Amadeus Wolfgang Mozart upon the order of Austrian Empire Joseph the Second, which was also described as the Austrian National Opera, played an important role in strengthening the Turk's distorted image deeply rooted the present-day western world.

Key Words: Mozart's "the abduction from the seraglio" opera, libretto, “alla turca”, culture, image.

GİRİŞ

XVI. yüzyılın sonlarında Floransa şehrinde ortaya çıkan ve güzel sanatlar bütünü kabul edilen opera sanatı XVII-XIX. yüz yıllarda Batı Avrupa'nın en yaygın kültür ve eğlence aracı olmuştur. İletişimin daha çok tiyatro salonlarında sağlandığı dönemde yazılan bu operalar merak edilen konuları müzik, libretto, kostüm, dekor ile sahneye taşımıştır. Halka kültürel, sosyal ve siyasal mesajlar vermiştir.

Osmanlı Devleti'nin 1683 Viyana kuşatmasında aldığı yenilgi ve daha sonra askeri başarısızlıkların sürmesi ile Türkler, Batı Avrupa'da tehdit unsuru olmaktan çıkmıştır. Batı Avrupa'da Türklerle ilgili birçok şey yeniden moda olmuştur.

Bu dönemde Batı Avrupa'da Doğu'yu ve Türkleri konu alan yüzyirminin üzerinde opera yazılmıştır. Büyük çoğunluğu kilise ve saray çevreleri için sipariş usulü yazılan bu eserler Batı Avrupa'da yaşayan halkların Türklere bakışına yön vermiştir.

Doğu ve Batı'yı ayırıştırın bu operaların çoğu “kız kaçırma”, “bin bir gece masalları” ya da “tarihi” konularda genelde “opera buffa”, “komik opera”, “singspiel” gibi güldürücü janırlarda yazılmıştır. Bu eserlerin hemen hepsinde Batı kültür ve değerleri yüceltilirken, yalan yanlış bilgilerle yazılan Türk ve Doğu kültürü komedinin inceliklerinden yararlanılarak eleştirilmiş ve hatta aşağılanmıştır.

Çoğu operada Türk toprakları zengin, gizemli yerler gösterilirken saraylar her türlü kötülüğün kol gezdiği mekanlar olarak betimlenmiştir. Türk başrol karakterleri ise Arap ve Farslarla genellenenmiş, İslam çatısı altında birleştirilmiştir. Uzak durulması gereken tuhaf, barbar, tehlikeli insanlar olarak gösterilmiştir. Batı müziği bestecileri eserlerinde Türklükle ilgili unsurları Osmanlı

*Üzeyir Hacıbeyli Adına Baki Musik Akademisi, deryaagca12@yahoo.com

mehter vurmali çalgıları ve dönemin müzik estetik anlayışına aykırı düşen “alla turca” usulü ile belirtmişlerdir.

P. Rameau’un “Les Indes galantes” (1735-1736), C. Dibdin’in “The Seraglio” (1776), C. W. Gluck’un “La Rencontre Imprevue” (1764), J. Haydn’in “L’incontro Imprevisto” (1779) operası bu türde yazılmış eserlerdendir.

Türk ve Doğu karşıtı propagandaya hizmet eden en tanınmış operalardan birisi de W. A. Mozart’ın 1782 yılında yazdığı librettosu Genç Gottlieb Stephanie’e ait “Saraydan Kız Kaçırma” (“Die Entführung aus dem Serail” (KV. 384) adlı operadır. Viyana Burg Tiyatrosunda sahnelenen eser gördüğü ilgi bakımından Mozart’ın bu şehirde ve diğer Avrupa şehirlerindeki en büyük başarısını simgelemiştir (Müler, 1991: 133). Bu başarı bestecinin üstün yeteneği ve yenilikçi kişiliğinin yanında Kutsal Roma İmparatoru II. Joseph’in Avusturya müzik kültürünün parçası olan singspiel opera janrını ulusallaştırmak için harcadığı büyük çabayla da ilgilidir. Onun döneminde opera ve tiyatrolar tamamen sarayın kontrolüne girmiştir. Eserlerdeki konular saray çevresinin zevkine uygun, halkın anlayacağı şekilde düzenlenerek sahnelenmiştir.

Nitekim Mozart’ın babası Leopold, Viyana’da sanattaki gelişmeleri yakından izleyen eski dostu tiyatro yazarı Franz von Heufeld’e İmparator II. Joseph’in nasıl bir opera istediği ile ilgili fikrini sormuştur. Heufeld, Leopold’un oğlu W. A. Mozart’a komik bir opera bestelemesini ve İmparator’a incelemesi için sunmasını önermiştir. Bu durum o sıralarda dramatik singspiel janrında opera yazmayı isteyen bestecinin pek hoşuna gitmemiştir (Till, 1992: 56).

W.A.Mozart bu fikrini Türkleri konu alan “Zaide” operası ile gerçekleştirmek istemişse de. Burg tiyatrosunun Müdürü libretto yazarı Genç Stephanie’ye karşı çıkmış besteciye İmparator II. Joseph’in daha önce beğendiği Türkleri konu alan “Saraydan Kız Kaçırma” adlı komik singspiel operayı birlikte yazmayı önermiştir.

30 Temmuz 1781-31 Mayıs 1782 tarihleri arasında yazılan eser 16 Temmuz 1782 tarihinde Burg Tiyatrosunda sahnelenmiştir. Operanın ilk metni Friedrich Bretzer’e aittir. Esere Burg Tiyatrosunun Müdürü Genç Johann Gottlieb Stephannie son halini vermiştir. Eserin ilk gösterimini izleyen İmparator II. Joseph bu opera ile ilgili olarak: “Bizim kulaklarımız için gereğinden fazla melodik. Çok fazla müzik numarası var sevgili Mozart!” (Gruber, 1991: 83) sözleri ile eserin janrını eleştirirken konusu hakkında olumsuz bir yorum yapmamıştır.

İmparator II. Joseph’in Burg Tiyatrosu Müdürü Genç Stephanie’den Rus Çariçesi Büyük Katerina’nın oğlu Grandük Pavel Petroviç’in ziyareti onuruna sipariş edilen (Shavin, 1992: 1) opera iki müttefikin Osmanlı’ya karşı ortak politika izlediği dönemde yazılmıştır. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’nun Osmanlı Türklerinin ablukasından kurtuluşunun yüzüncü yılında ve Viyana Kuşatmasının 99. yılında sahnelenmiştir. Osmanlı Türklerini içeren “kız kaçırma” konulu opera, gördüğü ilgi bakımından Mozart’ın yaşamı boyunca Viyana ve bu şehir dışındaki en büyük başarısını simgelemiştir (Müller, 1991: 133). Eserin ilk adı “Belmonte ve Costanze” dir.

XVII-XIX yüzyıllarda Batı Avrupa’da yazılan birçok “kız kaçırma” içerikli eserde olduğu gibi bu operada Türk başrol karakter Selim Paşa sarayında İslam ve Doğu kültürü ile eşleştirilen haremden cariye ve hizmetçileri ile zenginlik içinde sergilenir. Yanında kendisine yardım eden bir karakter daha vardır. Operada bu kişi Osman’dır.

Mozart, birçok eserden farklı olarak Selim Paşa rolü için arya yazmamış onu ansambllara dâhil etmemiştir. Fakat bu durum onun operadaki önemini azatmamıştır. Paşa operadaki en büyük Türk başrol karakteridir.

Bununla birlikte, besteci Selim Paşa’nın gücünü yeniçeri korosunun seslendirdiği beş numaralı ve final koro parçaları ile onu öven sözlerle anlatmıştır. Selim Paşa’nın Türk olduğunu yeniçeri korosuna eşlik eden zil, çelik üçken, davul gibi Türk vurmali çalgıları ve “alla turca” usulü ile göstermiştir.

5 nolu koro parçası Mozart döneminde yaşayan C. F. D. Schubart'ın (1739-1791) belirttiği gibi "Türk tarzı" ya da "alla turca" usulüne uygun Allegro, 2/4, C-dur da yazılmıştır (Sadie, 1990s: 258). Forte başlayan bölümde müzikte sade melodiler ve armonik dil kullanılmıştır. Müziğin girişinde "alla turca" usulünün özelliklerinden Doğu gamı olarak tanınan lidik gam göze çarpar.

Örnek :

W. A. Mozart "Saraydan Kız Kaçırma" Operası, I. perde, 5 No'lu Yeniçeri Korosu, Allegro
Хор янычар
Chor der Janitscharen
S. A.
T.
B.
O Singt па ше про хо дит сла ва, про хо дит всю ду
dem gro ven Bas sa Lie der, dem gro ven Bas sa
O Singt па ше про хо дит сла ва, про хо дит всю ду
dem gro ven Bas sa Lie der, dem gro ven Bas sa

Bestecinin yeniçeri korusu için yazdığı final bölümü de beş numaralı bölüm gibi Allegro vivace, 2/4, C-dur da başlar.

Örnek: W.A.Mozart "Saraydan Kız Kaçırma" Operası, Final Yeniçeri Korosu

Allegro vivace
S. A.
T. Bas sa
B. Bas sa
По и па ше хва лу и сла
Bas sa Se lim le de ian
По и па ше хва лу и сла
Bas sa Se lim le de ian

Batı müziğinde "alla turca" usulünü inceleyen Bauman ve Whaples, Mozart'ın Yeniçeri korosunun final bölümünün girişindeki üstten ilaveli komşu notaları, aşağı inen pasajlarda kaçış tonların güçlü gürültü efektlerle verdiğini belirtmiştir. Bunu dokuzuncu ölçü ile örneklendirmiştir. Müzik araştırmacıları bölümün 2/4, tekrar eden melodileri, eşliği, uzun notaları kısa notaların takibi ve paralel oktavları hakiki "Türk" meyvesi olarak (Belman, 1993: 41) göstermişler böylece bu bölümde "alla turca" usulünü onaylamışlardır.

"Saraydan Kız Kaçırma" operasını inceleyen Rus müzikolog E. Çernaya konuya dönemin müzik estetiği açısından bakmış: "Yeniçeri korosunun Paşa'ya söylediği sözler onu övse, coşku ve heyecan katsa da müziğin özelliği onu alay konusu yapmıştır" (Черная, 1963: 211) yorumunu getirmiştir.

Operada Selim Paşa'nın Doğu kültürü ve İslam değerlerini benimsediği haremine yeni giren Constanze ile diyaloglarında Paşa'nın kendi ağzından izleyiciye duyurulmuştur. Konusu Osmanlı sarayında geçen eserin I.perdenin VII. sahnesinde Selim Paşa üzgün gördüğü Constanze'ye derdini sorar. Onun eski sevgilisi için yas tuttuğunu öğrendiğinde, geçmişi unutmaya gerektiğini artık kendi güç ve kontrolü alanında olduğunu söyler. Genç kadını susturur ve kendisini istismar etmemesini ister. Onu beklemeye sabrının kalmadığını: "Bu son Constanze. Teklifimi bir gün daha düşün" der ve sahneden ayrılır. Bu konuşma Doğu kültüründe eğitim alan Osmanlı'da Paşa mertebesine ulaşmış devlet temsilcisinin haremine aldığı bir kadına nasıl yaklaştığını anlatır. Kadının konuşma ve bekletme hakkına sahip olmadığını ve neredeyse değersiz bir çeşit meta olarak görüldüğünü gösterir. Batı'da ülkesinden korsanlar aracılığı ile kaçırılan ve nişanlısından ayrılmak zorunda bırakılan Constanze, içine düştüğü bu zor durumu II. perdenin II. sahnesinde hizmetçisi Blonde'ye on numaralı lamento aryasını* söyleyerek ifade eder.

Selim Paşa'nın Constanze'ye ısrarı bununla kalmaz. Aynı perdenin III. sahnesinde. Paşa, Constanze'ye teklifini düşünüp düşünmediğini tekrar sorar. Ertesi gün kendisi ile sevişmek zorunda olduğunu yineleyerek "ya da" sözü ile konuşmasını keser. Constanze, Paşa'ya sinirlenir: "Beni mecbur mu ediyorsun? Bu nasıl garip bir emirdir? Birisi sizi böyle bir şeyi yapmaya mecbur ederse insan incinir!" demiş ve Paşa'nın bu tavrını bütün Türk erkeklerine genelleyerek: "Siz Türkler böyle şeyleri emirle mi yaparsınız? Bu çok üzülecek bir şey. İstekleriniz için kadınları hapsedersiniz! Bununla da mutlu olursunuz!" (Gruber,1991: 88) diyerek Avrupa kültürü ile yetişmiş bir kadın olarak Paşa'nın davranışını kınar. Diyalogun devamında iki kültür arasındaki fark daha da derinleşir. Paşa, Constanze'nin tepkisine şaşırmıştır: "Türk kadınlarının Avrupa'da yaşayan kadınlardan daha mutsuz olduklarını mı düşünüyorsun?" sorusunu Constanze'ye yöneltmiştir. Constanze, Türk kadınlarının bir şey bilmediklerini söyleince, Selim Paşa onun fikrini değiştiremeyeceğinden şüphelenir ve ciddileşir. O zaman Constanze geri adım atar. Paşa ısrar ederse onunla birlikte olacağını ama asla onu kalpten sevmeyeceğini söyler. Kendisine güç kullanılması halinde ölmeyi tercih ettiğini belirtir. Bu sözler Selim Paşa'yı kızdırır: "Cadı kadın. Ölmeyeceksin! Fakat işkenceye her türlü" (Gruber, 1991: 115-116) diyerek cezalandıracağını ifade eder.

Diyalogun sonunda yer alan "Cadı kadın, ölmeyeceksin. Ama işkencenin her türlü!" sözleri Osmanlı'da sosyal statüsü yüksek olan Selim Paşa'nın ne kadar eğitilmiş de olsa kendisini reddeden kadına tahammülünün olmadığını, isteğinin kabul edilmemesi durumunda işkence de dâhil her yöntemin gündeme gelebileceğini kendi ağzından etkili bir diyalogla göstermiş olur. Constanze, bu diyalogun ardından seslendirdiği 11 numaralı aryasında isyankârdır. Böyle bir durumda kendisi için ölümün özgürlük olabileceğini izleyicilere duyurmuştur. Bu arya, Batılı kadının şaşkınlığını, direnişini, onurlu ve ilkeli tutumunu ortaya koymuştur.

Bu bölümde kızgın olan yalnızca Constanze değildir. Selim Paşa da monoloğunda (II. Perdenin IV. sahnesinde) Constanze'nin kendisinden zaman istemesine şaşırmıştır. Onun cesaretini saraydan kaçmak gibi bir umudunun olabileceği düşüncesine bağlar ve buna izin vermeyeceğini söyler. Constanze'nin başına nöbetçiler dikeceğini ve onu engelleyeceğini yineler.

Böylece ilk perdede Doğu ve Batı çatışması Osmanlı Türkü Selim Paşa ve Batı Avrupalı kadın başrol karakteri Constanze ile gösterilir. Haremde geçen olayların Paşa'nın aldığı kültür ve ihtiraslı kişiliği ile ilgili olduğu ortaya çıkarılır. İki farklı kültürü temsil eden karakterler arasında geçen bu diyaloglar Osmanlı'da kadın erkek ilişkisi ile ilgili fikir verirken, Batı kültürünü yüceltir. Türk kültüründe erkeğinin kadına değer vermediğini anlatır.

Üçüncü perdenin sonunda Selim Paşa karakteri aracılığı ile yeni bir siyasi mesaj daha verilir. Bu sahnede Paşa ve Belmonte arasında geçen diyalogda Selim Paşa'nın sürpriz bir şekilde devşirme olduğu ortaya çıkar. Selim Paşa aslen Batı Avrupalıdır. Çok genç yaşlarda Belmonte'nin babası tarafından ülkesinden sürülmüştür. Daha sonra Osmanlı Devletine gelerek Paşa gibi yüksek bir

*Lamento arya: Opera sanatında kahramanın üzüntüsünü anlatan arya.

makama ulaşmıştır. Burada kaldığı sürede Türk kültürüne ve yaşam tarzına uyum sağlamıştır. Yıllar sonra ise, Batı'nın karşısına düşman olarak çıkmıştır. Bu bölümde Osmanlı Devletinde devşirme sistemi ele alınırken Avrupa'nın bu düzene insan kazandıran baskıcı siyasi düzenine dikkat çekilmiştir. Böylece operada Batı Avrupa'nın kendi insanını koruyamayan siyaseti eleştirilmiştir.

Operanın sonunda Selim Paşa bağışlayıcı yanıyla resmedilir. Bu durum, yalnızca Selim Paşa'ya ait bir özellik değildir. XVIII. yüzyılda yazılan birçok operada hükümdarlar ya da devletin yüksek makamında olan kişiler çoğunlukla bağışlayıcı ve hoşgörülü gösterilmiştir (Grout ve diğerleri, 1996: 442).

Operada ikinci önemli Türk başrol karakteri Osmin'dir. Osmin, Selim Paşa'nın sarayında haremde sorumlu sadık hizmetkârdır. XVII. yüzyıldan itibaren birçok Türk ve Doğu konulu eserde yer alan bu karakter tarihte ilk kez XV. yüzyılda Batı Avrupa siyaseti ve geleneğinin bir uzantısı olarak Nürnberg karnavallarında ortaya çıkarılmıştır (Черная, 1963: 194). Çoğu eserde olduğu gibi bu operada Osmin rolü aracılığı ile Doğu'da sosyal statüsü düşük Türk erkeğinin yaşamı, heyecanı, kabalığı, dengesizliği ve acımasızlığı komedinin özelliklerinden yararlanılarak ortaya çıkarılmıştır. Bu operada ise sosyal statüsü yüksek Selim Paşa karakteri ile konularda paralellikler sağlanarak Türk kültüründeki erkek kadın ilişkilerinde benzer tutuma dikkat çekilmek istenmiştir. Besteci operada Osmin'i arya ve ansambllarda "alla turca" usulüne yer vererek tanımlamaya çalışmıştır.

Operada Osmin'le ilgili ilk bilgi I. perdenin ilk sahnesinde İspanyol asıllı Belmonte'den gelir. Belmonte, Osmin'i "yaşlı, kaba, inatçı" (Gruber, 1991: 88) olarak betimler.

Mozart operada Osmin için iki arya yazmıştır. İlki üç numaralı arya (Allegro con brio, 4/4, F dur). Bu bölümde Osmin Avrupalı gençlere öfkelerini müzik ve librettonun yardımı ile izleyiciye aktarır. Osmin, Selim Paşa'nın sarayını sadakatle kollayan vahşi bir köpeğe benzetilir.

Mozart 26 Ekim 1782 tarihinde babasına yazdığı mektupta "Saraydan Kız Kaçırma" operasının gelişiminde Osmin rolünün küçük bir rolken nasıl başrol haline getirdiğine değinir. Onun için yazdığı müzik hakkında bilgi verir:

"Orjinal metin bir monologla başlıyordu. Stephanie Bey'e bunu atarak Osmin'e küçük bir arietta ve iki erkeğin söylediği bir düeti önerdim. Osmin rolü için mükemmel bir sese sahip olan Fischer Bey'i görevlendirdik. Orijinal taslakta Osmin'in yalnızca bir küçük şarkısı, trio ve finalde yeri vardı. Biz I.perde de ona bir arya daha ilave ettik. Stephanie Bey'e II. perde de bir aryanın daha gerektiğini söyledim. Gerçekte müziğini bitirdim bile. Stephanie Bey henüz bilmiyor. Osmin'in öfkesi "alla turca" usulü ile daha çok ortaya çıkacak. Pasajlar elbette aynı tempoda çabuk tekrarlayan seslerle olmalı. Tonların böyle seslenmesi onun kızgınlığının arttığını gösterecek. Allegro assai bölümü dinleyicinin arya bitti dediği yerde gelmelidir. Bu mükemmel bir etki yaratacak. Çünkü arya farklı tempolarda ve farklı tonlarda olacak. İnsan ne zaman duygularına kapılsa ölçülerini unuttur. Kendisini bilemez. Aynı şekilde müzikte (onun) kendisini bilmediğini göstermeli. Çünkü tutkular şiddet olsun olmasın asla nefreti işaret etmemeli ve müzik asla kulakları tırmalamalıdır. Korkunç bir şey olsa bile... (Gruber, 1991: 82-83).

Mozart, Osmin için III. Perdede "opera buffa" janrında ondokuz numaralı intikam aryasını yazmıştır. "O wie will ich triumphieren" ("Onlar asılmaya giderken ne çok zevk alacağım...") sözleri ile başlayan aryasında Osmin'i dengesiz, duygularına hâkim olamayan, eğitimsiz yanını ortaya çıkartmıştır.

II. Perdenin sekizinci sahnesinde izleyiciye İslam ve Hristiyan dinlerindeki alkolün yeri ile ilgili bilgi verilir. Eğlendirici özelliği olan sahnede Pedrillo Osmin'i sarhoş etmeyi başarır. Birlikte şarabı öven 14 nolu düetti (Vivat Bacchus, Bacchus lebe...) seslendirler. İlk kez şarap içen Osmin aracılığı ile İslam'da alkolün yeri librettoda sorgulanır ve iki kültür birbirinden ayrıştırılır. Şarap, Mozart'tan önce Gluck ve Haydn'ın Türkleri konu alan bazı operalarına da konu olmuştur.

Selim Paşa ve Constanze arasında geçen diyalogların benzerleri II. perdede Osmin ve İngiliz hizmetçi Blonde arasında geçer. Bu diyaloglardaki siyasi mesajlar farklı sosyo-kültürel çevreye ait olan Osmin ve Blonde ile milliyetler açıkça belirtilerek yenilenir.

Osmin aracılığı ile sözde Türk erkeğinin kadınlara karşı ihtirası, kabalığı gösterilmek istenir. Örneğin İngiliz hizmetçi Blonde, Osmin'e: "Senin karşında emirlerini titreyerek bekleyen bir Türk kadının olduğunu mu düşündün? İşte bunda yanılıyorsun! Avrupalı kızlar böyle eğitilmiyorlar. Onlara Avrupa'da daha farklı yaklaşılr" demiştir. Zalim ve gaddar tasvir edilen Osmin ise: "Bak sen! Nasıl böyle konuşabiliyor? Nasıl kadınlar bana ne diyeceğimi öğretebilir? Şefkat, iltifat kime gerekir. Sana şefkati ben gösteririm. Bu düşünceleri senin aklına hangi şeytan soktu? Türkiye'de yaşıyoruz. Burası başka! Sana akıl verecek birisi varsa o da benim. Sen benim kölemsin. Emirleri ben veririm. Sen bu emirlere uymaya mecbursun!" der. Blonde şaşırır: "Senin kölen mi?" sorusuna Osmin: "Aklından çıkarma! Paşa seni bana köle olarak verdi" der. Bunun üzerine Blonde sinirlenir: "Paşa orada! Paşa burada! Kadınlar yalnızca yemek yemekle idare edilemezler. Ben bir İngiliz kadınıyım. Özgür doğmuşum. Bir şeyi zorla yapmaya mecbur edilsem savaşırm."

Bu diyaloglar Constanze ve İngiliz hizmetçi Blonde arasında bir paralellik yaratır. Avrupa'da kadının özgür olduğu erkeklerle olan ilişkisinde eşit olduğu vurgulanır. Osmin'in Blonde'ye söylediği sözler ise, sosyal statüsü düşük Doğulu bir Türk erkeğinin kadına bakışının Paşa ile aynı olduğunu gösterir.

Devam eden diyalogta Osmin hiddetine yenik düşer. Blonde'ye: "Beni sevmeni emrediyorum!" diye bağırır. Blonde'nin üzerine yürür. Kendisine tokat atmak isteyen genç kadının cesretine şaşırır. Ona aynı şekilde karşılık vermek ister: "Sakalıma. Delirmiş olmalı. Burası Türkiye değil mi?" diyerek izleyiciden onay bekler. Bu yolla Doğu'da kadının erkeği reddettiğinde şiddete maruz kaldığı vurgulanmış olur.

Blonde'nin bu kültüre isyanı ve düşünceleri şu sözcükleri ile özetlemiştir: "Orası Türkiye. Burası Türkiye! Nerede olursa olsun kadın her yerde kadındır. Eğer sizin kadınlarınız böyle bir ahmaklığa sizin aracılığınızla maruz kalmışsa bu onlar için çok kötü. Onlar Avrupa'da bulunsalardı ne dediğimi çok iyi anlardı. Beni burada dinleseler o an düşünceleri değiştirdi" (Gruber, 1991: 107-109) diyerek Türk kadının köleleştirildiğine dikkat çekmek istemiştir.

Diyalogun sonlarına doğru Osmin tacizkar Türk imajı ile ortaya çıkarılır. Blonde'yi beraber olmak için zorla evine götürmek ister. Bu durum Blonde'yi çılgına çevirir ve Osmin'i kovar. En son Osmin izleyiciye dönerek: "İngiliz erkekleri kadınlara kendi yollarında gitmelerine izin verecek kadar aptal mı oldunuz?" (Gruber, 1991: 111) sorusunu sorar. Bu soru ile opera yazarları Türk erkeklerin kadınlarını özgür bırakmadıklarını bırakanları ise aptal gördüklerini vurgulamıştır.

Osmin için uygun görülen karakter özellikleri operada amacına ulaşmıştır. 13 Ekim 1782 tarihli mektubunda Mozart babasına libretto ve müzikle Osmin'in aptal, aksi ve şeytan karakterinin mükemmel bir uyum sağladığına değinmiştir (Gruber, 1991: 83).

Osmin'den sonra operada Avrupalı bir erkeğin kadınlara yaklaşımı Belmonte'nin uşağı Pedrillo'nun III. Perdede 18 numaralı romanı ile anlatılır. Bu romansta Pedrillo haremdeki kadınlara üzüntüsünü seslendirir. Böylece operada Avrupa'da sosyal statüsü düşük erkeklerin kadınların duygularına değer verdiği gösterilmiş olur.

Mozart'ın Selim Paşa ve Osmin aracılığı ile sergilediği başrol karakterleri XVIII. yy da Batı Avrupa'da operada da yaygın kullanılan "Türk" imgesine uygundur. Çoğu eserde olduğu gibi bu operada da Türklerin heyecanı, kabalığı, dengesizliği müzikte de gösterilmiş olur.

Opera Mozart'ın ölümüne değin en az kırk kez sahnelenen "Saraydan Kız Kaçırma" operası XX. yy da bestecinin "Le Nozze di Figaro", "Don Giovanni", "Cosi Fan Tutte" ve "Die Zauberflöte" operalarından sonra en çok sahnelenen operası olmuştur (Gruber, 1991: 81). XVIII. yy da siparişle yazılan eser Batı Avrupa'da yerleştirilen Türk imajını XXI. yüzyıla Batı kültürünün etkin olduğu birçok ülkeye taşımıştır. Sanatsal açıdan değeri yüksek olan opera halen beğeni ile izlenmektedir.

KAYNAKÇA

Ackerl, İ. (1991). Müll, E İstanbul, Mozart ve Dönemi. *Argos Yeryüzü Dergisi*, 12.

- Alaslan, B. (2005). *Dünya’da Türk İmgesi*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Anger, M. (1991). *Mozart ve Dönemi*. İstanbul: Argos Yeryüzü Kültür Dergisi.
- Bellman, J. (1993). *The Style Hongrois in the Music of Western Europe*. Boston: Northeastern University Press.
- Grout, J. ve Palisca, V. (1996). *A History of Western Music*. (Fifth Edition). New York, London: W. W. Norton & Company.
- Gruber, P. (1991). *The Metropolitan Opera Book of Mozart operas*. New York: The Metropolitan Opera Build Harper Collins Publishers.
- Gui de Chabanon, G. ve Michel P. (1785). *De la musique considerée en elle-meme et dans ses rapports avec la parole ...* Paris.
- Mozart W. A. (1986). *Die Entführung aus dem Serail Operası*. Muzuka, Moskau.
- Sadie, S. (1992). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians V. 19*. London, Hong Kong: Macmillan Publishers Limited.
- Schubart, C. F. D. (1806/R1909). *Iddeen zu einer Asthetik dre Tonkunst*. Vienna.
- Shavin, D. (1992) Mozart and The American Revolutionary Upsurge. *Fidelio Magazine*, I (4).
- Till, N. (1991). *London, Boston “Mozart and the Enlightenment”*. Londra: Faber Faber Press.
- Черная, Е. (1963). *Австрийский Музыкальный Театр*. Москва: Государственное Музыкальное Издательство.

DİASPORADA BİR KÜRT MÜZİSYEN NİZAMETTİN ARIÇ

A Kurdish Musician in the Diaspora Nizamettin Ariç

Ebru AVCI*

ÖZET

Hazırlanan bu çalışma bir Kürt Müzisyeni olan Nizamettin Ariç'in müzik kariyeri, yorumundaki diasporik yansımalar ve tanık olduğu dönemlerdeki müzikal değişimleri konu alır. Nizamettin Ariç'in yorumu; hem Türkiye hem de Almanya'da yaşadığı yılların müzikal aynasıdır. Nizamettin Ariç, aile büyüklerinin Erivan'dan Van'a ardından Ağrı'ya göç etmesiyle 1956 yılında Ağrı'da doğdu. Çocukluk dönemi burada geçen Ariç, Erivan Radyosu'nu, ağabeyi Cemal Ariç'i ve yöresinde Kürt Müziği geleneğini icra eden dengbêjleri dinleyerek büyüdü. Nizamettin Ariç, 1971 yılı sonlarında ailesi ile birlikte Ankara'ya yerleşti ve liseye burada devam etti. 1976'da TRT Ankara Radyosu'na girdi ve profesyonel müzik hayatına bu kurumda başladı. Bir dönem TRT'de çalıştı, halk konserlerine, TV programlarına katıldı. TRT'de bir süre Türk Halk Müziği icra etti, hatta bazı Kürtçe müzikleri TRT Denetleme Üst Kurulu'nun uyguladığı "Türkçe olmalı, başka bir dil kabul edilemez" ilkesinden dolayı; kimini Türkçeleştirerek kimini de yeni sözler yazarak seslendirdi ve bu şekilde türküler olarak kabul edilmiş repertuarla, iki de albüm yaptı. TRT'de çalıştığı üçüncü yılında, kurumun tutum ve uygulamalarından huzursuzlanan Ariç, bu uygulamaların bir hata olduğunu diğer TRT sanatçılarıyla paylaştı. Fakat dönemin muhtemel iktidar politikaları ve kurumlara yansıyan ilkeleri sebebiyle yakın arkadaşları dâhil çoğu sanatçı bu konuda sessiz kaldılar. Ariç ise kendisiyle yapılan bir röportajda bunu dile getirdi ve TRT ile bağlantıları da zayıfladı. Nihayetinde 15 Nisan 1979'da dönemin diğer TRT Sanatçıları ile katıldığı Ağrı'nın Düşman İşgalinden Kurtuluşu'nun 61. Yıldönümü konseri onun tutuklanarak gözaltına alındığı son sahne çalışması oldu. 1979 yılında bazı devlet bakanlarının da bulunduğu bu konserde, çeşitli türkülerin ardından, hemşehrilerinin isteği üzerine söylediği bir Kürtçe eserden dolayı TCK'nın 31 Mart 1991'de terörle mücadele kanunu olarak değiştirdiği 141/1 ve 142/1 fıkralarına istinaden 5-15 yıl arası hapis cezasına çarptırıldı. Hayatı bir anda değişen Ariç, verilen bu cezaı kabullenemedi ve ülkeden ayrılmayı tercih etti. 1981'de önce Suriye'ye ardından da Almanya'ya gitti. "Anadilimde eğitim başladığı anda davet veya karşılama bile beklemeden doğduğum topraklara dönerim" diyen Nizamettin Ariç otuzüç yıldır Almanya'da yaşamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Nizamettin Ariç, Kürt müziği, diaspora, dengbêj, dengbêjlik geleneği.

ABSTRACT

This work being prepared is to be about Kurdish musician Nizamettin Ariç's career, diasporic reflection of his remark and his musical changes at the times he has been witness. Nizamettin Ariç's remark in one sense is a musical mirror of the years he lived both in Turkey and Germany. Nizamettin Ariç was born in Ağrı in 1956, his ancestors moved from Yerevan (Armenia) to Van and then Ağrı. During his childhood in Ağrı, Nizamettin Ariç has began to educate himself by listening Yerevan Radio Station, his brother Cemal Ariç and Kurdish Music Custom performers Dengbejs. Nizamettin Ariç has moved to Ankara with his family at the end of 1971 and studies high school in Ankara. In year 1976, he joined TRT Ankara Radio and started his professional music life. For some period of time he worked with TRT, performed at public concerts and TV programs. He performed Turkish Folk Music for some time; even he has written new lyrics or turned some of the songs to Turkish due to Supreme Board of TRT rules "there would be only Turkish lyrics, other languages can not be accepted". In the mean time, he has released two albums with those accepted songs in repertoire. At his third year at TRT, Ariç was feeling discomfort with TRT's posture and executions. He started to tell other TRT singers/artists that this mistake need to be changed. However because of the probable government policies of that era and it's reflected principles on institutions; many of the artists including his close friends decided to keep silent. Ariç mentioned about this at an interview and it has weakened the relationship between Ariç and TRT. Ultimately he was arrested at 15 April 1979, after a concert organized for anniversary of Ağrı's Independence. This was his last stage performance. At this concert which some of the ministers of the government were among the audience, he sang a Kurdish song as a favor to his fellow citizens as well as the other songs in year 1979. Due to this Kurdish performance, he was found guilty regarding to TCK (Turkish Punishment Law) 141/1 and 142/1 paragraphs-which changed to Anti-Terror Law at 31 March 1991- and received imprisonment for 5-15 years. Ariç's life was changed sharply and he did not accept the punishment given to himself. He decided to leave the country. In year 1981 he first went to Syria then after Germany. Nizamettin Ariç, who told "As soon as education in the mother tongue begins, I will be back to the land where i was born without expecting for an invitation neither welcome" has been living in Germany for 33 years.

Key Words: Nizamettin Ariç, Kurdish music, diaspora, dengbêj, dengbêj tradition.

1. GİRİŞ

Diasporik yaşama, 90'lı yıllara tekabül eden çocukluk döneminden beri, aile-akraba vesilesiyle şahit olan yazar, giriş bölümünde diaspora kelimesinin kökeni ve günümüz kullanımından başlayarak, neden böyle bir çalışma yaptığını açıklar. İçinde büyüdüğü ortamdaki Kürtçe konuşma ve Kürt müziği dinleme alışkanlıkları, yazarı da etkilemiş, çalışmanın ortaya çıkmasında kaynak olmuştur. Aile içerisinde konuşulan fakat kendisinin pek ilımlı bakmadığı dilin bir abecesi olduğunu ilk defa anladığı ortam; Nizamettin Ariç'in *Ahmedo Ronî* adlı 1991'de çıkan kasetidir. Kasedin yazar için önemli olan bir diğer özelliği de, Nizamettin Ariç'i, Kürtçe telaffuz ve ses rengi olarak kendisine yakın hissetmesidir. Nizamettin Ariç; yazarın, Kürtçe ezgiler dinleme ve söyleme becerisini kazandığı ilk müzisyendir.

*İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, turunc@itu.edu.tr

Yazar belleğinde yer etmiş bu birikim ve yüksek lisans eğitimi sırasında yoğunlaştığı Denbêjlik geleneği hakkındaki çalışmalarıyla, Nizamettin Ariç'in 2002'de çıkardığı *Kurdish Ballads* albümü hakkında bir yazı yazmıştır. Yazarın albüm içerisindeki ezgileri müzikal yönde analiz ettiği bu inceleme yazısı tez çalışmasına ön hazırlık ve yönlendirici makale denemesi olmuştur.

Çalışmada esas metod olan yarı kurgulu görüşme ve gözlem için doğrudan ve katılarak gözlem yöntemine başvurulmuş, sanatçı ziyaret edilerek, yaşadığı ortamda gözlenmiştir. Hem görsel hem de duyuşsal kayıtlar alınmış, aynı zamanda izlenimler de not edilmiştir.

Çalışma üç bölümde incelenir ve müzisyenin hayatında kırılma noktaları yaratan tarihleri esas alır. İkinci bölüm 1979 ve öncesi Nizamettin Ariç'in yaşamı ve müzik kariyerini anlatırken, üçüncü bölüm 1980 sonrası ve yurtdışına yerleşen Ariç'ten bahseder. Sonuç bölümünde ise; yazar; Nizamettin Ariç'in neden diasporada olduğu, Kürt kimliğinin ülkeyi terk etmesinde etkisinin olup olmadığı, Almanya ve Türkiye'de yaptığı müziklerin değişiklik ve yenilik içerip içermediği sorularına çıkarımlarla cevap verir.

2. İKİNCİ BÖLÜM

2. 1. Nizamettin Ariç Kimdir?

2. 1. 1. Aile Kökeni ve Ağrı'da Çocukluk Dönemleri

1956 yılında Ağrı'da Feyzullah ve Zeliha Ariç ailesinin dördüncü çocuğu olarak dünyaya gelen Nizamettin Ariç'in büyükbabası (babasının babası) Cevoyê Mısto aslen Erivan'lıdır. Cevoyê Mısto, eşi Almast, kızı Cemile (Cemo) ve oğlu Abdullah ile birlikte sürgün olarak 1937'de Erivan'dan; önce Van'a daha sonra da Ağrı'ya gelir. Nizamettin Ariç'in halası Cemile Hanım ve amcası Abdullah Bey aynı zamanda Erivan vatandaşıdır, babası Feyzullah Bey ise Türkiye vatandaşıdır.

1937 ve 1944-1945 yıllarında yapılan sürgünlerde, Ariç ailesi gibi birçok kişi, kimi aşireti kimi ise ailesiyle Ermenistan ve Azerbaycan'dan Kazakistan'a, diğer Orta Asya cumhuriyetlerine ve Sibirya'ya göç etti.

2. 1. 2. Kürtlerin Kafkasya'dan Göçleri

Kürt göç tarihine bakıldığında; Izady'nin "Kürtler" (2004) adlı kitabında verdiği bilgilere göre; Kürtlerin bilinen ilk tehcir ettirilmesi Asurlular tarafından yapılmış ve şaşırtıcı biçimde iyi bir şekilde belgelenmiştir. Oded (1979), Neo-Asuri İmparatorluğu'nun yalnızca bu evresinde (M.Ö. 745-612) Güney ve Orta Kürdistan'da 18, Doğu Kürdistan'da (Manna) 16 ise 12 kitlesel göç ettirme olayı saymaktadır.

Güney Kafkasya'da yaşayan Kürtlerin, özellikle Nizamettin Ariç'in kökeninin de dayandığı bölgedeki Kürtlerin M.Ö 2000 yıllarda ataları sayılan Kutilerin (Kuti, Kurti, Uti) 17 şimdiki Azerbaycan cumhuriyeti arazilerinde, Kura ve Aras nehirlerinin arasında yaşadıkları bilinmektedir. Bu bölgede yaşayan Kürtlerin Erivan'a gelişleri ve oradan başka yerlere göçleriyle ilgili McDowall *Modern Kürt Tarihi* adlı kitabında şu şekilde bahseder.

Kürtlerin Erivan ve özellikle Kafkasya'daki varlıkları muhtemelen binlerce yıl öncesine dayanıyor. Kürt varlığının ilk gerçek kanıtı Kafkasya'da on ile onbirinci yüzyıllarda var olan Shaddadid Hanedanı'ndır. Bunlar muhtemelen sayıca azdı ve Kürtlerin ilk yaygınlaştığı yer olan Zagros bölgesine yakındılar. Moğolların onüçüncü yüzyılda tüm bölgeyi istilasıyla Kürt aşiretleri Karabağ'ın güney kısımlarındaki eski Ermeni topraklarına taşındılar (2004: 642).

¹³ Avcı, E. (2011). *Nizamettin Ariç Ve "Kurdish Ballads" Adlı Albümü Hakkında İnceleme*, İtü Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Yüksek Lisans Programı, THM Anasanat Dalı, Taşkılla, İstanbul.

¹⁴ Bedirxan, Z.E. (2010), s. 25.

¹⁵ Kapno, M. (2010), Bedirxan, Z.E. *Kızıl Kürdistan* s.26.

¹⁶ Manna Devleti, (<http://www.azerbaycankulder.org/tarih.aspx>).

¹⁷ Kuti, Kurt, Uti, Izady, 2004. s.77.

¹⁸ Shaddadid Hanedanı, Şeddadiler: Kırmızı, 2007, 81.

¹⁹ Zagros: Zagros adı eski zamanlarda Yunanlıların İran batı dağlarına verdiği addan gelir. Daha sonraları yabancı coğrafyacıların İran'ın batı ve güneyinde bulunan tüm yükseltilere verdikleri isim olmuştur. Genel anlamda Zagros olarak adlandırılan bu dev dağlık bölge, aslında yüzlerce birbirine bitişik ve ayrı sıradağlardan müteşekkildir. Zagros dağları, geniş ve yüksek bir duvar gibi ülkenin kuzeybatısından siyasi sınır eşliğinde güneydoğuya uzanarak, İran platosunun bölge sınırlarını oluşturur (İran Kültürü).

İsmail Beşikçi'ye göre (2009); "Kürtler Medler döneminden beri, bu bölgededir. Burası da Med İmparatorluğu'na bağlı bir bölgedir. Kürtlerin bu bölgedeki varlığı Türklerden de Ermenilerden de öncedir.

Kürt aşiretlerinin yerleşik oldukları yerler hakkında yapılan çalışmalarda özellikle Martin Sykes'in yaptığı araştırmalar sonucu; 1908 yılında yazdığı "Osmanlı'da Kürt aşiretleri" makalesinde çizdiği haritaya göre; Kürt Aşiretleri'nin yoğun olarak kuzeyde Van Gölü ve Ermenistan ile güneyde ise; Dicle ve Irak ovaları sınır olmak üzere bu bölge içerisinde yerleşik oldukları görülmüştür.

2. 1. 3. Nizamettin Ariç'in Mensup Olduğu Aşiretler ve Göçleri

Nizamettin Ariç'in dedesi (babasının babası) Cevoyê Mısto Celali Aşireti'ndendir. Çoğu göç önce aile ardından aşiret mensuplarının da aynı bölgeye hareketiyle olmuştur. Bu göçlerle aşiret bağlarında kopukluklar yaşansa da aşiret Kürt toplumunda önemli bir ailevi rabitadır. Kendisiyle yapılan görüşmede Ariç bu konuyla ilgili şunları söyler.

Bizim kökenimiz birbirine çok yakın olan Celali, Buruki ve Bekiri aşiretlerine dayanıyor. Bir tarafımız Celali, bir tarafımız Buruki aşiretindedir. Anne tarafım da Bekiri'dir. Bu aşiretler de zaten Ağrı ve Muş'un dâhil olduğu Serhad bölgesinde yerleşik olarak yaşamaktadır. Kürtler bunun dışında aşağıda özellikle Dicle ile Fırat nehirlerinin arasında kalan bölgede de yaşamışlardır ki hala yaşarlar (Ariç, 2012).

Nizamettin Ariç'in mensup olduğu Celali, Burukî (Bruki) ve Bekîri aşiretlerinde baba tarafı olan Celalî aşireti; Sykes'in 1908-1920 yılında yaptığı araştırmadaki sayısı 4000 ailedir. "Köken olarak bir kısmı yerleşik ve bir kısmı da Kuzey Irak'taki Jelilkanlı kabilesinden gelen bu göçebe aşiretinin Ermenistan'a ve Horasan'a da göç etme ihtimali olduğunu söyleyen Sykes, Kürtlerin sayıları ve yerleşik oldukları bölgeleri belgelemektedir (459).

Ayrıca McDowall, Modern Kürt Tarihi (2004) adlı kitabında detaylı olarak bahsetmese de Celaliler'in Güney Zagros'ta, İran, Ağrı, Doğu Beyazıt, Kars gibi bölgelerde yerleşmiş olduğu bilgisini vermektedir (116, 275-76, 285-86, 309, 329-30, 342-43). Buruki aşireti hakkında McDowall "Eski Sovyetler Birliği sınırları içindeki Kürtlerin büyük bir kısmı dört sürecin sonucunda buraya yerleşmiştir. Bazı Kürtler 1895 ve 1915'te Hristiyan Ermenistan'dan Müslüman Azerbaycan'a göç etmişlerdir. Sovyet vatandaşı olan son Kürtler ise, Rıza Şah'ın İran'daki pasifikasyon politikasından kaçan Kürt aşiretler grubu Bruk (Buruki) aşiretinin üyeleridir" şeklinde bahsetmektedir (642-43).

Diğer bir kaynak olan ve Ahmet Özer'in 2000 yılında yayınladığı çalışmasında Bruki Aşireti'nin reisi Kinyas Kartal'ın biyografisinden yola çıkarak Bruki (Burukî) aşireti hakkında şu bilgileri verir. "Brukan veya Bruki aşiretinin büyük çoğunluğu Van merkezinde, Van'a bağlı merkez köylerinde, Van'ın Muradiye ve Gürpınar ilçe ve köylerinde yer almaktadır. 1600 yıllarında, Diyarbakır'ın Karacadağ bölgesinde göçebe bir biçimde yaşarken bir olay üzerine göç edip Ağrı bölgesine gelmişler. Ağrı dağının eteklerinde iki kola ayrılarak bir kolu doğuya doğru İran'ın Maku ve Hoy mıntikasına, diğer kolu kuzeye doğru Kafkasya'ya (Erivan-Rusya) giden Brukiler, 300 yıl sonra, 1920-30 yılları arasında tekrar Türkiye'ye dönmüşlerdir (4).

Nizamettin Ariç'in anne tarafının dayandığı Bekiri aşireti hakkında Kasım 2013'de Milliyet gazetesi tarih blog sayfasında şu bilgiler edinilmiştir. "Türkiye'de yaşayan aşiretlerin büyüklerinden olan Bekiranlılar, ya da diğer ismi olan Bekiriler/Bekira olarak ta bilinen aşiret mensupları ekseriyetle Van-Erciş, Erzurum-Karaçoban, Karayazı, Bitlis-Adilcevaz-Ahlat-Tatvan, Ağrı-Doğubeyazıt-Tutak, Diyarbakır, Kars-Sarikamış, Bingöl, Muş-Malazgirt, Iğdır, Mardin, Batman-Bekirhan-Kozluk, Elazığ Karakoçan ve Irak kuzeyi olmak üzere muhtelif bölgelerde yaşamaktadırlar 21.

Nizamettin Ariç'in mensup olduğu bu üç aşiret de sonuç olarak Serhad Bölgesi'nin yerleşik aşiretlerindedir. *Serhad*; Kürtçe'de *Serhed* olarak yazılır ve *Ser*; baş, yukarı, *had* da çizgi, bölüm anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Kürd* topraklarının üst, yukarı bölümü anlamını taşır. Serhad Bölgesi: Diyarbakır'ın (Amed) Pasur (Kulp) ilçesinden başlayıp, Doğu Anadolu'da Ardahan'a kadar çıkan bölgedir. Kürt Edebiyatı'na önemli araştırmalar ve eserler kazandıran Ehmedê Xanî bu bölgedendir. Aynı zamanda sözlü edebiyatta önemli bir yere sahip dengbêjlik geleneğinin temsilcilerinden *Şakîro*, *Reso*, *Ekremo*, *Kerem*, *Zahiro*, *Nuro* da bu bölgenin dengbêjleridir. Kürt müzik tarihinde kaynak gösterilen dengbêjlerin geneli Serhad bölgesinde yetişmiştir ve Nizamettin Ariç'in müziği de bu bölge kültüründen beslenmiştir.

20 Daha geniş bilgi için bkz. *AVCI, E. (2014) Diasporada Bir Kürt Müzisyen Nizamettin Ariç*, İTÜ Sos. Bil. Yüksek lisans tez çalışması, İstanbul, s.22.

21 Bekirhan, M. F. "Bekiran Aşireti" <http://blog.milliyet.com.tr/bekiran-asireti/Blog/?BlogNo=414299>.

2.1.4. Müzikle Tanışma, Erivan Radyosu ve Dengbêjlik Geleneği

Nizamettin Ariç'in müzikle ilk tanışması aslında ağabeyi Cemal Ariç ile olur. Bağlama çalan ve aile sohbetlerinde türkülerin yanında Kürtçe müzikler de söyleyen Cemal Ariç Nizamettin Ariç'in hayatında önemli bir karakterdir. Ağabeyinin yanında türküler ve Kürtçe eserler okuyan Nizamettin Ariç'in müzik kariyeri bu şekilde başlar.

Çocukluk döneminde dinlediği Erivan Radyosu ve şevbuhêrk 22 gecelerinde kilamlar 23 seslendiren dengbêjler onun müzik yaşamında önemli bir yere sahiptir. Erivan Radyosu Ariç'e oradaki akrabalarını, zorunlu göçü ve kökeninin yaşadıklarını hatırlatmaktadır. Aynı zamanda kendi kültür ve lisanlarını anımsatan müzikleri bu radyo aracılığıyla dinlemektedirler.

Ben çocukluğumda Erivan Radyosu dinleyen büyüklerimin o bir saat içinde Kürtçe kilamların yayınlandığı programı dinlerken ne kadar mutlu olduklarına şahit oldum. Program başladığı anda insanlar radyo başına geçirdi. O an, onları sanki ait oldukları yere götürür, akrabalarıyla buluşturur, dillerini yaşatır, mutlu ederdi. Biz çocuk olduğumuz için belki büyüklerimizin hislerini tam anlayamadık ama şimdi o duyguları çok iyi idrak ediyorum. En azından Kürt müziğine yaptığı pozitif etkilerin farkındayım (Ariç, 2012).

Dengbêjlik Geleneği'nin en dinamik dönemini yaşadığı o yıllarda ilkokulda olan Nizamettin Ariç, bir yandan şevbuhêrk toplantıları ve dengbêjler, bir yandan Erivan Radyosu ve ağabeyi Cemal Ariç'in müzikleriyle büyümüş ve kendisini bu imkanlarla eğitmeye başlamıştır.

2.2. Ankara'ya Yerleşme ve Profesyonel Sanat Hayatına Başlama

Nizamettin Ariç'in babası Feyzullah Ariç, Türkiye'de olanlardan ve 1971 darbesinden dolayı da olsa etkilendi ve ekonomik sorunlar sebebiyle Ankara'ya gitmek zorunda kaldı. Liseyi Ankara'da bitiren Ariç üniversiteye gitmek yerine müzikle ilgilenmeyi seçti. Ankara'da önce Halk Evleri 24 Kızılay Şubesi'ne başvurmuş ve Türk Halk Müziği Korosu'nda hem koristlik hem de solistlik yapmıştır. Ariç, aynı dönemler Hoy-Tur Derneği ile de bağlantıya geçerek TRT'nin programlarına katılmıştır.

Nizamettin Ariç TRT'ye başladığında kurumda; *Ali Rıza Gündoğdu, Arif Sağ, Belkıs Akkale, Hüsamettin Subaşı, İzzet Altınmeşe, Kâmil Sönmez, Nida Tüfekçi, Selahattin Alpay, Yücel Paşmakçı* gibi Halk Müziği çevresinden sanatçılar da vardı. Dönemin en bilinen televizyon program "Bizden Size", 1975 yılından başlayarak 8 yıl TRT'de yayınlanmıştır. Ariç de zamanla bu programda ünlenen sanatçılar kervanına katılmıştır. Diğer yandan dönemin ünlü gazinosu Maksim'de *Adnan Şenses, Arif Sağ, Bedri Aysel, Belkıs Akkale, Bülent Ersoy, Gökhan Güney, Huri Sapan, Hüsamettin Subaşı, İbrahim Tatlıses, İhsan Öztürk, İzzet Altınmeşe, Kayahan, Mahmut Tuncer, Muhlis Akarsu, Musa Eroğlu, Selahattin Alpay, Tanju Okan ve Yavuz Top* gibi dönemin meşhur sanatçılarıyla çalıştı. Ariç; bu sanatçılarla özellikle *Nida Tüfekçi, Belkıs Akkale, Arif Sağ, İbrahim Tatlıses* ve ünlü program yapımcısı *Erşan Başbuğ* ile çoğu kez sohbet ortamında bir araya geliyordu. O günlerde en çok konuşulan; *sanatçıların, kendi yöresine ait ezgiler üzerine Türkçe yazıp okunması ve TRT'ye sunması* konusuydu.

Kürtçe'nin yasak olması ve dili asimile etme politikaları diğer devlet kuruluşlarını olduğu gibi TRT'yi de etkilemişti. Hatta camiasındaki sanatçılar derledikleri türkülerin onaydan geçmesi için doğru olmayan bilgilerle onaylatmak zorunda kalabiliyordu. Kaynak kişi ya da sözlerde oldukça hassas bir politika güden TRT Türkçe dışındaki sözlere kesinlikle müsamaha göstermiyordu. Bu politika yüzünden bazı türkülerin sahip olduğu esas söz ve melodide olmadığını belirten Ariç, onaydan geçmesi için kendisinin de bu değişiklikleri yapmak zorunda kaldığını şu şekilde anlatmaktadır.

Yöreme ait birçok kilamı Erivan radyosundan, çevremden, ailemden duydum ve öğrendim. Fakat siyasi çalkantılar, darbeler dönemi o kadar etkilemişti ki zaten yasaklanan Kürtçe ile kimse derleme yapıp kuruma sunamazdı. Sunmayı bırakın düşünülmesi dahi muhtemel değildi. Dolayısıyla ben biliyorum ki, birçok Kürt Halk ozanı dahi Kürt kilamlarına uydurma sözler yazarak söyledi. Örneğin; Telli Sazım plağında söylediğim Dertli Ağrı türküsünü ben şu

22 Şevbuhêrk: Şevbêrk de denilen genelde Kürt halk ses sanatçılarının müzik yaptığı özel gece toplantıdır. Şev; gece, boriya, borin veya bihur geçirmek anlamlarına gelir ki Doğu Anadolu'da kışlar uzun ve soğuk olduğu için bu müzikli toplantılarla geçirdi. Bu kelimeye geçirmek fiilindeki "i" ile "e" harfleri düşer ve "bêr" olur, "k" ise yapım eki olur ve "Şevbuhêrk" veya "Şevbêrk" adını alır (İstanbul Kült Enstitüsü).

23 Kilam: Dengbêjlerin yani Kürt ses sanatçılarının okuduğu, sözleri müzikten daha önde olan uzun, bazen ölçülü bazen de ölçsüz, Kürt tarihinden örnekler anlatan çoğunlukla gerçek yaşantıları konu eden müzikli hikâyeler.

24 1932'de bir eğitim, aydınlanma, sanat ve kültür örgütü olarak kurulan Halkevleri ülkenin dört bir yanına yüzlerce kütüphane, tiyatro salonu götürmüştü, bu topraklara sağlam bir kök salmıştı. İlk kurulduğunda, dil, tarih ve edebiyattan güzel sanatlara, spordan müze koluna kadar dokuz dalda faaliyet yürüten Halkevleri, kapatıldığı 1951 yılına kadar 478 şube ve 4322 halkodası ile 10 milyon 73 bin 153 kişinin okuma yazma öğrendiği adres olmuştur, <http://www.halkevleri.org.tr/hakkimizda>.

an adını bile hatırlamadığım bir Kürt stranbejden dinlemiş ve derlemiştim. Öyle bir dönemde sokağa çıkmaya bile cesaret edemeyen halk için sözün, müziğin kendisine ait olup olmaması gibi konular pek önem teşkil etmezdi. Bu trajik bir durumdur ve özellikle Kürt Müziği bundan çok fazla darbe almıştır (Ariç, Kasım 2013).

Ariç'in bahsettiği meseleler özellikle TRT kurumunda sanatçı statüsünde çalışan herkesi ilgilendiriyordu ve üstü kapalı da olsa konuşuluyordu. Fakat bir süre sonra konuşulmaktan ziyade baskılar icraate de yansdı. Çoğu Kürt kökenli bu sanatçılar durumdan şikâyet etmeden ezgileri Türkçe sözlerle programlarda seslendirdiler. Okuyanların birlikte hatırladıkları; özellikle, kulaklarda yer eden *Ben Yetim; İbrahim Tatlıses, Emrah, Hele Yar Zalim Yar, İzzet Altınmeşe ve Selahattin Alpay, Mektebin Bacaları; Muazzez Türüng, Sinem mi; Celal Yarıcı* gibi sanatçıları meşhur eden türküler oldu.

Nizamettin Ariç durumdan rahatsızlık duysa da olası ekonomik kaygılar sebebiyle o dönemler düzene hayır diyememiştir. Hatta iki LP'sini TRT onayına bu şartla sunduğu türkülerle yapmış ve 1979'da *Telli Sazım*, 1980'de ise *Ben Yetim* olarak piyasaya çıkarmıştır.

2. 3. Yaptığı Müzik Çalışmaları ve Albümler

2. 3. 1. 1979, Telli Sazım

Göksoy Plak tarafından dağıtılan *Telli Sazım* Ariç'in *uydurdum* dediği sözler yazdığı eserlerin olduğu kasetidir. Bu sözler Ariç'e göre çok *yapay* ve *sıradan* idi ve bu sadelik doğallığından değil suni oluşundan kaynaklanıyordu. Eserlerin Kürtçe sözleri müzikle uyumlu ve anlamına uygundu fakat söylenmesi mümkün değildi.

2. 3. 2. 1980, Ben Yetim

Nizamettin Ariç'in Kürt Müziği'nde bilinen ezgileri Türkçe sözlerle seslendirdiği albümüdür. Plağa adını veren *Ben Yetim* sonraki yıllar birçok müzisyen tarafından da seslendirildi.

Ben Yetim'in ezgisi uzun zamandır kulağımda vardı. Kime ait olduğu net değildir. Türkçe sözlerini ben yazdım. Bu sözler İstanbul'da ailemden ayrı yaşarken hissettiğim duygularımı yansıtır. Dönemin karmaşıklığı, özellikle doğuda yaşanan çirkin olaylar bir Kürt olarak beni çok etkilemiştir ve bu sözler de bu duygulardan ortaya çıkmıştır. Arabesk müziği ile de uyumuş olması aslında tam bir tesadüftür. Fakat ben o maksatla yazmamıştım (Ariç, 2013).

Ariç de yazdığı bu sözlerle yine bu dönemlere tanıklık etmiş oldu. Kürtçe kilamlar üzerine Türkçe sözler yazarak çıkaracağı ilk ve son olacak bu plaklardan sonra Ariç; pişmanlığını, ileride çıkaracağı albümlerde ve bestelerinde dile getirmek için çalışacaktır²⁵.

2. 4. TRT ile Münasebetler

Telli Sazım ve *Ben Yetim* albümlerinin müzikal strüktürü; TRT'nin THM programlarını anımsatmaktaydı. Bhusus bu albümlerde kullanılan çalgı ve ritim karakteri o günün TRT anlayışından pek de farklı değildi. Yani; tek sesli ve birbirinin tekrarı ritimler bu albümlere de yansımıştı. Çünkü TRT yerel tavırların ve THM'nin kendi teknik özelliklerinin öne çıkacağı özel bir yapıya sadık kalmıştı. TRT; türkülerin sadece eğlendirme ve çeşitlilik hakkında bilgi veren ezgiler olmadığını savunan, halkı aynı müzik beğenisi ve duygusu altında toplama ideolojisinde birleşen bir kurumdu. *Yurttan Sesler* topluluğu da Anadolu'nun her yöresinden gelen eserleri seslendiren nitelikli işçilerdi. Bu ideoloji icra edilen müzikte; kullanılan sazlardan melodik düzene kadar her unsuru etkilemişti. Özellikle kullanılan sazlar; bağlama (genelde bozuk düzeni ile²⁶), ritim olarak; def, asma davul, renk saz olarak ise; kaval ve zurna vazgeçilmez sazlar arasındaydı. Orkestraya batı sazları dâhil edilmek istenmedi. Bazı çalışmalar yapılmak istense de bu görüşten uzak durulmadı. Fakat Yöresel özelliklere sadık kalmak için sarf edilen bu yaklaşım etnik müziklere karşı uygulanmadı. Dolayısıyla bu ideolojinin izleri o zamanlar TRT sanatçısı olan Nizamettin Ariç'in iki plağında; *sözde değişiklik müzikte tekdüzelik* çelişkisiyle kendini gösterdi.

Nizamettin Ariç TRT'nin bu tenakuz yaklaşımından artık ciddi anlamda rahatsız olmaya başladı. Siyasete karışmak gibi bir düşüncesi olmadı, ama artık kendisinin de sürüklendiği bu hatadan sıyrılmak istiyordu.

O yıllarda, ünlü sanatçılarla aynı ortamda olmak iyi kazanmak, yaşındaki birinin en çok isteyeceği şeydi mutlaka. Fakat bunların beni pek de mutlu ettiğini söyleyemem. Çünkü maddi açıdan tatmin edici olsa da TRT'nin, kültürü

²⁵ Bkz. AVCI, E.(2014) Diasporada Bir Kürt Müzisyen Nizamettin Ariç, İTÜ Sos. Bil. Yüksek lisans tez çalışması, İstanbul, s. 32.

²⁶ Bağlama sazında kullanılan akort düzenlerinden birinin adıdır. Kara düzen de denilen bu akorda göre teller alttan başlamak üzere; Lâ, Re, Sol, isimlerini alır ve karar sesi La olarak söylenir.

asimile eden siyasi yapısı beni manevi olarak zedelemeye başladı. Özellikle yöremden kılamlar derleyip anlamından farklı Türkçe sözler ile okumak kendi anadilime yapacağım en büyük kötülüktü. Çelişkiler yaşadığım gerçektir fakat o dönem ve şartlara baktığımda buna engel olamadığımı belirtmem gerekir. Aynı ortamı paylaştığım ve bana bu teklifleri yapan sanatçı arkadaşlarımın da o döneme ayak uydurmak zorunda kaldığını düşünüyorum. Ama onlardan hiçbiri benim gibi pişmanlık duyup yapılan hatayı düzeltmedi. Tam tersi bazıları bu yaptıklarından gururla bile bahsetti. Ben maalesef bir dönem bu asimilasyon politikasından payıma düşeni aldım, hatta bu türkülerin olduğu bir LP ve kaset yaptım. Kürtçe'nin yasak olması ve beraberinde gelen baskılar beni bu hataya itmiş olabilir, ama bu hatamı düzeltmek için çok beklemedim. Yaşadığım toprakları değiştirmek, ailemden kopmak, tüm hayatımı değiştirmek pahasına da olsa bunu yaptım (Ariç, 2012).

2. 5. Türkiye'de Sinema İle İlgili Çalışmaları

Ariç 1979 yılındaki bu müzik çalışmalarının yanında sinema teklifleri de aldı. Fakat ona gelen teklifler daha çok bağlama çalıp türkü söylemesi yönündeydi ve Ariç bu janrda olan çoğu teklifi geri çevirdi. Çünkü içerisinde bulunduğu çelişkiden oldukça rahatsız iken pek iddialı olmadığı sinemada türkücü olarak tanınmak onu memnun etmeyecekti.

İki yılda yirmiden fazla film teklifi aldım. Ama hepsi beni türkü söyleyen Nizamettin Ariç olarak kullanmak istiyordu. Yedi türkü söyle gerisine karışma diyorlardı bana. Bu tekliflerin hiçbirini kabul etmedim. Ben sinemaya saygılıyım. Herkes ne yaptığını bilmeli...Şarkıcı şarkısını söylemeli, sinema sanatçısı kameralar karşısındaki görevini yapmalı²⁷.

Nizamettin Ariç, beş film için Türker İnanoğlu ile mukavele imzaladı. Proje olarak *Mem û Zin* hikâyesi de konuşuldu, fakat bu anlaşma gerçekleştirilemedi. Yine Onat Kutlar'dan *Kuyucaklı Yusuf* filminde oynaması için teklif aldı, fakat bu film de sadece proje olarak kaldı.

1979 yılında; *Bir Günün Hikâyesi (Sabah)* ile ilk sinema deneyimini yaşadı. Bu filmde; *Şerif Sezer, Fikret Hakan, Nur Sürer ve Erdoğan Akduman* ile kamera karşısına geçen Ariç yönetmen *Sinan Çetin* ile çalıştı. Film Uluslararası Hyères Film Festivali'nde birincilik ödülüne layık görüldü. *Nur Sürer* de 1982 Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Kadın Oyuncu ödülünü kazandı.

Bu filmin ardından 1980 yılında sinema oyunculuğunu deneyimini *Kurban Olduğum* adlı filmde rol alarak ikinci kez gerçekleştirdi.

Nizamettin Ariç'in *Yılmaz Güney* ile de bir film projesi oldu ama hayata geçirilemedi.

2. 6. Hayatını Değiştiren Konser

Nizamettin Ariç'in konser programı yoğun bir şekilde devam ederken TRT tarafından yine bir milli kutlama günü için Ağrı'ya gönderildi.

15 Nisan Ağrı'nın Kurtuluşu dolayısıyla dönemin TRT sanatçıları olarak Ağrı'ya konser düzenlemeye gitmiştik. Hatırladığım isimler arasında rahmetli *Atakan Çelik* ve dönemin Gençlik ve Spor Bakanı *Yüksel Çakmur* da var. Sanatçılar bir bir programını icra etti, benim sırım geldi ve ben de yaklaşık bir saat sahne yaptım. Bu bir saatlik programımda günün popüler türkülerini seslendirdim. Fakat konserin sonuna doğru hemşehrilerim benden Kürtçe bir stran okumamı istedi. Ben onların isteklerini kırmak istemedim ama okursam neler olabileceğini tahmin edebiliyordum. Yine de halkın ısrarına dayanamayarak kendi memleketimde sahne almanın verdiği mutlulukla bir tane okuma cesareti buldum kendimde. Sözlerinde sakınca olmayan bir eser olan *Ahmedo Roni*'den ufak bir dörtlük okudum. Halkın o anki sevincini anlatamam. Hasret kaldıkları dillerinden bir stran dinlemek onları çok mutlu etmişti ve ben de bu mutluluğu hissedebiliyordum (Ariç, 2012).

Ağrı halkının 1979 yılındaki bu töreni, kendi dillerinde bir eser ile kutlaması, Ariç'i de mutlu etmişti, fakat bu konserden sonra olacaklar onun gelecekteki yaşamını çok etkileyecekti. Sahneden indikten sonra kelepçelenerek jandarma eşliğinde karakola götürüldü ve yirmidört saat gözaltında tutuldu.

TRT'de çalıştığım dönemlerde baskılar sonucu yaptığının yanlış olduğunu dile getirmenin zamanı geldi dedim ve bir dergide bunları anlattım. Bu röportajdan sonra da zaten sıkıntılı olan TRT'deki görevime de son verildi (Ariç, 2012)²⁸.

Ariç; 1979 yılı sonlarında hakkında çıkan mahkeme kararı ile TCK'nın 31 Mart 1991'de *terörle mücadele* kanunu olarak değiştirdiği 141/1 ve 142/129 fıkralarına istinaden beş ile onbeş yıl arası hapis cezasına çarptırıldı. Hayatına nasıl devam edeceği sorusuyla başbaşa kalan Ariç, çözümü

²⁷ Haftada 7 Gün dergisi, 1979.

²⁸ 24.10.2013:15:30 tarihinde yapılan telefon konuşması ve Kasım 2012'de Almanya'da kendisiyle yapılan görüşmelerden derlenmiştir.

29 141/1; 142/1; maddelerin fıkraları için bkz. (<http://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/TBMM/d09/c010/b010/tbmm090100100270.pdf>).

doğduğu toprakları ve ailesini terketmekte buldu. 1980 yılında sürgüne gidenler kervanına katılıp önce Suriye'ye bir kaç ay sonra da Almanya'ya yerleşti.

3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 1980 Sonrası ve Nizamettin Ariç

3. 1. 12 Eylül Darbesi ve Yankıları

12 Eylül 1980 yılı hem Nizamettin Ariç'in yaşamında hem de Türkiye tarihinde bir kırılma noktasıdır. Öncesinde meydana gelen 1971 muhtırasıyla başlayan sürecin derinleştirilmesi ve tamamlanmasının sonucu olan 1980 darbesi Türkiye'de, yeni bir dönemin başlangıcını sayılır.

Bu yıllarda gerçekleşen göçlerde siyasi sığınmacıların arasında sanatçılar da bulunmaktaydı. Özellikle *sol görüşlü* müzisyenler fikirlerini yaptıkları müziklerde dile getirdikleri için siyasi suçlu olarak ülkeden ayrılmak zorunda kaldı.

1980 askeri darbesinde (BM) verilerine göre 105 bin kişi siyasi mülteci statüsünde yurt dışına çıkmıştır. Bunların arasında, *Cem Karaca, Şanar Yurdatapan, Melike Demirağ, Ali Asker, Sadık Gürbüz, Fuat Saka* gibi sanatçıların yanı sıra 1971 askeri darbesiyle yurdunu terk eden Zülfü Livaneli'yi de sayabiliriz. Siyasi mülteci olarak yurt dışına çıkan sanatçılar Avrupa'nın belirli şehirlerinde müzik yapmaya devam etmiş, kendi durumlarını notalara ve sözlere yansıtmışlardır. Ayrıca Avrupa'da yaşayan Türk göçmenlerin durumuna da şarkılarında değinmişlerdir.³⁰

Ülkeden ayrılan bu sanatçılardan biri de Nizamettin Ariç idi. Nizamettin Ariç Ağrı konserinde söylediği Kürtçe kilam *Ahmedo Roni* sebep gösterilerek gözaltına alınmıştı ve TCK'nın 141/1. ve 142/1.31'e göre; *Atatürk ilke ve inkılaplarına uymayan davranışlarda bulunma ve bölücülük propagandası yapma* ile suçlanarak onbeş yıllık hapis cezasına çarptırılmıştı.

Nizamettin Ariç Türkiye'deyken yargı tarafından kendisine verilen bu cezayı kabul edememiş ve çareyi ülkeyi terk etmekte bulmuştu. Çoğu siyasi suçlu gibi o da sürgün olarak 1981 yılında ülkeden ayrıldı. O zamanlar çoğu Kürt, kaçak olarak Suriye'ye gidiyordu. Türkiye'deki askeri yönetim, sol görüşlü organizasyonların buraya yönelmesine sebep olduğu için Nizamettin Ariç de 1981'de Suriye'ye gitti. Ariç'in Almanya'ya gidişi 1984 yılında Suriye üzerinden gerçekleşti.

3. 2. Almanya'ya Gidiş ve Diaspora

3. 2. 1. Neden Almanya?

Türkiye'nin yakın geçmişinde yaşanan göçlere bakıldığında; 1950 yıllarında başlayan hızlı kentleşme ile Türk göçleri önce iç sonraları da dış göçler olarak kendini belli etmişti. 1960'larda ortaya çıkan işgücü fazlalığı ile birlikte yurtdışına ekonomik nedenli göç, 1970 ve 1980'lerin başında aile birleşimleri; 1980 ve sonrasında ise iltica olarak kendini göstermişti. Dış göçler 1990'larda sığınma için başvuranlar ve 2000'li yıllarda düzensiz göçler olarak Türk göç tarihine geçti.

1950 ve 60'lı yıllarda oluşan işgücü göçleri, ülkeler arasında imzalanan anlaşmalar doğrultusunda yapıldı. Bu anlaşmanın en önemlisi Türkiye ve Almanya arasında 30 Ekim 1961'de yapılan İşgücü Anlaşması'dır. Türkler Almanya'ya bu işbirliği anlaşması ile gitmiştir. 1980'deki askeri darbeden sonra yoğun bir siyasi mülteci akımıyla Almanya'ya göçler başlamıştı. Türkiye'den göç eden siyasi sığınmacıların içerisinde Kürt sığınmacıların sayısı azımsanmayacak ölçüdeydi. Yıllar boyu çözülemeyen ve sürekli sorun olarak görülen "Kürt Olma" ayrımı bu halka mensup insanların özellikle 1980 darbesinden sonra yaptığı göçlerde önemli sebeplerden biri olmuştu.

3. 2. 2. Nizamettin Ariç ve Almanya

Türkiye'den yoğun bir göç alan Almanya askeri darbe sonrası artan siyasi ilticalar ile birlikte özellikle Kürt halkının sığındığı ülkelerin başında geldi. 1980 yılının sonlarına doğru Almanya'ya giden Ariç de ülkenin en çok göç alan şehri olan Berlin'e yerleşti ve uzun bir süre burada ikamet etti.

Yeni bir ülkeye, kültüre, ortama girmek kolay değil. Hayata yeniden başlıyorsunuz, her şeyi olduğu gibi kabul ediyorsunuz, etmek zorundasınız. Elimde sadece bir kâğıtla, nerede olduğumu bilmeden, hiçbir yere hareket edemeden beklemekten başka çarem yoktu. Yerleştirildiğim yerler çok kötüydü, insanın yaşaması için pek uygun

30 http://www.sosyalhizmetuzmani.org/multeci_muzik.htm .

31 31 Ocak 1991'de Bakanlar Kurulu'nda "cebir şartlarına bağlanarak" yerine bir "Terörle Mücadele Kanunu"nun hazırlanmasına karar verildi. 12 Nisan 1991'de de TBMM'de terörle mücadele kanunu kabul edilerek TCK'dan 141, 142 ve 163. olmak üzere kaldırıldı. Cezaevlerinde bu maddelerden yatmakta olanlara ise koşullu af getirildi.

sayılmazdı. Anlatılması güç acılar çektim, sıkıntılar, psikolojik bunalımlar yaşadım. Neden buradaydım, neden ülkemde değildim. Ben müzikten başka bir şey yapamazdım. Müzik yaptığım ve Kürt olduğum için mi karşılaştım bunca aşığılanmalar ve suçlanmalarla... (Ariç, 2012).

3. 2. 3. Kavram olarak diaspora ve Nizamettin Ariç

Diaspora hakkında yapılmış hatırı sayılacak miktarda araştırma, tez, makale çalışması olduğu bilinmektedir. Bu çalışmalara tezin içeriği bakımından yer vermek mümkün olmasa da kavrama yüklenen anlamlara değinip konuyu bu doğrultuda sınırlamakta fayda var. Çünkü kendisiyle aynı fikirde olunan Başer'in de belirttiği üzere; diasporanın evrensel bir karşılığı yok (Cheran 2004,s.3). Thomas Faist'in (2010, s.4) belirttiği gibi bütün tanımlarda uzlaşmaya çalışmak da boşunadır. Yahudi grupları tanımlamak için ortaya çıktığı söylenen diaspora kavramı, eskiden sadece Yahudi, Ermeni ve bazen Afrikalı grupları tanımlıyordu. Artık neredeyse her göçmen grubu kendisini diaspora olarak tanımlıyor ya da diaspora olarak tanımlanıyor. Brubaker'a göre, diaspora kavramının kullanımını o kadar genişledi ki, kavram araçsallığını yitirdi ve analitik bir kavram olmaktan çıkarak sıradanlaştı. Yani Brubaker'ın (2005, s. 1-3) dediği gibi; herkes biraz diasporaysa kimse diaspora değildir (Başer, 2013, 71).

Nizamettin Ariç'in de Almanya'da Kürt diasporasına "sürgün" sıfatıyla dâhil olduğunu söylemek mümkündür. Şüphesiz; sürgün olarak gittiği Almanya'da geçirdiği trajik ilk yılları onun müzikal yorumunu ve oluşturduğu yeni bestelerini de etkilemiştir.

Kötü şeyler yaşadım, çok sevdiğim kişileri yıllarca göremedim ve son nefeslerinde bile ziyaret edemedim. Bunlar bana çok acı verdi. Acularım müziğime yansdı elbette. Belki de bunları yaşamam gerekiyordu diyerek negatif olmaya çalıştım. Çünkü diasporada yaşamı hep negatif yönleriyle görseydim müzik yapamazdım ve o hayatın içerisinde kaybolup giderdim ama ben durmadım, çalıştım. İlhamın gelmesini beklemedim, okudum araştırdım, eğitim aldım, melankolik bir tavırdan değil, ciddi çalışmalarla müzik yaptım, işimi hep en önde gördüm. Disiplinli bir şekilde işime yoğunlaştım. Zaten sanatçı veya müzisyen işini ciddiye almalı ve disiplinle çalışmalıdır. Almanya'da çalıştığım müzisyenlerle hep bu çalışma ortamında oldum ve adapte oldum, bu da benim için çok faydalı oldu (Ariç, 2012).

3. 3. Almanya'daki Müzik Çalışmaları ve Yaptığı Albümler

Nizamettin Ariç Berlin'de siyasi sığınmacı olarak yaşadığı yıllarda gündün güne müzik çevresini kurmaya başlamıştır. *Hayrettin Akdemir*'den³² Türk Müziği ve *Prof. Salonek*'den³³ Klasik Batı müziği ve kompozisyon dersleri almış, birçok Alman müzisyenle tanıştı ve müzik yaşamına kaldığı yerden devam etmiştir.

Tek sesli müzikten artık çok sesli müzik arayışlarına girmeye başlamış ve ilk deneyimlerini *Carlo Domeniconi*³⁴ ile paylaşarak, kendisiyle de müzikal çalışmalar yapmıştır. Ariç'in Müziği 2011'de çıkardığı albümü *Azadî*'ye kadar birçok art zamanlı değişikliklere uğramıştır. Her bir çalışması yeni arayışlara ve projelere adım olmuştur. Sırasıyla Almanya'da şu müzik albümlerini yapmıştır:

Bêrivan, Cem, Dilan ve Diyarbakir, Ariç'in anadiline alışma denemeleri yaptığı albümlerdir.

Bêrivan (1982); polifonik, ve başka sazlarla desteklenen aranje şekli ile hem bir tepki hem de yeniliğe attığı ilk adımıdır. Bu albüm Almanya'ya sürgün olarak gitmesiyle gelişen muhalif duruşunu ve "Ben Yetim" olarak Türkçe söz yazdığı "Le Dotmam", Derde Kürdistan (Kürdistan'ın derdi) gibi eserleri Kürtçe okuyarak bir anlamda kendisine yaptığı özeleştirisini de içerir.

Cem (1982); kasedinde Ariç'in piyano eşliğinde söylediği Ey Ragıp ve Bandierra Rossa'yı hem İtalyanca, hem Kürtçe hem de Türkçe söyleyerek, müziğin tüm dilleri birleştiren bir değer olduğuna dikkat çekerek, halkların farklı dillerle aynı düşünceleri anlattığına değinmeye çalışır.

Dilan (1983); Ariç'in Türkçe olarak çıkardığı albümüdür ve bu albümle Türkçe dili ile bir problemi olmadığını anlatmaya çalışır.

Diyarbakir (1984); önceki albümlerinde değindiği temalarla birlikte aynı zamanda müzikte sevda konularının da olduğunu kilamen dilanlar ile yer göstermeye çalıştığı albümüdür.

³² Hayrettin Akdemir: Türk Müziği üzerine araştırmalar yapan ve Almanya'da bu konuyla ilgili kitap çıkartan yazar, araştırmacı, müzisyen.

³³ Nizamettin Ariç'in sadece soyadını hatırladığı ve Prof. Salonek olarak bahsettiği kişi hakkında biyografik bilgiye ulaşamamıştır, fakat Ariç kendisinden Kürt kültür ve müziğine meraklı ve ilgili bir Alman Müzik adamı olarak bahseder.

³⁴ Carlo Domeniconi ile ilgili bilgiler bu siteden edinilebilir. http://www.muziksoylesileri.net/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=58&Itemid=44http://edition-ex-tempore.de/domenico.html

Çiyayên Me (1985); Ariç'in, daha önce Türkiye'de kendisinin ve birçok sanatçının da seslendirdiği halayların Kürtçe olarak okuduğu albümüdür. Türkiye'de yaptığı TRT Halk Müziği tek sesli ve geleneksel sazlarla icra ettiği müzik yapısından kurtulmasa da, Almanya'da elde ettiği stüdyo teknolojisi imkânlarıyla duymasal olarak farklılık gösterir. Bu albüm ile, Türkçe okunan halayların orjin olarak Kürtçe'den geldiğini anlatmaya çalışan Ariç, bir anlamda hem pişmanlığını dile getirmiş, kendince özürünü dilemiştir. Bu yönüyle de ilk olduğu için Türkiye'de yapılan Kürt müziğinde önem arzeder.

Cûdî (1986); hem Türkiye'de hem de Almanya'da piyasaya sunulan albüm TRT'de yaptığı türkçe sözlü halk müziğinin hala etkisinin hissedildiği fakat Ariç'in değişik çalgıları kullanarak bu etkiden kurtulmaya çalıştığını göstermeye yöneldiği albümüdür. Bu albümde ilk defa çalgı dilini kullanarak Cudî Dağı ve etrafındaki halkın yaşamını çalgılarla anlatmaya çalışır.

Dayê (1987); ilk defa Batı sazlarını kullanmaya başladığı albümüdür. Batı müzisyenleriyle de ilk defa çalışmaya başladığı bu albümde müzikal düzenlemeler ve orkestrasyon da dikkat çeker. Bu albüm Türkiye ve Almanya'da yaptığı müziklerin geçiş albümüdür.

Kurdistan (1988); Ariç'in müziğinde dramatik ve resitatif anlatımın hissedilmeye başladığı albümüdür. Halepçe katliamını müzikle anlatmaya çalışarak, o dönemde şahit olduğu bu olaya karşı üzüntüsünü ve tepkisini göstermeye çalışır.

Hazal Gelin, Tut Elimden Düşmeyelim (1990); "Türkçe ile problemim yok" ifadesinin müzikal yansımasıdır. Kürdistan'ın ardından, halkçı ve halk dillerine olan saygısını ifade etmeye çalıştığı albümüdür.

Ahmedo Roni (1991); 1991'de Kürtçe yasağının kaldırılmasına, Türkiye'den sürgün edilmesine sebep olan eseri okuyarak damgasını vurduğu albümüdür, bu açıdan önemlidir. Ayrıca ilk defa Kürtçe kelime ve eser isimleri yazılı olarak Türkiye'de çıkan albümdür.

Wêneyên Xewnan (Images Dreams) (1993); Ariç'in çalgı sesleri, Batı Müziği ve Dengbêj geleneğini sentezlenmeye başladığı albümüdür.

Kurdish Ballads I-II (2002); Dengbêj geleneğinin, Batı Müziği sazları ve yapısıyla bütünleştiği, ballad tanımlaması ile de yabancı dinleyicilerine de ulaşmaya çalıştığı albümüdür.

Azadî, (2011); özgürlük temasının yanında Ariç'in aşk, sevgi, barış ve özlem konularını işlediği albümüdür. Eserler uzunhava gibi içritimli fakat ölçsüz değil, belli ölçü sayılarıyla bestelenmiştir. Ariç'in Türkiye'de Kalan Müzik tarafından çıkarılan ilk çalışmasıdır.

Êş (Acı), (2015); Ariç'in, Roboskî, Rojava, Kobanê, Şengal için yaptığı bestelerinin bulunduğu son albümüdür. Bu besteleriyle de mensup olduğu halkın son dönemlerde yaşadıklarına dikkat çekmiş, müziğiyle duyarlılığını dile getirmiştir.

1991 yılında Kürtçe'nin gazete, kitap, kaset gibi alanlarda kullanılmasını yasaklayan 2932 sayılı kanunun kaldırılması ile Unkapanı'ndaki çoğu plakçı Kürtçe albümler çıkarmaya başlamış ve Nizamettin Ariç'in *Ahmedo Roni* adlı albümü de Türkiye'de çıkan ilk Kürtçe kasedi olmuştu. Hatta Ariç Almanya'da yaşadığı için kendisinden izin alma gereği duyulmadan, bu kasedi bir kaç defa değişik plak şirketleri tarafından farklı kapaklarla yeniden basılarak satılmıştı. Karma olarak çıkarılan kasetler şöyleydi:

1. *Dertli Cemo*, Harika Müzik (Tahmini yıllar 1990-1995 arası).
2. *Rinda Min*, Aydın Müzik (Takmini yıllar 1990-1995 arası).
3. *Bê Kesa Min / Ahmedo Ronî*, Aydın Müzik, (1996).

Ahmedo Roni hem *Bê Kesa Min / Ahmedo Ronî*, hem de *Aydınlığım/ Ahmedo Ronî* olarak çıktı. Yine *Dertli Cemo* ve *Rinda Min* albümleri de Türkiye'de bu yolla çıkarılmış albümler arasındadır.

3. 5. Almanya'da Yaptığı Diğer Çalışmalar

Nizamettin Ariç Türkiye'de başladığı film çalışmalarına Almanya'da hem yapımcılık hem de film müziği besteciliği olarak devam etti.

Kürtçe Filmler:

Kilamek ji bo Beko (15 uluslararası ödül kazanır, 1991), Agirê Newroz (Kısa film) (2006)

Bestelediği Film Müzikleri;

Dilan (Erden Kıral - 1987), Komitas (Don Askarjan -1988), Dügün (İsmet Elçi - 1989), Kilamek ji bi Beko (Nizamettin Arıç - 1991), Şero (Huner Selim - 1992), Der Junge, der nicht Sprechen wollte (Ben Sambogaard - 1995), An Gesicht der Wälder (Peter Lilienthal - 1996), Hukukculuğumdan utanıyorum / Diyarbakır (Kahraman Yavuz) Agirê Newroz (Nizamettin Arıç - 2006), Hoppet (Peter Naess - 2008).

Nizamettin Arıç ayrıca, birçok filmin müziğinde mey, kaval, bağlama çalmış, sesi ile de iştirak etmiştir. Dünyanın her tarafında çok sayıda konulu film, belgesel film, TV dökümantasyonları, TV programları ve şiir CD'lerinde Arıç'ın müzikleri kullanılmaktadır.

Yeni Beste ve Video Klipleri;

Roboskî: Beste, aranje, yönetmen: Nizamettin Arıç. *Êşa Rojava*; Solistler: Mizgîn Tahir & Nizamettin Arıç. Söz: Nezir Palo, Beste, aranjör, yönetmen: Nizamettin Arıç. *Serê Kanîyê*; Söz: Ehmed Hüseyînî, Müzik, aranjör, yönetmen ve montaj: Nizamettin Arıç. Solist: Nizamettin Arıç, Gitar: Alexander Zerning. *Serê Kanîyê*; Solistler: Nizamettin Arıç & Berivan. Söz: Ehmed Hüseyînî, Müzik, aranjör, yönetmen ve montaj: Nizamettin Arıç, Gitar: Alexander Zerning.

Nizamettin Arıç, halen Almanya'nın Bonn şehrinde yeni projelerine ve konser programlarına devam etmektedir.

6. SONUÇ

Çalışmada, elde edilen veriler ve analizlerden yola çıkarak şu sonuçlara varılmıştır.

Nizamettin Arıç Diasporada Bir Kürt Müzisyenidir ve Kürt kimliğinden dolayı diasporada yaşamak zorunda kalmıştır. Arıç'ın Türkiye'deki yaşamı, dönemin Kürt müziğine uygulanan politikasına ışık tutar. Nizamettin Arıç'ın müziği değişen coğrafyalar üzerinde tarihsel bir değişkenlik gösterir. Nizamettin Arıç Türkiye'de geleneksel Türkçe sözlü halk müziği icra etmiş, Almanya'da ise bu anlayıştan uzaklaşan modern tarzda müzikler üretmeye başlamıştır. Nizamettin Arıç kendisini bir farklılık bir yenilik olarak tanımlamaz. Nizamettin Arıç'ın müziği her bakımdan mensup olduğu halkın yaşamından ve kültüründen öğeler içerir. Nizamettin Arıç Kürt kimliğinin hiçbir zaman ideolojik bir unsur olmasını istememiştir. Nizamettin Arıç yorumuyla, özellikle Türkiye'de bir çok Kürtçe müzik yapan kişiyi etkilemiştir. Nizamettin Arıç, yaptığı müzikle herkese seslenmeye çalışır.

Sonuç olarak Nizamettin Arıç Kürt müziğine farklı bir pencereden bakmayı sağlamıştır. Yaşamının geçtiği sınırlar onun yorumunu ortaya çıkararak şahit olduğu dönemi bize müzikal olarak resmeder. Hem Türkiye hem de Almanya'daki yaşamı ile dönemi tarihsel yönlerden tevsîğeden Arıç, aynı zamanda yaptığı albümlerde kullandığı sazlar ve düzenlemeler ile Dengbêjlik geleneği ile süregelen Kürt müziğinin Batılı bir tarzda dinlenmesini sağlamıştır.

Şimdiye kadar kendisiyle ilgili yapılan ilk tez örneği olan bu çalışma; bundan sonra yapılacak yeni araştırmalara yönelik sadece bir başlangıçtır.

KAYNAKÇA

Ağırakça, A. (2013). *Salâhaddin Eyyûbî ve Kudüs'ün Yeniden Fethi*, 3. Basım, İstanbul: Akdem Yayınları.

Akkoyunlu, S. (2011). Economic Crisis and Remittances to Turkey. In: Sirkeci, I. Co-hen, J. and Ratha, D. (eds.) *Remittance Practices and Migration during the Global Fi-nancial Crisis and Beyond*, s. 377. Washington, DC: The World Bank. (forthcoming).

Alinia, M. (2007). *Diaspora Mekânları, Kürt Kimlikleri, Öteki Olma Deneyimleri Ve Aidiyet Politikaları*, İstanbul: Avesta Yayınları.

Allison, C. (2001). *The Yazidi Oral Tradation in Iraqi Kurdistan*. 1. Basım, Curzon Press, Richmond, Surrey.

Avcı, E. (2001). Elazığ-Harpüt Bölgesi Halk Sanatkârları Antolojisi. *Bitirme Çalışması*, İstanbul Teknik Üniversitesi.

- Avcı, E. (2011). Nizamettin Ariç ve Kurdish Ballads Albümü Hakkında Bir İnceleme. *Yüksek Lisans Dersi İnceleme Çalışması*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Başer, B. (2013). *Diasporada Türk- Kürt Sorunu, Almanya ve İsveç'te İkinci Kuşak Göçmenler*, 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bedirxan, E. Z. (2010). *Kızıl Kürdistan*. (Çev: H. Şamil). İstanbul.
- Birand, M. A. (1984). *12 Eylül Saat 04:00*. İstanbul: Karacan Yayınları.
- Bruinessen, M. V. (2011). *Ağa, Şeyh ve Devlet*. (Çev: B. Yalkut). 7. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bruinessen, M. V. (2012). *Kürdolojinin Bahçesinde*, Kürdologlar ve Kürdoloji Üzerine Söyleşi ve Makaleler. (Çev: M. Topal). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Christensen, D. (1963). *Hakkâri Kürtlerinin Dans Şarkıları*. (Çev: G. Gökçen). Kürt Müziği 1996, 1. Basım, İstanbul: Avesta Yayınları.
- Christensen, D. (8-13 August, 2007). Music in Kurdish Identity Formations. *Conference on Music in the World of Islam*. Assilah, (New York, USA & Berlin, Germany).
- Danış, A. D. (2004). *Yeni Göç Hareketleri ve Türkiye, Birikim*, No. 184-185, Ağustos-Eylül. İstanbul.
- Dursun, D. (2001). *Demokrasi Sorunu ve Türk Demokrasisi*. İstanbul: Şehir Yayınları.
- Erbay, V. (2012). *İnatçı Bir Bahar, Kürtçe ve Kürtçe Edebiyat*. 1. Basım, Derleme Çalışması, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Feridunoğlu, Z. L. (2004). *Müziğe Giden Yol-Genç Müzisyenin El Kitabı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Gilroy, P. (1997). *Diaspora and the Detours of Identity*. In: Woodward K, ed. Identity and difference. Milton Keynes: Open University Press,
- Grossman, A. O'brien, A' İne. (2006). Kurdish Lyrical Protest: The Terrain of Acoustic Migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 32 (2), 271-289.
- Günay, E. (2011). *Müzik Sosyolojisi, Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*. 2. Basım, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Gündoğar, S. (2005). *Üç Kürt Ozanın Hikâyesi*. 2. Basım, İstanbul: Elma Yayınları, No: 48, Müzik Dizisi:3.
- Gündoğar, S. (2005). *Halk Şiirindeki Protesto Geleneğinden Günümüz Politik Şarkılarına Muhalif Müzik*. İstanbul: Devrin Yayınları.
- Heckman, L. Y. (2012). *Kürtlerde Aşiret ve Akrabalık İlişkileri*. (Çev: G. Erkaya). 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Izady, M. R. (1992). *Music The Kurds: A Concise Handbook* (Tailor&Francis Int. Publishers, Washington/Philedephia, Londra). (Çev: N. Hasgül). İstanbul: Avesta Yayınları.
- Izady, R. M. (2004). *Kürtler Bir El Kitabı*. (Çev: C. Atila). 1. Baskı, İstanbul: Doz Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik*. 9. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kanakıs, Y. (2006). Speak Low, Sing Loud. Spoken and Sung "Discourses of Kurdishness" in Hakkâri. *World Congress of Kurdish Studies*.
- Kartal, M. (2011). *Nefes Teknikleri, Nefesin Sihirli Gücü*. 7. Baskı. İstanbul: Sistem Yayınevi.
- Kevirbirî, S. (2004). *Bir Dünya Ozanı Şivan Perwer*. İstanbul: Elma Yayınları.
- Kırmızı, N. (2007). *Şanlıurfa'dan İstanbul'a Göç Nedeni ile Kültür Değişimi*. *Yüksek Lisans Tezi*, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- McDowall, D. (2004). *Modern Kürt Tarihi*. Ankara: Doruk Yayınları.
- Merwanî, C. (2010). *Kilam & Stranên Kurdî*. İstanbul: Avesta Yayınları.

- Mem, H. (2005). *Mem û Zin İdeal, Memê Alan Destan Masal*. İstanbul: Kürt Enstitüsü Yayınları.
- Nezan, K. (1996). *Kurdish Music*. (Çev: N. Hasgül). İstanbul: Avesta Yayınları,
- Oded, B. (1979). *Forced Migrations and Deportations of People in the Assyrian Empire*, Wiesbaden: Reichert.
- Özçelik, P.K. (2011). 12 Eylül'ü Anlamak. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 66 (1).
- Özer, A. (1988). Doğu Anadolu'da Aşiret Düzeni. *Yüksek Lisans Tezi*, T. C. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özer, Y. (2002). *Müzik Etnografisi, Alan Çalışmasında Yöntem ve Teknik*. 1. Basım, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Sheikhmous, O. (1999). *The Kurds in Exile*. Ratingen: The Kurdish Academy.
- Sirkeci, E. (2014). Göç ve Türkiye. *Migration Letters*, 9 (4), 297-302.
- Sirkeci, İ. (2003). Migration, Ethnicity and Conflict, The Environment of Insecurity and Turkish Kurdish International Migration. *Doctoral Thesis*, University of Sheffield.
- Tan, S. (2011). *Rêzimana Kurmancî, Çapa Berfirehkirî*. İstanbul: Kürt Enstitüsü Yayınları.
- Tatsumura, A. (1980). *Music and Culture of the Kurds Senri Ehnological Studies*. (Çev: N. Hasgül), İstanbul: Avesta Yayınları.
- Tekin, G. G. (2013). *Dilimiz Varlığımız, Dilimiz Kimliğimizdir*. Türkiye İncelemeler Dizisi No: 731, 1. Basım, İstanbul: Belge Yayınları.
- Tekin, G. G. (2011). *İttihat ve Terakki'den Günümüze Yek Tarz-ı Siyaset: Türkleştirme*, 2. Basım, İstanbul: Belge Yayınları.
- Wahlbeck, Ö. (1999). *Kurdish Diaspora: A Comparative Study of Kurdish Refugee Communities*. Great Britain: Macmillian in association with Centre for Research in Ethnic Relations, University of Warwick.

Yavuzoğlu, N. (2010). *21. Yüzyılda Türk Müziği Teorisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yavuzoğlu, N. (2010). *Uygulamalı Müzik Teorisi-1*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

İnternet Kaynakları

Url-1 <http://www.steinberg.net/en/extras/about.html>, alındığı tarih: 17.11.2013. 17:19.

Url-2 http://www.sibelius.com/home/index_flash.html, alındığı tarih: 17.11.2013:17:23.

Url-3 <http://www.azerbaycankulder.org/tarih.aspx>, alındığı tarih: 17.11.2013: 17:54.

Url-4 <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/RUSstalin.htm>, alındığı tarih: 17.11.2013:18:58.

Url-5 <http://www.kurdistanica.com/english/history/deportation.html>, alındığı tarih: 17.11.2013:20:04.

Url-6 http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ayse_hur/baba_ilyasla_baba_ishak_neden_isyan_etti-1123589, alındığı tarih: 17.11.2013: 20:50.

Url-7 <http://ibrahimhalilbaran.tumblr.com/post/33370346644/kurt-asiretleri#.UokiGMS-08c>, alındığı tarih: 17.11.2013: 22:10

Url-8 <http://ibrahimhalilbaran.tumblr.com/post/33370346644/kurt-asiretleri#.UIAbJoa-2q3> (19.10.2013:01:56).

Url-9 <http://www.midafternoonmap.com/2013/10/rebellious-tribes-of-eastern-anatolia.html> (alındığı tarih; 18.11.2013: 22: 30).

Url-10 <http://blog.milliyet.com.tr/bekiran-asireti/BlogNo=414299>, alındığı tarih: 19.10.2013:23:10.

Url-11 <http://www.halkevleri.org.tr/hakkimizda>, alındığı tarih: (23.10.2013 :16:03).

Url12http://www.karakocan.info/tr/index2.php?option=com_content&task=view&id=484&page=1&page=198&Itemid=1, alındığı tarih: (13.11.2013:19:22).

Url-13 <http://esrefbitlis.kimdir.com/>, alındığı tarih: 03.11.2013:00:06.

Url-14<http://blog.milliyet.com.tr/70-lerin-sonu--darbe-ve-80-ler-turk-sineması/Blog/?BlogNo=37224>, alındığı tarih: (27.10.2013:18:22).

Url-15http://www.sosyalhizmetuzmani.org/multeci_muzik.htm, alındığı tarih: 03.11.2013:21:05.

Url16http://www.muziksoylesileri.net/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=58&Itemid=44<http://edition-ex-tempore.de/domenico.html>, alındığı tarih: 17.11.2013: 23:14.

Url-17 <http://www.sivan-perwer.com/sp.html>, alındığı tarih: 23.11.2013: 22:36.

Url-18<http://www.emrah.com.tr/detail.php?part=agamagam2&ss=>, alındığı tarih: 24.11.2013:22:11.

Url-19 <http://www.tatlises.com.tr/tatlises/>, alındığı tarih: 24.11.2013:22:24.

Url20http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.529a37eb5a4bf5.16595947, alındığı tarih: 30.11.2013:20:51.

Url-21<http://www.bianet.org/bianet/toplum/151395-diyarbakir-hevsel-bahceleri-ne-sahip-cikiyor>, alındığı tarih: 01.12.2013:00:55.

Url-22 <http://www.tigristime.net/v2/?c=177>, alındığı tarih: 01.12.2013:17:57.

Url23http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.529b4e13dc6c27.01270588, alındığı tarih: 01.12.2013: 18:20

Url-24<http://www.elelebizbize.com/e-kutuphane/aslididemdanis/yenigochareketleri.pdf>, alındığı tarih: 01.12.2013: 18:28.

Url-25<http://www.21yyte.org/tr/arastirma/milli-guvenlik-ve-dis-politika-arastirmalari-merkezi/2013/05/20/7008/kurt-nufusu-demografik-savas-ve-cia>, alındığı tarih:01.12.2013:19:09.

Url26http://www.alevihaberajansi.com/index.php?option=com_content&task=view&id=11723&Itemid=42, alındığı tarih:01.12.2013:20:23.

Url-27 <http://www.nesetertas.gen.tr/>, alındığı tarih: 01.12.2013:22:01.

Url-28<http://www.diegaste.de/gaste/diegaste-sayi210.html>, alındığı tarih: 03.12.2013:22:41.

Url-29<http://essential.metapress.com/content/d466551n05w01400/fulltext.pdf>, alındığı tarih:03.12.2013:22:49.

Url-30<http://kurdians.blogspot.com/2008/08/bir-zamanlar-radyosu.html>, alındığı tarih: 18.10.2013:21:45.

Url-31<http://www.mirbotan.com/candi-gisti/61979-erivan-ve-bagdat-radyolari.html>, alındığı tarih: 19.10.2013:00:04.

Url-32<http://cadde.milliyet.com.tr/2009/12/26/HaberDetay/1178276/>, alındığı tarih: 21.10.2013:23:36.

Url-33http://www.radikal.com.tr/turkiye/1960lar_boyle_gecti-1034149, alındığı tarih: 21.10.2013:23:36.

Url-34<http://eski-tas.blogspot.com/2011/08/tulay-german-erdemli-yillar.html> 29.10.2013:17:40.

Url-35<http://kurtedebiyati.blogcu.com/fegiye-teyran-kimdir/10743044>, alındığı tarih: 14.12.2013:23:01.

<http://www.bianet.org/biamag/yasam/145129-halepce-hamur-elma-kokusu>, alındığı tarih: 14.01.2014.

Url36http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52e98c9d5c0ba2.59433744Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü (1983).

Url-37 <http://www.polisradyosu.net/rdtvffkur.htm>, alındığı tarih: 05.02.2014:01:28.

Url-38 <http://www.trt.net.tr/radyo/HaberDetay.aspx?HaberKodu=2a14beb9-373b-4f73-a85a-d9fd7ca0f590>, alındığı tarih: 05.02.2014:01:33.

Url-39 <http://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/TBMM/d09/c010/b010/tbmm090100100270.pdf>, alındığı tarih; 18.02.2014:23:06.

Url-40 <http://www.youtube.com/watch?v=zA5xpsX6dRc>, alındığı tarih; 23.02.2014:15:11.

Url-41 <http://blog.milliyet.com.tr/12-eylul-1980---darbe-gunu-ve-mgk-bildirileri/Blog/?BlogNo=201315>, alındığı 23.02.2014:15:40.

Url-42 <http://blog.milliyet.com.tr/12-eylul-1980---darbe-gunu-ve-mgk-bildirileri/Blog/?BlogNo=201315>, alındığı 23.02.2014:16:51.

Url-43 <http://www.68liler.org/bolum4.htm>, alındığı 23.02.2014:17:02.

Url-44 <http://dictionary.reference.com/browse/nonacademic>, alındığı 02.03.2014:14:08.

Url-45 <http://www.biyografi.info/kisi/yilmaz-guney>, alındığı tarih; 07.03.2014:11:40.

MANİSA SOMA CENKYERİ KÖYÜ EŞEK SEYİRLİK OYUNU

Manisa Soma Region “Eşek” Village Dance

Emir Cenk AYDIN*

ÖZET

İnsanoğlu düşünebilen sosyal bir canlı olarak, dünya üzerindeki varlığının ilk gününden bugüne kadar, değişik coğrafi bölgelerde, parçası olduğu doğa ile uyumlu bir şekilde yaşamış, doğal ve kendi oluşturduğu tüm şartları aklıyla sentezleyip çeşitli yaşama biçimleri, alışkanlıklar, gelenek-görenekler, sosyal kurallar, kısacası halk kültürlerini oluşturmuştur. Manisa Soma Cenkyeri Köyü “Eşek” Seyirlik Oyunu, bölgede düğün geleneği içinde toplumsal öğretisi ve yaptırımı bulunan bir fenomendir. Bir bakıma yörede düğün geleneği içinde alkol tüketimini düzenleyen, sosyal-öğretici-düzenleyici bir yapısı olan bu seyirlik oyun, alkol tüketiminde ölçüyü kaçıran bireyleri deşifre ederek cezalandıran bir kurgudan ibarettir. Bildirinin ilk bölümünde kültür ve halkbilimi tanımları yapılacak, gelişme bölümünde Soma yöresinde yapılan geleneksel yapıdaki düğünlere genel hatlarıyla kısaca değinilecek ve bu sayede Eşek oyununun tüm düğün kurgusu içerisindeki konumu, işlevi ve yapısı tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Soma, Cenkyeri, seyirlik oyun, düğün, gelenek.

ABSTRACT

Mankind, considered as a social animal, lived in harmony with nature by synthesizing all essentials given by nature with its mind and created habits, traditions, social rules by since the first day of its presence on the world, shortly created culture. Manisa Soma Cenkyeri Village "Donkey" Theatrical Dance is a phenomenon with social teachings and sanctions in the local wedding tradition. This theatrical dance organizes the limits of alcohol consumption and penalizes the individuals who miss out the measure. In the first part of the article, definitions of culture and folklore are made. In the development section, a general outline about the wedding tradition of the region and “donkey” dance will be made. The social function and structure of “donkey” dance in the location will be mentioned in the conclusion part.

Key Words: Soma, cenkyeri, theatrical dance, wedding ceremony, tradition.

GİRİŞ

Bu bildiri 2007 senesi Mart ayında Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü Öğretim Görevlisi Abdurrahim Karademir'in düzenlediği, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü ile İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Halk Oyunları Bölümü'nün Manisa İli Soma İlçesi Cenkyeri Köyü'ne beraber gerçekleştirdikleri, her iki bölümün hem hoca hem de öğrencilerinden oluşan bir ekiple yer aldıkları derleme ziyareti sırasında yapılan tespit ve kaynak kişi görüşmelerinden yararlanılarak yazılmıştır. Bu kaynak kişi görüşmelerinde derlenen bilgilerin büyük bir bölümü, Cenkyeri Köyü sakinlerinden İbrahim Bodur tarafından aktarılmıştır. İbrahim Bodur, Cenkyeri Köyü doğumludur ve hayatının tamamını yine Cenkyeri Köyü'nde geçirmiştir, halen hayattadır. Yapılan tespit çalışması ve görüşmelerde yer alan kaynak kişi listesi:

Şair: Hüseyin Özay

Müzisyenler: Klarinet: Süleyman Çalar, Davul: Engin Çalar.

Görüşme Yapılan Kaynak Kişiler: İbrahim Bodur, Bahittin Bodur, Caner Karabacak, Ahmet Nural, İsmail Kurt, Mehmet Yıldırım, Fethi Özay

Eşeğin Sahibi: Erdem Afacan.

“Halk bilgisi ürünleri belli bir geleneksel bağlam içinde yaratılırlar ve içinde doğdukları geleneğe bağlıdır. Geleneği ortaya çıkaran sebepler var oldukça, yani yaratıcı, dinleyici ve yaratma ve nakletme ortamı bulunduğu sürece bu ürünler yaratılacak ve geleneğe mensup halk grubunun üyeleri tarafından tekrarlanacaktır” (Ekici, 2004: 13).

Bu bağlamda Soma Yöresi Cenkyeri Köyü Eşek Oyunu da, yörenin geleneksel seyirlik halk oyunları dağarcığında, özellikle geleneksel düğün yapısı içinde yer alan ve sadece yörenin erkekleri tarafından icra edilen bir seyirlik oyundur.

Manisa Soma Cenkyeri Köyü “Eşek” seyirlik oyunu, bölgede düğün geleneği içinde toplumsal öğretisi ve yaptırımı bulunan bir olgudur. Bir bakıma yörede düğün geleneği içinde alkol tüketimini düzenleyen bir yapısı olan bu seyirlik oyun, alkol tüketiminde ölçüyü kaçıran bireyleri deşifre ederek cezalandıran bir kurgu ve anlatıma sahiptir. Bu düzen ve anlatım içinde Eşek Oyunu'nun tüm düğün kurgusu içerisindeki konumu, işlevi ve yapısını daha iyi ortaya koyabilmek için yöredeki geleneksel düğün yapısına ana hatları ile bakmak gerekir.

Soma yöresinde geleneksel yapıdaki düğünler cumartesi günleri başlar. Oğlan evine ve kız evine misafirler (dışardan, başka köy veya şehirlerden) gelirler, yerleşirler. Yakın köylerden hangilerinden kimlerin çağırılacağı Cenkyeri Köyü bayraktarı ve damat tarafından daha önceden

*Öğr. Gör. Dr. – Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü, emircenk@gmail.com

belirlenir ve gerekli görülen davetler yapılır. Öğlen saatinden hemen önce, komşu köylerden davet edilen misafirler kendi köylerinin bayraktarı başkanlığında gençlerini temsil eden bayrakları ile beraber gelirler. Köyün girişine misafir bayraklar dikilir. Cenkyeri köyü bayraktarı bu misafirleri karşılar; onlara köy meydanına kadar boru (trompet) ve trampet çalan iki müzisyenden oluşan müzik takımıyla eşlik eder. Bayraktar, her köyden gelen gruba ayrı ayrı refakat eder. Bir köyden gelen gruba refakat ederken diğerleri beklerler. Köy meydanına gelen her grup kendi köyünün bir veya birkaç zeybek oyununu oynar, etrafa serilmiş hasırlara veya sandalyelere oturur. Bu esnada oğlan evinin önünde de klarnet ve asma davuldan oluşan iki kişilik bir diğer müzik takımı da çalmaya başlar. Bu andan itibaren oğlan evinin önünde müzik pek susmaz, düğün atmosferi yavaş yavaş kendini hissettirmeye başlar. Gelenekte iki takım müzisyen olması normalken 1990'lı yılların başlarından itibaren geleneksel düğünlerde müzisyenlerin sayısında azalma olmuş; yörede gerek trampet ve trompet çalgılarını çalan müzisyen sayısının, gerekse bu ikinci takıma duyulan ihtiyacın azalması nedeniyle günümüzde bazı düğünlerde sadece klarnet ve davul çalan müzisyenlerden oluşan iki kişilik tek bir takım görülmektedir.

Her iki evde de ev halkına, misafirlere ve düğünde hizmet eden gönüllülere yemek ikram edilir. Cumartesi günü öğlen saatinde ikram edilen bu yemek çok çeşitten oluşan bir menüden ziyade basit bir menüye sahiptir. Genellikle bu yemekte kuru fasulye, kızartma, pilav, turşu ve yoğurt ikram edilir. Köy halkı bu yemeğe icabet etmez. Oğlan ve kız evleri yemek sonrasında pek hareketli olmayan bir sükûnette geçirir. Misafirler dinlenir, ahali akşam için gerekli hizmet ve hazırlıklarını yapar. Gençler genel hizmetlerin yerine getirilmesi konusunda organize olur, işbölümü içerisinde hizmet ederler. Oğlan evinde öğlen ve akşam yemekleri arasında zaman zaman zeybekler oynanır. Bu dansların oynanış sırasını Cenkyeri Köyü Bayraktarı organize eder.

Akşam yemeğinden önce yörede “Sadıç Çıkma” denilen gelenek yerine getirilir. Sadıç Çıkma geleneğinde, köyün diğer hanelerinden isteyen aile reisleri, kendi aileleri adına, mendil ve yemenilerle süslenmiş bir tepsiye ufak hediyeler ve bahşişler koyarlar. Bu tepsiyi, köyün gençlerinden biri başının üstüne koyar ve bir bahşiş karşılığında kapı kapı dolaştırır. Kapısı çalınan her haneden tepsiye küçük hediyeler ve bahşişler konulur. Bu tepsi en sonunda oğlan evine ulaşır. Tepsi oğlan evine ulaştığında damat ve damadın annesi dışarı çıkar. Tepsinin sahibi damatla sarılır, kucaklaşır. Bu esnada damadın annesi, tepsiyi başında taşıyan gence “bu tepsi kimin” diye sorar, gençte tepsinin sahibinin adını söyler. Damadın annesi teşekkür eder, tepsiyi alır, içeriye girer, böylece gelen ufak yardımı kabul etmiş olur.

Cumartesi günü akşam yemeği hem kız evinde hem de oğlan evinde bol çeşitli ve ikramlıdır. Kurulan zengin sofralar iki evin de misafirperverliğinin ve düğüne verdikleri önemin bir göstergesidir. Köyün gençleri bu yemeklerde de organize biçimde hizmet eder, gerekli işleri bölüşüp yaparlar. Akşam yemeğinden sonra kadınlar, kına oturması için kız evinde toplanırlar ve kendi aralarında eğlenirler. Erkekler ise grup grup, çeşitli köy hanelerinde misafir edilirler. Bu erkek toplantılarında içkili sohbetler yapılır. Bayraktar bu grupları muhabbet ettikleri hanelerde ziyaret eder, oyuna ne zaman çıkacaklarını sorar. Bütün grupların oyuna çıkmalarını organize eder. Oyuna çıkma sırasında önceliği yaşı genç gruplara verir.

Kadınlar ve genç kızlar, kına oturması bitince evlerine giderler, günlük kıyafetlerini giyerler ve erkeklerin oyunlarını seyretmek için düğün meydanına gelirler. Yetişmiş, ergenlikten çıkmış erkekler, genç kızlar oyunlarını görsün diye geç saatte oyuna çıkmak isterler, bu nedenle kına oturmasının devam ettiği saatlerde genç erkekler oyuna çıkarlar. Bayraktar, her bir grubun ne zaman ve ne kadar oyuna çıkacağını kararlaştırır. Oyuna çıkma sırası gelen grubun bulunduğu eve gelen bayraktar sıralarının yaklaştığını haber verir. Müzisyenler evin bulunduğu sokağın başına gelir, grup dışarı çıkar, yörede “hora” tabir edilen oyunla yol alarak düğün meydanına gelirler. Meydana ulaşan grup yöredeki zeybek oyunlarını oynar. Bu oyunları birbirine karşı dizilmiş düz iki sıra halinde ve tarak geçişlerle icra ederler. Meydanın her iki yanına dizilmiş kızların hepsine görünebilmek adına tarak geçişler yaparlar. Aleni biçimde kızlara bakmak uygun bir davranış değildir. Hoşlandığı, yakın bulunduğu bir kıza caka satmak, hava atmak için oyunları fiyakalı oynamaya çalışan erkekler teker teker kızlara bakamazlar ancak tarak geçişler sayesinde kızların yeri neresi olursa olsun kendilerine bakabildiğini bilirler. Grupların her birinin oyunu en az bir saat sürer. Zeybek oyunu bittikten sonra hora başlar. Hora sonrasında “kırık hava” adını verdikleri 9/8 lik oyun havaları veya 4/4 lük çifttelli oyunları oynanır. Bayraktar grubun havasına ve zamana göre son oyunlarda grubu bitirmeleri için uyarır. Bayraktara itiraz edilmez, her grup zamanında oyununu bitirir ve evine döner. Gruplar teker teker oyuna çıkarlar, oyunları bitince tekrar eve dönerler, birbirlerinin oyunlarını seyretmezler. Bayraktar eve dönen grupları tekrar ziyaret eder ve sabah zamanında kalkıp düğün evine gelmelerini,

gerekli hizmetleri işbölümü yaparak yerine getirmelerini ister. Düğün için yapılan hizmetler ihmal edilmemesi gereken vazifelerdir. Eve dönen gruplar genellikle sofraya muhabbetine devam ederler. Bazı gruplar sabah erken saatlere kadar muhabbete devam ederler.

Pazar günü sabahı bayraktar düğün evine en erken gelenlerdendir. Her grup misafir düğün evine gelir. Son gelen olmamak için genelde erkenden kalkılır ve gelinir. Gelmeyen bir grup varsa, hep beraber onların kaldığı eve gidilir. Amaç grubu uyurken yakalamaktır. Grubun uyuduğu eve girmeden önce herkes ellerini kazan isiyile siyaha boyar ve eve adeta bir baskın yapılır. Uyuyanlar daha ne olduğunu anlamadan herkes üzerlerine kapanır ve ellerinin isiyile uyuyanların yüzünü boyamaya başlarlar. Bu biçimde uyanan grubun yüzleri tamamen simsiyah olana kadar boyanır. Yüzleri boyanan gruba elbiseleri ters giydirilir ve dışarıya çıkartılır.

Yüzlerin neden siyaha boyanması konusunda Metin And'ın, siyah ve beyaz renklerin şamanlıkta temsiline dair görüşlerini hatırlamak yerinde olur. “Ak ve kara karşıtlığına gelince, kardeşlerden birinin ak, ötekini kara giyinmesi gene şamanlığın bir kalıntısı olabilir. Şamanlar kimi yerlerde ak kam, kara kam diye ikiye ayrılırdı. Bir başka ayrıma göre ise ak şaman (=sagani bö) iyi şamandı, kara şaman ise (=karain bö) kötü şaman. Oyunda da zaten iyi kardeş ak, kötü kardeş ise kara posta bürünmüştür” (And, 1974: 41).

Bu açıklamalardan da anlaşılacağı üzere yüzün siyaha boyanması, cezalı köyün bayraktarının başarısızlığının damgası gibidir. Köyünün ahalisini kontrol edemediği, yeterince düşünceli davranmadığı için ertesi güne yüzü kara çıkmıştır. Bu grubun geldiği köyün bayraktarı dışarıda hazır bekletilen eşeğe ters biçimde bindirilir. Diğerleri de, uzunca bir urganla ellerinden birbirlerine bağlanırlar. Bayraktarlarının ters biçimde bindirildiği eşeğin arkasına bağlanarak “sıpa” yapılırlar. Bu grubun ellerinden birbirlerine bağlandıkları ip bir halka yapacak şekilde ayarlanır ve her iki ucundan eşeğin semerinin arka “kaş” tabir edilen, çapraz gelen iki ağaçtan oluşan, heybe, torba gibi eşyaların asılmasına yarayan kısmına bağlanır. Bu grup içmeyi ölçüsüyle beceremediği için sabah zamanında kalkamamış ve bu biçimde bir uygulamayla karşılaşmıştır.

Davul ve karnet sazlarından oluşan müzik takımı eşliğinde grup oyunlar oynayarak oğlan evine doğru yola çıkar. Genelde söz konusu kurgudaki amaç, düğün gecesi ertesi sabah kalkamayacak kadar içen bireyleri ve bayraktarlarını, yeterince kontrollü davranmadıkları gerekçesi ile ahaliye deşifre etmektir. Yolda müzisyenler oyun havaları çalarlar ve etraftaki bireyler hem oyun havalalarına dansları ile eşlik eder hem de yürüyerek yol alırlar. Bu oyun havaları 9/8 lik (evfer) ölçüde roman havalarıdır. Genelde yürüyerek ve yol kat ederek yapılan bu şenlik tempolu bir faaliyet olduğundan ağır havalar bu faaliyette pek icra edilmez. Bu grubun önünde, müzisyenlerle beraber, yörede “şair” tabir edilen, hızlı ve akıcı konuşabilme yeteneğine sahip olan bir birey bulunur. Şair; yörede geleneksel yapıda icra edilen düğünlerde mutlaka bulunan bir bireydir. Eşeğe ters bindirilen bayraktarın elleri de uzun bir sopaya bağlanır ve bu sopanın her iki ucuna da uzun bir ipin iki ucu bağlanarak ipten geniş bir halka oluşturulur. Bu halkanın arka ucuna da geç kalkanların ev sahibi yer alır. Grup ilk önce oğlan evine gelir. Burada oğlan evi ahali dışarı çıkar ve bu eşek oyununu seyrederek. Hızlı ve akıcı konuşabilen şair, oğlanın babasından birtakım isteklerde bulunur. Şair bu isteklerde bulunacağı sırada müzisyenlerle göz teması kurarak müziği kestirir. Şair konuşacağı zaman hem müzik hem de oyun veya yol alma durur ve ahali sessizleşir. Şairin söyledikleri net bir biçimde duyulur. Şair isteklerini yaparken sanki bu “sıpaları” ve “eşeği” köyün dışında sahipsiz gezerken bulmuş gibi bir kurgu içerisinde kafiyeli dördlükler uydurur. Kafiyeli ve nükteli bu dördlüklerin ana fikri; şairin bu sahipsizlerin sahibini aradığıdır. Tüm kurgu şairin kontrolündedir ve herkes onu dinler. Şair bu esnada oğlanın babasıyla iletişim kurar, ona “ne isteyeyim” diye danışır. Baba kendisinden ne isteyip ne istememesi gerektiğini şaire söyler fakat bunu etraftakiler pek işitmez. Örneğin baba, şaire “benden keçi iste, oğlak iste, arpa isteme” der. Şair eşek ve sıpalar için saman, arpa, yulaf, mendil, börek, sütlaç, rakı, bira, şarap, tavuk; müzisyenler için bahşiş, mendil; en son kendisi için bahşiş, mendil gibi şeyler ister. Her bir istek için müzik durur ve şair bu istediği şeyin adıyla kafiyeli ve nükteli dördlükler söyler. Bazen aynı şeyi, örneğin birayı, başka başka dördlüklerle birden çok kez isteyebilir. Oğlan evinde istekler bitince şair komik bir dördlükle isteklerin bittiğini söyler ve aynı seyirlik oyun tamamen tekrarlanmak üzere kız evine gidilir. Her iki evde de oğlanın ve kızın akrabaları, uçları eşeğin üzerindeki bayraktarın ellerine bağlı olan sopanın iki ucuna bağlanmış olan ipten oluşan halkanın içine alınır ve oynatılır. Kız babası şaire, altta kalmayacağı ve cömertliğini göstereceğine inandığı ölçüde neler isteyebileceğini söyler. Şair, olayı, büyük istekleri sona bırakarak ahaliyi heyecanlandırarak şekilde kurgular. Sonlara doğru ahaliye “kızın babası acaba bu kadar büyük bir şeyi verecek mi” şeklinde bir merak uyandırır, tansiyonu yükseltir, babayla anlaştığı üzere büyük

hediyeyi veririr, nükteli bir dörtlükle; eşeğin ve sıpaların sahibini bu köyde bulamadığını ve aramaya devam etmek için diğer köylere gideceklerini söyler ve oyunu bitirir.

Oyun bitince orada durulmaz, cezalıların çıktığı eve gidilir, el yüz yıkanır ve pazar öğle yemeği yenilir. Bu esnada vedalaşmalar başlar. Yemekten sonra “gelin alma” için hazırlıklar başlar.

Gelin alma, düğün töreninin son aşamasıdır ve gelinin kız evini terk ederek hayatının geri kalanını geçireceği kendi evine gitmesidir. Damadın babası “gelin almaya gidiyoruz” der ve gelin alma başlar. Gelin alma alayı kız evine doğru yürüyüşe geçer, bu alaya klarnet ve asma davul çalan iki kişilik müzisyen takımı eşlik eder. Bu esnada genellikle marşlar çalınır. Gençlerden zeybek oynamak isteyen olursa müzisyenler zeybek çalarlar. Kız evine gelindiğinde “gelin hazır” diye haber verilir. Gelin arabası kız evinin bahçesine girer, gelin kimseye görünmeden kapıya iyice yanaşmış olan arabaya biner. Burada amaç, ana evinden ayrılan gelinin bu hüznü anında ahali tarafından görülmemesidir. Gelinin annesi, bereket olsun diye gelin arabasının üzerine buğday, para ve akide şekeri atar. Şekerler ve paralar çocuklar tarafından kapışılır. Gelin arabası ayrıldığında “içip su gibi aksın” diye bir bardak su dökülür. Gelin alayı önde bayraktar, ardında müzisyenler ve düğün ahali eşliğinde oğlan evine gelir. Gelin kaynana ve kayınpeder tarafından ve yine etrafa görünmeden arabadan iner, avluya geçer. Araba eve tam yanaşamazsa gelinin etrafı örtü çevrilerek kapatılır. Gelin avluda, evin girişinde damadı bekler. Damat elinde gerçek veya yapma çiçekle gelir, gelinin yüzünü örten duvak ve duvağın dışındaki kırmızı renkteki bürümcüğü açar. Bu esnada damadın yanında muhakkak yengesi olur, gelinin açılan bürümcüğünü alarak damadın omuzuna asar. Orta yerde sadece damat ile gelin kalır. Damat gelinin koluna girer (koltuk yapmak), içeri odaya girerler. Bu esnada alkış başlar. Bu alkışa Cenkyeri Köyü’nde “şak şak” yapmak denir. Alkış sesini duyan davulcu son havayı bitirir ve bu düğünün bittiğini işaret eder. Ardından “bayrak dürmek” için istiklal marşı çalınır. Köyün gençlerini temsil eden ve üzerinde “Cenkyeri Gençlerbirliği” yazan ve gençler için kutsal değer taşıyan bayrak dürlülür, kılıfına geçirilir ve düğün biter.

Cenkyeri köyünde tespit edilen ve yörenin düğün geleneği içinde yer alan “eşek” seyirlik oyunu Metin And’ın “*Oyun ve Bügü*” kitabında bahsettiği üzere Anadolu’nun hemen her yerinde görülen “cezalılı seyirlik oyunları” formatında bir oyundur. And’ın bu konudaki örneklendirmeleri şu şekildedir.

“... Kars'ta Yüzük oyununun sonunda henk denilen şakalı dramatik oyunlar oynanır, ayrıca yenilen takım oyuncularını türkülerle kızdırılır. Kimi yerde horoz, kocağarı, köpek, kedi, fare, ayı gibi çeşitli kişi ve hayvanların taklitleri yaptırılır. Çanakkale/Bayramiç'te yenilenin ayaklarını toprağa gömüp gülüşülür. Kayseri'de Yüzük oyununda yenilenin alınına fincanın arkası islenerek damga gibi basılır, ya da tavana soğan asılır, yenilen elleri arkasına bağlı olarak bunu kapmaya çalışır. Gene burada traş olma cezasında sulu külün içindekini bulma cezasıdır. Çorum'da ceza, yoruluncaya kadar mani söyleyip dans etmektir. Niğde'de ceza olarak yenilen takımın başçısı yarı beline kadar toprağa gömülür, ona işkence yapılır, alay edilir. Niğde/Bor'da yenilen, öteki çocukları sırayla sırtında taşır. Eskiden Çankırı'da fes değiştirme oyununda yenilen, yanlış yapanın yüzüne kara sürülür, 7 kez kara çizgi çizilen oyundan çıkartılır. Senirkend'de yüzük oyunundan sonra yenilenlerin alınında yumurta kırılır, ya da fincan altı isle karartılır, bununla yenilenin alını damgalanır, aynı takımdan olanlara yalattırılır... Çankırı'da mızıkçılık eden (calgıyan) sırtüstü toprağa yatırılır, tebeşirle, sert bir nesne ile kalıbı çizilir, o kalkınca herkes bu kalıbın üzerine işer. İstanbul, Sinop vb. yerlerde mızıkçı ayaklarıyla başından tutulup kaldırılır, altı kez yere dokunacak biçimde hızlı olarak kaldırılıp indirilir. Buna Altı Okka (kısaca altokka) denilir” (And, 1974: 143).

Manisa-Soma Cenkyeri Köyü, düğün mekânında kayıt altına alınan “Eşek” oyunu, sadece bir seyirlik oyun olmasının ötesinde, sosyal boyutuyla da geleneğin bir parçasıdır. Alkol tüketiminin yasaklanmış bir faaliyet olmadığı, alkol alınarak yapılan sohbetlerin ve eğlencenin, düğünün normal bir parçası olduğu algısı yörede bir kesim insan tarafından benimsenmiş ise de bu alkol tüketiminin ölçülü olması gerekliliğini ortaya koyması bakımından “Eşek” seyirlik oyunu sosyal bir davranış öğretisi içerir.

Oyunda deşifre edilerek bir bakıma cezalandırılan misafirler, tasvip edilmeyen bir biçimde alkolü ölçüsünde tüketmemiş, bu nedenle de sabah gereken saatte kalkamamışlardır. Bu davranışları sonucunda deşifre edilerek bir biçimde cezalandırılırlar fakat burada göz önünde bulundurulması gereken bir diğer konu da, liderleri konumundaki bayraktarlarının en çok deşifre edilen kişi olmasıdır. Eşeğin üstüne, elleri bağlı bir şekilde oturtulan bayraktar, lider olarak grubunun davranışından sorumlu kişidir. İyi bir lider, grubunu, sohbeti zamanında ve ölçüsünde bitirmek noktasında uyarılmış

olmalı, onları bir biçimde disipline etmiş olmalıdır. Bu görevini ihmal etmiş olduğundan, grubu yerde, o eşeğin üstünde, en çok görünen noktadadır. Bu biçimde diğerlerinden daha büyük bir bedel ödediği düşünülebilir. Oyunun *öznelerinde* (Eşek, Eşeğe ters bindirilerek ve eşeğin arkasında iple yapılan dairenin içinde bağlı, eşeğin arkasından yürüyen seyirlik oyunun konusu, deşifre edilen ahali, müzisyenler, seyreden ahali) oluşan utanma, sıkılma, rezil olma hissi ve toplumdaki dışlanma endişesi özneler açısından *emik* bir değerlendirme ile gösterilebilir. Özneler hakkındaki dalgacı, alaycı, komik vb. hisler ile mutluluk, neşe, birlik, aynılık, kültüre aitlik, kültürel ortaklık hissi, sosyal kuralların aktif müdahil yapısı, alkol tüketiminin ölçülü olması gerekliliği gibi çıkarımlar ise *etik* (seyredenler açısından) değerlendirme sonuçları olarak söylenebilir.

Eşek oyununda görülen manevi ve ahlaki mesajı da şu şekilde çözümlenmek mümkündür. Alkol tüketimi bireylerin kendi karar ve iradeleri ile karar verecekleri bir faaliyet olsa da toplumsal kurallar tarafından da düzenlenir. Sosyal kurallar ve toplumsal alışkanlıklar, alkol tüketiminin, bireyin kontrol ve benliğini yitirmeyeceği seviyede olması gerektiğini ortaya koyar. Kapasitesinden fazla alkol kullanan, ölçüyü aşan bireyler toplum tarafından hoş karşılanmazlar, gerektiğinde uyarılabilirler.

Esoterik açıdan (konu özneleri açısından) bir değerlendirme yaptığımızda, yapılan hatalı davranışın bir bedeli olduğu duygusu, bu bedelin köy ahali önünde yanlış yapan olarak deşifre edilmek olduğu, liderlerinin kendi hataları yüzünden en ağır cezaya çarptırılması (eşeğin üstünde en görünür durumda ve yüzü tencere karası ile boyalı) ve bu yüzden pişmanlık duymaları gerektiği gibi çıkarımlar ile karşılaşırken, *Exoterik* açıdan değerlendirdiğimizde ise (dış gerçeklik, görünür ve açık olarak) sosyal kuralların işlevselliği duygusu, genel kamusal fikir olarak hataların bedeli olduğu gerçekliği, neşe, birlik, aynılık, kültüre aitlik ve kültürel ortaklık hissi gibi çıkarımlar ile karşı karşıya kalırız.

KAYNAKÇA

And M. (1974). *Oyun ve Bügü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Sanat Dizisi, İstanbul.

Ekici M. (2004). *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*. Geleneksel Yayınları, Feryal Matbaacılık, Ankara.

TÜRK MÜZİĞİNDE UYGULAMA İLE TEORİ FARKLILIĞI TESPİTİ NOKTASINDA KULLANILABİLECEK BİLGİSAYAR YAZILIMLARI

Distinguish the Theoretical and Practical Differences using a Software for Turkish Music

Emre PINARBAŞI*

Ahmet ÇAKIR**

ÖZET

Geleneksel Türk Müziği kapsamında bakıldığında saz ve ses icrası eğitimi geçmişten günümüze kadar usta çırak ilişkisi çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Bu tarz eğitimin sebebi genel olarak yazılı bilgi aktarımdan daha ziyade sözlü bilgi aktarımı yolunu kullanma olgusudur. XX. Yüzyıla kadar bu sözlü kültür aktarımının daha sağlıklı temellerle yapılabilmesi amacıyla birçok kişi tarafından Türk Müziği nazariyatı ile ilgili eserler yazılmıştır. XX. Yüzyılda Rauf Yekta, Abdülkadir Töre ve Arel-Ezgi-Uzdilek'in ortaya koymuş oldukları ses sistemlerinden günümüze kabul edilerek kullanıma gelen Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olmuştur. Bu sistem genel olarak bir oktavı 53 komaya ayırarak, dizileri ve makamları bu 53 ses açısından açıklamaya çalışmış bir teoridir. Bu teorinin matematiksel kurulumu kendi içinde düzenli olmasına rağmen uygulama boyutunda teorisi ile örtüşmeyen birtakım sorunları olduğu da aşikârdır. Bu sıkıntının temeli de önceden bahsettiğimiz usta çırak eğitiminden ortaya çıkmaktadır. Bu teori ve uygulama farklarını belirlemek için günümüz çağında teknoloji den faydalanmak oldukça kolaylık sağlamaktadır. Kişisel olarak en temel kullanılabilir olan teknoloji bilgisayardır. Bu tarz çalışmalarla uğraşan araştırmacılara kolaylık sağlayacak birkaç program bulunmaktadır. Bu yazımızda uygulama ile teori farklılığını hem görsel hem de matematiksel ortaya koyabilecek olan programlar tanıtılmış, bu programlardan Celemony Melodyne ve Makambox programlarının temel kullanımı ve bu program sayesinde uygulama ile teori farklılıklarının ne şekilde bulunabildiği anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, müzik teknolojisi, geleneksel Türk müziği.

ABSTRACT

When we look at the traditional Turkish music aspect, instrument and vocal training, from past to today is mostly developed around master and apprentice relations. The reason of this style education is because of the knowledge transfer was based on oral tradition rather than the written. Before the 20th century there were several publications try to preserve this oral tradition on Turkish Music. At 20th century Rauf Yekta, Abdülkadir Töre and Arel-Ezgi-Uzdilek's sound structure widely adopted and today it's called Arel-Ezgi-Uzdilek system. This system splits an octave to 53 pices (KOMMA). This theory try to explain tunes and tones using this 53 sound. This theory's mathematical structure is solid but when its applied, there are a lot of problem between the practical and theoretical aspects of it. The foundation of this problem lays on the master and apprentice style education that we mentioned earlier. Today's technology helps to distinguished this practical and theoretical differences. At a personal levels, computers are the best tool in our disposal. There are several commercial software are available to make this research easier. In this article I will introduce you to some software that helps to demonstrate the difference between theory and practice. These softwares can do visualization and also can show the mathematical aspect of it. We will take a look at these softwares. We will try to explain the theoretical and practical differences using softwares called Celemony Melodyne and Makambox.

Key Words: Music, music technology, traditional Turkish music.

1. GİRİŞ

Bir insan doğduktan sonraki öğrenmesine ebeveynlerini örnek alarak başlar. Kişi özellikle 0-6 yaş döneminde anne ve babasının çok baskın etkisi altındadır. Onların olumlu, olumsuz tüm yanlarını kopyalayarak içine sindirir (Semiz, 1998: 302). Ebeveynin davranışları nasılsa ilk etapta kişinin davranışları da benzerlik gösterir. Daha sonrasında sosyal ve kültürel etkiler sebebiyle kendine has kişiliği oturarak kısmen ebeveynlerine benzeyen, ancak kendine özgü farklı bir kişilik meydana çıkar. Toplumsallaşma sürecinde özdeşleşme, örnek alma, pekiştirme ve öğrenme yolu ile kişiliğini geliştirir (Aslan ve diğerleri, 2007: 115). Geleneksel yöntemlerle Türk müziği eğitimi de bu sürece benzer bir yol izlemektedir. Türk müziği geçmişte usta-çırak ilişkisiyle, nota kullanmadan hafızaya dayalı olarak yapılan ve meşk adı verilen bir sistemle yürütülmüştür (Kaçar, 2005: 216). Usta-çırak ilişkisi ile kişi sadece taklit etmekle kalmaz, taklit ettiklerinden de bir şeyler öğrenir. Ustasından öğrendiklerini kendi doğasıyla birleştirerek yeni, özgün bir şekil ortaya çıkarır (Özel, 2008). Bu sebepten ötürü Türk müziğinde sazandelerin ve hanendelerin kendine has tavrı bulunur. Aynı eseri icra eden farklı hanende veya sazandelerin icra şekillerinin farklı olmasının sebebi bundandır (Tan, 2008: 19).

1.1. Problem Durumu

Bahsedilen icra ve tavrı farklılıklarına ek olarak makamlardaki perdeler de benzer sebeplerden ötürü kişiden kişiye değişik yorumlanmıştır. Tampere sisteme göre arızalı olarak nitelendirilen, genellikle koma aralıklarını içeren makamlarda, kişilere özgü perde basma anlayışı ortaya çıkmıştır. Segâh, Uşşak, Hüseyini, Muhayyer vb. makamlardaki Segâh perdeleri; Saba, Bestenigâr, Şevkefza vb.

*Ondokuz Mayıs Üniversitesi 19 Mayıs Samsun Devlet Konservatuarı, emrepinarbasi@gmail.com

**Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, acakir509@hotmail.com

makamlardaki Hicaz perdeleri gibi perdeler Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminde belirtilen aralıkların dışında, usta-çırak ilişkisi ile gelen silsile ile öğrenilen aralıklarda kullanılmıştır. Bunların kulakla matematiksel-fiziksel olarak tam tespiti mümkün olmadığından, bilgisayar teknolojilerinden faydalanmamız gerekliliği aşikârdır. Bilgisayar teknolojisi sayesinde kişinin hangi perdeyi ne kadar pest-dik bastığını, makamı genel olarak hangi perdeler ile icra ettiğini ve makam seyrinde hangi sesleri ağırlıklı kullandığını tespit edebilmekteyiz. Bu tespitleri yapabilmek için temel olarak iki adet programdan söz edebiliriz. Bir tanesi lisanslı-ücretli bir program olan Peter Neubäcker tarafından geliştirilen Celemony Melodyne programı; diğeri genel kamu lisansına sahip, özgür yazılım olan, Bilge Miraç Atıcı tarafından Java platformunda geliştirilen, temel kodlarını Barış Bozkurt'un yazdığı Makambox programıdır.

1. 2. Amaç

Perde doğrulama yazılımlarından Celemony Melodyne ve makam tespit-analiz aracı olan Makambox programlarının tanıtılması amaçlanmıştır.

1. 3. Önem

Araştırma, Türk müziği alanında teorik olarak çalışmalar yapan kişilerin ihtiyaç duyabileceği, matematiksel verilere ulaşabilmelerini kolayca sağlayabilecekleri programları tanınmasını sağlayarak, daha somut verilerle çalışmalar yapabilmeleri açısından önem taşımaktadır.

1. 4. Sınırlılıklar

Perde doğrulama yazılımlarından Celemony Melodyne programı haricinde eşdeğer diğerk perde doğrulama yazılımlarını araştırmamıza dâhil etmedik. Melodyne programının diğerk perde doğrulama ve düzeltme yazılımları ile karşılaştırmalı analizini yapan Seyhan Canyakan'ın elde ettiği bulgulara göre, perde doğrulama yazılımlarından Melodyne'in perde karşılaştırmalarında özellikle çok sesli materyallerin analiz, perde tespit aşamalarında diğerk perde doğrulama yazılımlarına göre daha başarılı olduğu sonucuna varılmıştır (Canyakan, 2013: 64). Makam aracı olarak da sadece Barış Bozkurt'un proje danışmanı olduğu Tübitak projesinin Java platformunda geliştirilmiş şekli olan Makambox uygulaması ele alınmıştır. Barış Bozkurt'un ortaya koyduğu makam aracı (Bozkurt, 2008: 1) Makambox'a nazaran kurulumunun ileri bilgisayar kullanım tekniği istemesi ve ücretli-lisanslı bir program olan Matlab programı tabanında çalışması sebebiyle araştırmamıza dâhil edilmemiştir.

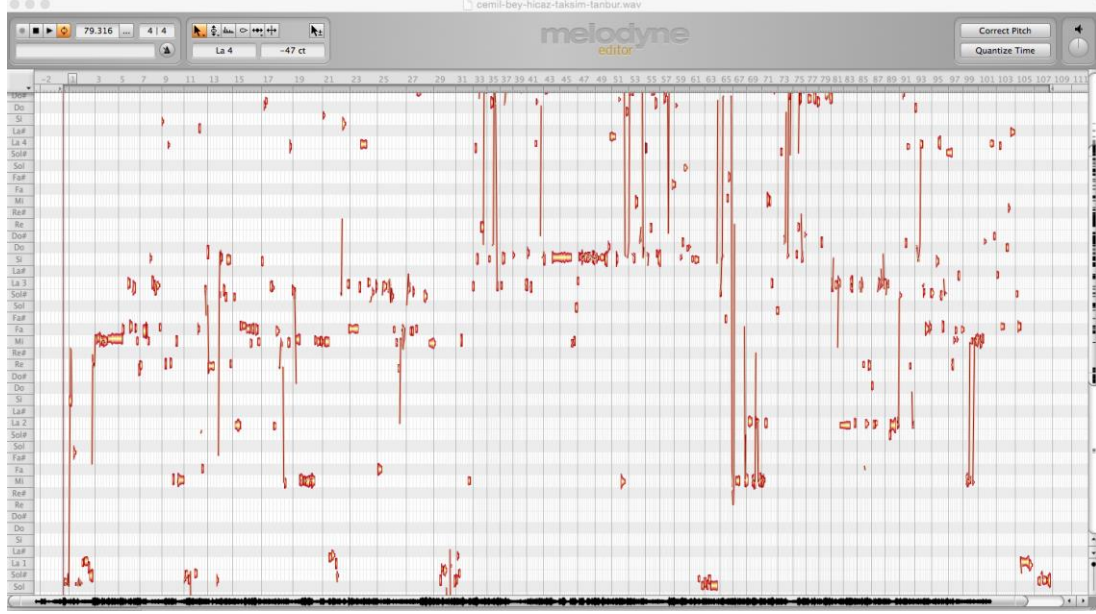
2. YÖNTEM

Araştırmada bu alanda çalışma yapabilecek araştırmacıların ihtiyaç duyabilecekleri yazılımlar hakkında açıklayıcı bilgileri paylaşmak amacıyla, belgesel tarama tekniği ile betimleme yöntemi benimsenmiştir.

3. BULGULAR VE YORUM

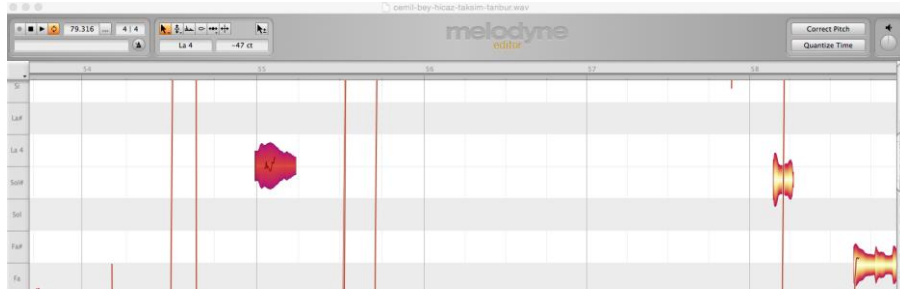
Melodyne programı aslen perde doğrulama ve düzeltme amacı ile yazılmış bir uygulamadır. Perde doğrulama teknolojisi günümüzde iki alana hizmet etmektedir. Bunlardan ilki kayıt sonrasında kaydedilen ses üzerinde perde doğrulama ve düzeltme işlemleri yapabilme, ikincisi ise canlı performans esnasında yapılan doğrulama ve düzeltme işlemidir (Canyakan, 2013: 29). Celemony Melodyne programı kullanım olarak daha ziyade ses kayıt stüdyolarında yanlış perde icralarını düzeltmek için kullanılmaktadır.

Program bilgisayar ortamındaki ses dosyasını Resim 1'deki gibi içinde açarak hangi zamanda hangi sesi ne kadar süre ile ne kadar Cent değeri ile icra edildiğini tespit ederek ses izi olarak göstermekte ve bunun düzeltilmesini yapabilmektedir.



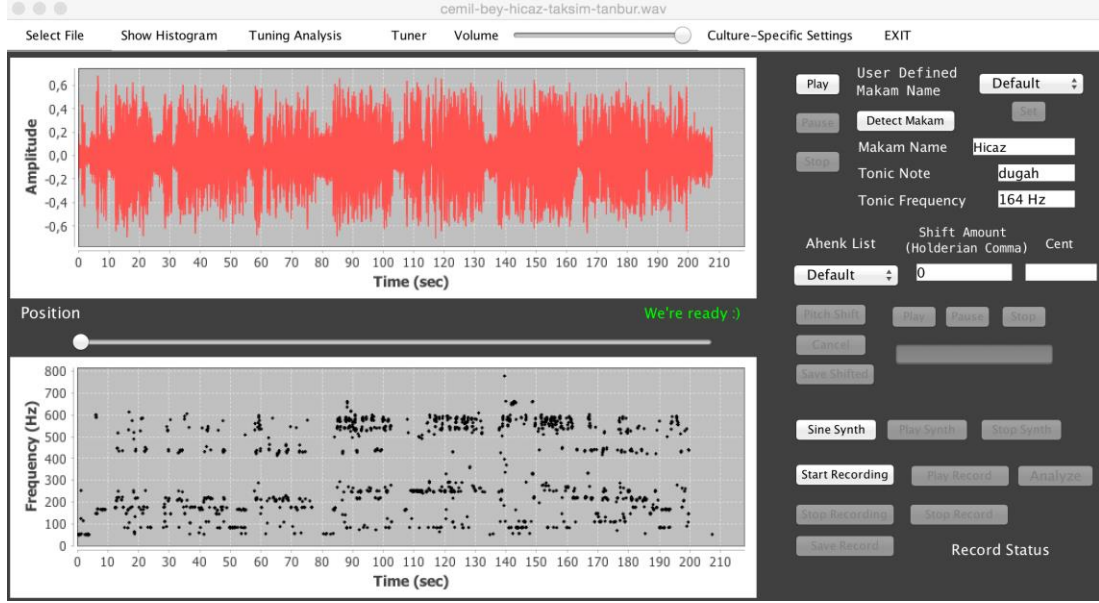
Resim 1. Celemony Melodyne programının içinde açılmış ses dosyasının görünümü

Malumdur ki eski Türk müziği kayıtları plaklardan manyetik bantlara, oradan da dijital ortama aktarılmıştır. Bu aktarma sırasında gerek plak devrinden gerekse manyetik bant devrinden hızlanma ve yavaşlama meydana gelmiştir. Bu devir kayıpları ses dosyasının frekansını bozmuş ve genel olarak eserin frekansında tizleşme veya pestleşme yaşatmıştır. Bunun yaşanmadığı düşünüldüğünde Melodyne programı neredeyse kusursuz olarak tüm perde baskılarını ortaya çıkarmaktadır. Genel frekansı bozulmuş ses dosyalarında ise manuel olarak karar sesi tespiti yapılarak ilgili ses kaydının frekansı Cent bazında doğru frekans seviyesine çekilebilmektedir. Bu aşamadan sonra da Melodyne analizini oldukça başarılı olarak gerçekleştirmektedir. Program sayesinde hangi sesin ne kadar Cent değeri ile çalıştığı tespit edildiği için arızalı olarak bilinen Segâh, Hicaz, Evîç vb. perdelerinin ses dalgalarına tıklamak koşulu ile Resim 2'deki gibi o anlık ne kadar Cent değeri ile icra yapıldığı görülür.



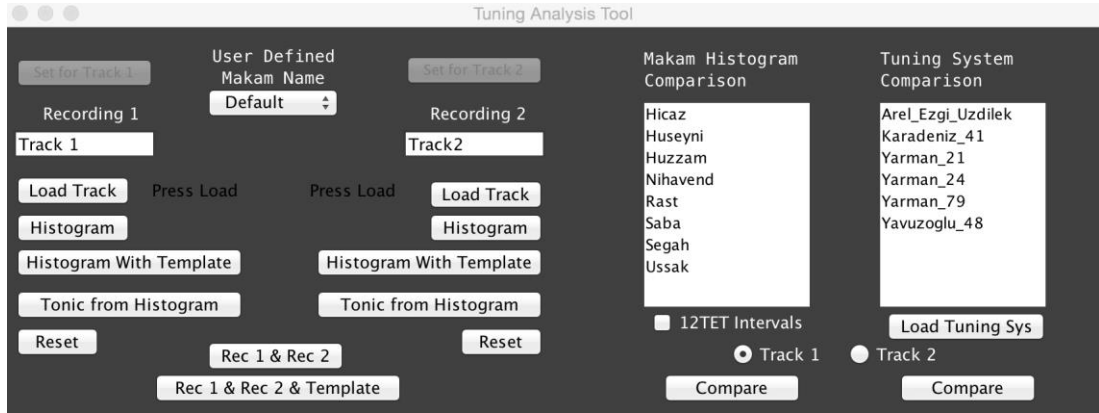
Resim 2. Celemony Melodyne programının içinde seçilmiş bir perdenin (La4 -47cent) verisinin görünümü

Makambox uygulaması açık kaynak Türk Makam Müziği Sinyal İşleme Projesidir (Atıcı, 2015). Bağımsız kodlayıcılar tarafından geliştirilen bazı kodlar, uygulamalar ve algoritmalar içerir. Bu program kullanıcıların müzik yapmak için onların becerilerini geliştirmelerine yardımcı olan bir araçtır. Programın perde analizi ve görselleştirme araçları sayesinde, referans kayıtlar için kullanıcıya görsel bir geribildirim sağlayabilir yapısı bulunmaktadır. Makambox uygulaması Melodyne programına nazaran makamsal perde tespiti konusunda daha karışık bir uygulamadır. Program Resim 3'teki gibi ses kaydının makamını, karar sesini, karar ses frekansını neredeyse hatasız bir şekilde otomatik olarak tespit edebilmektedir. Program icranın kullandığı makamı %80'in üzerinde bir başarıyla tanıyabilmekte, karar perdesini saptayabilmekte, görsel verileri buna göre hizalayabilmekte ve duysal karşılaştırma için sinüs dalgası senteziyle seslendirme yapabilmektedir (Yarman, 2010: 6). Nadir de olsa bazen makam tespitini doğru yapamamaktadır. Ancak programın ara yüzünden elle makam ataması yaparak hatanın önüne geçmektedir.



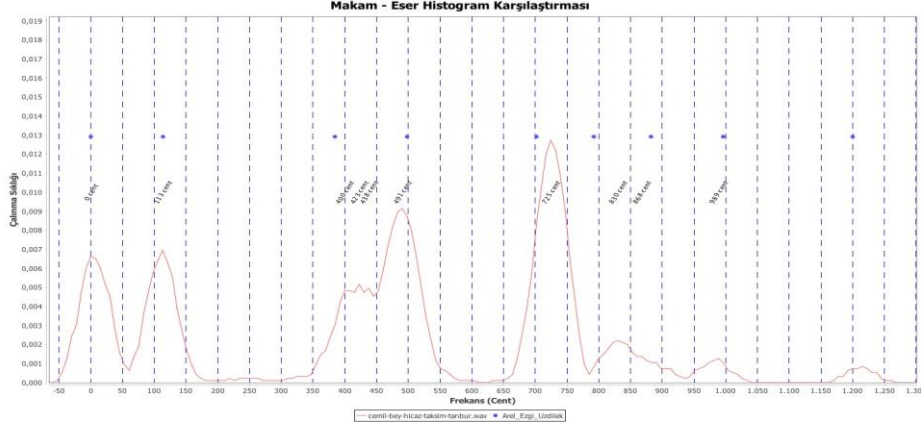
Resim 3. Makambox programının içinde açılmış ses dosyasının görünümü

Makamın karar sesi her ne kadar aktarımlardan ötürü tizleşme veya pestleşme ile bozulsa da ilgili karar sesini sıfır kabul ederek perde tespiti ve makam grafiğini bu ses üzerinden gerçekleştirmektedir. Bu da bize oldukça kolaylık sağlamaktadır. Programın içinde açılan herhangi bir ses dosyasının grafik olarak perde baskılarını Resim 4'teki gibi Arel-Ezgi-Uzdilek/Yekta, Karadeniz, Yarman ve Yavuzoğlu ses sistemleri ile karşılaştırabilmektedir. Karşılaştırmayı tek bir ses sistemi ile yapabildiği gibi birden çok ses sistemi ile de karşılaştırma özelliğini de barındırmaktadır.



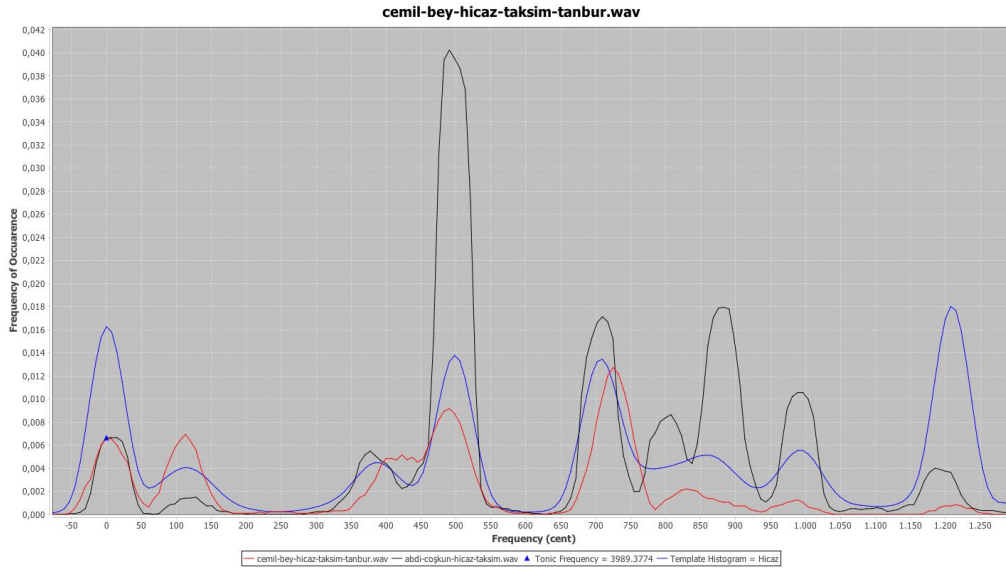
Resim 4. Makambox programının karşılaştırma penceresinin görünümü

İlgili ses sistemine göre icra edilen ses dosyasındaki makamsal perde baskısı farklarını grafiksel olarak ortaya koyduğu gibi, Resim 5'teki gibi ses sisteminde olması gereken perdelerin Cent değerlerine göre icradaki perde baskılarının Cent farklılıklarını da belirtebilmektedir. Bu özelliğin yardımı ile icraların eğitimde anlatılan Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi ile karşılaştırması yapılabilmekte ve kişilerin perde icralarının farklılıkları tespit edilebilmektedir.



Resim 5. Makambox programında karşılaştırılan Tanburi Cemil Bey'in Hicaz makamındaki taksimının Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi ile arasındaki perde farklılıklarını gösteren grafik

Makambox, icraların ses sistemleriyle karşılaştırma yapabilmesinin yanı sıra iki icrayı birbirleriyle de karşılaştırabilmektedir. Aynı makamda icra edilmiş farklı iki ses dosyalarının analizini yaparak grafik olarak birbirleriyle olan icra farklılıklarını ortaya koyabilmektedir. İstenirse Resim 6'daki gibi bu analizi seçilmiş olan ses sistemi/sistemleri ile de karşılaştırarak iki ses dosyası ile ses sistemi karşılaştırması grafiği verebilmektedir.



Resim 6. Makambox programında karşılaştırılan Tanburi Cemil Bey'in ile Abdi Coşkun'un Hicaz makamındaki taksimlerinin Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi ile arasındaki perde farklılıklarını gösteren grafik

4. SONUÇ VE TARTIŞMA

• Perde doğrulama yazılımlarından Celemony Melodyne, arayüzüne açılan ses kaydındaki seslerin tümünü Cent verileriyle birlikte göstermesi sayesinde, araştırmacıların bu alandaki çalışmalarına ışık tutabilecek bir yazılımdır. Bu özelliği sayesinde zaman düzleminde görünen ses dosyasındaki tüm seslerin Cent verilerine ulaşılabilir.

• Melodyne'in glissando ve vibratoları ayrıntılı olarak gösterebilmesi sayesinde Türk müziği tavrı alanındaki çalışmalara yardımcı olabilecek yapıya sahiptir.

• Makambox uygulaması makam tespiti ve makamın karar sesini bulabilmesi sayesinde, Türk müziği alanında çalışma yapan ancak detaylı makamsal bilgiye sahip olmayan araştırmacılara kolaylık sağlayabilecek yapıdadır.

• Makamsal ses dosyasındaki perde kullanım sıklığı ve kullanım frekansını ortaya koyduğu histogram özelliği sayesinde ağırlıklı perde baskıları tespiti yapılabilmektedir. Bu veriler sayesinde icracıların ses kayıtlarındaki ortalama perde baskılarını görebilmekteyiz.

Bu bahsettiğimiz iki program haricinde elbette birçok program bulunmaktadır. Neredeyse hatasız tespit ve kolay kullanımları sebebiyle tanıtıma çalıştığımız bu yazılımlar ile Türk müziğindeki teori icra farklılıkları konusunda birçok çalışma yapılabilir ve bu çalışmalar Türk müziği makamlarındaki perde baskısı anlayışını çok daha iyi ortaya koymaya yardımcı olabilirler.

KAYNAKÇA

Aslan, N. ve Cansever, B. A. (2007). Okuldaki Sosyal Etkinliklere Katılmada Ebeveyn-Çocuk Etkileşimi (Kültürlerarası Bir Karşılaştırma). *Ege Üniversitesi Eğitim Fakültesi Ege Eğitim Dergisi*, 8 (1), 113-131.

Atıcı, B. M. (2015, Mayıs). <https://Github.Com/Miracatici/Makamtoolbox/Tree/Master>.

Bozkurt, B. (2008). An Automatic Pitch Analysis Method for Turkish Maqam Music. *Journal of New Music Research*, 37 (1), 1-13.

Canyakan, S. (2013). Profesyonel Müzik Kayıtlarında Perde Doğrulamanın Performansa Yönelik Etkileri. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Kaçar, G. Y. (2005). Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25 (2), 215-228.

Özel, Ö. (2008). Ustayı Taklit = Güçlü Zincir. *Sazvesoz.Net*, 10 (4).

Semiz, C. (1998). *Aile İçi İlişkiler ve Çocuk*. Ankara: T.C. Devlet Bakanlığı Aile Araştırmaları Kurulu Başkanlığı III. Aile Şûrası Bildirileri, 301-315.

Tan, A. (2008). Niyazi Sayın'ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yarman, O. (2010, Ekim). *Türk Makam Müziğini Bilgisayarda Temsil Etmeye Yönelik Başlıca Yerli Yazılımlar*. Müzikte Temsil Müziksel Temsil Sempozyumu II, İstanbul.

DEVLET MÜZİK KURUMLARININ HEDEFLENEN BAŞARISINDA “MÜZİK YÖNETİCİSİ”

“Music Administrator” in the Targeted Success of State Music Institutions

Esin de THORPE MILLARD*

ÖZET

Küreselleşen dünyada, devletlerin kalkınma politikalarında kültür ve sanat kurumlarının işleyiş biçimlerinin çağdaşlaşması, toplumun kültürel kimliğinin ve kültürel farklılıklarının zenginleşmesi, kültürel kimliğinin korunması, yaratıcılığın desteklenmesi için çaba harcamaları gerekmektedir. Özellikle sanat kurumları tamamen devlet korumacılığında bulunan ülkemizde, müzik kurumları, personel ve mali yönlerden yaşadıkları sorunlara rağmen, sanat faaliyetlerini sürdürmektedirler. Bu müzik kurumlarına bazen atama, bazen seçim ile getirilen yöneticilerin “yöneticilik donanımı” eksikliği de müzik kurumlarının “başarı” ya da “başarısız”lığının önemli unsuru olmuştur. Kurumun sanatçılarından yapılan bu “lider” kişiler, halkla ilişkiler, iletişim, finansman gibi donanımlara sahip değildirler. Bu sebeple başında oldukları kurumları çoğu zaman deyim yerindeyse yapıp-bozarak, kırıp-dökerek yöneticiliği öğrenirler. Bunun sonucunda geçen zaman kurumun her anlamda zararına olmaktadır. Sanatın özgür yapısını ve gücünü destekleyen bir yapısı olması gerekmektedir. Bu politika liderlik niteliklerine sahip kişiler tarafından belirlenmeli ve biçimlendirilmelidir. Müzik kurumlarının yönetim sisteminin yeniden yapılandırılması aşamasında “müzik yöneticiliği” eğitimi almış, liderlik niteliğine sahip olmanın önemini kavrayan, ekip çalışması, proje yönetimi, bütçe planlaması, zaman yönetimi gibi donanımlara sahip müzik insanlarının kurumlarda yönetici olarak sorumluluk alma olasılığı doğacaktır.

Anahtar Sözcükler: Devlet müzik kurumları, müzik yöneticiliği, liderlik.

ABSTRACT

In the globalising world, the states are supposed to make efforts in their development policies so as to modernise the process of the cultural and artistic institutions, enrich the society’s cultural identity and the differences, protect the cultural identity and to support creativity. Especially in our country, where the artistic institutions are totally under state protection, the music institutions sustain their activities despite the financial problems they have been going through. The lack of “the administrative background” of the administrators who had been assigned or elected has been an important factor in the “success” or “failure” of the music institutions. These “leaders” who are chosen amongst the artists of the institution lack the skills like public-relations, communication and finances. That is why they live and learn how to be an administrator through trial and error. As a consequence the institution is negatively affected during this process. Art should have a construction that supports its free structure and power. This policy should be determined and shaped by people with leadership skills. Musicians with “music management training”, aware of the importance of having leadership skills, equipped with the qualifications like project management, team work, budget planning and time management will have the possibility to take more responsibility as administrators in the institutions.

Key Words: State music institutions, music management, leadership.

GİRİŞ

İnsanlık tarihi, ekonomik ve sosyal değişim süreciyle paralel olarak, iletişim alanında da büyük değişim dönemlerinden geçmektedir. 18. yy. Avrupa’sında başlayan sanayi çağı ile toplumlar da “sanayi toplumu” ya da “modern endüstri toplumu” kavramlarıyla ifade edilmeye başlanmıştır. 20. yy. sonlarına doğru bu gelişmelerle yetinmeyen toplum yapısı geleneksel değerlerden olan, merkezileşme, standartlaşma, otorite gibi değerlerin üzerine, örgütlenme anlayışı, hiyerarşi, demokrasi gibi değerler konulduğu görülmektedir. Daha sonra 21.yy.da başlayan “enformasyon (bilgi) çağı” ile gelişmeye başlayan iletişim teknolojisiyle birlikte bir anlamda dünya küçülmüştür. Küreselleşme süreci dediğimiz bu süreçte, dünya insanların ortak değerler etrafında birbirine yaklaşması hızlanmıştır. Bilgisayar ağları, multi-medya teknolojileri, küreselleşme sürecini hızlandırırken, kültürel değerlerin tekelleşmeden çoğulculuğa dönüşmesini sağlamaktadır. Enformasyon (bilgi) çağında, iletişim araçları ve bilgisayar ağları vasıtasıyla ekonomik, siyasal ve kültürel küreselleşme, ülkeleri ve toplumları etkilemektedir.

Küreselleşme sürecinde, enformasyon (bilgi) toplumu düzeyine ulaşabilmek, çağımız toplumlarının en belirgin hedefidir. Bilginin stratejik kaynak olarak kabul edildiği bu toplumlarda bilgi, bilgi teknolojilerinin sağladığı imkânlarla üretilmekte, sınıflandırılmakta ve ulaşılabilir kılınmaktadır. Böylelikle toplumsal ve kurumsal sorunların çözümünde kullanılabilir. Günümüzde bilgi, bireylerin, organizasyonların ve devletlerin sahip olabilecekleri en stratejik kaynak olarak kabul edilmektedir.

Enformasyon çağı ile birlikte organizasyonların temel sorunu, organizasyonların yeniden yapılması ve mevcut eksikliklerin çözüme ulaştırılması, alanların değişen ihtiyaçlarına odaklanmaya yönelmiştir.

* Yrd. Doç. Dr.-Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Temel Bilimler Bölümü, esinkaleli@gmail.com

Organizasyonlar küreselleşme süreci ile birlikte üstünlük sağlamak, hizmet kalitesi gibi amaçlarına ulaşmak için yapılarını yeniden tasarılama ihtiyacını görmüşlerdir.

Yukarıda anlattığımız, küreselleşme sürecindeki enformasyon (bilgi) çağında “organizasyonlar”ı ülkemizdeki müzik kurumlarımız olarak göz önüne alalım. Böyle bir ortamda devletlerin kalkınma politikalarında kültür ve sanat kurumlarının işleyiş biçimlerinin çağdaşlaşması, toplumun kültürel kimliğinin ve kültürel farklılıkların zenginleşmesi, kültürel kimliğinin korunması, yaratıcılığın desteklenmesi için çaba harcaması gerektiği açıkça görülmektedir.

Bu bağlamda, ülkemizdeki müzik ve sahne sanatları kurumuna bakıldığında Kültür Bakanlığı'nın üstlenmiş olduğu “devlet korumacılığı”nı uyguladığı görülmektedir. Devlet korumacılığında olan müzik kurumlarımız, personel ve mali açılardan içinde buldukları sorunlara rağmen, sanat faaliyetlerini sürdürmeye çalışmaktadırlar.

Dünya ülkelerinde ise, opera ve bale toplulukları ve senfoni orkestraları gibi müzik kurumları, devlet korumacılığının yanı sıra, belediyeler ve köklü kuruluşların ya da vakıfların uzun süreli sponsorlukları ile yaşatılmaktadır.

Son dönemde ülkemizde, özellikle büyükşehirlerde belediyeler kültürel politikalarında kentli gençliğin ilgisini çekebilecek şekilde kültür projelerine yer verdikleri görülmektedir. Özellikle son dönemde il veya ilçe belediyelerinin bünyelerinde orkestralar kurarak müziğe destek verdikleri görülmektedir. Örneğin, Eskişehir Senfoni Orkestrası, İzmir’de Karşıyaka Oda Orkestrası gibi örnekleri bulunan orkestralar kurarak hem konservatuar mezunu gençlere sağladıkları iş imkânıyla, hem de düzenledikleri konser organizasyonlarıyla kentli gençliğe sağladıkları kültür hizmetleriyle öne çıktıkları görülmektedir.

Hem devlet korumacılığı, hem de yerel belediyelerin korumacılığında bulunan müzik kurumlarının yönetimi meselesi enformasyon toplumunun burada gözden kaçırılan önemli bir husustur. Kültür yaşamımızı zenginleştirecek yeni sanat kurumlarının hizmete girmesi bir yana, mevcut kurumlarımızın çağdaş bir işleyişe kavuşturulması gerekmektedir. Devlet müzik kurumları

- 1) İdari ve sanatsal işleyiş
- 2) Üretimlerdeki hedefler ve amaçlar
- 3) İdari sistem içindeki yerleri
- 4) Çalışanların istihdamı yönleriyle revize edilmesi gerekliliği vardır.

Devlet müzik kurumlarına bazen atama, bazen seçimle getirilen yöneticilerin “yöneticilik” donanımı eksikliği de müzik kurumlarının “başarı” ya da “başarısız” lığının önemli bir unsuru olmuştur. Kurumun sanatçıları arasından seçilmiş ya da atanmış olan bu kişiler, müzik birikimlerinin yanı sıra halkla ilişkiler, iletişim, finansman gibi donanımlara sahip değildirler. Bu sebeple başında oldukları kurumları çoğu zaman el yordamıyla, yap-boz şeklinde yöneticiliği öğrenirler. Bunun sonucunda geçen zaman kurumun her anlamda zararına olmaktadır.

Devlet Müzik kurumlarında süregelen mevcut yapılanmanın değiştirilerek, kurumların çağdaş bir işlerliğe kavuşturulması zorunluluk haline gelmiştir. Yeni yapılanmada vazgeçilmez üç temel öge sanat yaşamımıza önemli soluklar getirecektir.

1) Kurumlarda daha verimli çalışmalar yapılmasını, daha çok sanat üretilmesini özendirecek bir sistem oluşturmak.

2) Kurumların işleyişinde sanatsal yarış ortamını hazırlayarak, kurumların ve sanatçıların sanatsal yükselişine yeni olanaklar getirmek.

3) Kurumların, siyasal iktidarların değişimden etkilenmeyen, kendi özel işleyiş ve yaratıcılığına dayanan bir yapılanma içerisinde bulunmalarını sağlamak.

Bu üç temel olgu üzerinden yaklaşıldığında kaçınılmaz bir şekilde müzik kurumlarımızın lider yönetici ihtiyacı ortaya çıkmaktadır.

Müzik kurumlarındaki bu yönetim anlayışında görülen eksiklikler sonucu dünyada uzun zamandır süre-gelen müzik yöneticiliği eğitimine, ülkemizde de başlanmıştır. Günümüzde sayılı üniversiteler şu an için bu eğitimi veriyor olsa da, müzik kültür politikalarının yükselen değeri olmasının kaçınılmaz olduğu açıktır.

Günümüzde müzik kurumlarının yönetilmesindeki “klasik yöntem” yetersiz kalmaktadır. Bu ihtiyaç insan odaklı bir liderlik tarzını gerektirir.

Bir müzik yöneticisi, zaten müzik bilgisiyle donanımlı bir kişidir. Bunun üzerine halkla ilişkiler, finansman, davranış bilimleri gibi alanlarda da eğitilerek bir müzik kurumunu yönetebilecek donanım ve liderlik karizmasına sahip olurlar. Liderlik yöneticiliğin en önemli vasıflarından biridir. Ortak hedefler için insanları doğru yöne, doğru zamanda harekete geçiren kişidir. Lider bir kimlikte ekip çalışma disiplini, zaman yönetimi, toplantı yönetebilme, iletişim ve karizma çok önemlidir. Özellikle kriz zamanında sunduğu vizyon ve çözüm becerileri ile öne çıkmaları beklenir.

Şu durumda, durup bakarsak, müzik kurumlarının yönetim sisteminde yeniden yapılandırılma ihtiyacı görülmektedir. Müzik yöneticiliği konusunda eğitimini alan kişilerin yeni yönetim sisteminde yerini alması gerekliliği doğmaktadır. Mevcut sistemde ortaya çıkan “memur sanatçı” kavramı ortadan kalkmadığı sürece performansların her yıl daha başarısız olması, önlenemez bir gerçektir.

Devlet müzik kurumlarının yanı sıra, bir müzik yöneticisi müzik festivalleri komitelerinin başında olabilecek ve belediyelerde kültür ve sanat işlerinden sorumlu olabilecek en doğru kişi olacaktır.

Bu bağlamda uygar ve sanata duyarlı bir toplum hedefine ulaşma çabalarında, devlet müzik kurumlarında profesyonel yönetici yani müzik yöneticilerinin kaçınılmaz zorunluluğu ve yerlerini alma zamanı geldiği görülmektedir.

KAYNAKÇA

Özkök, E. (1982). *Sanat, İletişim ve İktidar*. Ankara: Tan Kitap ve Yayıncılık.

Oktay, A. (2004). *Sanat ve Siyaset*. İstanbul: Everest Yayınları.

Tutal, N. (2005). *Küreselleşme, İletişim, Kültürlerarasılık*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Günay, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

HALK DANSLARINA ÇALGISAL EŞLİKTE GELENEKSEL İCRA BİÇİMİ “AYAĞA ÇALMA VE ASMA DAVUL ÖRNEĞİ”

Traditional Performing Style of Instrumental Accompanied to Folk Dances “Playing to Foot Movement and Sample of Suspending Drum”

Eyüp UZUNKAYA*

ÖZET

Halk danslarının geleneksel icrasındaki en önemli unsurlardan biri yöresel eşlik çalgıdır. Hiçbir şekilde müzik eğitimi almamış, tamamen geleneksel yöntemlerle, usta çırak ilişkisi ile yetişmiş yöre müzisyenleri dansların var olduğu en eski dönemlerden bu günlere uzanan süre içerisinde yaşadıkları bölgelere ait müzikleri ve ritmik yapılarını ustaca benimsemişler, kendilerini bu anlamda bölge halkına kabul ettirmişlerdir. Böylece halk danslarının müzikal ayağı oluşmuş ve danslar çalgısal eşlikle icra edilen değerler haline dönüşmüşlerdir. Halk danslarının kaynağında icra edildiği ve sahneye taşındığı süre boyunca eşlik sazları daima önemli roller üstlenmişler ve dans icrasının vazgeçilmez birer unsuru olmuşlardır. Bu sazları icra eden yöresel çalgıcılar eşlik rollerinin gereğini yerine getirirken, hareketin akışını bozmamak, aksine katkıda bulunmak, belirleyici vuruşların hareketin güçlü noktalarına gelmesini sağlamak adına kontrollü, bilinçli bir çalım sistemine dönüşün kendini gösterdiği, dansa göre, harekete göre ve temelde hepsini temsil eden ayağa göre çalmayı, müzisyenle dans eden oyuncu arasındaki uyumu, duyguyu, ahengi ortak bir payda da buluşturan bir çalım biçimi olarak geliştirmişlerdir. Halk danslarının icrasında kullanılan en yaygın enstrümanlar davul ve zurna olarak karşımıza çıkarlarken Anadolu'nun hemen hemen her köşesinde bilinen ve geleneksel törenlerde yöresel müzisyenler tarafından icra edilen davul yöresel müziğin ve dansın vazgeçilmez eşlik enstrümanı olarak yerini almıştır. Dansı yöneten, oyuna yön veren, oyuncuyu oyuna motive eden önemli bir unsurdur. Bir taraftan müziği ölçü ve usul yönünden dikkate alan davul icracıları dansı icra eden kişi ya da kişilerin yaptıkları hareket parçalarını da takip ederek doğaçlama olarak sergileyecekleri ritmik yapıların bu hareketlerle örtüşmesini de sağlamak zorundadırlar. Bunu yaparken kullandıkları yöntem ayağa çalma denir.

Anahtar Kelimeler: Halk dansları, geleneksel icra, ayağa çalma, davul.

ABSTRACT

One of the most important elements are regional accompanying instruments in the folk dances are performed traditional. District musician who are in no way did not receive music education, grow by conventional methods and with the master-apprentice relationship have adopted ingenious to music and rhythmic structures of the area they live and sell on themselves to region people extending time from the most ancient times that there are dance to these days. In this way musical pillars of folk dance are formed and dances have become the values to be performed instrumental accompaniment. Accompanied instruments have always assumed important roles and have become an indispensable element during the time performed at the source and during the time has moved to the stage of folk dances. Regional musicians who perform this instruments in fulfilling the requirements of roles have developed as a playing forms bringing harmony and sense of harmony together in a common denominator between musician and dancer named playing to foot movement which is playing according to the dance and movement or basically representing all is a conscious and controlled playing system for to impede the flow of movement just the opposite contribute and bring the shots the strong points of the movement. While the most common instruments used in the performance of folk dance drums and clarion, drums which is known in almost every corner of Anatolia and playing by local musicians in traditional ceremony has been indispensable accompaniment instrument of local music and dance. Is an important factor governing dance, guiding the dance, motivate the dancers to dance. While taking into account music in terms of measure and procedural dimensions drummer must provide movements made by the person or persons who perform the dance tracks overlap the rhythmic structure they will perform improvised. Methods used to make it are playing to foot movement.

Key Words: Folk dances, traditional performance, playing to food movement, suspended drum.

GİRİŞ

“Anadolu yüzyıllardır, üzerinde büyük kültürlerin yaşadığı, geliştiği, doğu ve batı kültür geçişini sağlayan bir köprü durumundadır. Bu nedenle Anadolu Türkiye’si, zengin ve olağanüstü dans hareketleri birikimine sahiptir” (Koçkar, 1998: 46). Geleneksel kültürümüzün öğelerinden biri olan bu danslar yöresel ve bölgesel çeşitliliği ve zengin müzikal yapısı ile Anadolu topraklarında var olmuş medeniyetlerin ürettiği, yüzyıllar boyunca nesilden nesile aktarılmış ve geleneksel müzikle zenginleşmiş öğeler olarak bu günkü kimliğini almışlardır. Bu uzun süreç içerisinde çeşitli amaçlar için üretilip sergilenen dansların icrasına müzik ve ritim unsurlarının da eklenmesi yöresel enstrümanların halk dansları ile bütünleşmesi sağlanmıştır. Hiçbir şekilde müzik eğitimi almamış, usta çırak ilişkisi ile yetişmiş yöre müzisyenleri kendi bölgelerine ait müzikleri ve ritmik yapıları son derece ustaca benimsemiş ve kendilerini bu anlamda bölge halkına kabul ettirmişlerdir. Böylece halk

*Yrd. Doç.-İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü, uzunkayae@itu.edu.tr

danslarının müzikal ayağı oluşmuş ve danslar çalgısal eşlikle icra edilen değerler haline dönüşmüşlerdir.

Dansa Eşlikte Bir Yöntem – Ayağa Çalma

Halk danslarının kaynağında icra edildiği ve sahneye taşındığı süre boyunca eşlik sazları daima önemli roller üstlenmişler ve dans icrasının vazgeçilmez birer unsuru olmuşlardır. Bu sazları icra eden yöresel çalgıcılar eşlik rollerinin gereğini yerine getirirken, hareketin akışını bozmamak, aksine katkıda bulunmak, belirleyici vuruların hareketin güçlü noktalarına gelmesini sağlamak adına kontrollü, bilinçli bir çalım sistemine dönüşün kendini gösterdiği, dansa göre, harekete göre ve temelde hepsini temsil eden ayağa göre çalmayı, müzisyenle, dans eden oyuncu arasındaki uyumu, duyguyu, ahengi ortak bir payda da buluşturan bir çalım biçimi olarak geliştirmişlerdir.

“Kaynak kişilerle yapılan görüşmelerde müzisyenlik yapanların herhangi bir müzik eğitimi almadıkları ve usta çırak yöntemi ile mesleği öğrendikleri gözlemlenmiştir. Yörede herkes tarafından bilinen bir oyun müziğinde bile kişisel çalım farklarına rastlanmış, oyun müzikleri notaya alınırken yörede genel olarak çalınan ezgi asıl olarak kabul edilmiştir. Özellikle ritim çalanların karşısında oyuncu oynamadığı için müziğe göre çaldıkları, aynı oyun müziğini oyuncu eşliğinde çaldıklarında oyuncuya ve oyun adımına göre eşlik ettikleri görülmüştür” (Akan, 2010: 186). İşte bu noktada kullanılan yöntem hareketin esas yürütücüsü olan ayak figürlerinin takibi ile ortaya çıkan ve icra edilecek ritmik yapıların bu figürlerle uyumunu sağlayan “ayağa çalma” şeklinde tabir edilen icra yöntemidir.

Ayağa çalma geleneği müzisyenle dans eden oyuncu arasındaki uyumu, duyguyu, ahengi ortak bir paydada buluşturmaktır. “Ayağa çalma tekniğinin kısaca bir uyum sağlama yöntemi olduğu düşüncesinden yola çıkarak, ayağa çalma tekniğinin en önemli unsurunun, müzik takımı ile oyuncu arasındaki uyum olduğunu söyleyebiliriz” (Ergen, 2012: 20). Müzisyen ile oyuncu arasındaki uyum çok önemlidir. Ama bunun sağlanması her zaman kolay olmayabilir. İki taraftan da kaynaklanabilecek uyumsuzluklar ortaya çıkabilir. Böyle bir durumda müzisyen, icra biçimini değiştirerek dansçıya uyum sağlamak adına ritmik yapıyı bozmadan ayağa uygun kalıplar kullanarak dans icrasına katkıda bulunabilir. Oyun icra edilirken müzisyen oyun içindeki en usta kişiyi bir yönetmen edasıyla hem seyrederek hem de yönlendirir. Ayağa çalma geleneğinin dansın içinde uygulanmasının en önemli nedeni mükemmel uyumu yakalamaktır.

Uyum ve ayağa çalma ile ilgili olarak Diyarbakır yöresinin yetiştirdiği davul ve zurna ustası Mehmet Demir şöyle söyler: “Uyum konusu eskiden nadiren istikrarlı olurdu ve esas öyle anlar insanlara tatmin yaşattırdı. Tüm oyuncuların birbiriyle uyumu yakaladığı 3 dakika için, bütün gençler belki de 5 saat oyun oynardı. Neticede hem diğer oyuncularla hem de müzisyenle mükemmel uyum yakalandığı zaman oyun en aşmış noktaya gelirdi... Bu uyumun yakalanabilmesi için müzisyen ve oyuncuların oluşturduğu ilişkiye ayağa çalma geleneği diyebiliriz. Ayağa çalmamın sebebi demin bahsettiğim uyumun kısa bir anlığına da olsa yakalanmasıdır. Yoksa ben çalarım, kim nasıl isterse oynar. Şimdi düğünlerde böyledir mesela... Sen onu yakalarsın, yakalamazsın, senin bileceğin iş. Hâlbuki o insanlar oraya zaten oynamaya gitmiş. Şimdi müzik o kadar önemsiz bir hale gelmiş ki. Kendisini çok kullandırmış, kimseye keyifli gelmiyor. Niye keyifli gelsin ki? Müzik kendisini görmüyor. Hiç de ne yaptığıyla ilgilenmiyor. Oysa ayağa çalma geleneği bir sorumluluk ortaya çıkartıyor. Müziği duyan kişinin oynamak zorunda olmasına neden oluyor. Bu da oyunları da canlı tutuyor.” Demir ayağa çalma ile ilgili sözlerine şöyle devam eder: “Ayağa çalma geleneği, müzik yapma geleneğiyle yan yanadır. Oyunla müzik iç içedir. Birbirlerine tepki verirler ve biri olmadan diğeri olmaz. Son zamanlarda müzik önde gitmesine rağmen oyunlar da ilerlemektedir. Ayağa çalma geleneğinin oluşması müziğin oluşmasıyla başlar. Müzik yapan sanatçı, çaldığı melodinin bir insan bedenindeki karşılığını görmek ister. Bu nedenle müziğini bir beden hareketleriyle paralel uygular. Oyun geliştiği zaman müziğin de gelişmesi gerekir. Müzisyen açısından bu böyledir. Oyuncu da bedenini hareket ettirirken bu hareketleri tekrarlanabilir kılmak için ezberlemek zorundadır. Müzik, dans figürlerinin işaretlendiği bir mecra gibi iş görür ve dansın ezberlenmesine, tekrarlanmasına

yardımcı olur. Aynı şey eseri çalan müzisyen için de geçerlidir. Yani müzikle oyun birbirine destek olarak akılda kalmayı sağlar ve birlikte bir güzellik yaratır” (Demir, , 2014: 51).

Ayağa Çalma Bağlamında Asma Davul Örneği

Halk danslarının icrasında kullanılan en yaygın enstrümanlar davul ve zurna olarak karşımıza çıkarlarken Anadolu'nun hemen hemen her köşesinde bilinen ve geleneksel törenlerde yöresel müzisyenler tarafından icra edilen davul yöresel müziğin ve dansın vazgeçilmez eşlik enstrümanı olarak yerini almıştır. Dünyanın en zengin geleneksel dans ve müzik türüne sahip Anadolu toprakları yüzyıllar boyunca sevincini, eğlencesini, kahramanlıklarını bu zengin dans ve müzik değerleri ile kutlarken davulun bu coşkudaki rolü daima en ön sıralarda olmuştur. Davul, açık alanlarda, meydanlarda ve uzak noktalarda taşıdığı yüksek ses gücünden dolayı rahatlıkla duyulabilecek nitelikte bir enstrüman olması özelliği ile tercih edilmiş ve bu özelliğinin verdiği avantajla hemen her yörede yaygın bilinen ve kullanılan bir saz olma niteliğini de kazanmıştır. Bu gün teknolojik olanaklar yardımı ile birçok enstrümanın ses gücü yükseltilmeye çalışılırken davul en ilkel dönemlerde de güçlü ses yapısı ile danslara, müziklere eşlik etmeyi başarmış nadir enstrümanlardandır. Türk insanı coşkusunu dansla, türkü ile dile getirirken davulu daima yanında bulmuştur. Anadolu'da geleneksel halk müziğin en temel çalgılarında biridir. Tek başına kullanıldığı gibi özellikle zurna ile birlikte geleneksel bir ikili şeklinde genellikle açık alanlarda gerçekleşen düğünlerde, şenliklerde, bayramlarda, güreş alanlarında vb. kullanılmaktadır.

Geleneksel halk dansları Anadolu'nun her köşesinde icra edilirken en önemli eşlik sazı davul ve zurna olmuştur. Bölgelere göre geleneksel çalgıların tasnifi ile her bölgenin kendine has enstrümanları olduğu vurgulanırken davul ve zurnanın bütün bölgelerde bilinen ve kullanılan eşlik sazları oldukları ve bilinen bütün halk dansı türlerinin sergilenmesi esnasında kullanıldığı da belirlenmiştir. Davul ve geleneksel danslarımız o kadar bütünleşmiştir ki davul dansların içindedir. Dansı yöneten, oyuna yön veren, oyuncuyu oyuna motive eden önemli bir unsurdur.

Her yörenin, her bölgenin kendine has yöresel müzik ve dans yapısına uygun karakteristik bir ritmik yapısı vardır. Bu ritmik yapı davulun icrasında da farklılıklar olarak karşımıza çıkarlar. Bu tamamen yörenin ya da bölgenin müzikal yapısı ile ilgilidir. Örneğin Trakya bölgesi davullarında son derece zengin ritimlerin kullanılması davulun önemini artırırken özellikle çubuğun seri kullanımı ön plana çıkar. Davul her yörede farklı şekillerde icra edilirken çalan kişilerin de kendine has yetenekleri daima ön planda tutulmuştur. Bu yetenekler dansın sunumu esnasında davulcular tarafından sergilenirken davul dansla bütünleşmiştir.

Esas olan asıl icra biçimi ise asma davulun geleneksel müziği icra eden enstrümanlarla birlikte halk danslarına eşlik etmesi ve bunu gerçekleştirirken ortaya çıkan, tüm icracıların kullandığı geleneksel yöntemdir. Burada önceki durumdan farklı olarak esas olan unsurlar müzik ve dansın hareket biçimleridir. Davulcular bir taraftan müziği ölçü ve usul yönünden dikkate alırken dansı icra eden kişi ya da kişilerin yaptıkları hareket parçalarını da takip ederek doğaçlama olarak sergileyecekleri ritmik yapıların bu hareketlerle örtüşmesini de sağlamak zorundadırlar. Asıl olan dans icrasında uyumu ve akışı sağlamak olduğundan başarılı bir icranın gerçekleşmesi ancak hareketle uyumlu olarak belirlenecek doğru ritmik kalıpların kullanılması ile mümkün olacaktır. “Halk kültürü, her alanda tarihin başından beri ileri atılımlara ve özgün yaratılara temkinli yaklaşmıştır. Her üretilen figür ya da melodi halk kültürüne üretildiği an kabul görmemiş, yaratı olanağı toplulukların kısıtlı parçalarına tanınmıştır. Genel çerçeveyi korumaya çalışmakla ilgili bu tutum, tarihin başından beri hiç değişmemiştir. Yeni bir şey katma ihtiyacında buluşan davul, zurna ve figür birbirine paralel hareket eder. Bu da müzikle dansı; dolayısıyla davulcuyla dansçıyı birleştirir ve ayağa çalma ortaya çıkar. Bu gelenek, yeni bir şey üretme güdüsünden olduğu kadar, zaten var olan ilişkilerden de kaynaklanmaktadır” (Demir, 2014: 30).

Özellikle davulun melodik bir icra ile dansa eşliği arasındaki uygulama farklılığı bu noktada ortaya çıkmaktadır. Sadece zurnanın çaldığı müziklere eşlik eden davulcular daha bağımsız daha kuralsız ve serbest çalışmalar gerçekleştirirken, müzikle birlikte dansın devreye girdiği icralarda dans ve hareket unsuru davulcular için bağlayıcı bir etki yaratmakta, daha kuralsız bir icra biçimi hareket bağlamında kendini göstermektedir. Hareketin akışına katkıda bulunmak, vuruşların hareketin güçlü noktalarına gelmesini sağlamak adına gerçekleşen bu çalım biçimi dansa göre, harekete göre ve temel

de hepsini temsil eden ayağa göre çalma şeklinde tanımlanabilir. Uyumu yakalamak için davulcu icracının ayak hareketlerine eşlik eder. Oyuncuyla bir bütün gibi çalar, bazen de hareketleriyle ona eşlik eder.

Davul icracılarının yöresel dansları iyi bilmeleri başarılarını etkileyen en önemli unsurlardan biridir. İcradaki uyumsuzluk oyuncuların performansını düşürdüğü gibi tepkilere de neden olabilir. Artvin oyunları uzmanı “yörenin önde gelen icracı ve eğitmeni olan Soner Ural’a Göre; ayak hareketlerine verilen ritim ve müzik bizim yörelerde çok önemlidir. Birçok yörede müzikle ayak uymasa da, ters ayağa denk gelse bile oyunu sürükleyebilirsiniz. Bizim yöredeki insanların genlerinden gelme sanırım yanlış ayakla, yanlış müzikle oyuna devam etmezler. Ritim ya da müzik ayağa uymadığında oyunu durdurup, müzik ile ayak uyumlu bir şekilde geldiği zaman oyuna tekrar başlarlar. Oyunda bir aksaklık yaşatmazlar” (Özkan, 2014: 25).

Halk danslarına eşlik eden geleneksel davul icracılarının mesleki anlamda ne kadar usta olduklarının en önemli göstergesi bu icra biçiminin uygulanmasındaki başarı düzeyidir. Sonay Ödemiş’e göre; “tek kişilik danslarda; dans icracısının temposunu, vurgularını, duraksamalarını ve diğer nüanslarını dikkate al(a)mayan bir müzik icracısının, dans icrasına katkıda bulunması beklenemez. Bu yüzdendir ki; mahallî müzik icracıları arasında, ‘çalgılarında ne derece usta olduklarının’ göstergelerinden biri de; dans icracısı ile sağladıkları uyumdur. Bu uyum sağlama yöntemine ‘Ayağa Çalma’ denir. ‘Ayağa Çalma’ her ne kadar sadece müzisyenler ile solo icracı arasında sürdürülen bir yöntem olarak düşünülse de kapsamı daha da geniştir ve çoklu dans icralarında diğer dansçıları da içine almaktadır” (Ödemiş, 2010: 383).

Halk danslarının icrasında bir araya gelen iki önemli unsur, dansçı ve müzisyen ki çoğunlukla davulcu ve zurnacılar, icranın başarısı adına sürekli birbirlerini takip eden denetleyen bir döngü içerisinde hareket ederler. Dansçılar melodik yapıyı ve ritmi benimsedikleri takdirde gerçek anlamda dans icrası başarıya ulaşırken müzisyenler hareketi takip ederek çaldıkları melodik ve ritmik yapıların her bakımdan hareketle örtüşmesini sağlamak adına uygun doğaçlamalar geliştirirler. Ortaya çıkan icranın niteliği müzisyenlerin ustalık düzeylerini de belirleyen önemli bir unsur olarak dans icracıları nezdinde değerlendirilmektedir. Sonay Ödemiş davulcunun görevini şu sözlerle ifade etmektedir; “Melodinin akışına göre hangi hareketleri yapacağını tasarlayan dans icracısı, davul icracısı tarafından takip edilmektedir. Dans icracısı, melodi ile bir uyum yakalamaya gayret etse de, ritmik düzen ve hız, ritim icracısı tarafından dansçıya bakılarak belirlenir. Ana çalgı ise icra edilen müziğin hızını, ritim icracısına göre; vurguları, melodideki süslemeleri ve diğer tüm nüansları dansçıyı izleyerek belirler” (Ödemiş, 2010: 384).

Tekirdağ Aydoğdu mahallesinde yaşayan Roman müzisyenlerden Giley ailesi bölgede yaşayan diğer çalgıcılardan ayrı olarak düğün, gazino çalgıcılığının yanında halk oyunları çalgıcıları olarak tercih edilen müzisyenler olmuşlardır. Yörede çalgıcıların halk oyunlarına eşlik etmeleri çok önemlidir. “Çünkü halk oyunları sahne, halk oyunları saygınlık uyandırıcıdır onlar için. Çalgıcılar arasında çalınan mekâna göre belli bir statü olduğu görülmektedir” (Yükselsin, 2001: 134). “Kafa işi bu, folklor kafa işidir. Öyle köy işine benzemez. Köyde nasıl çalarsın çalarsın zaten adam ya oynar ya oynamaz, ya bilir ya bilmez. Hamdi Giley’in bu söylemi halk oyunları müziklerinin belli müzik ölçülerine dayalı olmasından kaynaklıdır. Müzik cümlelerini bölerek kendilerine sistem edinen mahallenin çalgıcıları aynı zamanda bunu kendi aralarında bir anlaşma dili olarak da kullanmaya başlamışlardır. Bu anlaşma dilinde çalabilen çalgıcılar halk oyunlarında kendilerine yer bulabilmişlerdir” (Kartal, 2011: 30-31).

Tekirdağ’da halk oyunlarına ilk eşlik eden çalgıcılardan Hamdi Giley ile ilgili şu açıklamalar çok önemlidir. “Halk oyunları müziklerini babasının köylerde davul çalması sayesinde ve daha sonraki zaman içerisinde kendisinin de köylerdeki düğünlerde çalgıcı olarak bulunması sonucu öğrendiğini söyleyen Hamdi Giley sahneye taşınan halk oyunlarına eşlik süreci boyunca, komutlu sistemden başlayıp müzik sayma daha sonra da kendinden sonra gelen oğlu Faruk Giley’in uygulamaya geçirdiği oyun sayma sistemi içerisinde geçen süreçte çalgıcılık yapmıştır. Halk

oyunlarında işleyen bu yarı anlaşılır sisteme daha farklı bir bakış açısı getiren Faruk Giley öncelikle oyun adımlarını öğrenmiştir. Oyunları öğrendikten sonra oyun adımının başlangıç ve bitiş yerlerini kendince çözerek çaldığı ekiplere de bu sistemle eşlik etmiştir. Ritmik yapının melodik yapıyla uyumundan önce oyun adımının birim zamandaki örtüşmesine dikkat eden ve bu sistemi diğer çalgıcılara da öğreten Faruk Giley yörenin en çok tercih edilen halk oyunları çalgıcısı olmuştur. Bu bakış açısı ile yapılan halk oyunları ekipleri de isterlerse komutsuz olarak oyundan oyuna geçebilmiştir. Ritim ve melodi cümleleri ile örtüşmeyen bazı oyunların sonunu bağlamakta zorlanan çalgıcılar oyun adımına göre çalınan bu sistemde daha bir ekip bütünlüğünde çalmaya başlamışlardır” (Kartal, 2011: 32-33). Bu örnek dansın ve hareketin icrasına çalgısal eşlikte müzisyenin oyun bilgisinin ve oyunu takip becerisinin önemini açık bir şekilde anlatmaktadır.

Akademisyen Öğr. Gör. Yılmaz Kılınç’ın gözüyle ayağa çalma geleneği şu şekilde uygulanır; “Oyuncu oyundaki algıladığı ritmi beyinde hissettikten sonra ilk hareket yansımaları ayakta uygular. Sonra diz, bel, omuz, el, kol, boyun ve başın ayakla uyumu önemlidir. Onun için oyunda önce ayağa bakılır. Davulcuda oyunun ve ritmin giderini yakalamak için oyuncunun ayağını takip eder. Genelde davulcu giriş ritmini çaldıktan sonra oyuncunun ayak atmasını bekler ritme uygun ayak atmıyorsa oyuncunun önünde ayağıyla yol gösterir. Böylelikle oyuncunun becerisini de algılayarak ona göre ritim kalitesini de düzenler. Oyuncu oynayamıyorsa halk arasında buna “ayağı oyuna dönmüyor” veya “çeviremiyor” gibi deyimler kullanılır. Davul oyunun başlangıcında da geçiş ve bitişinde de hep ayağı sonra diğer unsurları takip eder” (Demir, 2014: 55) .

İTÜ TMDK Sanatçı Öğretim Görevlisi “Ahmet Demirbağ’ın konu ile ilgili fikirleri şöyledir; ayağa çalma oyuncuya bağlı bir şey. Bizim burada üzerinde durduğumuz, hareketleri üzerine oturttuğumuz ritmik yapı. Davula eşlik eden sazlar daha özgür şeyler çalabilirler, ama bizi oynatan ritimdir. Bu nedenden dolayı davulcunun yapılan icraatla çok iyi özdeşleşmesi gerekir. Çalan kişinin oynayan kişiyle bütünleşmesi gerekir. Bu durum geleneksel yapı için geçerlidir. Bugün yapılanlara geleneksel yapı diyemeyiz ama geleneksel sos kullanılarak yapılan bir yemek olarak tarif edebiliriz. Bireysel oyunlarda ayağa çalmada daha özgür hareket edilebiliyor. Adım yapısının, figür zenginliğinin genişlemesine katkı sağlıyor. Bırakın davulun ritmik olarak, lezzet olarak, vurgu olarak yörelere göre farklı çalınmasını; tınası, davulun çekilmesi, çapı bile yörelere göre çok fark eder. Bazı illerde büyük aileler çağırarak davulcularla anılırlar. Davulcular ekip çıkmadan önce ortamı ısıtmak için kendi dansına davul çalarlar. Ayağa çalma geleneği yerine önüne nota koyup çaldırmak bireysel yaratıcılığı öldüren bir şeydir. Bireysel kulak dolgunluğuna hislerini vurgulama özgürlüğünü tanımıyoruz. Nota çalıyoruz. Notaya alan kişinin tercihleriyle oyuncuyu ve dansı kısıtlıyoruz. Ayağa çalmak istiyorsan oyuncunun oradaki duygusunu takip etmek zorundasın. Davulcu şu an sahneye sokulmuyor ne kadar kötü bir şey. O yarattığımız bütünden müzisyeni kaldırdık. Bu bütünlüğü yok ettik. Ayağa çalma geleneği bu işin yaşaması, yaratıcılığın artması, gelecek nesillere taşınması açısından da önemlidir. Ayağa çalmada metronomun dışına çıkabiliyorsun, yorum getiriyorsun. İki türlü ele alıyorum ben bu konuyu; Hareketin kuvvetlisine normal metronomda çalınan oyunlar için, normal metronomda genişleyen, son anda düşen zamanlar için. Ayağa çalma geleneği daha özgür bireysel bir şey. Ekiplerle beraber davulun aynı anı hissederek, aynı ayağa düşmesi gibi. Sadece genişlemek değil bazen dar zamanları da yakalamaktır” (Akbal, 2014 : 15).

Geleneksel dansların icrasında davulcuların komutu ile oyunların icra edildiği birçok yöre mevcuttur. Örneğin Şanlıurfa, Gaziantep, Adıyaman gibi yörelerde davulcular adeta bir orkestra şefi gibi oyunları yönetirken solo ya da grup halinde oynanan yöre oyunlarının tüm kontrolü davulcunun yönetimindedir. Davulcular oyunların her bir figürü için farklı kalıplar içeren ritmik icralarla eşlik ederler. Hareketlerdeki dolayısı ile ayaktaki değişkenlik mutlak suretle ritmik kalıplara yani davulun icrasına da yansır. Zeybek oyunlarının oynandığı bölgelerde bireysel nitelikteki zeybek danslarını icra eden dansçıların farklı özellikleri taşınmaları, kendilerine eşlik eden müzisyenlerin başarılı bir icra gerçekleştirmeleri adına bu özellikleri bilmeleri ve ayırt edebilmeleri zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır. “Cumhur Sevinç’e göre; ayağa eşlik tekniğinin doğru uygulanması sonucu ortaya çıkan mükemmel uyumun oluşmasında ki önemli unsurlardan bir tanesi; oyuncu ve müzisyenin birbirilerini

tanımasıdır. Yörede bir oyuncunun hangi zeybeği daha iyi oynadığı, ya da bir müzik takımının hangi müziği daha iyi çaldığı çevrelerce biliniyor. Dolayısıyla oyuncu ve müzisyenlerin yapılacak icra hakkında önceden tahmin yürütmesi kolaylaşmış olur” (Ergen, 2012: 22-23). Yöresel oyun ustalarının kendilerine has hünelerinin sergileyebilmelerinin onları iyi bilen, oyuncu özelliklerini iyi tanıyan davul ve zurna icracılarının katkıları ile olacağını anlaşılması ile oyuncu ve müzisyenlerin birbirlerini tanımalarının önemi ortaya çıkmıştır. Oyuncu ve müzisyen arasındaki ilişki öylesine güçlüdür ki bakışlar işaretler çoğu zaman akışı etkiler, değiştirir.

Diyarbakır Yöresi Halk Oyunları Uzmanı “Abdürrezzak İnal, ekip başının davul ve zurnacıya talimat verişleriyle ilgili kendi başından geçen bir hikaye aktarmıştır: Eskiden bayramda belediyenin önünde davulcular ve zurnacılar olurdu. Biz de gider oynardık. Babam ve arkadaşları oraya doğru gelirken çalan melodiyi duymuşlar ve babam oynayanın ben olduğumu arkadaşlarına söylemiş. Geldiklerinde sahiden de oynayanın ben olduğumu görmüşler. Nereden anladın dediğimizde de zurnacının çalışından senin ona çaldırıldığını anladım... Birlikte yaşamaktan, toplumdaki hiyerarşik düzenden ve liderlik kavramından ötürü oluşan bu vasıf, herkesin başarıyla yerine getiremediği, getirebilmenin ayrıcalık olduğu bir görevdir. Bu yüzden de diğerlerinin sahip olduğundan daha fazla maharete sahip olmak zorundadır. Bu durum, ayağa çalma geleneğinin, müzisyenle dansçı arasında bir ilişki olduğu kadar, aslında solo dansı yapan liderin kontrolünde olduğunu gösterir. Ve enstrümanların sayısı çoğalsa da bu durum değişmez ” (Demir, 2014: 57).

İnal’a göre “halk kültürü, her alanda tarihin başından beri ileri atılımlara ve özgün yaratılara temkinli yaklaşmıştır. Her üretilen figür ya da melodi halk kültürüne üretildiği an kabul görmemiş, yaratı olanağı toplulukların kısıtlı parçalarına tanınmıştır. Genel çerçeveyi korumaya çalışmakla ilgili bu tutum, tarihin başından beri hiç değişmemiştir. Yeni bir şey katma ihtiyacında buluşan davul, zurna ve figür birbirine paralel hareket eder. Bu da müzikle dansı; dolayısıyla davulcuyla dansçıyı birleştirir ve ayağa çalma ortaya çıkar. 2/4 ölçülerinde hareket edilen halay dansı, doğal olarak davuldan ve zurnadan 2/4 ölçülerinde bir ritim beklemektedir. Ancak hep birlikte hareket edilmesine rağmen mekanik bir uygulama yapılmaması enstrümanlarla dans arasında bir uyumu zorunlu kılar. Bu uyum, solo performans sergileyen dansçının özgün figürleri ve ritim kalıbının gerektirdiği notalar arasındaki boşlukların birbirine bağlanması biçiminde olur. Başka bir ifadeyle halay dansı esnasında 2 adet 4’lük notaya karşılık gelen figürler icra edildikten sonra halay dansının tavır özellikleri gereği süslemeler yapılır ve davul sanatçısı da bu süslemelere, aynı notaların arasındaki boşluklara süslemeler yerleştirir. Dansçı ve davulcu arasındaki bu ilişki, o dansın tekdüzelikten kurtulmasına, mekanik bir görünüm yerine özgün bir tavra kavuşmasına ve diğer tüm danslardan sadece ritim ve melodi açısından değil, izlenim açısından da farklılaşmasına yardımcı olur” (Demir, 2014: 56).

Diyarbakır yöresinin yetiştirdiği halk oyunları sanatçısı Mehmetşah Yavuzkılıç ayağa çalma hususunu ve kendi yöresindeki oyuncu ve müzisyen arasındaki bütünlüğü şöyle açıklar; “Buna yaşayarak oynama sanatı denir. Açıklarsak bunu şöyle derim: Davulun ritmi her zaman melodinin geçişlerine ritimdir, eşliktir. Yani ritmi yüreğinde hissederek oynuyorsun. Ritim fiziksel bedenime ve ruhuma hitap eden melodiye eşliktir. Melodi ise kulaktan ruha ruhtan da emir alarak her melodinin bir geçişi demek bir soru demektir ki oyuncu da bu soruyu doğru algılayarak fiziksel ve ruhsal figür ve motiflerle doğru cevap yani doğru eylem verme kabiliyetidir. Gerçek bir govendçi veya yöre halk govend* ozanı melodiyi iyi bilendir. Zurna ozanı eşlik eden sağlam bir davulla sanatını icra ettiği zaman iş halk oyunu ozanının becerisine kalır ki bu ozanda gerçek govend ozanı ise müziğin kıvamını takip eder. Gerekirse hızlı bir metronom varsa işaret eder zurnaya, düşür der veya az yükselt işareti verir, belirli kıvama getirmek ister. Eğer zurnacı tam ozan ise zaten ritimciye işaret verip beni takip et der. Yani benim önüme geçme der. Melodimin geçişlerine hız verme beni koşturma der. Davulu koşturacak ve yön verecek melodiyi çalan üstattır. Bunlar eşdeğer ve anlaşılabilir uyumlu çaldığında

*“Örneğin şimdi adı halk oyunları olan şeyin eski adı Govend’di. Govend dendiği zaman halk oyunları kast ediliyordu. Ama şimdi oyunlardan halaya benzeyenine govend demeye başladılar. Batıya da halay diye geçti. Hepsini halay oldu çıktı. Ama kendi içinde binlerce teferruat var” (Mahalli Sanatçı Mehmet Demir’in tanımlaması, 2014).

gerçek kıvamla yürür ilişki. İş bu defa onlara cevap verecek halk oyunu ozanına kalır. Gerçek halk oyunu ozanı kulağı sağlam ise istenilen metronomda da sanat icrası varsa istediği melodiye rica eder veya zurnacı onun istediği melodiye yani ezgiyi de çalıştırıyor iş kaldı govendcinin cevap şekillerine. Yöre ritimcisi oyunları iyi bildiği için hem melodi hem de oyunla bir bütündür. Govendci de gerçekten sanattan anlıyorsa geçişlere doğru cevap vermelidir, kendine oynamamalı melodiye oynamalıdır. Yöre ritimcileri çoktur. Tüm oyunları da bilirler” (Demir, 2014: 52-53).

Ayağa çalma bir metot olarak uygulanmaya konulmamıştır. Başlangıcında bir teknik ya da metot olarak ortaya çıkmasa da zaman içinde kendi içinde büyüyen bir metot olduğu anlaşılmıştır. Geleneksel bir biçimde kendini gösteren bir uygulama olarak yöresel icranın temelinde vardır ve hala uygulanmaktadır. Davulcunun oyuncuyla uyumuna paralel olarak müzikte ve ritimde yapılan süslemelere karşılık aynı güzellikte oyuncudan süslemeler de eklenmektedir. Bu sayede günümüze kadar taşınan halkoyunlarının farklı lezzetler, bakış açıları ve yeniliklerle tanışması sağlamıştır. “Ayağa Çalma metodu, tarif edilmesi kolay görünen bir döngü olsa da uygulaması, belirli bir düzeyde bilgi, pratik ve yeteneğe bağlıdır. Ayağa çalma döngüsünün kırılmadan uygulanabilmesi için, hem dansları hem de dans müziklerini bilen, uygulayabilen ve geliştirebilen icracılara ihtiyaç duyulmaktadır” (Ödemiş, 2010: 385). Örneğin; Kırklareli yöresinde oynanan oyunlar incelendiğinde tempolu, figür olarak zengin, karakter yapısı olarak estetik, uyum ve hareket gerektiren oyunlar olduğu görülmektedir. Yörede özellikle aksak ritimlerdeki oyunların olmasından dolayı, ritmin oyunla bir bütün içinde bulunması gerekmektedir. Burada görev müzisyene yani davulcuya düşer. Müzikteki aksak kısımlara figürlerde çökme, sekme gibi hareketler karşılık geldiği için vuruşların figürlerle bütünlük sağlaması önemlidir. Bunu sağlamakta geçmişten günümüze, oyuncunun ayak hareketlerini takip ederek bir bütün oluşturup hareketlere hayat vermek davulcuya düşer.

Horon dansının üst düzeyde icra edildiği bölgelerde de davul ve zurnanın en önemli icra enstrümanları olarak kullanılması buradaki müzisyenlerin de tıpkı diğer bölgelerdeki müzisyenler gibi dansı ve dansçıyı iyi bilme vasfına sahip olmaları gerekliliğini zorunlu kılmıştır. “Horon uzmanı Aşkın Kazancı'nın konuyla ilgili fikirleri şöyledir; bu işi yapan biri olarak, şu anki yazım şekliyle ne çalıştığımı ben bile anlayamayabilirim. Her davulcunun kendine özgü motifleri vardır. Bunların yanı sıra üç – dört ana motif kullanılmaktadır. Ayağa çalma sizin için bir gelenek mi? Sorusuna; öyle oturup düşündüğüm bir şey değil aslında bu kültürün içinde yetiştik, çok küçük yaşlarda öyle öğrendik, öyle gördük ve takip ederek bu işi öğrendik. Önce en iyi oyuncuların ayağına bakarak, hakkını vererek oynayan oyuncunun oyununa çalmaya çalışarak, çalabiliyor muyum sorusuyla, takiple başladım. İyi bir oyuncu zaten oyun içinde kendini belli eder. Kulağının sağlamlığı, oyuna hâkimiyeti ve oyunun doldurmasıyla anlaşılır. Bende bir ekibe ya da topluluğa çalarken en iyiyi takip ederim. Ama oyuncu grubu iyiye zaten tek kişilik bir takibe gerek kalmadan tüm ekibin ayaklarına bakarak çalarım. Oyuncuların durumuna göre bazen ritmi, tempoyu bizde artırıp çoğaltırız hem oyuncuyu hem ortamı... Oyuncu müzisyeni ateşler, müzisyende oyuncuyu ateşler. Mesela oyuncu orada bir hareket yapar davulcu orada güçlü bir ritim vurur, düm* vurur. Eğer ki oyuncu figürün içini dolduramıyorsa, asma kalışları yapamıyorsa orijinal ritmi atamıyorsanız ve değiştirmek durumunda kalıyorsunuz. Özellikle horonda zayıf oyuncu grubuna çalmak kadar zor bir şey yoktur. Ayağına bakıyorsunuz, oyun kaçtı kaçacak diye cebelleşiyorsun. Ama iyi bir oyuncu grubuna çalmak oynamak kadar zevkli. Bizim memlekette horonun birinci eşlik sazları davul – zurnadır. Eğer ki davul zurna yoksa kemeçe kullanılır. Davul zurna artık ekiplerde (özellikle yarışma ve gösteriler) risk olarak görülüyor. Yukarı zıplamalar, vurgular ve doldurma işini yapamayınca dalgalanmalar ve uyumsuzlukla çok kötü bir görüntü oluyor. O nedenle de kemeçe daha kolay geliyor ve tercih ediliyor. Günümüzde mesela çok iyi davulcular var. Ama horona gelince olmuyor. Horon çalmak başka bir olay ve onu ritim çalışmasıyla ifade edemiyoruz. Beni birçok davulcudan ayıran benim o yöreden, o kültürün içinden olmam. Horonda ayağa çalmak bir öğrenme biçimidir. Ve günümüze kadar gelmiş ve hala devam etmektedir” (Akbal, 2014: 14).

Yörelerde her oyuna göre belirlenmiş ve kalıplaşmış ritmik yapılar vardır ve bu yapıları her davulcunun mutlak suretle bilmesi ve doğru biçimde icra etmesi istenir. “Aşkın Kazancı bunu şu örnekle açıklar; sallama sıksarının gevşek halidir. Horon kurmanın biraz daha hızlıdır. Ama günümüzde içini dolduramadıklarından çok hızlı oynanılmaktadır. Sallamada güçlü ikinci notaya denk gelir. Yöreden gelmeyen davulcular güçlüyü en başta vururlar, çoğu zaman baştaki notayı duymayıp

* Asma davul notasyonunda tokmak ile yapılan vuruşlar düm, çubuk ile yapılan vuruşlar te ya da tek, tokmak ve çubuğun birlikte vurulması ise yek şeklinde isimlendirilir.

ardından gelen güçlüyü ilk vuruş sanarak çalarlar. Sallamadaki en belirgin özellik zıttım – zattım yani yeklerdir. Horon davulundaki yekler diğer yörelerdekilere benzemez. Tokmakla çubuk davula aynı anda vurmak yerine çubuk saliselik bir gecikmesiyle davulla buluşur. Bu yekler günümüzde oyuncu tarafından doldurulamadığından şu an ki sallamalar içi boş olarak yapılıyor vücuda oturtulmadan oynanılıyor. Zayıf bir oyuncuda davul zurnayla sallama oynamak çok zordur. Zayıf bir oyuncuya sallama çalmak daha da zor olmandır. Ayağa bakarak çalındığından içi boş kalan oyunu müzikle eşleştirmek bir müzisyen içinde zevksiz ve zor olmandır (Akbal, 2014: 14).

Ayağa çalma geleneği tek kişilik solo danslarda daha çok kendini göstermektedir. Solo danslar kendine özgü nitelikleri olan kişilere has karakterler taşıyan dans biçimleridir. Halk Oyunları Uzmanı Ömer Işık'a göre "birlikte yaşamaktan, toplumdaki hiyerarşik düzenden ve liderlik kavramından ötürü oluşan bu vasıf, herkesin başarıyla yerine getiremediği, getirebilmenin ayrıcalık olduğu bir görevdir. Bu yüzden de diğerlerinin sahip olduğundan daha fazla maharete sahip olmak zorundadır. Bu durum, ayağa çalma geleneğinin, müzisyenle dansçı arasında bir ilişki olduğu kadar, aslında solo dansı yapan liderin kontrolünde olduğunu gösterir. Ve enstrümanların sayısı çoğalsa da bu durum değişmez" (Demir, 2014:31) . Davulun her tınısı oyuncunun vücudundan kendine bir yer bularak dışarıya çıkar. Oyuncu ne kadar usta olursa olsun eşlik eden müzisyenin onun her hareketini önceden tahmin ederek yaptığı atraksiyonlarla unutulmaz anları hafızalarda bırakır.

SONUÇ

Yaşadığımız coğrafyanın sahip olduğu kültürel zenginlikle doğru orantılı olarak ortaya çıkan farklı oyun ve müzik biçimlerinin icrası ile aynı doğrultuda çok çeşitli asma davul icra biçimleri de kendini göstermiştir.

Oynanan oyun türlerinin genel karakteristik yapısı hareket biçimlerinde farklılıklar yarattığı gibi bu tavrısal farklar icra edilen ritmik yapıların karakterinde de kendini göstermiştir. Her müzisyen kendi bölgesine ait müzik ve dans biçimlerini esas alarak çalım biçimlerini gerçekleştirir. Böylece birbirlerinden tamamen farklı yöresel çalım biçimleri kültürel birer zenginlik olarak folklorumuza kazandırılmıştır.

Tüm bu bölgesel ve yöresel farklılıkları ortak bir payda da toplayan unsurların başında asma davulun geleneksel yöntemle ayağa çalınarak icra edilmesi gelmektedir. Her yörenin müzik ve dans biçimlerindeki farklılık icra yönteminde gözlemlenmemiş, aksine ortak bir nokta olarak ayağa çalma geleneği tüm yörelerde aynı bilinçle icra edilerek danslara katkı sağlanmıştır. Geleneksel müzisyenlerin dansa dâhil oldukları, dansı yönettikleri zamanlarda en büyük yardımcıları ayağa çalma biçiminde gerçekleşen icraları olmuştur.

Bu gün geleneksel halk danslarının sahneye taşınması ile pek çok düzenleme ve uygulama farklılıkları ortaya çıkmış ve değişik sunumlarla halk dansları bir sahne sanatına dönüştürülmüştür. Ancak müzikle icrada asma davul kullanımından asla ödün verilmemiş, bu doğrultuda geleneksel çalım biçimleri uygulanmaya devam edilmektedir. Türk halk danslarının kaynağından sahnelere taşınması süreci içerisinde yine en büyük yardımcısı davul olmuştur. Sahnelenen pek çok dans davul ve zurna eşliğinde sunulmuş ve büyük beğeni toplamıştır. Son yıllarda çok sazlı müzik çalışmaları sahneleme çalışmalarında ön plana çıksa da davul ve zurna konumunu korumayı başarmış ve en önemli icra sazi olma özelliğini sürdürmüştür. Halk oyunu müziklerinin orkestrasyon çalışmaları içerisinde önemli bir ritim enstrümanı olarak da davul kullanılmaktadır. Özellikle müzik eğitimi almış davul icracıları kendilerini yetiştirirken geleneksel müzisyenlerin yöntemlerini uygulamaya devam etmektedirler. Ayağa çalma geleneği de bunlardan biridir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar:

Akan, Ö. (2010). Tekirdağ Yöresi Halk Oyunları Müzikleri ve Ritim Notalarının İncelenmesi. *Yüksek lisans Tezi*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

- And, M. (1964). *Türk Köylü Dansları*. İstanbul: İzlem Yayınları.
- Ergen, E. (2012). Ödemiş İkiparmak, Kocaaarap, Kerimoğlu (Muğla) Zeybeklerinde Ayağa Çalma Tekniklerinin İncelenmesi ve Asma Davul İle İcrası. *Lisans Bitirme Çalışması*, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Bölümü, İstanbul.
- Gazimihal, M. R. (1975). *Türk Vurmalı Çalgıları*. Ankara.
- Güzel, M. (2002). Çalgı Topluluklarında Asmalı Davulun Akortlanmasının Önemi. *Bitirme Çalışması*, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü, İstanbul.
- Kartal, M. (2011). Halk Oyunlarına Eşlik Eden Müzisyenlerdeki Usta Çırac İlişkisi: “Aydoğdu Mahallesi Örneği”. *Bitirme Çalışması*, İTÜ TMDK THO Programı, İstanbul.
- Koçkar, M. (1998). Çağlar Boyunca İletişim Sanatı Olarak Dans ve Halk Dansları, Ankara: Bağırhan Yayinevi.
- Ödemiş, S. (2010). Zeybeklerde Dans ve Müzik İlişkisi-Dansa Eşlikte Ayağa Çalma. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 383-385.
- Örnek, S. V. (1977). *Türk Halk Bilimi*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öztürk, Ö. (2005). *Karadeniz Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Heyamola Yayıncılık.
- Şafak, A. (1992). Kırklareli Yöresi Oyun Müzikleri'nin Ritmik Yönden İncelenmesi. *Bitirme Ödevi*, İTÜ TMDK Türk Halk Oyunları Bölümü, İstanbul.
- Şahin, M. (2009). Türk Halk Oyunları Türlerine Göre Asma Davulun İncelenmesi. *Sanatta Yeterlik Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uzunkaya, E. (2009). Türk Halk Danslarının Müzikle İcrasında Davulun Yeri ve Önemi. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*, Sayı: 20.
- Akbal, Ö. (2014). Trabzon Yöresine Ait Erkek Horon Kurma, Sallama, Sıksara Oyunlarının İcrasına Eşlik Eden Asma Davulun Vuruşlarının Ayağa Çalma Geleneği Çerçevesinde İncelenmesi. *Bitirme Ödevi*, İTÜ TMDK Türk Halk Oyunları Bölümü, İstanbul.
- Demir, M. (2014). Diyarbakır Yöresi Halk Oyunlarından Halay, Esmer, Çift Ayak, Çaçan Ve Çepik Oyunlarının İcrasına Eşlik Eden Asma Davulun Vuruşlarının Ayağa Çalma Geleneği Çerçevesinde İncelenmesi. *Bitirme Ödevi*, İTÜ TMDK Türk Halk Oyunları Bölümü, İstanbul.
- Özkan, H. (2014) . Deli Horon, Atabarı, Koççeri ve Düz Horon Oyunlarının İcrasına Eşlik Eden Asma Davulun Vuruşlarının Ayağa Çalma Geleneği Çerçevesinde İncelenmesi. *Bitirme Ödevi*, İTÜ TMDK Türk Halk Oyunları Bölümü, İstanbul.
- Yükselsin, İ. Y. (2001). Bir Grup Kimliği Olarak Çalgıcılık: Edirne Romanlarında Profesyonel Müzisyenliğin Grup Kimliğindeki Rolü. *Müzikoloji Derneği Sempozyumu*, 134.

GELENEKSEL HALK OYUNLARINDA POPÜLER KÜLTÜR ETKİLERİ

“GDO–GENETİĞİ DEĞİŞTİRİLEN OYUNLAR”

Popular Culture Effects on Traditional Folk Dance

“Gmd-Genetically Modified Dances”

Eyüp UZUNKAYA*

ÖZET

Popüler kültür akımı 20. Yüzyılın tüm dünyada yarattığı modernleşme akımına paralel olarak doğmuştur. Yaygın olarak tercih edilen, çabuk tüketilen, gerçek kültürel değerlerin yerine empoze edilen ürünlerdir. Her alanda toplumları etkisi altına almayı başarmış, sanatsal ve estetik düzeyinin düşük olması nedeni ile toplumun her kesimine kolayca algılanmıştır. Çoğunlukla ticari amaçlara hizmet eden, kalıcılığı olmayan, gündelik ürünlerdir. Tüm sanat dalları gibi geleneksel oyunlar da bu akımdan etkilenmiştir. Genetik mühendisleri tarafından çeşitli tekniklerle kalıtsal değişikliğe uğratılan GDO (genetiği değiştirilmiş organizmalar) gibi, geleneksel halk oyunları da farklı dans formları ile karıştırılıp natürel genetik yapıları değiştirilerek koreografik çalışmalar adı altında sunulmaya başlanmıştır. Ticari amaçlara hizmet eden bu çalışmaların toplumda karşılık görmesi ile orijinal oyun figürleri yerini yaratı figürlere bırakmaya başlamıştır. Devlet Halk Dansları topluluğu ile başlayan bu akımı son dönemde birçok dans topluluğu sürdürmüştür. Geleneksel oyunlardan beslenen bu popüler koreografik yaklaşımlar görsel ve işitsel zenginlikleri ile beğeni görürken oyunlarda kültürel asimilasyon sürecini de başlatmış ve genetiği değiştirilen oyunları ortaya çıkarmıştır.

Anahtar Kelimeler: Popüler kültür, geleneksel halk oyunları, kültürel asimilasyon.

ABSTRACT

Popular culture was born in parallel with the current modernization of the 20th century created the whole world. Widely preferred, quickly consumed, and imposed products instead of the real cultural values. They have managed to get under the influence of society each area and were readily detected in all parts of society because of the low level of artistic and aesthetic. Serving mainly for commercial purposes, non-permanence and everyday items. Traditional dance, like all art forms are also affected by this trend. As GMO (genetically modified organisms) defeat of genetic changes with various techniques by genetic engineers, also traditional folk dances began to be offered mixed with different dance forms and changing the natural genetic structure under the name of choreographic studies. This work serving commercial purposes see response in the community and original dancing figures is left to their places to created figures. This current begins with the community of State Folk Dance has been maintained by many dance community latterly. While liking this popular choreographic approaches fed from the traditional dance initiate the process of cultural assimilation on traditional dances and has revealed genetically modified dances.

Key Words: Popular culture, traditional folk dances, cultural assimilation.

1. GİRİŞ

Tarihin ilk dönemlerinde insanlar doğanın gücü karşısında anlayamadıkları ya da açıklayamadıkları olayları kutsallaştırma yoluna gitmişler ve tapınma gibi yöntemlerle güce olan saygılarını ritüellerle göstererek kendilerini doğa olaylarından korumaya çalışmışlardır. “İlk insanlar on binlerce yıl önceki o müthiş çaresizlikler içinde, doğaya karşı sürdürdükleri ölüm kalım savaşı sırasında olayları yorumlayabilmek için dinsel-metafizik yöntemler kullanmak zorunda kalmışlardır” (Teber, 1978: 14). Bu ritüellerin merkezinde ise dans ya da oyunla anlatım vardır. “İlk dans bu törenlerde tarım hayvancılık, deniz ve kara avcılığı, savaş, evlenme gibi sosyal ve ekonomik olayların, yağmur, kar, fırtına, deprem, dalga, ağaçların rüzgârla sallanması gibi doğa olaylarının, kötü ruhları kovma, bereket, güç dileme, sağaltma gibi ruhsal - dinsel olayların gerçekten soyutlanarak hareket ve ritimle anlatılması sonucu doğdu” (Koçkar, 1998: 6).

“İlkel toplumlar da raksın anlamı o kadar önemlidir ki, her hareketi başka başka olayların temsili sayılmaktadır. Örneğin; bugün bile, Amerika yerlileri Afrika da çıplak gezen vahşi kabilelerin oyunlarında mana hâkimdir. Ava çıkmadan önce toplu olarak yapılan çılgın danslar güven duygusunu arttırır, yüze sürülen savaş boyaları savaşçıları daha kararlı yapar ve düşmanı ürktüp korkutur diye düşünülmektedir. Bütün bunlar tehlikeli ve ürktütücü doğa karşısında ki güçsüz yaratık insanın gelişmesinde büyüden büyük destek beklediğini açıklamaktadır. İlkel toplumların yaşamlarını sürdürebilmeleri için ihtiyaçtan doğan bu danslar, deneyler sonucu gelişerek sanatın ilk halkalarını oluşturmuştur. İlkel toplumlar törenlerde oynadıkları tüm oyunları görev olarak üstlenip, bir görevi yerine getirdiklerine inanırlardı. Bu amaçla törenlerde yapıla gelen danslar zamanla belli kural ve kalıplara bağlanarak daha sonraki kuşaklara aktarıldı” (Kurt, 2010). Tarihsel süreçte duygularını dışa aktarmada bir yöntem olarak hareket yolunu tercih eden insanoğlu modern çağların sanat anlayışı içerisinde yer alacak dans kültürünün de oluşum ve gelişim sürecini başlatmış oldu.

* Yrd.Doç.-İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü, uzunkayae@itu.edu.tr

Geleneksel Halk Oyunlarının oluşum ve gelişim süreci de bahsedilen ilkel dönemlere ait dansların oluşumu ile paralel bir süreçtir. “Ait olduğu toplumun kültür değerlerini yansıtan; bir olayı, bir sevinci, bir üzüntüyü ifade eden, kökeni din ve büyü ile ilgili (majik ve kültik) olan; müzikli (bir müzik aleti eşliğinde veya müzik aleti olmaksızın el, ayak gibi organlarla tempo tutarak) olarak, tek kişi veya gruplar halinde icra edilen, ölçülü düzenli hareketlerdir” şeklinde tarif edilebilir (Eroğlu, 1999: 32-33).

“Halk raksı veya halk oyunu diye anılan halk dansı şöyle tanımlanabilir: Halk kültürünün önemli bir yanını oluşturan ve genellikle çeşitli sebepler neticesinde meydana gelen sevinç veya üzüntüleri içeren bir duyguyu, insana ve doğaya ait bir olayı anlatan, müzikli veya müziksiz, kişisel yahut gruplar hâlinde çeşitli şekillerde, ölçülü ve disiplinli olarak yapılan, kökeni dine, sihre veya doğa olaylarına dayanan vücut hareketleridir” (Kültürel Bellek, 2012).

Halk oyunlarının oluşumuna etki eden unsurları insanın insanla olan ilişkileri ve insanın doğa ile olan etkileşimi şeklinde tarif etmek mümkündür. İnsana ait tüm duygu, düşünce ve olaylar bu oluşumda yer alır. Söz gelimi sevgi, aşk, savaş, evlenme, askerlik, din ve inanç unsurları, zenginlik, yoksulluk, sosyal statüler v.b. konular buna örnek teşkil ederler. Öte yandan insanın doğa ile olan mücadelesi, doğal felaketler ve doğa olaylarına karşı oluşan davranış biçimleri, toprağın kullanımı ve üretim, tarım, hayvancılık faaliyetleri gibi unsurlarda oluşumda önem teşkil etmişlerdir.

1. 1. Geleneksel Halk Oyunlarının Anadolu’daki Oluşum ve Gelişim Süreci

Birçok büyük medeniyete ev sahipliği yapmış Anadolu toprakları doğu ile batıyı birbirine bağlayan önemli bir köprü olma özelliği ile yüzyıllardan beridir zengin halk oyunları birikimini korumayı başarmıştır. “Anadolu’nun dans geleneği çok eskilere dayanır. Yakın zamanlarda İngiliz Arkeolog James Melaart Konya’nın Çumra ilçesine 11 km. uzaklıktaki Çatal Höyük’te İ.Ö. 5500-6500 yıllarına ait bir ön neolitik kent ortaya çıkardı. Bu kazıda üç dört renkli iki metre boyundaki duvar resimlerinde tolu dans resimleri bulundu. Burada pars derisi giymiş geyik avcıları, davul eşliğinde dans etmektedir” (And, 1964: 13). Bu belge Anadolu’da dansın ne derece önemli ve kutsal olduğunun ilk göstergesidir.

“Türk halk danslarının kökeni eski Türk dini içindeki törensel ayinler ile doğa olaylarına dayanmaktadır. Başlangıçta dinî ve sihrî özellikteki bu ayinler, değişen hayat şartlarına ve sosyal yapıya göre dinî olmayan oyunlar şeklini almıştır. Eski dindeki tapınmaların çoğu genellikle müzik eşliğinde bir takım vücut hareketleri ile yapılmıştır ve günümüzde bu inancı koruyan kimi küçük Türk toplulukları arasında yapılmaktadır. Bu ayinlerin yürütülmesi de, genellikle, Oyun, Ozan, Baksı, Kam, Şaman adlı din adamları tarafından yapılır. Rahip, hekim, büyücü, şair, sihirbaz, müzisyen işlevi yüklenen bu din adamları, ayinlerde yaptıkları bir takım vücut hareketleri ile kendilerinden geçerdiler. Bununla beraber, tüm Türk danslarının kaynağını sadece dine dayamak da doğru değildir” (Kültürel Bellek, 2012).

“Türk Dansları üzerindeki ikinci ve en önemli etki, bir yandan Türk Ulusu’nun asıl kökeninin geldiği Ural – Altay bölgesinin Şamanist ayinleri, diğer yandan öteki Asya kültürleri (Çin, Moğol, Hint) yolu ile kazanılan Türklük etnik ögesinin, soyunun, varlığının korunarak, Anadolu’nun hem kırsal, hem kentsel kesimlerine, Türk ırkından oldukları kabul edilen (Yörük, Türkmen, tahtacı, alevi, Bektaşî v.b.) kabilelerce yayılmasıdır” (Koçkar,1998: 48). Şaman dininin danslara etkisi ve katkısı çok önemlidir. “Gök tanrıya tapan atalarımız, Şamanlar, Baksılar vasıtasıyla tanrılarla iletişime geçerdiler. Aynı zamanda din adamı, bilgin, astronom ve hekim olan Şamanlar, yapılan törenlere şarkılar ve dans eşlik ederken transa geçerler, tanrıya ulaşmak, şifa dağıtmak için bir sanatçı gibi müzik, ritim ve danslarla törenleri idare ederlerdi. Bu törenler esnasında başvurulmuş dans figürleri kutsaldı ve bir amaca hizmet etmekteydi. Şaman çaldığı davuluyla yaptığı hareketlerinde o an ile bütünleşerek yüksek bilinç seviyesine çıkmayı amaçlardı” (Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı, 2010).

Genişleyen Osmanlı Osmanlı coğrafyası içerisindeki farklı kültürlerin danslara etkilerini Metin And şu sözlerle açıklar; “Komşu ülkelerin, özellikle Balkan ülkelerinin köylü dansları ile bizim köylü dansları arasındaki bazı ortak özellikler, benzerlikler biraz da bu imparatorluk içindeki alışverişin sonucudur denilebilir. Ancak Balkan ülkelerindeki Türk etkisi, Türk danslarında Balkan etkisinden daha da belirgindir” (And, 1964: 26).

1900’lü yıllara gelindiğinde Rıza Tevfik Bölükbaşı, Selim Sırrı Tarcan gibi aydınların etkisi ile geleneksel danslara olan ilgi farklı bir boyut kazanmıştır. “Geç dönem Osmanlı tarihinde dans

sanatının nasıl ifade bulduğu üzerine çalışan araştırmacıların karşısına iki önemli isim çıkar: Rıza Tevfik ve Selim Sırrı. 1909 yılında Memalik-i Osmaniyye’de Raks ve Muhtelif Tarzları isimli bir makale yazan Rıza Tevfik başka pek çok konunun yanında beden gelişimi, spor ve raks da ilgilidir. Kurumsal olarak o yıllarda yaşanan folklorla dair en önemli gelişme ise 1926 yılında Darülelhan’ın halk oyunlarını da içine alan bir araştırma gezisi tertiplenmesidir. Yusuf Ziya Demircioğlu, Mahmut Ragıp Gazimihal, Ferruh Arsunar ve Abdülkadir İnan gibi araştırmacılardan oluşan bu saha araştırmasında Rize, Trabzon, Erzincan ve Erzurum’da çeşitli oyunlar filme alınmış, bunların yanında birçok türkü de derlenmiştir” (Baykurt, 1976).

1. 2. Milli Dansların Oluşturtulma Süreci ve Halk Oyunlarının Kaynağından Sahneye Taşınması

Halk oyunlarının milli danslar olarak tanımlanması ve bu alanda yapılan çalışmaların başlangıç noktasında Selim Sırrı Tarcan ismi ön plana çıkar. Milli dans kavramını ilk kez ortaya atan Tarcan’ın yaptığı çalışmalar arasında özellikle zeybek oyunlarını derlemesi bu alanda bir başlangıç olarak kabul edilebilir. 1926’da hazırladığı Tarcan Zeybeği adlı “kitabın bir bölümü halk danslarına nasıl heveslendim başlığı altında Tarcan’ın zeybek oyunlarını derlemeye nasıl başladığını anlatır... Tarcan’ın halk danslarına olan ilgisinin artmasında İsveç deneyiminin de büyük etkisi vardır. 1909 yılında İsveç’e beden terbiyesi tahsiline gider. Kendi deyişiyle orada halkın milli duygularını çok kuvvetli bulur. Bu duyguların nasıl beslendiğini araştırınca halk kültürlerine ve halk danslarına çok önem verdiklerini ve bu doğrultuda çeşitli cemiyetler ve okullar kurduklarını öğrenir” (Öztürkmen, 1998).

Geleneksel Anadolu danslarının kaynağından çıkarılıp natürel sunum biçiminden farklı bir biçimde sahnelenme süreci bu doğrultuda ortaya çıkarken Tarcan zeybeği adıyla kurgulanan geleneksel zeybek figürleri Atatürk’ün huzurunda sergilenmiştir. “Hanımefendiler, beyler! Selim Sırrı Bey Zeybek raksını ihya ederken ona bir şekli-i medeni vermiştir. Bu sanatkâr üstadın eseri hepimiz tarafından seve seve kabul edilerek milli ve içtimai hayatımızda yer tutacak kadar tekemmül etmiş, bedii bir şekil almıştır. Artık Avrupalılara bizimde mükemmel bir raksımız var diyebiliriz ve bu oyunu salonlarımızda müsamerelerimizde oynayabiliriz” (Tarcan, 1948: 3).

Geleneksel halk oyunlarının önlenemez yükselişi bu sözler ile start alırken kurumsallaşma süreci de halkevlerinin kurulması ile başlamıştır. Kurumlar dağınık vaziyetteki çalışmaların düzene sokulması hususunda toparlayıcı olma vazifesi görürken halk oyunları milli bayramların şenliklerin vazgeçilmez araçları durumuna gelmiştir. “Halkevleri halk oyunlarının, halkevi şenlikleri ve milli kutlamalar gibi birçok fırsatta, meşru bir kültürel form olarak yerini almasını kolaylaştırmıştır” (Öztürkmen, 1998). Halkevlerinin bulunduğu şehirlerde o yörenin oyunlarını bilen insanların bir araya gelmeleri ile icra toplulukları oluşturulmaya başlanmış, daha sonra bu toplulukların farklı merkezlerdeki şenliklere katılımı sağlanarak yöresel oyunların birer sahne unsuru gibi kendi bölgelerinin dışında sergilenmesi sağlanmıştır. Daha sonra şehirlerde başlayacak olan çalışmaların çıkış noktası da bu sergileme biçimleri olmuştur. Kırsaldan kente geliş bu dansların sadece bulunduğu yörede değil farklı bölgelerde farklı yöre insanlarıncada sergilenebileceği olgusunu yaratmış oyunların öğretilmesi suretiyle ülke çapında halk oyunları çalışmaları yaygınlaşmaya başlamıştır.

Gazi Eğitim Enstitüsü öğrencilerince hazırlanan bir gösteri yeni bir uygulama ve sahneleme biçimini gözler önüne sermiştir. ”Farklı yörelere ait halk oyunlarının aynı program dâhilinde birbiri ardına sunulması halkevleri bayramlarında daha önce denenilen bir formattı. Yeni olan, bu oyunların, ait oldukları yöreden olmayan kişiler tarafından toplu halde sunulmasıydı” (Öztürkmen, 1998). 1941 yılında gerçekleşen bir gösteriyi Muzaffer Sözen şöyle anlatır ; “bütün bu oyunlar milli ve mahalli kıyafetlerle ve her biri hususi musiki aletleriyle oynanıldı. Karadeniz oyunlarında kemençe, bar ve halaylarda davul-zurna, kaşık, zeybek, misket, kılıç oyunlarında saz ve şarkı refakat ediyordu. Bahsedilen türlere ait oyunlar geldikleri bölge ya da şehir isimleri ile adlandırılmışlardır (Sözen, 1941: 112-113).

Halkevleri ve Köy Enstitüleri başlayıp devam eden halk oyunlarını yayma ve sahneleme süreci bu kurumların kapatılmasından sonrada devam etmiş özellikle üniversitelerdeki oluşumlar kapatılan kurumların boşluğunu doldurmuştur. Yörelerinde oyunları oynamış ve öğrenmiş gençlerin eğitim amacı ile gittikleri üniversitelerde bu oyunları farklı kesimlerden gelen gençlere öğretmeleri ile halk oyunlarındaki genişleme devam etmiştir. “Büyük şehirlerde belli bir gurbet duygusu taşıyan taşralı öğrenciler için, kendi yöre oyunlarını oynamak bir dayanışma duygusu yaratıyor, bunları başkalarına öğretmek ise bir gurur kaynağı oluyordu” (Öztürkmen, 1998). Folklor derneklerinin yaygınlaşması ile

birlikte halk oyunlarının öğrenme ve öğretme sürecinde önemli gelişmeler kat edilmiş yöre oyunlarını bilen öğreticiler kendi oyunlarını öğretirken farklı yöre oyunlarını da öğrenme fırsatını yakalamışlardır.

Kabına sığmayan halk oyunları kendine yeni sunum alanları ararken bu bağlamda özellikle dansların milli temsillerde ön plana çıkarılma olgusu sahneleme sürecini uluslararası boyutlara taşımış bu doğrultuda geleneksel halk oyunlarının uluslararası festivallerde sergilenmesi yönünde katılımlar sağlanmıştır. Yine aynı dönemlerde yarışma adı altında başlatılan organizasyonlar halk oyunlarına olan ilginin olumlu yönde gelişmesine katkıda bulunmuştur. “Yarışmaların halk oyunları hareketine getirdiği en önemli boyut milli oyun repertuarını perçinlemesi yönünden oldu. 1950’li ve 60’lı yıllar boyunca, ulusal ve yabancı festivallerle birlikte düzenlenen bu yarışmalar, bir yandan halk oyunları oynamaya duyulan ilgiyi arttırdılar, diğer yandan da bir piyasa oluşturarak bazı oyunların gözden düşmesine, yenilerinin ise hararetle derlenmesine yol açtılar” (Öztürkmen, 1998).

1. 3. Değişim Süreci

Gelinen süreçte halk oyunları seyirlik bir sahne sanatı olarak sunulmaya başlanmıştır. Geleneksel halk oyunlarının sahneye taşınma süreci ile birlikte kaynaktan derlenen doğal yapıya zorunlu müdahaleler başlamış ve oyunların orijinal yapıları üzerinde bazı değişikliklere gidilmiştir. Bunu sahneleme sürecinde bir zorunluluk olarak gören öğreticiler geleneksel yapı üzerinden yola çıkarak uygun gördükleri ilaveleri ya da eksiltmeleri uygulamaya koyarak halk oyunlarını otantik yapısı üzerindeki ilk genetik değişikliklere de imza atmışlardır. “En sık karşımıza çıkan müdahaleler şöyle sıralanabilir: 1) hareketlerin zarifleştirilerek / inceltilecek stilize ya da “terbiye” edilmesi; 2) hareketlerin kalabalık dans gruplarının / hareket korolarının senkronize icrasını kolaylaştırmak üzere standartlaştırılması; 3) dans gösterisi formunun gerektirdiği müzik, kostüm, ışık, oyunculuk çalışmaları doğrultusunda hareketlerde de yeni düzenlemeler yapılması vb” (Kurt, 2013).

Müdahaleler sonucunda ortaya çıkan repertuarın kaynaktaki halinden farklı olduğu görüşleri çoğu zaman dile getirilmiştir. Öğr. Gör. Cumhuriyet Sevinç konu ile alakalı bir anısında şöyle der; “Manisa’da denize doğru uzanan Yund Dağları vardır. Bu dağların biraz daha denize yakın kısmındaki dağlara Dumanlı Dağlar denilir. Dumanlı dağların bir köyünde hala bütün sülalem orda yaşar. Bir köy düğününe gittim. Köy düğünü biliyorsunuz işte yani halk oyuncular değil de normal köylülerin oynadığı bir düğün. Orada işte belirli bir şey var önce gençler oynuyor, sonra orta yaşlılar sonra da ihtiyarlar oynuyor. Gençler ilkokuldan beri halk oyunları oynamışlar üç beş defa Türkiye birincilikleri almış yarışmalarda. Onlar oynadılar. Bizde konservatuarda okuyoruz diye köylüler bana yüksek folklorcu diye söylüyorlar. Gençler oynadıktan sonra, Menemen halk eğitim merkezinin oyuncusu gençler, yaşlının biri Cumhuriyet dedi folklor çok ilerlemiş. Neden dedim? Dedi ki artık bizim müziklerle başka oyunlar oynanıyor. Hâlbuki gençlerin oynadığı zeybek o köylerden derlenen bir oyun. Fakat köylü o oyunun o dansın kendi yöresinin oyunu olduğunu anlayamaz tanıyamaz hale gelmiş, aksine başka bir dansı kendi müzikleri ile oynuyorlar zannetmiş” (Sevinç, 2015).³⁵

Otantik yapının bozulmaması hususunda genel bir kanı hâkimken derlenen oyunlar üzerinde değişiklikler yapmak pek de mümkün olmamıştır. Aslında otantik olarak kabul edilen oyunlar derleme ve sahneye taşınma sürecinde zaten bu özelliklerini kaybetmişlerdir. Oyunları tek tip bir hareket formunda sıralı düzenli oynatmak kaynaktaki yapının doğasına aykırıydı. Buna rağmen mevcut oyunların otantik oyunlar olarak kabul edilmesi aslında bir yanılgıydı. Takip eden süreçte otantik olarak kabul edilen icra biçimini daha çekici hale getirmek amacı ile oyunların formal biçimlerini değiştirmeden sahne düzeni altında yorumlar getirilerek oyuncu gruplarının sahnede farklı görüntüler yaratması şeklinde düzenlemelere gidilmiştir. “Halk oyunları piyasasının oluşmasıyla birlikte, hem söylem düzeyinde hem de uygulamada yenilik arayışları ile iktidar mücadeleleri eş zamanlı olarak geliyordu. Aynı dönemde, halk oyuncuların “otantik” olduğu varsayılan hareket biçimlerine müdahale etmeden, sahne üzerindeki geometrik biçimleri değiştirerek sundukları bir sahneleme biçimi ortaya çıktı. Söylemsel düzeyde “sahne düzeni” olarak yerleşiklik kazanan bu form, özellikle popülerleşen yarışmalar vasıtasıyla yaygınlaştı” (Kurt, 2013).

“Sahne düzenlemelerinin başlamasında Türk halk oyunları gruplarının yurt dışında düzenlenen bazı yerel festivallere düzenli olarak katılmaya başlamalarının da rolü vardır. Burada farklı düzenlemelerin yapıldığı geniş çapta sahneleme örneklerine maruz kalan Türk halk oyunları grupları zamanla aynı uygulamaları kendi oyunlarında da denemeye başladılar. Özellikle Doğu Avrupa

³⁵29 Nisan 2015 tarihinde İTÜ TMDK ‘da düzenlenen bir seminerde yaptığı konuşmadan yapılan bir alıntıdır. Köyün adı ya da bahsi geçen şahısla ilgili bir bilgi vermemiştir.

ülkelerinde rastlanan stilizasyon teknikleri, gösterişli kostümler, zenginleştirilmiş müzikal eşlik ve dinamik sahne düzenlemeleri Türkiye’de halk oyunlarının icrası üzerinde etkili oldu” (Öztürkmen, 1998). Halk oyunlarındaki bu gelişmelerin yaşandığı dönemler oyunların derlenme sürecinde ve geleneksel boyutu ile orijinale en yakın halleri ile sahnelenmeye başladığı dönemlerdeki masum ilave ve eksiltmelerin yanında daha kalıcı bozulmaların başladığı ilk dönemlerdir. Amaç sunumu cazip hale getirmek, göze kulağa hoş gelecek unsurlarla desteklemektir. Oyunların temel olarak yapılarını değiştirmeden bir takım çizgi formlarını kullanarak oyun oynayan grupları bu formlar üzerinde hareket ettirmekten ibaretti. Ancak bu yapıları uygulamak sanıldığı kadar kolay olmadı. Uygulamadaki aksamaları gidermenin yolu oyunların figürlerinde değişiklikler yapmak, tempoyu arttırmak ya da düşürmek, bir takım ilaveler yaparak figür yapılarını bozmaktır. Derleme sürecindeki genetik değişimlerle boyut değiştiren halk oyunlarındaki ikinci bir değişim süreci modernizasyon ve stilizasyon uygulamaları ile kendini gösterdi.

80’li yıllarda Türk Folklor Kurumu oyunların otantik yapılarının bozulması hususunda şu bildiri yayınlamıştır; “ Bazı kişi ve derneklerin oyunların yapısını, çatısını, yani özünü bilerek veya bilmeyerek değiştirmelerinin önlenmesi gerekmektedir. Esasta tek tek ve ayrı ayrı oynanan oyunların bir sahne disiplini içinde arka arkaya sıralanması, sahneye giriş ve çıkışların düzenlenmesi, oyunun çatısını bozmamak kaydıyla mümkündür. Oyunun özünün bozulmaması ve bir uzman koreografin ele alması koşuluyla, koreografik düzenlemeye gidilmesi yararlı olacaktır. Bir halk oyunu ne kadar aslına uygun (otantik şekilde) oynanıyorsa o kadar doğru, ne kadar orijinalden sapılıyorsa o kadar yanlıştır... Yurt içi ve yurt dışı festivaller, yarışmalar, askerlik, gurbetçilik, iç göçler gibi nedenlerle oyunların otantik nitelikleri bozulmaktadır” (Folklorla Doğru, 1981: 53).

Geleneksel halk oyunlarındaki en büyük değişim ve etkileşim dış kaynaklı dans topluluklarının etkilerinin hissedildiği dönemlerle başlamıştır. “Soğuk Savaş yıllarında eski Sovyetler Birliği’nde Igor Moiseyev öncülüğünde ortaya çıkan yeni gösteri formu, bu tür müdahalelerin sınırlarını daha da zorladı. Geleneksel dans adımları ile baledeki karakter danslarının bir arada sunulmasına, akademik bale terbiyesinden geçmiş bedenlerin icra ettiği melez hareket formlarının ortaya çıkmasına zemin hazırladı. Kısa sürede sosyalist ülkelere, orta vadede Türkiye de dâhil olmak üzere başka birçok ülkeye yayılan bu yeni form, tüm dünyadaki halk dansı topluluklarını derinden etkiledi.”(Kurt, 2008) 1975 yılında halk danslarına yüksek bir sanat düzeyi kazandırmak amacı ile devlet destekli ilk profesyonel halk dansları topluluğu olan Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun kurulması ile stilize halk oyunları anlayışı devlet kanalı ile yeniden gündeme getirilmiş oldu.”Özellikle televizyon yayınları ile tanınan Devlet Halk Dansları Topluluğu çok kısa zaman zarfında dernek ve okullardaki halk oyunları grupları üzerinde kalıcı bir etki bırakarak, sahne düzenlemesinin halk oyunları oynama biçiminin vazgeçilmez bir ögesi olmasına yol açtı” (Öztürkmen, 1998). Oyunlarının zaman zaman “köy düğünü” ya da “hasat vakti” gibi temaları konu alan teatral kurgular ve dramatik yapılarla sunulduğunu belirten Öztürkmen’e göre, bu dönemde halk oyunları icrası, şehirden orta sınıf için “seyirlik bir popüler sanat türü” olarak yeniden icat edilmiştir. Öztürkmen, dönemin en önde gelen kurumu olan Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun en uç noktalara kadar giden sahne düzenlemelerinin, halk oyunlarını stilize etmeyi “devlet nezdinde” meşrulaştırdığını ve o döneme kadar ortaya konmuş olan oyun repertuarını bir kez daha pekiştirdiğini ifade etmektedir.” (Öztürkmen, 1998) Topluluğun potpuri olarak tanımlanan koreografik formu (1940’lı yıllarda, tek bir dans gösterisi içinde çeşitli yerel dansların art arda temsil edildiği gösteri formu) benimsemesi ve geleneksel dansları kullanarak yeniden üretmesi sonraki yıllarda kurulacak toplulukların da bu yolda atılmış ilk adımları olarak kabul edilebilir. Geleneksel dansların, Batılı dans formları ile birleştirilerek sunulmasıyla ortaya çıkan karma dans biçiminin Türkiye’deki öncüsü konumundadır. Geleneksel kültür ürünlerinin Batılı üsluplarla yorumlanmasını esas alan politikaya sahip topluluk aslına uygun olmayan hareket tavırları ve sahne düzenlemeleri nedeniyle eleştirilmiş; stilize dans sahneleri yüzünden yöresel dansların bozulduğu iddia edilmiştir.

Popüler kültürün tüm dünyada yarattığı rüzgâr geleneksel dansları da vurmuştur. Geleneksel halk oyunları kimilerine göre otantik ya da ona yakın sunumları ile beklentileri karşılayamamışlardır. Bu bağlamda yapılan değişiklikler ve basit sahne uygulamaları da dünyadaki uygulamaların oldukça gerisinde kalmıştır. Kültür Bakanlığı Devlet Halk Dansları Topluluğu Genel Yönetmeni Mustafa Turan’ın yaptığı açıklamada ilginç vurgular göze çarpar

³⁶; “Gerçekten folklorla büyük bir yönelim var. Bir ilgi patlaması yaşıyoruz. Basınımız pop star yarışmalarının kuyruklarını öne çıkarıyor. Ama inanın ki, orada binlerce genç kuyruğa giriyorsa, Anadolu’da milyonlarca genç, halk oyunu kurslarına, yarışmalarına akın ediyor. Folklor, nitelik yönünden de çok gelişti. Eskiden 15 dakika tahammül edemediğimiz kara düzen danslar, disipline oldu. Her yıl, uluslararası ödüller alıyoruz. Son dönemde moda olan şovlara gelince. Bunlara folklor demek doğru değil. Uzman gözüyle içerikleri tartışmaya açık. Ama seyirci gözüyle ışığından, kostümüne, müziğinden, sahnelemesine kadar son derece başarılı. Bu işin duayenlerinden biri olarak bu gösterileri son derece olumlu buluyorum. Elbette yabancılara izletme kaygısıyla işin özünü bozanlar da var. Ama bunlar düzelir. Uzun vadede doğru çizgidekiler kazanacak, halk oyunlarını deforme edenler kaybolup gidecektir. Önemli olan bir şeyler yapıp folkloru günümüzün izleyicisiyle buluşturabilmektir” (Dündar, 2004).

“Popülerin İngilizce’de dilsel orijini, ortaçağlarda “halkın” anlamında kullanımıyla başlar, günümüzde “çoğunluk tarafından sevilen ve seçilen “anlamında kullanılır” (Rowe, 1996). “Popüler Kültür ya da Pop Kültürü, özellikle 20. yüzyılda etkisini gösteren ve toplumsal modernleşmenin yan etkileri arasında sayılabilecek bir kavramdır. Nispeten eski halk kültürü olarak literatürde tartışılrsa da, aslında toplumsal kültürün ve günlük yaşamdaki değişken alışkanlıkların biçimsel anlamda farklılaşması ve yaygınlaşması olarak anlatılabilir. Türk Dil Kurumu ise, popüler kültür kavramını, belli bir dönem için geçerli olan, hızlı üretilen ve hızlı tüketilen kültürel öğelerin bütünü olarak tanımlamaktadır. Türk Dil Kurumu’nun tanımından da anlaşılacağı üzere, popüler kültürün genel manası, dönemlik meşhur olan davranış biçimleri, müzikal eserler, kitaplar, kıyafetler gibi unsurların o dönem içinde yaygınlaşması ve tüketilmesi hali durumudur. Yani, üretkenliğin sınırlı kaldığı, kalıcı olamayacak ancak yaşandığı döneme etki edebilecek unsurların bütünüdür. Zaten, sırf bu özelliği nedeni ile de, birçok entelektüel ve bilinçli çevrede, popüler kültür alışkanlıkları ağır şekilde eleştirilmektedir” (Ersoy, 2008).

“Sanatın yapısallığında var olan artistik ve estetik kavramları popüler kültür akımları içinde günün koşulları ile şekillenmekte ve bir biçim kazandırılarak sunulmaktadır. Seyircinin görsellik ve duyum konusundaki beklentileri de popüler kültürün koşulları ile doğru orantılıdır. Popüler kültür ve popüler sanat dediğimiz kavram, kapitalist sistemin insana önerdiği, tüketmesi için sunduğu ve tüketip yenilerini istemesini sağladığı, kültürel ve sanatsal ağırlığı tartışılmayan faaliyetler bütünüdür” (Aşkar, 2010). Gelineen noktada yaşanan etki halk oyunlarının dar sahneleme alanlarını genişletmek daha geniş kitlelere daha izlenebilir prodüksiyonlarla ulaşma düşüncesidir. Halk yeni sunumlar beklemektedir, halk oyunları zengin repertuarı ile dar bir çerçevede sunu imkânı bulmakta yeterince geniş kitlelere ulaşamamaktadır. Amaç danslara yeni biçimler kazandırarak daha geniş kitlelere tüketebilecekleri sunum zenginlikleri sunmaktır. Asıl olan sanatsal yönün ön plana çıkarılması gibi görünse de ticari yaklaşımlar daha ön plandadır.

2000’li yıllara gelindiğinde Halk oyunları camiasında yaşanan durumu şu şekilde açıklamak mümkündür. Gerçekten göze kulağa hoş olanı yakalamak adına geleneksel oyunlar değiştirilmeli midir yoksa bilinen en sade halleri yeterli midir? Gerçekten halkın istediği bu mudur? Halk oyunlarını daha izlenebilir hale getirmenin yolu genleri ile oynamak mıdır? Devlet Halk Danslarının açtığı yolda ilerleyen bazı halk oyuncular batıdaki örneklerden yola çıkarak profesyonel topluluklar kurma yolunda çalışmalar başlamışlardır. “2000’li yıllarda ortaya çıkan ve halk danslarını Batılı sahne dansı formlarıyla melezleştirerek sunan profesyonel dans gruplarının kurucuları da işte bu “halk oyunculuk” ortamında yetiştiler. Kendilerinden önceki kuşaklar gibi Moiseyev’den, DHDT’ten, ama en çok da 1994 sonrasında küresel kültür endüstrisinin bir parçası haline gelen Riverdance ve benzerlerinden etkilendiler. Bu melez gösteri formunu yerelleştirerek, her fırsatta 3000’den fazla adım barındırmakla övündükleri Anadolu danslarını sahneye taşıdılar. Bu süreçte hareket gelenekleri sadece baleyle değil, çağdaş dans ve akrobasiyle de buluştu. Görkemli şovları sürdürülebilir kılan topluluk sayısı az olmakla birlikte, tarihsel süreç içerisinde aşama aşama gelişen bu sahneleme anlayışı halk dansları ortamını belirler hale geldi” (Kurt, 2013).

İlk olarak Anadolu danslarını modern dans, bale ve diğer dans disiplinleri ile sentezleyen ve böylece doğu ve batının dans kültürlerini sahnede buluşturmayı hedefleyen topluluk Anadolu Ateşi – Sultans of The Dance markası ile sahneye konmuştur. “2004 yılında kurulan Shaman, farklı kültürlerden ve yaş gruplarından kişilere yönelik halk dansları atölye çalışmaları düzenleyip, dans, ritim ve müzik alanında eğitimler de veriyor. Kendi tabirleriyle “yerel-ulusal-evrensel geçişliliğini

³⁶ Mustafa Turan’ın bu açıklaması eleştirel bir unsur olarak bildiride yer almış ve folklor teriminin yanlış kullanımına dikkat çekilmek istenmiştir.

temel alarak, İstanbul'da yaşayan geleneksel dansların ve farklı dans disiplinlerinin harmanlandığı eserler sergiliyor” (Kurt, 2010). 2000’li yıllarla birlikte yurtdışındaki pazarlara açılan Anadolu Ateşi, Ney , Shaman Dans Tiyatrosu gibi özel profesyonel dans toplulukları da devlet halk danslarının potpori formu ile melez dans estetiğinden beslenmiş ve bu sahneleme geleneğine süreklilik kazandırmıştır. Geleneksel Türk dansları tavırları ile duruş biçimleri ile adımları ile batının farklı dans disiplinleri ile harmanlanmış, böylece modernize edilmiş geleneksel dans yorumları ortaya çıkmıştır. “Farklı dans türlerini ‘sentezlemek’ bugünün meselesi değil tabii ki. Yüzyıllardır bu türler iç içe geçiyor, danslar çok farklı şekillerde yorumlanıyor. Balelerdeki karakter danslarından, bugün Anadolu Ateşi’nde izlediğimiz halayın önünde bale solosu eklektisizmlerine kadar gelebilen çok farklı denemeler söz konusu. Gelenekseli çağdaş bir anlayışla yorumlayabilmek yoğun bir araştırma süreci gerektiriyor. Benim tek bir doğru yol tanımım yok ama şundan eminim ki, ancak farklı türler birbirlerinden gerçekten ‘beslenebildikçe’, hem yeri geldiğinde iç içe geçip hem de kendi karakterini koruyabildikçe ‘iyi’, ‘güzel’, ‘deneysel’ yorumlar ortaya çıkabiliyor. Aksi halde, geleneksel ve çağdaş unsurları yan yana koymak ya da ‘çağdaş’ın içine ‘geleneksel’ çenisi eklerken ekşimsi bir tat bırakmak da mümkün” (Kurt, 2013).

Milli dansları ortaya koyma ve temsil hedefi ile başlayan süreçte gelinen nokta geleneksel danslarla modernize edilmiş profesyonel dans toplulukları olmuştur. Kurulan topluluklar halk oyunlarının temsil görevini de üstlenmeye başlamışlar ulusal ve uluslararası organizasyonlarda resmi ya da özel şekillerde programlar ortay koymuşlardır. Gazeteci Can Dündar şöyle yazmıştı köşesinde ; “Önce Mevleviler döndü sahnede. Sonra bir semah gösterisi başladı. Derken kılıçlar şakladı, dansözler oynadı, efeler güreledi, 1000 yılın dansıyla rengârenk aydınlandı sahne. Horonlar, halaylar, danslarla salonda tam bir Anadolu kasırgası esti. 2 bin kişilik salonu dolduranlar önce hayretle izledi, sonra heyecanla alkışladı şovu. Seyircilerin çoğu Avusturyalıydı. Ve Türkiye'nin yeni dans gösterisi Ney'i, Avrupa turnesinin ilk durağı Viyana'da izlemeye gelmişlerdi; bizim gibi. Beylik deyişle söyleyelim; Kanuni'nin Yeniçeri kılıcıyla yapamadığını Ney, dansın kılıcıyla yapmış, şehrin kapılarını açmıştı. İtiraf etmeli ki, insan şaşırıyor bu ilgi karşısında... Hele ben, daha da çok şaşırıyorum. Çünkü ben bir Hoy–Tur'luyum. Kuşağımın gençlerinin çoğu gibi, okul yıllarımın bir kısmını halk oyunlarına verdim. Çayda çırayla başlayıp Bingöl'e, Bitlis'e, Silifke'ye geçtim. Toprak gecelerinde sahne alıp Barak'la halaya durdum, Artvin'le horon teptim. ODTÜ Halk Bilimleri Topluluğu'nun kapısından geçtim. Ama o günlerde halk oyunlarına rağbet, daha popüler bir deyimle Folklorculuk pek matah bir iş sayılmazdı. Folklorcular, açılış törenlerinde zılgıtlarla halay çeken, sonra da bakana çiçek veren çocuklar diye bilinirdi. Türk köylüsünden bir millet yapma çabasında folkloru kullanan Atatürk gibi Türk solu da işçi sınıfının yokluğunu köylüyle doldurmaya meylettiğinden '1970'lerin folkloru', devrimci-amatör derneklerin sınırlı imkânlarıyla sürdürülen bir 'köy güzelleme siydi. Bu akım, 80'lerde siyasetle birlikte tükendi. Giderek siyasal bir söylemin tokmağını vuran davullar sustu, yerini bateri soloları aldı. Bağlama, tahtını gitara bıraktı. Milliyet, 1966'dan beri sürdürdüğü liselerarası halk oyunları yarışmasına son verdi.³⁷ Pop, folku gömdü. Şimdi çeyrek asır sonra, ne oluyorsa oluyor ve folklor bütün ihtişamıyla dönüyor hayatımıza... Davullar yeniden gümbürdüyor, zurnaların sesi duyuluyor. Anaokullarından, üniversitelere kadar eğitimin her aşamasında okullar halk oyunları kursları düzenliyor. Kültür Bakanlığı, Devlet Halk Dansları Topluluğu'nun kurslarına girmek için milletvekilleri torpil koyuyor. Halk oyunları yarışmalarına milyonlarca genç katılıyor. Türk ekipleri uluslararası festivallerde üst üste ödüller alıyor. Bu gelişmeyi fark eden Bale, Erkan Oğur' un Fırat'a Ağıt'ını repertuarına alarak yerel çalgılar ve Türk adımlarıyla sahneliyor. Bu arada büyük sermaye bu alana giriyor” (Dündar, 2004).

Folklor ya da kastedilen anlamı ile Halk oyunları geri dönmüştü. Aslında var olan ve sürdürülen bu kültürel olgu hiç ummadığı bir ilgi ve sevgiye maruz kalmış spor salonlarından büyük prodüksiyonların sahnelendiği modern sahnelere taşınarak her kesimden izlenme talebi ile yeni bir boyut kazanmıştı. Gazetelerde, televizyonlarda tüm medyada haberler yapılıyor övgüler yağdırılıyordu. Can Dündar'ın Milliyet gazetesinde çıkan Folklor³⁸ mu, pop-lor mu başlıklı yazısında şöyle anlatılıyordu; “Halkoyunları, çeyrek asırlık uykusundan neden uyandı? Bu sorunun yanıtını biraz da folklorun gelişim çizgisinde aramak gerek. Batı'da folklor, modernizmin, kendinden önceki

³⁷ Can Dündar Milliyet gazetesinin yarışmalarının 1966 yılında başladığını belirtmiştir. Konu ile ilgili olarak Orhan Çetinkalp “ Türk Halk Dansları Çalışmalarına Yön Veren Bir Organizasyon Olarak Milliyet Gazetesi Liselerarası Müzik ve Halk Oyunları Yarışmasının İlk 10 Yılı İncelemesi” adlı yazısında 1965 yılında liselerarası müzik yarışması olarak başlayan yarışmalara 1971 yılında halk oyunları dalının eklendiğini belirtir.

³⁸ Folklor kelimesi ile kastedilen halk oyunlarıdır. Terminolojik olarak yanlış olsa da eskiden günümüze halk arasında yaygın olarak kullanılmaktadır.

çağın köy kültürünü koruma harekâtı olarak başladı. Zaten sözcüğün İngiltere'deki ilk ifade biçimi Halk antikleri anlamına geliyordu. Modern çağ, tarihe karışan kırsal kültürü 'bir antik değer' olarak korumaya alıyordu. Oysa 1970'lere kadar Türkiye'de folklor, köy kültürünün tamamen kaybolmadığı bir dönemde sahnelendi. Kente gelen köylülerin, memleket özleminden ve maziye saygısından beslendi. Geldikleri kentte tutunmayı başaranlar, geniş salonlarının bir köşesine, Amerikan barının tam karşısına, 'eski güzel günlerin anısına bir şark köşesi konduruyor, orada su içen geyik desenli halının altına bir sahan, bir tabure koyup mazilerini vitrine koyuyorlardı. Aradan bir kuşak geçip de köydeki son arazi de satılınca maziyle bağlar hepten koptu. Şark köşelerinin yerini müzik setleri aldı. Bugün folklorun yeniden moda oluşu, Türkiye'nin kentli nüfusunun, köylü nüfusunu tamamen katladığı ve köylerin boşaldığı bir döneme rastlıyor. Yani folklor bu kez Batı'daki anlamıyla bir antikacılık olarak dönüyor sahnelere... Üstelik artık para da getiren bir uğraş bu... Koleksiyonculuğu çağrıştıran bir cazibesi var. Yalnız, folklor dönüyor teşhisini koyarken sorulması gereken bir başka soru var. Dönen gerçekten folklor mu? Yoksa onun poplaştırılmış bir versiyonu mu? Ney grubunun gösterisini izleyenler, bunun eski halk oyunlarının modern bir yorumu olduğunu açıkça görüyorlar. Belçika doğumlu müzisyen Cihan Sezer'in bestelediği müzikte caz-rock motiflerine rastlanıyor. Fidayda İspanyol gitarla oynanıyor, Karadeniz horonuna bas gitar karışıyor. Bir Rus dansçı, baleyle karışık bir şaman dansı yapıyor. Canan Göknil'in ışıltılı, gözalcı kostümleri, dansçılara maskeler taktırırken, İngiliz dans yönetmeni, dansözlerin arkasına tavus tüyleri takarak gösteriye 'oryantal' bir katkı yapıyor. Tükener köy ahalisinin kültürü, kent ahalisine, onun aşına olduğu notalarla, çalgılarla, kostümlerle, dansçılarla sunuluyor. Tıpkı eski Yeşilçam şarkılarının re-mix'leri gibi... Günümüzün modern dünyasında (birkaç başka kültür ürünü gibi) folklor da, ancak popüler kültürün çizdiği çerçeve içinde temsil imkânı bulabiliyor. Artık o da, kültür endüstrisinin bir parçası. O yüzden de poplaştıkça yaygınlaşıyor” (Dündar, 2004).

2. SONUÇ

Halk oyunlarında yaşanan devrim niteliğindeki bu değişiklikler ironik olarak Genetik mühendisleri tarafından çeşitli tekniklerle kalıtsal değişikliğe uğratılan GDO–Genetiği Değiştirilmiş Organizmalara benzetilebilirler. Geleneksel halk oyunları da farklı dans formları ile karıştırılıp natürel genetik yapıları değiştirilerek koreografik çalışmalar adı altında sunulmaya başlanmıştır. Ticari amaçlara hizmet eden bu çalışmaların toplumda karşılık görmesi ile orijinal oyun figürleri yerini yaratı figürlere bırakmıştır. Bugün köy meydanlarında bir düğünde eğlenen halk kendi yarattığı oyunların orijinal hallerini unutmuş, sahnelenmiş biçimiyle oynamaya başlamıştır.

“Bugün her yerde bu toplulukların hâkim kıldığı sahneleme biçimleri talep ediliyor ve bu yeni estetik, en “katılımcı”, doğal, yerel... vb. ortamlara da sirayet ediyor. Peki, iletişim araçlarının gelişimi, kültürel melezleşme, göç gibi faktörlere bağlı olarak “kendiliğinden” yaşanan melezleşmeyi dışarıda bırakırsak, bu yeni sahneleme biçimlerini seyirci gözüyle nasıl değerlendirebiliriz?” (Kurt, 2013). “Geleneksel halk dansları ekip formatının yerini alan bu gösteri türü, hem halk dansı yarışmalarını hem de geleneksel dansların “alan”daki “yöresel” yorumlarını etkilemeye devam ediyor. Ve bu alanda üretim yapan herkesi de kendine göre konumlandırmaya zorluyor” (Kurt,2010). Tahir Alangu’nu şu sözleri de sorunun yanıtı olabilecek nitelikte; “Her eski şeyi iyi ve doğru olarak kabullenme yerine, şimdi her yeni ortaya çıkana modern ve yeni olduğu için hayran olunuyor ve kabul ediliyor. Modern sözcüğü, bugün artık halk dilinde çoktan büyüleyici bir nitelik kazanmış olarak görünüyor” (Alangu, 1983: 84).

KAYNAKÇA

- Alangu, T. (1983). *Türkiye Folkloru El Kitabı*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- And, M. (1964). *Türk Köylü Dansları*. İstanbul.
- Aşkar, F. (2010). Türkiye'nin Uluslararası Tanıtımında Artistik İmaj. *Doktora Tezi*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Baykurt, Ş. (1976). *Türkiye'de Folklor*. Ankara.
- BÜFK (1981). Halk Oyunları Paneli Soruları. *TFK Bildirisi*, Folklorla Doğru, 53.
- Çetinkalp, O. (2012). Türk Halk Dansları Çalışmalarına Yön Veren Bir Organizasyon Olarak Milliyet Gazetesi Liselerarası Müzik ve Halk Oyunları Yarışmasının İlk 10 Yılı İncelemesi. *EÜ Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Dergisi*, 2, 21-36.
- Dündar, C. (2004). *Folk Pop'a Direniyor*. www.milliyet.com.tr

- Eroğlu, T. (1999). *İnsan ve Oyun*. İstanbul: Halk Oyunları El Kitabı.
- Ersoy, Ş. (2008). Popüler Kültür ve Pop Kavramı. *Musiki Dergisi*.
- Koçkar, M. (1998). Çağlar Boyunca İletişim Sanatı Olarak Dans ve Halk Dansları. Ankara: Bağırğan Yayınevi.
- Kurt, B. (2010). Ve “Çağdaş” İle “Geleneksel” Sahnede Buluşur. *Dans Yazıları*.
- Kurt, B. (2010). Doğudan Batıya. Anadolu Ateşi’nden Shaman Dans Tiyatrosu’na, *Dans Yazıları*.
- Kurt, B. (2013). Geleneksel Danslar, Sahne ve Değişen Estetik. *Dans Yazıları*.
- Kültürel Bellek (2012). İnanç Bağlamında Dans Müzik İlişkisi–Anadoluda’ki ve Türkiye’deki Yansımaları. *Türk Kültürü Araştırmaları*.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı (2010). Türkiye Kültür Portalı.
- Öztürkmen, A. (1998). *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rowe, D. (1996). *Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikası* (Çev. M. Küçük). İstanbul.
- Sevinç, C. (2015). Kişisel Görüşme.
- Sözen, M. (1941). Halk Rakslarından Halaylar. *Ülkü Yayınları*, 98 (17), 112-113.
- Teber, S. (1978). *Davranışlarımızın Kökeni*. Sorun Yayınları.
- Tarcan, S. S. (1948). *Halk Dansları ve Tarcan Zeybeği*. İstanbul.

SOLFEJ KİTAPLARINDAKİ SES SINIRI SORUNU: LAVİGNAC 1A ÖRNEKLEMİ

Voice Limit Problems in Solfege Book: Lavignac 1A Sample

Faruk YILDIRIM*

ÖZET

İşitme derslerinde öğretimi yapılan en önemli konulardan biri, solfej öğretimidir. Solfej öğretimi ile bireye nota okuma becerisi, ton bilgisi ve müzik dağarcığı oluşturma gibi, müzisyen olabilmek için gerekli olan pek çok önemli donanımın kazandırılması hedeflenmektedir. Tüm bu hedef davranışların kazandırılması aşamasında, ülkemizde ağırlıklı olarak belli kaynaklardan yararlanıldığı görülmektedir. Bu kaynaklar içerisinde en yaygın kullanılanlardan birisi ise Lavignac solfej kitabı serisidir. Lavignac kitaplarında dikkat çeken önemli bir problem, kitap içerisinde yer alan etütlerin pek çoğunun ses sınırlarının soprano-tenor ses sınırları dâhilinde olmasıdır. Bu durum, işitme derslerinde alto-bas ses sınırına sahip öğrencilerin Lavignac kitaplarındaki etütleri seslendirmelerinde güçlük çekmelerine neden olmaktadır.

Bu araştırmada Lavignac 1A kitabı ile ilgili olarak, bu kitabı derslerinde okuyup bitirmiş müzik bölümü öğrencilerine çeşitli sorular içeren bir anket uygulanmıştır. Öğrencilerin görüşleri doğrultusunda elde edilen veriler yüzde ve frekans hesaplamaları ile sayısal verilere dayandırılmıştır. Elde edilen sayısal veriler yorumlanarak, konu ile ilgili sorunlar tespit edilmiş ve bu doğrultuda çeşitli çözüm önerileri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Solfej, ses sınırı, lavignac.

ABSTRACT

One of the most important issues in the hearing held teaching course is teaching solfege. Teaching solfeggio provide that individual notes reading, tons of information, and the like to create music repertoire teaching reading skills. This is very necessary equipment to be a musician. All of these target behaviors in the process of gaining our country seems to mainly benefit from certain sources. One of those most commonly used in these sources is the Lavignac solfege book series. A major problem in Lavignac book, the studies included in the book is within the boundaries of many of the soprano-tenor voice volume limit. In this case, studies of alto-bass limit students with Lavignac book leads to difficulty in voiceover.

In this study, with several questions to music department students have completed courses in this book. The data obtained in accordance with the opinion of the students is based on the numerical data by percentage and frequency calculations. The obtained numerical data interpretation, have been identified problems with the issues and provides recommendations for various solutions in this regard.

Keywords : Solfege, voice limit, lavignac.

1. GİRİŞ

İşitme dersleri, çalgı, koro, orkestra, armoni, kontrpuan ve eşlikleme gibi pek çok dersin temelini teşkil etmektedir. Dolayısıyla bu derste ortaya çıkabilecek bir başarısızlık durumu, bütün müzik derslerini olumsuz olarak etkiler (Sevgi, 1994: 181). İşitme derslerinde ağırlıklı olarak iki temel konu üzerinde durulmaktadır. Bunlardan biri dikte yazma, diğeri ise solfej okumadır. Müziksel okumanın bu işlevi bir anadildeki “okuma” ile eş anlamlıdır (Aydoğan, 1998: 38). Solfej, müzik eğitimi alan bireye, nitelikli bir müzisyen olabilmesi için en başta gerekli olan nota okuyabilme becerisini kazandırmayı hedeflemektedir. Nota okuyabilme becerisi istenilen düzeyde gelişmemiş bir müzisyen adayının, enstrüman eğitimi başta olmak üzere, müzikle ilgili tüm konularda çeşitli problemler yaşayacağı açıktır. Dolayısıyla nitelikli solfej öğretimi, müzik eğitiminin en temel konuları arasında yer alır. Bir başka ifadeyle solfej, müziğin alfabesidir. Özgür-Aydoğan’a göre (Özgür ve Aydoğan, 1999: 4) “bir müzik yazısını müziğin harfleri olarak nitelendirebilecek notaların ad, yükseklik, süre (ritim), hız, gürlük ve ayırtılılarıyla seslendirmeye ‘müziksel okuma (solfej)’ denir”. Kılıçarslan’a göre (Kılıçarslan, 1995: 6-7) ise solfejin tanımı, “aralıkların ve melodik egzersizlerin hecelerle icra edilmesine ve gam egzersizlerine karşılık gelen terim...” şeklindedir.

Ülkemizde işitme derslerinde solfej öğretimi için pek çok kaynak kullanılmaktadır. Bu kaynaklardan en yaygın olarak kullanılanının Lavignac serisi olduğu yapmış olduğumuz uzman görüşmelerinden anlaşılmaktadır. Bu araştırmada, Lavignac serisinin ilk kitabı olan Lavignac 1A solfej kitabında yer alan etütlerin öğrencilerin ses sınırlarına uygun olup olmadığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Konuyu daha net bir biçimde ortaya koyabilmek adına insan ses sınırları konusunu öncelikle irdelemek yararlı olacaktır.

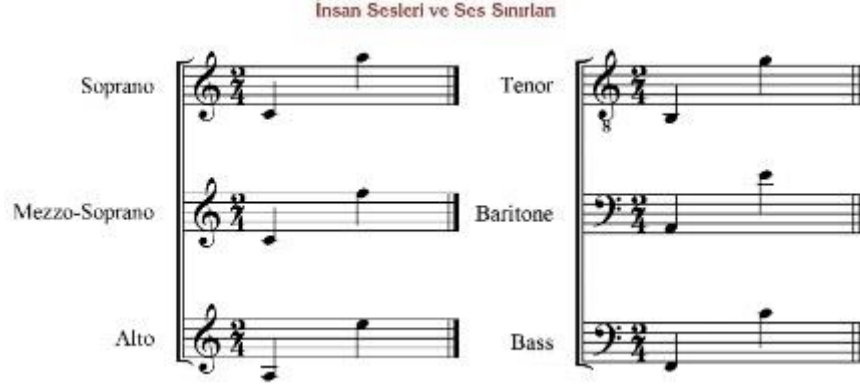
2. İnsan Ses Sınırları

İnsan sesi, bilinen en eski enstrümandır. İnsan duygu ve düşüncelerini sesiyle ifade eder, sosyal yaşamda sesiyle varolur. Dolayısıyla insan, seslerin varolduğu bir çevrede yaşar. Yaşama adım attığı

*Yrd. Doç. Dr.-Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, faruk.yildirim@hotmail.com

ilk andan itibaren insan, sesini kullanmayı öğrenmeye çalışır; hiç şüphesiz ses, insanın en önemli iletişim aracıdır. Uçan'a (Uçan, 2005: 11) göre insan, sesini kullanmayı öğrendikçe kendini ifade etme yöntemleri geliştirir, ayrıca sesini yalnızca ifade ve iletişim amacıyla değil, estetik amaçlı da kullanır. Müziksel ifade amaçlı düşünüldüğünde ise yine insan sesi, en etkili ve en doğal enstrüman durumundadır.

İnsan sesi, ses sınırları göz önünde bulundurularak, soprano, mezzo-soprano, alto, tenor, bariton ve bas olmak üzere 6 gruba ayrılır. Aşağıdaki resimde bu grupların ses sınırları gösterilmektedir. (<http://ogm.meb.gov.tr>)



Resimde görüldüğü üzere soprano grubunun ses sınırları birinci oktavın do sesi ile ikinci oktavın la sesi arasındadır. Mezzo-soprano grubu ses sınırları birinci oktavın do sesi ile ikinci oktavın fa sesi arasında, alto grubu ses sınırları küçük oktavın la sesi ile ikinci oktavın mi sesi arasında, tenor grubu ses sınırları küçük oktavın si sesi ile ikinci oktavın sol sesi arasında, bariton grubu ses sınırları büyük oktavın la sesi ile birinci oktavın mi sesi arasında, bas grubu ses sınırları ise büyük oktavın la sesi ile birinci oktavın do sesi arasında olduğu resimden anlaşılmaktadır.

3. Lavignac 1A Kitabındaki Solfej Parçalarının Ses Sınırlarının Analizi

Bilindiği üzere işitme dersleri, ülkemizde toplu olarak yapılmaktadır. Dolayısıyla bir sınıf içerisinde farklı ses gruplarına sahip öğrenciler bulunmaktadır. Bundan dolayı solfej öğretimi yapılırken kullanılan kaynakta yer alan etütlerin, bütün ses gruplarının ses sınırlarını kapsayan bir ses alanında olması şarttır.

Lavignac 1A solfej kitabında toplam 195 etüt bulunmaktadır. Mevcut etütlerin büyük çoğunluğunda ikinci oktavın do, re ve mi seslerinin bulunduğu görülmektedir. Bahsi geçen sesler ses sınırları açısından değerlendirildiğinde, bas ses grubunun ses sınırının çok üzerinde olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Lavignac 1A solfej kitabında yer alan etütlerin, bas ses sınırına sahip öğrencilerin seslendirmeleri sonucunda ciddi ses sağlığı problemleri ortaya çıkabileceği açıktır. Kitapta ayrıca ikinci oktavın fa sesinin bulunduğu 15 etüt yer almaktadır (Ek-1). İkinci oktavın fa sesi, bas ses sınırının üzerinde olduğu gibi, alto ses sınırının da üzerinde olan bir sestir. Söz konusu sesleri içeren etütlerin bas ve alto ses sınırına sahip öğrencilere okutulması, ses sağlığı açısından çeşitli rahatsızlıkların ortaya çıkmasına sebep olabilecektir. Tüm bunların yanı sıra, ses sınırlarının üstünde olan etütlerin okunması, müziğin temel kurallarından olan, frekanslara uygun ses edebilme imkânını da ortadan kaldıran önemli bir unsurdur. Bir başka deyişle bu tür çalışmalar, detonasyon oluşumunu tetikleyen, hatta kaçınılmaz hale getiren uygulamalardır.

4. Lavignac 1A Solfej Kitabı ile İlgili Öğrenci Görüşleri

Araştırmada, Lavignac 1A kitabının tamamını okumuş 40 kişilik bir öğrenci grubuna, söz konusu kitapla ilgili görüşlerini tespit etmeye yönelik bir anket uygulanmıştır. Alınan bu görüşler analiz edilmiş ve sonuçlar tabloda sayısal olarak ifade edilmiştir.

Tablo 1. “Lavignac 1a Solfej Kitabı İle İlgili Görüşleriniz Nelerdir?” Sorusundan Elde Edilen Öğrenci Görüşleri

Lavignac 1A Solfej Kitabı İle İlgili Öğrenci Görüşleri	f	%
--	---	---

Kitapta yer alan etütleri melodik bulmuyorum.	22	%14.2
Kitapta yer alan etütlerde çok tiz sesler var.	34	%22.0
Kitapta yer alan etütlerde çok ses atlaması var.	25	%16.2
Kitap beni solfej okumaktan soğutuyor.	18	%11.6
Kitap işitme gelişimi için çok yararlı.	15	%9.7
Kitabı okumayı seviyorum.	11	%7.1
Kitabı okumayı sevmiyorum.	29	%18.8
TOPLAM	154	100

Tablo 1’de Lavignac 1A solfej kitabı ile ilgili öğrenci görüşlerinden elde edilen veriler sayısal olarak ifade edilmektedir. Uygulanan ankette öğrenciler aynı soruya birden fazla seçeneği işaretlediklerinden dolayı toplam cevap sayısı olan 154 üzerinden yüzde hesaplamaları yapılmıştır. Tabloda “Kitapta yer alan etütleri melodik bulmuyorum” seçeneği % 14.2, “Kitapta yer alan etütlerde çok tiz sesler var” seçeneği % 22.0, “Kitapta yer alan etütlerde çok ses atlaması var” seçeneği % 16.2, “Kitap beni solfej okumaktan soğutuyor” seçeneği % 11.6, “Kitap işitme gelişimi için çok yararlı” seçeneği % 9.7, “Kitabı okumayı seviyorum” seçeneği % 7.1, “Kitabı okumayı sevmiyorum” seçeneği ise % 18.8 oranında işaretlendiği görülmektedir. Tablodan elde edilen verilerden, öğrencilerin % 18.8’inin Lavignac 1A solfej kitabını çeşitli nedenlerden dolayı sevmedikleri, tabloda en yüksek işaretlenen seçenek olarak görülen % 22’sinin ise Lavignac 1A kitabında yer alan etütleri çok tiz buldukları anlaşılmaktadır.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Araştırmadan,

1. Lavignac 1A solfej kitabının alto ve bas grubunun ses sınırlarının üzerinde olan etütler içerdiği,
2. Bu etütlerin bas ve alto öğrencilerin ses sınırlarının üzerinde olmasının öğrencilerin dersteki başarısını olumsuz yönde etkilediği,
3. Ankete katılan öğrencilerin büyük çoğunluğunun çeşitli sebeplerle Lavignac 1A kitabını sevmedikleri ve bu durumun solfej öğrenimlerindeki başarılarına olumsuz yansıdığı,
4. Müzik eğitiminde doğal ses sınırının üzerinde veya altında sesler içeren etütlerin kullanılmasının, öğrencinin ses sağlığı üzerinde kalıcı etkiler yaratabileceği sonuçlarına ulaşılmıştır.

5.2. Öneriler

1. Öğrencilerin solfej öğretimine olan ilgisinin artırılmasına yönelik olarak, sınıf içerisindeki doğal ses sınırları ve eğitim öğretim ilkeleri de göz önünde bulundurulmak suretiyle yeni solfej öğretim materyalleri oluşturulması büyük önem arz etmektedir.
2. Solfej materyallerinin oluşturulması aşamasında öğrencilerin ilgi duyabilecekleri bilindik melodilere yer verilmesinin, solfej öğretimindeki başarıyı olumlu etkileyeceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Aydoğan, S. (1998). Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Müziksel İşitme Okuma Eğitimi. *Doktora Tezi*. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Kılıçarslan, A. (1995). Geleneksel Türk Müziğinde Solfej Eğitimi. *Yüksek Lisans Tezi*. Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Özgür, Ü. ve Aydoğan, S. (1999). *Müziksel İşitme Okuma*. Ankara: Sözkese Matbaası.

Sevgi, A. (1994). Müziksel İşitme Okuma Eğitimi Açısından Hazırlık Sınıfının Gerekliliği. *GÜGEF Özel Sayı*, Ankara.

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

http://ogm.meb.gov.tr/belgeler/muziksel_isitme_okuma_yazma.pdf. Erişim Tarihi: 10.03.2015

XV. YÜZYIL TÜRK MÜSİKİSİ YAZMA ESERLERİNDE MÜSİKİ TERİMLERİ

Music Terms on Turkish Music Manuscripts of Fifteenth Century

Ferdi KOÇ*

ÖZET

Müzikî, İnsanoğlu'nun varoluşundan günümüze sanat olmasıyla birlikte aynı zamanda bir bilimdir. Türk-İslam coğrafyasında müzikî'nin bir bilim olarak çalışılması, antik Yunanda filozofların müzikînin bilimsel yönünün araştırılmasıyla başlamıştır. Aristoteles, Öklid ve Pisagor gibi filozoflar ses, nağme, aralık oluşumu, enstrümanlar ve müzikî-tıp, müzikî-astronomi ilişkisi olmak üzere temel çalışmaları başlatmıştır.

Türk-İslam coğrafyasında El-Kindî (ö. 874), Fârâbî (ö. 950) ve İbn Sînâ (ö. 1037) İhvanu's-Safâ (X. Yüzyıl) gibi müzikî bilgileri Yunan filozofların çalışmalarını Arapça'ya tercüme edip, tedkik ederek Türk müzikîsini nazariyatının temellerini atmıştır. İki yüzyıl sonra müzikî bilgini Safiyüddin Urmevî (ö. 1294) önceki yapılan çalışmaları kaynak olarak vücuda getirdiği *Kitabü'l-Edvar* ve *Risale-i Şerefiyye* yazma eserleriyle Türk müzikîsini nazariyatını sistemli bir bilim alanına dönüştürdü.

XV. Yüzyılda müzikî bilgin ve sanatkâr Abdülkâdir Merâgî (ö. 1435) ile birlikte bir çok müzikî âlimi Safiyüddin'in ortaya koyduğu nazariyat sistemini inceleyerek geliştirdi ve şerhler yazdı. XV. Yüzyıl nazari çalışmaların yoğun yapıldığı dönem olmasıyla birlikte Türk müzikî icrasının gelişmeye başladığı ve sistemin icrâya geçtiği dönemdir.

Bildirimizde XV. Yüzyılın müzikî nazariyatındaki öneminden yola çıkılarak bu dönemde yaşamış Kırşehirli Nizameddin İbn Yusuf, Lâdikli Mehmed Çelebi, Hızır b. Abdullah, Amasyalı Şükrullah, Abdülkadir Merâgî, Abdülaziz b. Abdülkadir Merâgî, Mahmud b. Abdülaziz, Abdurrahman Câmî, Bedri Dilşâd, Fethullah Şirvani, Alişah b. Hacı Bûke ve Kadızade Tirevi'nin müzikî yazma eserlerinde kullandığı müzikî terimlerinin tarifleri karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzik terimleri, müzik terminoloji, Türk müziği, müzik edvar, müzikî.

ABSTRACT

Music has been both the science and the art until the present since mankind's existence. To research on the music as a science in the Turkish-Islamic geography has begun since Greek philosophers researched the scientific aspects of the Music in the ancient term. Philosophers including Aristotle, Euclid and Pythagoras have initiated the basic studies on sound, melody, interval, scale, sound formation, instruments, relationship with medical-music and astronomy-music.

In the Islamic geograph, Al-Kindî (d. 874), Fârâbî (d. 950), İbn Sînâ (d. 1037), İhvanu's-Safâ (d. X. Century) have laid the foundations of the Turkish music theory by translating the studies of Greek philosophers into Arabic and studying on them. Two centuries later, music scientist Safiyüddin Urmevî (d. 1294) transformed Turkish music theory into the field of systematic Turkish music science by taking the previous studies resources together the manuscripts such as *Kitabü'l-Edvar* and *Risale-i Şerefiyye*.

In XV. Century, A lot of music scientists such as The music scientist and artist Abdulkadir Meragi (d. 1435) developed music theory system that was revealed by Safiyuddin and wrote the descriptions about it. XV. Century is term that Turkish music started the development and the music performance.

In My Paper, it will be the descriptions of musical terms in the music manuscripts of Kırşehirli Nizameddin İbn Yusuf, Lâdikli Mehmed Çelebi, Hızır b. Abdullah, Amasyalı Şükrullah, Abdülkadir Merâgî, Abdülaziz b. Abdülkadir Merâgî, Mahmud b. Abdülaziz, Abdurrahman Câmî, Bedri Dilşâd, Fethullah Şirvani, Alişah b. Hacı Bûke ve Kadızade Tirevi lived in that time.

Key Words: Music terms, music terminology, Turkish music, music edvar, music

1. GİRİŞ

Müzikînin bir bilim olarak çalışılması, antik Yunanda filozofların müzikînin bilimsel yönünün araştırılmasıyla başlamıştır. Aristoteles, Öklid ve Pisagor gibi filozoflar ses, nağme, aralık oluşumu, enstrümanlar ve müzikî-tıp, müzikî-astronomi ilişkisi olmak üzere temel çalışmaları başlatmıştır. Bu filozofların müzikî'ye dâir çalışmaları El-Kindî (ö. 874), Fârâbî (ö. 950) ve İbn Sînâ (ö. 1037) İhvanu's-Safâ (X. Yüzyıl) gibi müzikî bilgileri tarafından Arapça'ya tercüme edilip, tedkik edilerek Türk müzikîsini nazariyatı oluşum süreci başlatılmıştır. İki yüzyıl sonra müzikî bilgini Safiyüddin Urmevî (ö. 1294), önceki yapılan çalışmaları kaynak olarak vücuda getirdiği *Kitabü'l-Edvar* ve *Risale-i Şerefiyye* yazma eserleriyle Türk müzikîsini nazariyatı sistemli bir bilim alanına dönüştürmüştür.

XV. yüzyıl, Türk-İslam coğrafyasında müzikî nazariyatı üzerine yapılan çalışmalar göz önüne alındığında köprü vazifesi görecektir önemli bir zaman dilimidir. Bu dilimde müzikî bilgin ve sanatkâr Abdülkâdir Merâgî (ö. 1435) ile birlikte birçok müzikî âlimi Safiyüddin'in ortaya koyduğu nazariyat sistemini inceleyerek geliştirdi ve şerhler yazdı. XV. Yüzyıl nazari çalışmaların yoğun yapıldığı dönem olmasıyla birlikte Türk müzikî icrasının gelişmeye başladığı ve sistemin icrâya geçtiği

* Yrd. Doç. Dr.-Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı, fkoc@sakarya.edu.tr

dönemdir. Bu sebeple bu yüzyılda yazılmış müzikî yazma eserinde kullanılan müzikî terimlerini incelemek ve karşılaştırmak bildirimizin esasını teşkil etmektedir.

Bildirimizde XV. Yüzyılda Osmanlı Devletinde Sultan II. Murat, Fatih Sultan Mehmet ve II. Bayezit dönemlerinde yaşamış müzikî nazariyatına dair önemli yazma eserler ortaya koymuş, Kırşehirli Nizameddin İbn Yusuf, Lâdikli Mehmed Çelebi, Hızır b. Abdullah, Amasyalı Şükrullah, Abdülkadir Merâgî, Abdülaziz b. Abdülkadir Merâgî, Mahmud b. Abdülaziz, Abdurrahman Câmî, Bedri Dilşâd, Fethullah Şirvani, Alishah b. Hacı Büke ve Kadızade Tirevi'nin müzikî yazma eserlerinde kullandığı müzikî terimlerinin tarifleri karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır.

2. XV. Yüzyıl Türk Müsikîsi Yazma Eserlerinde Müsikî Terimleri

2. 1. Savt: XV. yüzyıl müzikî terimlerinden savt, ses anlamına gelmektedir. Esas olarak titreşen cisimlerin oluşturduğu dalgaların işitme organı üzerinde bıraktığı duyumdur (Önen, 2008: 21). Abdülkadir Merâgî ortaya koyduğu müzikî nazariyatı eserlerinde savt'ı şu şekilde tarif etmektedir: "Bir takım cisimlere diğer bazı cisimler baskı uyguladığında, baskı altında kalan cisim uzaklaşma kopma veya direnç gibi tepkiler verir. Direnç gösteren cisimler dayanıklı olur. Bunlar da sesi oluşturur. Her bir kopma, ayrılma ve direnç hem sesin yok olmasının hem de ortaya çıkmasının nedeni olur" (Sezikli, 2007: 52). Abdülaziz b. Abdülkadir Merâgî ise savt'ı kendi doğasından dolayı işitilen tizlik ve pestlik özelliğindeki hoş dinleme zevki olarak açıklamıştır (Koç, 2010: 29). İbn Sînâ'ya göre, her insanın duyularının işitme yoluyla ruhunda bıraktığı hoş ya da nâhoş algılama şeklidir (Turabi, 2004: 2). Hasan Kâşânî'ye göre ise ses, iki cismin havada çarpışmasından ortaya çıkan titreşimdir (Yıldız, 2011: 29).

2. 2. Nağme: XV. Yüzyılda nağme terimi, incelenen yazma eserlerden yapılan tahlile göre belirli bir zaman aralığında tizlik ve pestlik özellikleri olan ruhta hoş bir tesir bırakan ses demektir. Bunu bugün nota olarak algılamak mümkündür. Nağme terimi üzerine İbn Sînâ, "Hissedilir bir zaman süresinde devam eden sestir" (Turabi, 2004; 10) diye tarif yapmakla beraber Fethullah Şirvânî *Mecelletün fi'l-Müsika* (Akdoğan, 2009: 43) eserinde ve Lâdikli Mehmed Çelebi *Zeynü'l-Elhân* (Kalender, 1982: 71) eserinde buna yakın bir ifade kullanmıştır. Fârâbî ise nağmeyi "Zaman içerisinde değişmeyen sabit bir sestir." (Sezikli, 2007: 54) olarak tarif etmiş, Safiyüddin *Edvâr*'ında bu tarifleri düzenleyerek nağme için "Tizlik ve pestlik sınırında bir müddet duran ve insanın hoşlandığı sestir." (Uygun, 1999: 134) ifadesini kullanmıştır. Alishah b. Hacı Büke, *Mukaddimetü'l-Usûl* adlı eserinde daha açık olarak, "Belirli bir zaman boyunca devam eden kulağa hoş gelen tizlik ve pestlik özelliklerine sahip sestir." şeklinde tarif etmiştir (Çakır, 1999: 110).

2. 3. Bu'ud: Tizlik ve pestlik özellikleri farklı iki nağmenin arasındaki aralığa, diğer bir ifadeyle iki farklı nağmenin toplamına bu'ud denir. Edvar kitaplarında buna benzer bir tarif yapılmıştır. Abdülkâdir Merâgî *Makâsidü'l-Elhân* ve Abdülaziz *Nekâvetü'l-Edvâr* eserlerinde Safiyüddin Urmevi'nin "Yeterli tizlik ve pestlikteki iki farklı nağmenin toplamıdır" ifadesiyle yaptığı tarifi kullanmıştır (Karabaşoğlu, 2010: 99; Koç, 2010: 30). Alishah b. Hacı Büke ise *Mukaddimetü'l-Usûl* isimli eserinde bir tel üzerindeki farklı nağmelerin çıktığı iki nokta arasındaki mesafeye, aralığa bu'ud ismini vermiştir (Çakır, 1999: 111). Bu'udlar XV. Yüzyıl müzikî yazma eserlerinde oranlarına göre başlıca bakiye, mücenneb, tanini, bu'ud zi'l-erba'a (dörtlü), bu'ud zi'l-hams (beşli), bu'ud zi'l-küll (oktav), bu'ud zi'l-küll ve'l-erba'a (oktav ve dörtlü), bu'ud zi'l-küll ve'l-hams (oktav ve beşli) ve bu'ud zi'l-küll merrateyn (iki oktav) isimleriyle tasnif edilmiştir.

2. 4. Cem': İkidenden fazla farklı nağmenin uyum ve uyumsuzluk durumuna bakılmaksızın bir araya getirilmesine ya da toplanmasına Cem' denilir. Abdülaziz, "Tizlik ve pestlik seviyesi farklı ikiden fazla nağme toplamı" olarak (Koç, 2010: 30), Safiyüddin ise *Şerefiyye* isimli eserinde, "İkidenden fazla nağmenin uyum ya da uyumsuzluk durumuna bakılmaksızın tertip edilmiş nağme topluluğu" şeklinde tarif etmiştir (Arslan, 2007: 274). Mahmud b. Abdülaziz, *Makâsidü'l-Edvâr* isimli eserinde cem' terimini farklı tarif ederek "üçten fazla nağme topluluğu" olarak ifade etmiş, ayrıca üç nağmeye ise Cins ismini vermiştir (Kanık, 2011: 122).

2. 5. Lahin: Tizlik ve pestlik seviyesi farklı ikiden fazla nağmeler dizisinin uyumlu olup kulağa hoş geliyorsa buna lahin denir. XV. yüzyıl edvarlarında lahin üzerine mütefak bir tarif ortaya çıkmıştır. Fethullah Şirvânî *Mecelletün fi'l-musika* isimli eserinde Fârâbî'nin tarifini aynen kullanarak "Çeşitli tizlik ve pestlikte sınırlı olarak düzenlenen nağmeler topluluğudur" demiştir (Akdoğan, 2009: 43). Abdülaziz bu tarife ayrıca lahin ve cem' farkını "lahin'in olduğu yerde cem vardır, ancak cem'in olduğu yerde lahin olmayabilir" ifadesiyle eklemiştir (Koç, 2010: 30). Alishah ise *Mukaddimetü'l-Usûl* isimli eserinde "Tizlik ve pestlik seviyesi farklı ikiden fazla nağmenin melodik dizi

oluşturmasına lahin denir” şeklinde tanımlamıştır (Çakır, 1999: 110). Abdülkadir Merâgî'nin *Makâsidü'l-Elhân* isimli eserinde de benzer bir tarif verilmiştir (Karabaşoğlu, 2010: 99). Lahin kelimesinin çoğulu elhan olup, lahinler anlamına gelir.

2. 6. Mûsikî: Kelime kökü Yunanca'ya dayanan Mûsikî kelimesi, lahinler topluluğu demektir. XV. yüzyılda Abdülkadir Merâgî ve oğlu Abdülaziz, “İkâ' devirlerinden bir devirle düzenlenmiş, nefsi harekete geçiren, anlamı olan, müzikal olarak şiirsel lafızlara uygun olan, uyumlu bir şekilde düzenlenmiş, farklı tizlikte ve pestlikte olan nağmeler bütünüdür” ifadesiyle mûsikîyi tarif etmiştir (Koç, 2010: 31; Sezikli, 2007: 94). Fârâbî ise mûsikî'yi kelime kökü Yunanca olan, Elhan anlamına gelerek belirli sınırlar gözetilerek oluşturulmuş notaların güzelliğine verilen isim olarak tarif edilmektedir (Karabaşoğlu, 2010: 97). Fârâbî'nin belirli sınırlardan kastettiği ikâ' devirleri anlaşılmaktadır. İbn Sînâ tarafından mûsikî, seslerin arasındaki uyumu, zamanları ve nağmelerin tertibini (bestecilik) araştıran matematiksel bir ilim olarak tarif edilmiştir (Turabi, 2004: 6).

2. 7. Destan: XV. Yüzyılda destan, bugünkü kullanımıyla perde yerine geçmektedir. Başta Safiyüddin (Uygun, 1999; 135), Abdülkadir Merâgî (Sezikli, 2007:136) ve oğlu Abdülaziz tarafından kullanılmıştır. Telli sazlar üzerinde sap (klavye) üzerinde nağmelerin çıkarıldıkları işaretli ya da işaretli noktalar verilen isimdir (Koç, 2010: 33). Safiyüddin'in nazariyat sisteminde mutlak telin bir tarafına A, diğer noktasına M denildiğinde ortasından A nağmesinin bir oktav ses karşılığı ½ oranındaki sese Yh nağmesi denir. A ve Yh mesafesi onyedil aralıklı olup onsekiz nağmeden müteşekkildir. İşte bu nağmelerin tel üzerindeki karşılıklarına Destan ya da bugünkü anlamıyla perde denir.

2. 8. Devir (Daire): XV. Yüzyılda mûsikî nazariyatında devir ya da dâire terimi bir nağmenin oktavınla karşılaşınca kadar bütün nağmeleri seyredip (Gam) oktavınla karşılaştığı nağme ile kendisi arasında diziyeye ya da mesafeye devir, aynı zamanda daire denir (Koç, 2010: 50). Diğer taraftan XV. Mûsikî nazariyatçıları ve başta Safiyüddin gibi daha öncekiler, yedi kısım dörtlüden herhangi birinin onüç kısım beşlinin herhangi birisiyle birbirine eklenip dizi oluşturmasına devir ya da daire demiştir. Bu devirlere bazı mûsikîşinaslar şedd, âvâze ve mürekkebât ismini de vermiştir (Shiolah, 1981: 19-42). Devir'in çoğulu edvâr olup eski mûsikî nazariyatı yazma eserlerine de denir. Safiyüddin yedi dörtlü ve oniki beşliyi kullanarak seksendört (Uygun, 1999: 168), Abdülkadir Merâgî ve Lâdikli Mehmed Çelebi yedi dörtlü ile onüç beşliyi kullanarak doksanbir (Sezikli, 2007:170; Tekin, 1999: 54), Alişah yedi dörtlü ve ondokuz beşli ile yüz otuzüç devir elde etmiştir (Çakır, 1999: 129).

2. 9. Makam-Perde-Şed: XV. Yüzyılda başta Abdülkadir Merâgî ve Abdülaziz olmak üzere makam, perde ve şed terimlerini aynı anlamda kullanmaktadır. Dörtlü ve beşli kısımlarının birbirine eklenmesiyle meydana gelen doksanbir dâire uyumlu, gizli uyumsuz veya açık uyumsuz durumunda bulunabilir (Koç, 2010: 51). Bunlardan en uyumlu oniki dâirenin her birine makam, dâire, perde ya da şed denilmektedir. En uyumlu meşhur oniki daire ya da makam şunlardır: uşşak, neva, buselik, rast, hüseyni, hicâzî, rahevi, zengüle, irak, isfahan, zirefkend ve büzürk.

2. 10. Âvâze: Sadâ anlamında olan âvâze, XIII.-XVI. Yüzyıl mûsikî nazariyatçılarına göre makamların ayrıldığı dört sınıftan birisidir (Akdoğan, 2009: 45). Genel olarak XV. Yüzyıl mûsikî yazma eserlerinde oktav aralığını kapsamayan nağme topluluklarına ya da dizilere âvâze ismi verilir (Çelik, 2001: 24). Âvâzelerin sayısı altı olsa da bazı nazariyatçıları hisar'ın katılmasıyla yedi olarak kabul eder. Altı âvâze de şunlardır: nevrûz, selmek, gerdâniye, geveşt, mâye ve şehnâz (Koç, 2010: 57).

2. 11. Şu'be: XIII.-XV. Yüzyıl mûsikî nazariyatçılarına göre bazı uyumlu özel nağme toplulukları ya da dizilere şu'be ismi verilir. Şubeler altı âvâze ile oniki makamın farklı şekilde terkip edilmesiyle meydana gelir ve yirmidört tanedir (Koç, 2010: 59). İlk dönemden itibaren İbn Sînâ, Kırşehirli Nizameddin İbn Yusuf, Seydî, Safiyüddin, Kadızade Tirevî, Hızır b. Abdullah şu'beleri dört sınıfta incelese de sonraki dönem, Abdülkadir Merâgî, Abdülaziz ve Lâdikli Mehmed Çelebi gibi mûsikî âlimleri şu'beleri yirmidört ve daha fazla sayıda sınıflandırmıştır (Bardakçı, 1986: 70). Şu'belerin nağmeleri küçük, orta ve büyük aralıkları kapsayabilir.

2. 12. Tabaka: Bir daire içinde bulunan nağmelerin aralıkları gözetilerek, farklı düzenlemelerle tekrar kurulmasına tabaka denilir. Dairenin esas yeri olduğu nağmeye 1. Tabaka, dairenin ikinciye kurulduğu tabakaya ise dairenin 2. Tabakası denir. Tabaka terimi günümüzdeki transpozisyon terimi ile uyum sağlamaktadır. Tabakaların tizlik ve pestlik farkları mevcut olup, düzenlemelerin sayısı bir oktavdaki onyedil aralık on sekiz nağme sayısı kadardır. Abdülkadir Merâgî,

Kenzü'l-Elhân isimli eserinde doksandört tabakalarını çıkardığı rivayet edilmektedir. (Koç, 2010: 129).

2. 13. Bahir: XV. Yüzyıl mûsikî nazariyatı eserlerinde ayrı başlıkla incelenen bahir, 4/3 oranındaki dörtlü aralığın her birine verilen isimdir. Esas olan dörtlü aralığın tamamlanmasıdır. Örnek verecek olursak; A, D, Z, H nağmeleri olan uşşak dörtlüsünün birinci bahri, A-D-Z-H ikinci bahri D-Z-H-YA olur ki dörtlünün eksik kısmı YA nağmesi ile tamamlanır (Koç, 2010: 67).

2. 14. Tür: Bir oktav aralığındaki makamların nağmelerinin ikinci oktavdaki simetrik karşılıklarının herbirine tür denir (Koç, 2010:67). Misal olarak; A D Z H YA YD Yh YH uşşak daresi nağmeleri ise bu dairenin türleri şöyle olur: YH KA KD Kh KH LA LB Lh.

2. 15. İntikal: Bir nağme, cins, devir, dizi, makam ya da nağme topluluğundan kulakta rahatsızlık vermeden başka bir nağme, cins, devir, dizi, makam ya da nağme topluluğuna geçiş yapılmasına intikal denir (Koç, 2010: 68). Doğrudan, dolaylı ve dönüşlü olmak üzere pek çok intikal çeşidi mevcuttur. İntikalde önemli olan geçiştir. Nağmeler arasındaki geçiş uyumlu olmalı ki aksi halde kulakta rahatsızlık hissi verir. Uyumsuzluk olmadan intikal yapmak mûsikî kabiliyetiyle ilişkilidir (Turabi, 2004: 58). Günümüzdeki geçiş taksimi nispeten intikal terimi ile uyumludur. İntikal konusunu Kindî'den, Merâgî ve Alishah'a pek çok mûsikî âlimi eserlerinde benzer şekilde işlemiştir.

2. 16. İkâ': İkâ' terimini Abdülaziz, “vuruş zamanlarının takdir edilmesidir” şeklinde tarif etmiştir (Koç, 2010: 69). Safiyyüddîn ise daha ayrıntılı olarak şu şekilde vermiştir: “İkâ', aralarında sınırlı zaman aralıkları olan ve birkaç devri kapsayan bir vuruşlar bütünüdür” (Uygun, 1999: 91) Abdülkâdir Merâgî, “Aralarında belirli ve sınırlı zamanlar olan nakreler topluluğudur” (Karabaşoğlu, 2010: 184) olarak tarif edip, Fethullah Şirvânî de “Nağmeler arasına giren zamanların nağmeli ölçü ile sınırlandırılması sebebiyle takdir edilmesidir” olarak açıklamıştır (Akdoğan, 2009: 43).

2. 17. Terciat: Terciat özellikle XV. Yüzyılda telli sazlar icra eden sazenciler tarafından kullanılan mızrap tekniğidir. Esasen telli saz çalan sazencinin baskı yaptığı bir telden çıkan nağmenin üst ya da alt oktavının mutlak (açık) telden çıkarılmasına terci, bu tekniğe ise terciat ismi verilir. Mızrapla tele vurulduğunda baskı yapılan tele sayır, açık telden oktav çıkan tele ise raci denir. Terciat konusu Abdülkâdir Merâgî'nin *Câmiü'l-Elhân*, *Makâsidü'l-Elhan* ve Abdülaziz'in *Nekâvetül'-Edvâr* eserlerinde benzer şekilde anlatılmaktadır (Koç, 2010: 50; Karabaşoğlu, 2010: 200-203; Sezikli, 2007: 207-210).

2. 18. Tahrir: Tahrir terimi XV. Yüzyıl mûsikî nazariyatı yazma eserlerinden Abdülkâdir Merâgî'nin *Câmiü'l-Elhân* ve Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr*'ında ele alınmıştır. Bu eserlerde insan gırtlığının en mükemmel müzik aleti olduğundan bahsedilmektedir. Dolayısıyla gırtlığın ses icrası esnasında hava ile münasebetinin rahat, düzenli ve icracının isteğine göre gırtlığı kullanma tekniğine tahrir denmiştir (Koç, 2010: 83). Bu terim günümüz ses eğitimi ya da şan tekniği ile örtüşmektedir.

2. 19. Kök-İr-Dule: Kök, XV. Yüzyıldaki yazma eserlerden anlaşılacağı üzere müzik aletlerinden elde edilen enstrümental nağmelere denir. Bir yılın her gününde padişah huzurunda çalınan kök mevcuttur. Toplamda köklerin sayısı üçyüz altmış beş tane. En büyükleri dokuz kök olup isimleri şunlardır: Uluğ Kök, Aslan Çep, Yurs, Mehzûm, Kutadgu, Çentây, Bustârgây, Kûlâdü, Hınsay. İr veya Dule ise, gırtlaktan çıkan nağmelere verilen isimdir (Koç, 2010: 185).

2. 20. Tasnif: XV. Yüzyıl mûsikî nazariyatı eserlerinde tasnif terimi, bestecilik olarak ele alınmıştır. Kulağa hoş gelecek nağmelerin bir araya getirilmesi olarak açıklanmaktadır. Ayrıca tasnif yapma yolları ve tasniflere giriş kuralları anlamında bölümler mevcuttur (Koç, 2010: 155).

3. SONUÇ

Yaptığımız çalışmada XV. yüzyıl mûsikî nazariyatına dair yazma eserlerde en çok kullanılan mûsikî terimlerinin tarifleri yapılmıştır. Çalışmamız esnasında bu yazma eserlerin esas kaynakları olan Kindî, İbn Sînâ, Fârâbî ve Safiyyüddîn'in eserleri de konularına göre incelenmiştir ve terimlerin mukayesesi yapılmıştır. XV. Yüzyıl mûsikî âlim ve sanatçılarından Kırşehirli Nizameddin İbn Yusuf, Lâdikli Mehmed Çelebi, Hızır b. Abdullah, Amasyalı Şükrullah, Abdülkâdir Merâgî, Abdülaziz b. Abdülkâdir Merâgî, Mahmud b. Abdülaziz, Abdurrahman Câmî, Bedri Dilşâd, Fethullah Şirvani, Alishah b. Hacı Büke ve Kadızade Tirevi'nin mûsikî yazma eserlerinde kullandığı mûsikî terimleri incelenmiştir.

Çalışmamızda yirmi adet mûsikî teriminin tanımı yapılmıştır.

Kaynakça

- Akdoğan, B. (2009). *Fethullah Şirvânî ve Mûsikî Risâlesi Mecelletun Fi'l-Mûsîka*, Ankara.
- Arslan, F. (2007). *Safiyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi*. Ankara: AKM.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkâdir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Çakır, A. (1999). Alishah B. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çelik, B. B. (2001). Hızır b. Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ında Makamlar. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kalender, R. (1982). XV. Yüzyılda Mûsikî Kuramı (Nazariyatı) ve Zeynü'l-Elhân fi İlmi't-telif ve'l evzân-Mehmed Çelebi (Lâdikî). *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Ankara.
- Karabaşoğlu, C. (2010). Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makâsidü'l-Elhân Adlı Eseri. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kanık, M. Z. (2011). Mahmud b. Abdülaziz'in Makâsidü'l-Edvâr Adlı Eseri. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Koç, F. (2010). Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî ve "Nekâvetü'l-Edvâr" İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Mûsikî Nazariyatındaki Yeri. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Önen, U. (2008). *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri*. İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Sezikli, U. (2007). Abdülkâdir Merâgî ve Câmîü'l-Elhân'ı. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Shiloah, A. (1981). The Arabic Concept of Mode. *JSTOR*, 34 (1), 19-42.
- Tekin, H. (1999). Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.
- Turabi, A. H. (1996). el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- _____ (2004). *İbn Sînâ-Mûsikî*. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Uygun, M. N. (1999). *Safiyüddîn Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Yıldız, Z. (2011). Hasan Kâşânî'nin Kenzü't-Tuhaf Adlı Eseri. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İŞLEVSEL HALK BİLİMİ KURAMI BAĞLAMINDA “KARS İLİNDE OYNANAN ŞEYH ŞAMİL OYUNU”NUN İNCELENMESİ

A Study on “Sheikh Shamil Dance Performed in the Province of Kars” within the Context of Functional Folklore Theory

Funda BOZKURT*

ÖZET

Halk dansları, yaratıldığı ve icra edildiği toplumun sosyal, kültürel, ekonomik vb. pek çok yönü hakkında bilgi vermektedirler. Dansların, ortaya çıkış şekli, o coğrafya üzerindeki sosyal ve tarihsel etkileşimleri, icra ortamları, kuşaklararası kültür aktarımını sağlamasındaki rolü, kültürler arası etkileşimleri gibi özellikleri dans etnografisi ile incelenmektedir. Dans etnografyasına farklı bir perspektif kazandıran ve halk bilimi kuramlarından biri olan işlevsel halk bilimi kuramı bu çalışmada kullanılacak yöntem olarak belirlenmiştir.

Tüm Kafkasya’da ün salmış olan Şeyh Şamil’in kahramanlığını ifade eden ve Kafkasya halkının Rus ordusuna karşı savaşını anlatan bu dans bıçaklarla oynanır ve direniş gücünü temsil eder. Yapılan figürler, kullanılan müzik ve materyaller, atılan naralar ve icradaki jest ve mimikler bu dans hakkında büyük ölçüde fikir sahibi olmamızı sağlamaktadır. Ancak bir topluluğu ve o toplumun sahip olduğu hareket sistemlerini anlamak bilimsel bir çalışmayla elde edilir.

Bu çalışma William R. Bascom’un oluşturduğu dört işlev baz alınarak hazırlanmış ve Kars ilinde oynanan Şeyh Şamil Oyununun işlevlerini, Kars halkı üzerindeki etkilerini, icra ortamlarını, icra esnasındaki tepkimeleri ve dönütleri incelemiştir.

Anahtar Kelimeler: Kars, Şeyh Şamil, dans, işlevsel halk bilimi kuramı, dans etnografyası.

ABSTRACT

Folk dances give information about numerous aspects of the society in which they are created and performed such as social, cultural and economical. The characteristics of dances such as the shape of their emergence, social and cultural interactions on that geography, performance environment, their role in providing cultural transmission and cross-cultural interaction have been studied through dance ethnography. Functional folklore theory, which is one of the folklore theories and introducing a different perspective to dance ethnography, has been assigned as the method to be used in this study.

This type of dance, which reflects the heroism of Sheikh Shamil who acquired fame in the whole Caucasia Region and tells about the Caucasian Public’s fight against Russian army, has been performed with knives, and it represents the power of the resistance. The performed figures, the music and materials used, the yell let out and gestures and mimics during - performance provide us to have an idea about this dance to a great extent. However, understanding the movement system and the society this system belongs to is only possible through a scientific study.

This study has been organized based on William R. Bascom’s four functions, and investigates the effects of Sheikh Shamil Dance on Kars people, its performance environment, feedback and reactions during performance.

Key Words: Kars, Sheikh Shamil, dance, functional folklore theory, dance ethnography.

GİRİŞ

Amerikalı antropolog Adrienne Kaeppler dans için: “Genellikle müzikal sesle bazen şiirle görsel hareketli ve estetik görünüşlerin birleştiği kulağa ve göze hitap eden kompleks bir iletişim formudur. Dans sosyal ve dinsel temaları taşıyan, kutlama, eğlence ve dinsel törenlerin, anlamını içeren kültürel anlayışın sembolüdür. Dans insanların yer ve zaman içindeki hareketleridir. Dansta iletişimi sağlayabilmek için bu kültürel olayın seyirci tarafından anlaşılması gerekmektedir” demiştir (Eker, 2003: 382). Bu bağlamda Şeyh Şamil oyununun hem toplumsal kurumlara ve törenlere destek vermesindeki hem de seyirci tarafından anlaşılması esnasındaki rolü temel alınmıştır.

Halk dansları, yaratıldığı ve icra edildiği toplumun sosyal, kültürel, ekonomik vb. pek çok yönü hakkında bilgi vermektedirler. Dansların, ortaya çıkış şekli, o coğrafya üzerindeki sosyal ve tarihsel etkileşimleri, icra ortamları, kuşaklararası kültür aktarımını sağlamasındaki rolü, kültürler arası etkileşimleri gibi özellikleri dans etnografisi ile incelenmektedir. Dans etnografyasına farklı bir perspektif kazandıran ve halk bilimi kuramlarından biri olan işlevsel halk bilimi kuramı bu çalışmada kullanılacak yöntem olarak belirlenmiştir. Metin, elbette önemlidir, fakat bağsuz bir metin ölüdür (Oğuz ve diğerleri, 2010: 72). Bu sebeple Şeyh Şamil oyunu işlevsel kuramla incelenmiştir. Bu bağlamda William Bascom’un açıklamış olduğu halk bilgisi ürünlerinin işlevleri hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır.

*Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, fundabozkurt02@hotmail.com

Çoğu halk bilimcinin göz ardı ettiği işlev konusu halk edebiyatı yaratmalarında ve özellikle de metinlerdeki değişkenlik, hacim ve içerik farklılaşması gibi sorunları çözmede yardımcı olmasının yanında, halk edebiyatı yaratmalarının kim tarafından neden ve nasıl dinlendiğinin incelenmesi ve halk bilgisi yaratmalarının bir sosyal ilişkisinin ürünü olduğunun ortaya konması gibi sonuçları beraberinde getirmesi bakımından da son derece önemlidir (Oğuz ve diğerleri, 2011: 84). İşlevsel tezin en anlaşılır uygulaması Boas'ın öğrencisi Melville Herskovits'in de öğrencisi olan William Bascom tarafından yapılır (Gürçayır, 2006: 34).

Halk bilgisi yaratmalarının işlevleri konusundaki araştırmalarından yararlanarak bir model oluşturan antropolog William Bascom halk bilgisi ürünlerinin işlevlerini en basit şekliyle şöyle açıklamaktadır:

- 1) *Eğlenme, Eğlendirme ve Hoşça Vakit Geçirme İşlevi: Halk bilgisi yaratmalarının icraları genel olarak hoş vakit geçirme olarak görülürse de halk bilgisi yaratmalarının icralarındaki tek işlev bu değildir. "Şurası açıktır ki, çoğu gülme unsurunun altında daha derin anlamlar bulunmaktadır."*
- 2) *Toplumsal Kurumlara ve Törenlere Destek Verme İşlevi: Halk bilgisi yaratmalarının ikinci işlevi; "kültürün onaylanması ve ritüelleri gözlemleyen ve icra edenlerin ritüellerinin ve kurumlarının doğrulanmasıdır. Mit, Malinowski'nin vurguladığı gibi açıklayıcı değildir, ancak büyü, tören, ritüel ve sosyal yapıya 'yetki, izin ve sıklıkla pratik bir rehber' gibi hizmet eder."*
- 3) *Eğitim ve Kültürün Genç Kuşaklara Aktarılması İşlevi: Halk bilgisi yaratmalarının, bu bağlamda halk edebiyatı yaratmalarının "üçüncü işlevi özellikle, fakat yalnızca değil, okuma-yazması olmayan kültürlerdeki eğitim işlevidir."* Halk yaratmalarından masalların bir grubunu oluşturan "dev masalları çocukları disipline etmek için kullanılır", yine çocukların "iyi birer kişilik sahibi olmaları için onlara ninni söylenir."
- 4) *Toplumsal ve Kişisel Baskılardan Kurtulma İşlevi: Halk bilgisi yaratmalarının dördüncü sırada, " fakat sıklıkla gözden kaçmış olan kabul edilmiş davranış örüntülerini sürdürme işlevini yerine getirir. Son iki işlev birbiriyle ilişkili olmasına rağmen, ayrılmayı hak ediyor. Davranışları, inançları, kurumları geçerli kılmak ya da doğrulanmanın ötesinde, halk bilgisinin bazı şekilleri sosyal baskı uygulanması ve sosyal kontrol çalışması açısından önemlidir (Ekici, 2011: 124-125).*

Şeyh Şamil

Şeyh Şamil, 1797 senesinde Dağıstan'ın Gimri avulunda (köyünde) doğdu. O doğduğu zaman, Kafkasya'da İmam Mansur'un başlattığı mücadele on dördüncü yılındaydı (Kukul, 2002: 33). Küçük yaşından itibaren ilim tahsil edip âlim olması için, zamanın ulemasında okuttular. Şamil, otuz yaşına kadar tefsir, hadis, fıkıh, gibi zahiri ilimleri, edebiyat, tarih ve fen bilgilerini öğrenerek, büyük bir âlim, gönül sahibi, bir veli oldu (İslam Âlimleri Ansiklopedisi, 18: 226).

Rusların Kafkasya ile temasları çok eskidir. Suyatoslav zamanında (954-971) bu bölgeye sarkan Ruslarla Adigeler arasında birçok muharebeler cereyan etmiştir (Berkok,1958: 334). Kültürlerine, örf ve adetlerine sıkı sıkıya bağlı olan Çeçenler'in 17. asırdan itibaren Müslümanlığı kabul etmeleri de, stratejik, ekonomik ve siyasi sebeplere bir de dini faktör eklenince Rusların daha da hücumuna muhatap olmaya başlamışlardır. Kaldı ki Rusya için güneye inmenin bir kapısı da Kafkasya'dır. Artık bu dönemden itibaren Kafkasya'da "İmamlar Dönemi" diye adlandırılan "Müridizm Hareketi" başlamıştır (Kukul, 2002: 4). Bu süreç içerisinde tüm Kafkasya halkı büyük bir mücadele sergilemiştir. Bu mücadelelerde Şeyh Şamil ve müritleri de yer almıştır.

İmam Şamil yıllarca Ruslarla mücadele etti, elindeki kısıtlı imkânlarla rağmen sayısız başarı kazandı ve hatta Rus komutanlar tarafından övgüler aldı. Ancak direnme gücünü kaybeden Şamil Ruslar tarafından ailesiyle birlikte esir alındı. Bu esarete dayanamayan bir oğlu ve kızı yaşamını yitirdi. 10 yıl süren esaretin ardından Sultan Abdülaziz'e kendisi için Rus çarından izin alması için bir mektup yolladı. Sultan Abdülaziz, haysiyet ve itibarını tehlikeye koyarak ve her neticeyi göze alarak İstanbul'daki Rus büyükelçisi meşhur İgnatıyef aracılığıyla Çar Aleksandr'a Şamil'e hacca gitmesi için izin vermesini rica etmişti. Şamil Sultan Aziz tarafından 1870 yılında karşılanmış ve çok iyi ağırlanmıştır. Şamil burada zaman kaybetmeden yola çıkmış ve Kâbe'yi ziyaret etmiştir ancak bu ziyaret sırasında hastalanmıştır. Şamil, dünya işlerinden tamamıyla uzaklaşıp manevi ve ruhani âleme çekildiği günlerde son derece takatten düşmüş ve çektiği müthiş ıstırap artık tahammül edilmez bir

hale gelmişti. Ömrünün son günlerini Şamil'e zindan eden bu hastalığın tedavisinin mümkün olmadığını anlayan Şeyh Şamil oğlu Gazi Muhammed'in yanına gelmesini istemiştir. Şamil 1871 yılında Arabistan'da vefat etmiştir Cenaze namazı Rufai tarikatının şeyhi Seyyyid Rûfai tarafından kılınmıştır ve Medine'de Cennet-ül Baki denilen kabristanda evvelce pek beğendiği tepeciğin üzerine defnedilmiştir (Göztepe, 1994: 428-440).

İlk olarak 1859'da Kuzezy Kafkasya'da Şeyh Şamil'in öncülük ettiği ayaklanmanın bastırılmasıyla başlayan çatışmalar, yer yer dağlarda bugüne kadar hiç durmadan sürdü (Terek, 1995: 17).

Ruslarla mücadelede tüm Kafkasya halkı büyük bir yiğitlik sergilemiştir. Bu mücadelede Şeyh Şamil de yer almıştır ve Kars ilinde de oldukça iyi tanınmaktadır. Yapılan kişisel görüşmelerden yola çıkarak Şeyh Şamil bir halk kahramanı olarak görülmekte ve kendisine derin bir minnet duyulmaktadır. Şamil'in Ruslara karşı mücadelesi Kars halkı tarafından yıllarca anlatılmıştır ve onu kahramanlaştırmışlardır. Bu kahramanlık öyküsünü de Şamil oyunuyla birlikte sergilemekte ve ona övgüler yağdırmaktadırlar.

Şeyh Şamil Oyunu

Şeyh Şamil çok iyi kılıç ve bıçak kullanmanın yanı sıra çok iyi at binmekteydi ki bu da Şeyh Şamil oyunundaki figürlerine yansıtılmıştır. Oyun; lezginka, dua, tırnak, yay germe, ok atma, kılıç kuşanma, bıçak atma gibi bölümlerden oluşur. Ancak herkes ve her grup tarafından farklı bir biçimde icra edilebilmektedir. Çünkü oyunun son kısmında maharetlerini sergilemek isteyen dansçılar burada kendi sololarını yapmaktadırlar.

Şeyh Şamil oyunu bütün Kafkasya'da farklı isimler altında icra edilmektedir:

- Şeyh Şamil
- Lezginka
- Şeyh Şamil'in yiğitleri
- Yiğitler
- Kahramanlar
- Dağlılar (Gorskiler) gibi.

Ancak isimler farklı olsa da icra edilen dans hemen hemen aynıdır, Şeyh Şamil'in yiğitliğini, milli mücadelesini simgeler. Halkını bir arada tutan ve Rus ordusuna karşı savaşmasını sağlayan Şamil'in her hareketi bu dansın oluşumunda rol oynamıştır. Şamil'e olan minnettarlıklarını, sevgi ve saygılarını bu dans yoluyla betimlemişlerdir (Sefer M. Kişisel Görüşme, 2015).

Oyunun Bölümleri

- 1) İlk bölümde toplu halde oynanır, bunun sebebi ise ordu düzenini temsil etmesidir. Ordudaki düzeni, tertibi, birliği, askerlerin dizilişini ifade etmektedir.
- 2) Dua kısmını bayan dansçılar icra etmektedirler. Bu kısım savaşa giden eşleri, yakınları, çocukları olan kadınların sevdikleri insanlar için Allah'a yakarışlarını temsil eder. Sahneye taşınan bu oyunun dua kısmında Şeyh Şamil şiiri okunur. Şiir şöyledir:

Şamil Kafkas dağının Hürriyet güneşidir.

Şamil atalarımın Öz be öz gardaşdır.

Şamili bilmeyenler Ata'sını ne bilir.

Şair diyor ki;

“Bayrakları bayrak yapan üstündeki kandır,

Toprak! Eğer uğruna ölen varsa vatandır.”

Men de diyorum ki;

Benim vatanımın sınırları

Kars'ta başlayıp, Edirne'de bitmez.

Hazer'imın, Hürriyet!
Hürriyet diye çalkalandığı kıyılarda başlar,
Taa! Viyana'da biter.

Kur, Aras coştukça,
Tuna, Volga taşıtkça,
Benim Ay yıldızlı Bayrağım dalgalandıkça
Benim şiirlerim okunacak
Benim türkülerim söylenecek.
İşte, taa oralardan esen, rüzgârın getirdiği bir oyun.
Esaretin düşmanı, Cesaretin timsali,
Şeyh Şamil.

Sormayın kimlerdenem, Haralıyam a dostlar.
Gönülden fırtınalı, Boralıyam a dostlar.
Kızıl bir kurşun aldım, Yaralıyam a dostlar.

Ağlama gözleri bulutlu yar,
Men bilirem,
Senin de eyninde Kanlı bir libasın var.
Bu şarkılar, bu türküler.
Türk'ü çağırır türküler,
Taşar kalpte ülküler.
Allahu Ekber
Bu ses arslan sesidir,
Bu ses demir perdeyi damla damla eriten bir sestir
Bu ses Katharina, Petro'yu Deli eden bir sestir.
Bu ses ta Kafkaslardan gelen
Şeyh Şamil'in sesidir...

- 1) Tırnak bölümünü erkek dansçılar icra ederler. Tırnakta oynanmasının ise acıklı bir hikâyesi vardır. Rusların esir aldıkları Müslüman Türk askerlerinin ayakları kılıçlarla kesilmiş hatta ayak derileri yüzülmüştür. Savaş alanında hapisane bulunmadığı için esirlerin kaçmasını engellemek için böyle bir yöntem kullanmışlardır. Kılıçlarla ayaklarının tabanları kesildikten sonra ise yaralarının iyileşmemesi için ise atkuyruğunun kıllarını ayak başparmağından geçirip topuk kısmından bileğe iyice gererek bağlamışlardır. Yürüyüp kaçmaya çalışan askerlerin ayak tabanları bu kıllar tarafından kesilmeye devam edilmiş ve kaçmaları engellenmiştir. Ancak esaret altında kalmayı kabullenmeyen askerler ayak tırnaklarının üzerine basarak ve bu şekilde kılların gerilmesini engelleyerek kaçmayı başarmışlardır. Buna ithafen Şamil oyununda tırnak figürü yapılmıştır. Kafkas oyunlarındaki tırnak figürünün çıkış noktasının buna dayandığı düşüncesi vardır (Şahvelet G.-Bülent G. Kişisel Görüşme, 2015).
- 2) Diz ve dönmelerin olduğu kısım ise savaş esnasında gelen kılıç ve bıçak darbelerine karşın yapılan atakları temsil etmektedir. Düşmanın yaptığı hücumlara karşı çevik bir biçimde kendini savunan askerlerin hareketlerinden esinlenerek yapılmaktadır (Aytekin K. Kişisel Görüşme, 2015).
- 3) Yay germe bölümü kolların açılıp kapanması şeklinde temsil edilmiştir. At üstünde veya yaya olarak ok atma hareketinin temsili ifade edilmektedir.

- 4) Bıçak atma bölümü yine Şamil'in bıçak atmadaki hünerini anlatmaktadır. Şamil çok iyi bıçak kullanmaktadır. Bir gün Rus askerleri tarafından esir alınan Şamil ve askerleri elleri prangalı bir şekilde gemide esir edilmişlerdir. İçtikleri fazla şarabın etkisiyle Rus komutan ve askerleri esirlerin kendilerini eğlendirmelerini istemişlerdir. Şamil'in çok iyi bıçak kullandıklarını bildikleri için Şamile de bıçak vermiş ancak ellerini çözmemişlerdir. Şamil bu şekilde bıçakları ağızıyla atarak düşman askerlerin ellerinden kurtulmuşlardır (Ferhat B. Kişisel Görüşme, 2015).
- 5) Piruetlerin yapıldığı kısım yine kılıç darbelerinden kaçmak için yapılan hamle hareketlerini anlatmaktadır. Ancak zamanla sahneye taşınan bu oyunda yapılan piruetler de fazlaştırılmıştır.
- 6) Kars ilinde, aynı zamanda dans eğitmeni olan bazı dansçılar bale eğitimi almışlardır. Yapılan piruet, point benzeri hareketlerin yapımını oldukça kolaylaştıran bale eğitiminin de gerekliliğini vurgulamaktadırlar. Şamil dansındaki vücut disiplininin baleye benzemesi itibarıyla böyle bir eğitimin söz konusu olması tabii ki kaçınılmazdır. Tırnak tekniğini diğer danslarına ve sololarına da yansıtmışlardır. Buradaki dansçılara göre Şeyh Şamil oyunu iyi bir dansçı olabilmenin de kriteri olarak görülmektedir. Bu dansı ne kadar iyi icra ederseniz o kadar iyi bir dansçısınız.
- 7) Milli Eğitim Bakanlığı Hayat Boyu Öğrenme Genel Müdürlüğü tarafından hazırlanan "Müzik ve Gösteri Sanatları Türk Halk Oyunları Kars Yöresi Kafkas" isimli kitapta ise oyun çözümlemesi şu şekilde yapılmıştır;

Ritim (6/8)

- 1) Birinci adım; Yürüme Şekli
 - a. Kollar yanda iken sağ ayak ileri doğru atıldığında sol kol, sol ayakta da sağ kol, öne gelecek şekilde çaprazlama şekil alınarak ayak parmak ucunda sekerek ilerlenir.
 - b. Vücut dik şekle getirilir, baş ise öne doğru bakar.
 - c. Sağ ayak dizden yukarı doğru çekilip bırakılır.
 - d. Sol ayak dizden yukarı doğru çekilip bırakılır.
- 2) İkinci adım; Çekmeler
 - a. Sağ ayak bilekten yukarı doğru çekilip bırakılır.
 - b. Sol ayak bilekten yukarı doğru çekilip bırakılır.
- 3) Üçüncü adım; Çökmeler
 - a. Ayaklar dizden düz şekilde, vücut karşıya dik gelecek şekilde zıplanarak çökme hareketi yapılır.
 - b. Ayaklar dizden düz şekilde, vücut karşıya dik gelecek şekilde zıplanarak kalkınır.
- 4) Dördüncü adım; Figürler
 - a. Her erkek oyuncu kendine has hünerlerini ayak ve kol hareketleriyle yaparlar.
 - b. Hareketler (figürler) yapılırken savaş aletleri, savaş taktikleri ve şahsi mizansenler taklit edilir.
 - c. Her figürde ayaklar ile eller çapraz gelecek şekilde harekete geçer (Müzik ve Gösteri Sanatları Türk Halk Oyunları Kars Yöresi Kafkas, 2012: 11).

Şeyh Şamil oyununun icrası esnasında koltuk davulu (nağara)ve Garmon kullanılmaktadır.

Nağara: Davulun küçüğüdür. İki elle çalınır. Sağ elle yapılan vuruşlar, normal ritim sesini verir. Yörede "def" yerine de kullanılır. Derinliği 35 cm, yüksekliği 35-40 cm civarındadır (Aydın ve diğerleri, 2010: 64).

Goşa Nağara: (Çift Nağara) Çubukla çalınan 15 ve 17 cm boyndaki goşa nağara, Kars yöresinin oyun havalarında, tek oyunlarda kullanılmaktadır. Nağara ile birlikte de kullanılır. Ağaçtan veya metalden yapılır (Aydın ve diğerleri, 2010: 64).

Garmon: Körüklüdür ve el yapımı olduğundan boyları sabittir. Dört parmakla çalınır. Garmon Türk müziğinin temeli ve özelliği olan yarım ve çeyrek sesleri çıkarmamaktadır (Aydın ve diğerleri, 2010: 66).

Şeyh Şamil Oyununun İşlevsel Halk Bilimi Kuramı Açısından İncelenmesi

- 1) *Eğlenme, Eğlendirme ve Hoşça Vakit Geçirme İşlevi:* Türk halk danslarının çoğunluğu bu amaçla yapılmaktadır. Kutlamalarda müzik eşliğinde dans etme her kültürde olduğu gibi Türk kültüründe de önemli bir yer teşkil etmektedir. İnsanlar günlük yaşamın monotonluğunu atmak ve ruhsal boşalmayı sağlamak için dansı kullanmışlardır. Kars halkına göre milli mücadeledeki kahramanlığı itibarıyla Türk dünyasına örnek olan Şamil ve askerlerine ithafen icra edilen bir danstır. Zamanla düğünlerde ve eğlencelerde de icra edilmiştir. Kars bölgesinde her eğlence ve gösteri de Şamil oyunu mutlaka oynanmaktadır. Bu dansı en iyi yapan dansçılar sahneye alınmakta ve seyirciler tarafından coşturulmaktadır. Özellikle bıçak atma oyununu daha heyecanlı hale getirmek için bıçakların ucunda ateş yakılmakta ve ağızla atılmaktadır.
- 2) *Toplumsal Kurumlara ve Törenlere Destek Verme İşlevi:* Törenlerde gerçekleştirilen ritüellerin altında hemen her zaman bir sebep bulunmaktadır. İlk dansın nerede çıktığı ve ne amaçla yapıldığı hakkında bir fikrimiz yok ancak dansın birtakım ritüellerle başlamış olabileceği fikri mevcuttur. Düğünlerde, eğlencelerde, gösterilerde oynanan bu oyun Kars halkı için milli mücadele ruhunu temsil ettiğinden toplumsal kurumlara destek verme anlamında büyük bir rol oynamaktadır. Türk milletinin esareti kabul etmeyen özgür ruh yapısını bize en iyi şekilde ifade eden Şamil dansı özellikle insanların geçiş törenlerinden biri olan evlenme geleneği esnasında icra edilmektedir. Şamil dansı içerisinde sevinç, mutluluk, zafer, milliyetçilik, üzüntü, yakarış, ayrılık, savaş gibi birçok duyguyu aynı anda barındırması gereği hemen herkes tarafından benimsenmiş ve oynanmıştır.
- 3) *Eğitim ve Kültürün Genç Kuşaklara Aktarılması İşlevi:* Uzun yıllardır oynanan bu dans kuşaklararası kültür aktarımındaki rolünü göz önüne sermektedir. Milletlerin sahip oldukları danslar, o milletin kültürü hakkında bize oldukça önemli bilgiler verirler. Türk halkının savaşçı ve esareti kabul edemeyen ruhunu en iyi dansla betimlemişler ve bu dansın kuşaklararası bir köprü oluşturmasını sağlamışlardır. Kars halkının milliyetçi ruhunu perçinleyen bir danstır. Yapılan görüşmeler esnasında Şamil'in Kars halkı tarafından oldukça sevilen, sayılan ve minnetle anılan bir kahraman olarak görüldüğü gözlemlenmiştir. Buradaki çoğu dansçının Kafkas dansı öğrenmesindeki ilk sebeplerin başında gelmektedir. Görüşmeler esnasında bir dansçı arkadaşımız sırf Şeyh Şamil dansını icra etmesi için babası tarafından küçük yaşta Kafkas dansı öğreten bir eğitime götürüldüğünü ve ilerde çocuğu olursa onun da ilk olarak Şamil dansı öğrenmesini istediğini belirtmiştir.
- 4) *Toplumsal ve Kişisel Baskılardan Kurtulma İşlevi:* Dans etmek özgür bir eylemdir. Ruhunuzun en özgür olduğu andır. Bu sebeple dans etmek birçok baskıdan kurtulmak demektir. İster bir ritüeli gerçekleştirmek ister eğlence amaçlı yapıyor olsun dans esas olarak ruhsal ve bedensel boşalmayı sağlayan önemli bir olgudur. Kars halkı için Şeyh Şamil dansı da bunu gerçekleştirmektedir. Oyunun son kısmında yapılan solo bölümlerde her dansçı kendi tavrını ve ruhunu ortaya koymaktadır ki bu da bireyin tüm baskıları bir kenara bıraktığını ifade etmektedir. Toplumun baskıları gereği rahat hareket edemeyen birey dansla bu baskıdan kurtulmakta, dilediğince eğlenebilmekte ve kendini ifade edebilmektedir.

Ortaya çıkan her dans mutlaka bir sebepten ortaya çıkmış olmakla birlikte hikâyesi bilinen danslar ayrıca önem arz etmektedir. Dansın ne amaçla yapıldığını ve nerede nasıl ortaya çıktığı ona daha büyük bir anlam katacaktır.

Görüşmeler esnasında dansçı bir arkadaşımız Şeyh Şamil hikâyesini bilmeden önce tırnakta yürümeyi başaramadığını ancak hikâyeyi öğrendikten sonra o hareketi daha rahat yaptığını ve acı eşiğinin yükseldiğini belirtmiştir. Yani sahip olduğu milliyetçi duygular bu dansı icra etmesini kolaylaştırmış hatta zevk almasını sağlamıştır. Şamil dansını icra eden her dansçı bir Kafkas Kartalı'dır. O günlerden bugüne taşınan milli ruhun bir parçasıdır. Birer Şamildir, yiğittir. (Aykut İ. Kişisel Görüşme,2015)

Düğünlerde, gösterilerde, eğlencelerde icra edilen Şamil dansı esnasında izleyiciler oldukça coşkulu bir tepki vermektedirler. Erkek, kadın, çocuk, herkes dansa katılır, zor hareketleri yapamaları bile el kol hareketleriyle, aşlıklarla, ıslıklar ve naralarla dansa eşlik etmektedirler. Ayrıca 2011 tarihinden bu yana Kars'ın Arpaçay ilçesinde, ölüm yıldönümünde Şeyh Şamil'i anma etkinlikleri yapılmaktadır. Şeyh Şamil Kars halkı tarafından yıllardır anılmakta, Şamil dansı yıllardan beri icra edilmekte ve sürekliliğini de korumaktadır.

KAYNAKÇA

Aydın, S., Alin, K., Özkaya, İ. (2010). *Kars Yöresi Halk Bilimi Araştırmaları-I*. İzmir: Kars Valiliği Kültür Yayınları Dizisi.

Berkok, İ. (1958). *Tarihte Kafkasya*. İstanbul.

Dorson, R. (2006). *Günümüz Folklor Kuramları*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Eker, G., Ekici, M., Oğuz, Ö. ve Özdemir, N. (2003). *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Ankara: Milli Folklor Yayınları.

Ekici, M. (2011). *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*. Ankara: Geleneksel Yayınları.

Göztepe, T. (1994). *Dağıstan Aslanı İmam Şamil*. İstanbul: Sebil Yayınevi.

Kukul, H. (2002). *Şeyh Şamil ve Çeçenistan*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Oğuz Ö. ve Gürçayır, S. (2010). *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Oğuz Ö., Ekici M., Aça M., Düzgün D., Akarpınar B., Arslan M., Yılmaz, A., Eker G. ve Özkan T. (2011). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.

TC. Milli Eğitim Bakanlığı (2012). *Hayat Boyu Öğrenme Genel Müdürlüğü Müzik ve Gösteri Sanatları Türk Halk Oyunları Kars Yöresi*. Ankara.

Terek, A. (1995). *Çeçen Sorunu*. Ankara: Sam Yayınları.

Türkiye Gazetesi İslam Âlimleri Ansiklopedisi, 18, 226.

http://tr.wikipedia.org/wiki/be%c5%9fikta%c5%9f_jk

TÜRK HALK MÜZİĞİ FONETİK NOTASYON SİSTEMİ/THMFNS SEKSOLEKT-MÜZİKOLEKT ÖZELLİKLERİ: URFA YÖRESİ ÖRNEKLEMİ

Turkish Folk Music Phonetic Notation System/TFMPNS

Characteristics of Sexolect-Musicolect: A Case Study of Urfa Region

Gonca DEMİR*

ÖZET

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS ulusal/uluslararası platformlardaki dilbilimsel/müzikbilimsel uygulamalara paralel bir uygulama başlatabilmek amacıyla İTÜ SBE Türk Müziği Programı yüksek lisans tezi kapsamında ilk temelleri atılan, İTÜ SBE Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı doktora tezi kapsamında geliştirilecek olan, ses bilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde yerel/evrensel ilintilerle birlikte Standart Türkiye Türkçesi/STT (bölgeler üstü anlaşma aracı olarak tanınıp benimsenen, konuşulan lehçeler/ağzular içerisinde yaygınlaşarak hâkim duruma geçen, dil türleri/kullanıldığı saha içerisinde en geniş işleve sahip olan, yerel/sosyal tabakalara has izler taşımayan, ağzular üstü/norm oluşturucu/varyasyon azaltıcı standart/prestij varyant/standart dil), Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TKÇYİ (Anadolu diyalektolojisi derleme çalışmaları kapsamında derlenen yöresel ağız metinleri ses bilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde varlığını sürdüren yöresel ağız özelliklerini transkript edebilmek amacıyla kullanılan transkripsiyon işaretleri)-Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA (ses değerlerini uluslararası standartta yazıya dökebilme, tüm dillerdeki konuşma seslerini örnek bir biçimde kodlayabilme, transkripsiyon sisteminin karşılıklarını önleyebilme, her ses için ayrı sembol geliştirebilme amacı ile işaret ve simgelerden oluşturulmuş standart alfabe türü) sesleri üzerinde yapılan notasyon sistemi örneğidir. Seksolektolojide dilbilimsel yaklaşımlar ekseninde sosyal varyasyon yöntemi ile yapılan araştırmalar sonucu sekso (seksobilimsel ekseninde her türlü seksolojik terim/kavram/öge)-lekt (seksodilbilimsel ekseninde her türlü seksodilsel varyant/değişke/çeşitlenme) terimine dikkat çeken seksolektologlarca seksodilbilimsel yasalara bağlı olarak varlığını sürdüren seksolingüistik özelliklerin, müzikolektolojide dilbilimsel yaklaşımlar ekseninde yerel varyasyon yöntemi ile yapılan araştırmalar sonucu müzikolo (müzikbilimsel ekseninde her türlü müzikolojik terim/kavram/öge)-lekt (müzikodilbilimsel ekseninde her türlü müzikodilsel varyant/değişke/çeşitlenme) terimine dikkat çeken müzikolektologlarca müzikodilbilimsel yasalara bağlı olarak varlığını sürdüren müzikolingüistik özelliklerin halkbilim analiz modellerinden performans/icra gösterim teori (halkbilimsel ekseninde her türlü folklorik terim/kavram/öge-halkdilsel varyant/değişke/çeşitlenme) ve etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar (etnomüzikbilimsel ekseninde her türlü etnomüzikolojik terim/kavram/öge-etnomüzikodilsel varyant/değişke/çeşitlenme) ekseninde sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan Türk halk müziği edebi/müzikal metinlerinin kuramsal/ıcrasal altyapısında yerel/evrensel ilintilerle birlikte sesbilgisi/şekilbilgisi/sözvarlığı ölçütleri düzeyinde varlığını sürdürdüğü vurgulanmıştır. I. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi kapsamında sunulacak olan bildiri aracılığıyla; seksodilbilimsel/müzikodilbilimsel yasalar ekseninde yapılan seksolekt/müzikolekt özelliklerinin Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Veritabanı/THMFNS V'nına aktarım/adaptasyon süreçleri Urfa yöresi örnekleme üzerinden gerçekleştirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Sekso / Lekt / Varyant / Seksolojik Değişke / Değişkedilbilimsel Performans, Müzikolo / Lekt / Varyant / Müzikolojik Değişke / Değişkedilbilimsel Performans, Seksolektoloji / Seksolingüistik / Seksolekt / Seksodilbilimsel Performans, Müzikolektoloji / Müzikolingüistik / Müzikolekt / Müzikodilbilimsel Performans, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Veritabanı / THMFNS V.

ABSTRACT

Turkish Folk Music Phonetic Notation System/TFMPNS is an example for notation system which was founded within the scope of ITU ISS Turkish Music Program post-graduate thesis in order to start a practice which is parallel to linguistic/musicological practices on national/international platform, which is to be improved within the scope of ITU ISS Musicology and Music Theory Program PhD thesis and organized on Standard Turkey Turkish/STT (known and adopted as cross-regional convention means, dominant among dialects/local language, having the broadest function language types/within the field it is used, having no traces specific to local/social stratum, supra local language/ forming norm/decreasing variation standard/ prestige variant/standard language)-Turkish Language Institution Transcription Signs/TLITS (transcription signs which is used in order to transcript local dialect characteristics which sustains within the axis of local dialect texts phonetics/morphology/vocabulary criteriacomplied within the scope of Anatolian dialectology compilation studies)-International Phonetic Alphabet/IPA (type of standard alphabet which is formed of signs and symbols in order to write sounds in international standard, code speech sounds of all languages in uniform, prevent disorders of transcription system, developed different symbol for each sound) in the axis of phonetics/morphology/vocabulary criteria together with local/universal correlations. In sexolectology as a result of researches carried out with social variation method in the axis of linguistic approaches it was emphasized by sexolectologists who draw attention to the term sexo (every kind of sexologic term/concept/element in the axis of sexological)-lect (every kind of sexolingüistic variant/alternate/range in the axis of sexolingüistical) that sexolingüistic properties which sustain according to sexolingüistic laws, in musicolectology as a result of researches carried out with local variation method in the axis of linguistic approaches it was emphasized by musicolectologists who draw attention to the term musico (every musicologic term/concept/element in the axis of musicological)-lect (every kind of musicolingüistic variant/alternate/range in the axis of musicolingüistical) that musicolingüistic properties which sustain according to musicolingüistic laws are sustained in the the existence of phonetics/morphology/vocabulary criteria together with local/universal correlations on theoretical/executive infrastructure of Turkish folk music literary/musical texts in the axis of performance/execution display theory (every kind of folkloric term/concept/element-folklingüistical variant/alternate/range in the axis of ethnological) which is one of the folklore analysis models and linguistical approaches in ethnomusicology (every

* İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Ses Eğitimi Bölümü, gnc.dmr@windowslive.com

kind of ethnomusicologic term / concept / element-ethnomusicolinguistical variant /alternate /range in the axis of ethnomusicological). With the announcement to be presented within the scope of I. International Music and Dance Congress; transferrial/adaptation process of sexolect/musicolect properties on Turkish Folk Music Phonetic Notation System Database/TFMPNS D will be carried out in the axis of sexolinguistic/musicolinguistic laws through Urfa region sample.

Key Words: Sexo / Lect / Variant / Sexological Variant / Dialinguistic Performance, Musico / Lect / Variant / Musicological Variant / Dialinguistic Performance, Sexolectology / Sexolinguistics / Sexolect / Sexolinguistic Performance, Musicolectology / Musicolinguistics / Musicolect / Musicolinguistic Performance, Turkish Folk Music Phonetic Notation System Database / TFMPNS D.

1. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Veritabanı/THMFNS V

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/şekil bilgisi/söz varlığı 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 aktarılarak aslına en uygun şekilde tekrar tekrar seslendirilebileceği dilbilimi/müzikoloji kaynak ve otoritelerince tespit edilerek onaylanmıştır (Radhakrishnan, 2011: 422-463).

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 EV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Olasılık Hesaplayıcı Veritabanı/THMFNS FOHV & 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 Sesçil Çözümleme Testleri/THMFNS SÇT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Ses Dağarcığı Çözümleme Testleri/THMFNS SDÇT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Ses Dağarcığı Çözümleme Değerlendirme Formu/THMFNS SDÇDF & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Değerlendirme Grubu/THMFNS FFYDG & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sesbilgisel-Şekilbilgisel-Sözvarlıksal Ölçütleri Belirleme Testi/THMFNS SŞSÖBT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Ses/Şekil/Söz Dağarcığı Çözümleme Testleri/THMFNS SŞSDÇT vb gibi verileri de bünyesinde barındırmaktadır (Bkz. Tablo 2).

2. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS Seksolektoloji/Seksolinguistik/Seksolekt/Seksodilbilimsel Performans Özellikleri

Seksoloji alanında yapılan araştırmalar sonucu seks (cinsellik/cinslik/cinsiyet: Url <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bati&arama=kelime&guid=TDK.BATI.551663661300e2.80400548>) terimine dikkat çeken seksologlarca seksbilimsel yasalara bağlı olarak varlığını sürdüren seksolojik özelliklerin (biyolojik/fizyolojik/psikolojik-toplumsal/kültürel/siyasal ekseninde yapılanan her türlü seksüalitel terim/kavram/öge: Cameron & Kulick, 2003: 1-14, 15-133) dilbilimsel varyasyon yöntemi (dilde varyant/değişke/çeşitlenme nedenleri: dile özgü etkenler: sesbilgisel/şekilbilgisel/sözvarlıksal varyantlar: Bauer, 2011: 1-15) çerçevesinde seksapalitel/seksüel ölçütler (cinsel içerikli ögeler: Arslan Url <http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/sempozium/sem_p_1/arslan.pdf>-cinsel içerikli edebi türler: Bilkay Url <<http://www.anafilya.org/go.php?go=7d76480180ccc>>-cinsel içerikli motifler: Koşar, Url <<file:///C:/Users/SosBil/Downloads/402-1409-1-PB.pdf>>-cinsel içerikli imgeler: Dal & Şener, 2006: 1-18-cinsel içerikli simgeler: Kahyaoglu, 2013: 34-44) düzeyinde seksodilisel yapılar

aracılığıyla dilsel metinlerin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdürdüğü vurgulanmıştır (Korkmaz, 1992: 32) & (Aksan, 1977: 86-88) & (Doğan, 2011: 89-98).

Seksolektoloji alanında yapılan araştırmalar sonucu sekso (seksbilimsel ekseninde her türlü seksolojik terim/kavram/öge: [Url <http://tr.wikipedia.org/wiki/Seksoloji>](http://tr.wikipedia.org/wiki/Seksoloji))-lekt (seksodilbilimsel ekseninde her türlü seksodilsel varyant/değişke/çeşitlenme: Skutnabb-Kangas, 2000: 7) kavramlarının birleşimi ile oluşan seksolekt (sesel/şekilsel/sözel seksüel dil kullanım tür ve biçimleri: Quintillà Zanuy, 2005: 45-62) teriminin sosyal varyasyon yöntemi (dilde varyant/değişke/çeşitlenme nedenleri: dil dışı sosyal etkenler: bölge/etnik köken/toplumsal gruplar/dil ilişkileri/meslek/toplumsal statü/eğitim/inanç/bağlam/yaş/cinsiyet/seks faktörü/boyutu: Demir, 2009: 93-106 & Chambers & Trudgill, 1998: 57-68, 81-83) ekseninde seksolinguistik özellikler (seksodilbilimsel performans süreçleri: cinsel/seksapalitel/seksüel dil kullanım tür ve biçimleri: Joseph, 2000: 35-66 & Gilbert & Gubar, 1985: 515-543) çerçevesinde sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan Türk halk müziği edebi/müzikal metinlerinin kuramsal/icrasal altyapısında yerel/evrensel ilintilerle birlikte sesbilgisi/şekilbilgisi/sözvarlığı ölçütleri düzeyinde varlığını sürdürdüğü seksolektologlarca vurgulanmıştır (Bradley, [Url <http://www.evanbradley.net/papers/singingvowels.pdf>](http://www.evanbradley.net/papers/singingvowels.pdf)) & (Tarasti, 2002: 174) & ([Url <http://koridordergi.blogcu.com/nisan-serap-soylesi-turk-siirinde-ve-altay-oktem-siirinde-cins/5037866>](http://koridordergi.blogcu.com/nisan-serap-soylesi-turk-siirinde-ve-altay-oktem-siirinde-cins/5037866)).

Sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan Urfa Türk halk müziği edebi/müzikal metinleri seksolektoloji/seksolinguistik/sekslekt/seksodilbilimsel performans özellikleri; sevginin niteliği (aşkın/sevginin kadın kahramanı; ideal sevgili, kibar, esmer, güzel, civan, dilber, nazlı, şivekâr, mayhoş, kirpikleri ok, elleri pamuk, saçları sarı, gözleri mahmur, yanağı elma, dudağı kiraz, dişleri sedef, gerdanı beyaz, topuktan yüze kadar güzel yaratılmış, el değmemiş, saçları gerdana düşen, gözlerinde cadı, yanağında kadeh gibi gamzesi olan, bakışları akıl şaşırtan, saç bağı her gün bir yana düşen, arap atı gibi başını sallayan, gönlünde güman taşıyan, elleri kınalı, sırma saçlı, kara gözlü, tuti sözlü, vefasız, demir yürekli, zalim, kaşı/gözü/kirpikleri sürmeli, yanağı al, boyu selvi dal, yanaklarında gül açmış, gül yüzlü, mahmur gözlü, sekran, kirpikleri kaştan yüce, zülfü yılan, kakülü kement, gamzesi cellat, altın dişli, kumral saçlı, kara kaşlı vb gibi), âşığın niteliği (aşkın/sevginin erkek kahramanı; mazlum, ezik, çaresiz, yârin kâkülüne esir, cihanda derdine çare bulamayan, derdini yâre söyleyecek kimsesi olmayan, garipliğinden kendini bilmeyen, gönlü garip bir kuş gibi hüznü dolu olan, yaralı bülbül olup bağlara inmek isteyen, ellerin divane demesine aldırmayan, havai, deli gönüllü, sinesi dağlı, ceylen gibi yüreği yaralı, ciğeri kebab, ayrılık gömleği giymiş, kahrından göğsüne vura vura genç ömrünü çürütmüş vb gibi), sevginin ifadesi (aşkın/sevginin kadın/erkek kahramanları; vurgunam sana, adına kurban olayım, şanına hayran olayım, kadan ben alayım, lolo sana kurban olsun, lolo sana hayran olsun, kurbanın olam yâr senin, hayranın olam yâr senin, şirin canıma gelsin sana gelen kadalar, ben de vurgunum sana, ben esirem kâkül-i yâra, can kurban o şivekâre, kurban olmak, hayran olmak, vurulmak, başına gelecek kazaları/dertleri/belaları üstüne alma vb gibi), özel isimler (Hakko, Abdo, Müslüm, Sakıpların Eşref, Nazif, Ali, Hayrettin ağa, Kör Ası, Polat Mehmet, Genç Osman, Şavvak, Fatma, Fadile, Nesime, Asya, Safiye, Bağdagül vb gibi), tarihî ve mitolojik şahsiyetler (Hz.Yusuf'a âşık olmasıyla ünlü Mısır firavununun karısı Züleyha, Hz. Yakub'un oğlu güzelliğiyle simge olan Hz. Yusuf, Yemenli bir şeyh olup aşkı uğruna din değiştirerek Hristiyan olan Şeyh-i Senan vb gibi), şahıs ünvan ve topluluklar (kirve, gelin, güveği, arap kızı, efe karısı vb gibi), zaman isimleri (seher, sabah, gündüz, öğle zamanı, gece, yaz, kış, bahar, yar gelecek vakit, gelinlik çağ, akşam vakti vb gibi), mekân isimleri (orman, dağ, dağ başı, yüce dağlar, dumanlı dağlar, çöller, yayla, çayır, çimenlik, bağ, bahçe, derya kenarı, havuz başı, göl, çay, pınar başı, köy, harman yeri, harmanlık, kalenin ardı, daracık sokaklar, ev, oda vb gibi), medeni hayat nitelemeleri (bir delikanlının sevgilisinin elini eline alarak kızın babasının huzuruna çıkararak onu istemesi vb gibi), özlü sözler ve yargı ifadeleri (gezme ile yâr bulunmaz, eşinden ayrılan ağlar, yârı gözel olanlar her gün hamamdan gelir, sahipsiz âşıkları vururlar ağlatırlar, yâr ismini demek olmaz dillere düşer, iki yerden yâr olmaz vb gibi), deyimler (baş açık yaka yırtık gitmek, gönlü düşmek, kafa duman olmak, hal yaman olmak, yana yana dönmek, erbabına düşmemek, ismi dillerde söylenmek, kalbe sızı girmek, günahlar boynuna olmak, bülbül on bir ay lal olmak, yana yana kül olmak, saçının teline takılıp düşmek, benzine kül elenmek vb gibi), yerel kelimeler (aşna, bala, süremenem, göremenem, meme, gerdan, çüfte, emme, öpme vb gibi), eşya isimleri (aşkın/sevginin eşya isimleri; bohça, elbise, yelek, aba, çarşaf, yağlık, mendil, çevre, yazma, peştamal, kundura, kara yemeni, kına, hızma, altın, yarım altın, inci, incili kemer, dolab, kara çadır, döşek, kuş tüyünden yastık vb gibi) olmak üzere onüç düzeyde değerlendirilmiştir (Özbek, 2010: 97-112, 113-253, 330-336) (Bkz Tablo 1).

Tablo 1. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS Seksolektoloji/Seksolinguistik/Seksolekt/Seksodilbilimsel Performans Özellikleri (Özbek, 2010: 113-253, 254-329, 335-336)

Cins/Cinslik/Cinsiyet Figürü/Prototipi/Profili	Kaynak Kişi Künye Bilgileri	Seksolektoloji/Seksolinguistik/ Seksolekt/Seksodilbilimsel Performans Özellikleri
Abdullah Balak Eri/Erkek	1938, Urfa doğumlu. Besteci; saz çalar, hoyrat ve türkü okur.	aldın gül yüzlü yarım, çağırdım yana yana, yar yuhüdan uyana, Fadile yar Fadile, yanağı alma aldir, endamı selvî daldır, sevda mıdır ne haldır, koy bir gün üzün görüm, yar gözlerin ceyrandır, siyah zülfin ilandır, ağ gerdana dolandır, başında yazması var, bümünde hızması var, yanahta gemzesi var, benî soldıran esmer, yar kaşları qaradır, başları 'eladır vb. bu ateşle nasıl cismim nezirim zevk-yâb olsun , nedir bu hâlet ey gül-fem komaz cismimde hâb olsun, niğâbin aç bana göster cemâlin mâh-tâb olsun, neylerim câm-ı meyî ben o gülün mestisiyem, hâyli demdir ben onun gözlerinin hestesiyem, süre gelse yüzümün üstüne bassa kedemî, yüzümü göglere tutub geçeler yalvarırım, kâfirin vârdi murâdın ya benim vermeye mi vb. kardaş zülfünden ter gelene yar yar, ben seni nêrde bulım, her göynüm arzulu yanda yar yar, ben sana hayran, ben sana kurban, yar zülfine asılırım dar diye, bu yerlerde bir sevgilim var diye, döşek melil melil yastı kân ağlar, eli kınalı gelin, boynu hızmalı gelin, topğı halhali gelin, kaşlar hıdatlı gelin, gözler sürmeli gelin, göğüsler edalı gelin vb. yar ikimizi bir kabre koyallar, ya beni alırsın ya vazgeçersin, pencereden kaç ta gel, pencereden atla gel, çok ta güzel degilsin, aklımı çalan oğlan, elim deydi eline, saramaz oldım da ince belini, kolları boynımda dolalı gördüm vb. aç göksin üstüne bir bağ dikeyim, elvand elvand türlü çiçek ekeyim, analar kız besliyor aman kardaşım, mevlam güzel yaratmış, toppıhtan üze keder, mayil oldım bir gelinin diline, uy aman bir gelin, tutaydı elim elin, saraydı ince belin, ma'il oldım bir gelinin saçına, yar yanağı güldendir, el edip çağırsam da, şehir sebbehtir yarım, gemzey kedehitir yarım, uyan sebbehtir yarım vb. geldim gelinlik çağa, Urfalıml kaçah dağa, İstesey de vermezler, saçımı öremenem, vermediy çoban deye, hâyranam güzel soya, ok senden yara benden vb. beni çıkardı baştan, Ortahlılı malı nêdem, emeydim gül memeyden vb.
Ahmet Uzungöl Eri/Erkek	1930, Urfa doğumlu. Mevlithanlık yapar. Gazel, hoyrat ve türkü okur.	
Bakır Yurtsever Eri/Erkek	1909, Urfa doğumlu. Mevlithanlık, bekçilik ve müezzinlik yapar. Gazel, hoyrat ve türkü okur.	
Cemil Cankat Eri/Erkek	1913, Urfa doğumlu. Besteci, hoyrat ve türkü okur. Birçok türküsünü plaklara okumuştur.	
Fatma Sabırlı Dişil/Kadın	1908, Urfa doğumlu. Hafızasında birçok hikâye, hoyrat ve mani vardır.	
İbrahim Özkan Eri/Erkek	1948, Urfa doğumlu. Besteci, ut çalar, hoyrat ve türkü okur.	
Kadir Yılmaz Eri/Erkek	1926, Urfa doğumlu. Hoyrat ve türkü okur.	

Not: Urfa/Kerkük/Talâffer Ağzları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/UKTA TDKÇYİ ve Standart Türkiye Türkçesi/STT ile transkript edilmiş olan 128 adet Türk halk müziği edebi/müzikal metninin ve 1967-1987 yılları arasında musiki meclislerinde canlı olarak kaydedilmiş müzikler ile taş plak kayıtları ekseninde bilimsel derleme kuralları gereğince yöre müziğine hâkim 1'i dişil/kadın 18'i eril/erkek olmak üzere toplam 19 okuyucu/kaynak kişiden derlenen yerel/yöresel ses kayıtlarının kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren seksolektoloji/seksolinguistik/seksolekt/seksodilbilimsel performans özellikleri irdelenmiştir.

3. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS Müzikolektoloji/Müzikolinguistik/Müzikolekt/Müzikodilbilimsel Performans Özellikleri

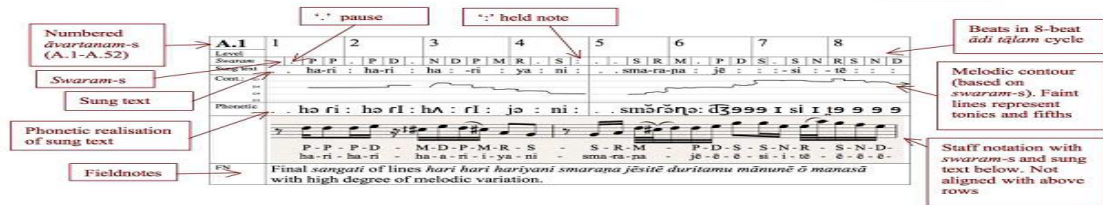
Müzikoloji alanında yapılan araştırmalar sonucu seks (cinsellik/cinslik/cinsiyet: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bati&arama=kelime&guid=TDK.BATI.551663661300e2.80400548) terimine dikkat çeken müzikologlarca müzikbilimsel yasalara bağlı olarak varlığını sürdüren seksolojik özelliklerin (biyolojik/fizyolojik/psikolojik-toplumsal/kültürel/siyasal eksende yapılan her türlü seksüalitel terim/kavram/öge: Cameron & Kulick, 2003: 1-14, 15-133) müzikodilbilimsel varyasyon yöntemi (müzikodilde varyant/değişke/çeşitlenme nedenleri: müzikodile özgü etkenler: sesbilgisel/şekilbilgisel/sözvarlıksal varyantlar: Stone, 2008: 51-89) çerçevesinde seksapalitel/seksüel ölçütler (cinsel içerikli metaforlar: Dönmez & Karaburun, 2013: 1081-1097-cinsel içerikli simgeler: Uçaner, 2008: 282-318 & Duman, 2013: 795-810 & Vural & Vural, 2013: 645-657-cinsel içerikli arketipsel çözümlemeler: Harmancı, 2013: 919-926-cinsel içerikli öğeler: Vural, 2013: 743-758 & Karataş, 2008-cinsel içerikli ifadeler: Çakır, TAD, 357-359- cinsel içerikli oyunlar: Çağmlar, http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/zekiye_cagimlar_sivas_yoresi_halkbilimsel.pdf >) düzeyinde müzikodilisel yapılar aracılığıyla müzikal metinlerin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını

sürdüğü vurgulanmıştır (Aydemir, http://turkoloji.cu.edu.tr/DILBILIM/ozgur_kasim_aydemir_halk_kulturu_pop_muzigi_imgelem_degerlendirme.pdf) & (Yılar, 2011: 137-158).

Müzikolojide alanındaki yapılan araştırmalar sonucu müzikolojisi (müzikbilimsel ekseninde her türlü müzikolojik terim/kavram/öge: Hacıoğlu, 2009: 23-24, 74-77)-lekt (müzikodilbilimsel ekseninde her türlü müzikodilbilimsel varyant/değişke/çeşitlenme: Şenel, 1997-98: 1-3) kavramlarının birleşimi ile oluşan müzikolekt (sözbilimsel/sesbilimsel/icra gösterimsel müzik dili kullanım tür ve biçimleri: Stone, 2008: 51-53) teriminin yerel varyasyon yöntemi (müzikte varyantlaşma/çeşitlenme nedenleri: müzik dışı yerel etkenler: bölge/etnik köken/toplumsal gruplar/müzik dili ilişkileri/meslek/toplumsal statü/eğitim/inanç/bağlam/yaş/cinsiyet/seks faktörü/boyutu vb: Yöre, 2012: 563-585) ekseninde müzikolingüistik özellikler (prerasyonel/prelingüistik/presanatsal sözlü kültür psikodinamiği ve performans fikirleri: Feld & Fox, 1994: 25-53-geçici/akıcı/sızıcı seslerin ardışık boğumlanması ve diziliş organizasyonları: Antović, 2005: 243-257-sesel/sözel/yazınsal performatif edim tür ve biçimleri: Radhakrishnan, 2011: 422-463) çerçevesinde sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan Türk halk müziği edebi/müzikal metinlerinin kuramsal/icrasal altyapısında yerel/evrensel ilintilerle birlikte sesbilgisi/şekilbilgisi/sözvarlığı ölçütleri düzeyinde varlığını sürdürdüğü müzikolektologlarca vurgulanmıştır (Özbek, 2010).

Sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan Urfa Türk halk müziği edebi/müzikal metinleri müzikolojisi/müzikolingüistik/müzikolekt/müzikodilbilimsel performans özellikleri; ses bilgisi ölçütleri: (Standart Türkiye Türkçesi/STT 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 ı, ü, ı ile ö ince, yarı dar o, é kapalı e ve i uzun i sesleri tespit edilmiştir. Süreklilik bakımından ne kısa ne de uzun, normal uzunluktaki ünlülerdir. Arapça ve Farsça'dan dile girmiş olan alınma kelimelere ait uzun ünlüler 'âşık ve yâr kelimeleri dışında çoğunlukla normalleştirilmektedirler: hâmmâm> hemam "hamam" vb gibi. Ses düşmesi veya kaynaşması sonucunda ortaya çıkan uzun i ile divan şiiri biçiminde yazılmış şiirlerde bulunma alınma kelimelerdeki uzun i seslendirilme sırasında uzunluklarını korumaktadırlar. Türkçede ı sesi dışında bütün ünlüler normal uzunluğa sahiptir. Türkçenin bu özelliği alınma kelimeleri de etkilemiştir. Urfa ağızında da tüm Doğu Anadolu ağızlarında olduğu gibi alınma kelimelerdeki uzun ünlüler sistemli bir şekilde kısalarak normal uzunluktaki ünlülere dönüşmüşlerdir: maḥmūr>maḥmur "uykulu, sersem" vb. gibi. İkinci tekil şahıs eki n sesinin Urfa ağızında y sesine dönüşmesi ve bazen bu y sesinin de düşmesi sonucu kelime sonundaki i sesinin uzun seslendirildiği de görülmektedir: ettin>ettiy>etti "ettin" vb. gibi. Urfa ağızında o, ö ünlüleri, Türkçenin genel kuralına uygun olarak yalnızca birinci hecede bulunmaktadırlar. Urfa halk ağızında hiç kullanılmayan şimdiki zaman -yor ekinin genel kuralı bozarak her iki biçim de kullanılmaya başladığı görülmektedir: gidiyor, gidiy "gidiyor" vb. gibi. Standart Türkiye Türkçesi/STT yazı dilinde bulunan 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, ħ, k, ' ayın ve ' hemze sesleri tespit edilmiştir. Urfa ağızında j sesi bulunmamaktadır. Eski Anadolu Türkçesi'nde olduğu gibi bu ses yalnızca alınma kelimelerde görülmektedir. Yerel türkü derlemelerinde yalnızca c>j değişmesi sonucu biçimlenmiş olan vicdan>vijdan "vicdan" sözcüğü tespit edilebilmiştir. Türkçe'nin genel ses kurallarına bağlı olarak c, ğ, l, m, v sesleri kelime başında, b, c, d, g, ğ sesleri ise kelime ve hece sonunda bulunmayan sesler arasında yer almaktadır. Türkçe'nin genel ses kurallarına aykırı olarak b, d, ğ sesleri kebâb>kebab "kebab", vb gibi yabancı asıllı kelimelerde, c ve ğ sesleri ise hem dağ>dağ "yara" vb gibi Türkçe; hem de ḥarâc>ḥerac "haraç" vb gibi alınma kelimelerin sonunda görülmektedir. ğ sesi Eski Türkçe'de kelime ve hece sonunda kullanılmış ve bugün Batı Türkçesi dışında Türk şivelerinin bazılarında da var olan bir sestir. Bu durum Urfa ağızında yaygınlık gösteren kesinlik kazanmış bir kural değildir. Sonu tonlu ünsüzlerle biten alınma kelimelerde bu seslerin tonsuzlaştırıldığı da görülmektedir: maḥşūd>maḥsūt "maksat" vb gibi. Urfa yöresine ait türkü metinlerinde; ñ "nazal n" geniz ünsüzü ve j sesi bulunmamakta, ñ sesi ng, g, n, v, y seslerine dönüşmektedir: yeñi>yengî "yeni" vb), şekil bilgisi ölçütleri (ses değişimleri: ünlü değişimleri: kalın ünlülerin incelmesi-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/süresizleşme/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), söz varlığı ölçütleri (Standart Türkiye Türkçesi/STT yazı dilinden düşmüş olmasına karşın Urfa/Kerkük/Talaffer Ağızları/UKTA'nda yaygın bir biçimde kullanılan, Urfa yöresine ait 128 adet Türk halk müziği edebi/müzikal metninde yer alan yerel/yöresel kelimelerin/sözcüklerin Arapça-Farsça karşılıkları, mecazi anlamları, halk dilinde bulunuş ve kullanım

biçimleri), 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/Tellâfer 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/aşğın niteliği, sevginin ifadesi, özel isimler, tarihi/mitolojik şahsiyetler, şahıs/unvan/topluluklar, zaman/mekân, 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 sanatkarların/hafızların/mevlihdhanların/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 on düzeyde değerlendirilmiştir (Özbek, 2010: iii-iv, 5-9, 11-19, 34-41, 97-112, 113-253, 330-336). (Bkz Şekil 1 ve Tablo 2).



Şekil 1. Müzikolinguistik Yetileri Grafik/Çizelge/Diagram Örnekleme (Radhakrishnan, 2011: 429).

Tablo 2. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Farkındalık Yetileri Gelişim Süreçleri/THMFNS FFFYGS

Gele gele geldik bir kara taşta/jele jele jeldic bir kara taşa Gele gele geldim bir kara daşa/Gele gele geldüm bir kara daşa			
Standart Türkiye Türkçesi/STT	Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA	Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ	Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA
Gele gele geldik bir kara taşta	jele jele jeldic bir kara taşa	Gele gele geldim bir kara daşa	Gele gele geldüm bir kara daşa
Yazılanlar gelir sağ olan başa (aman efendim)	jazulanlar jeler sa: olan başa aman efendim	Yazılanlar gelir sağ olan başa aman efendim	jazulanlar gelür sağ olan başa aman efendüm

Bizi hasret koyar kavim kardaşa	bizî hasret kojar kavim kardaşa	Bizî hesret koydı kavim kardaşa	Büzüü hesret kojdı kavim kardaşa
Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm (aman efendim)	bir ajruhtuk bir joksulluk bir ölym aman efendim	Bir ayrılıh bir yoşsılıh bir ölüm aman efendim	Bir ajrutluḡ bir jəḡsulluḡ bir əlim aman efendüm
Nice sultanları tahttan indirir	nidge sultanları tahttan indirir	Nice Süléymanları tahttan endürür	Nidge şəlejmanları tahttan endürür
Nicesinin gül benzini soldurur (aman efendim)	nidgeşinin gjl benzini soldurur aman efendim	Nicesinin gül benzini soldırır aman efendim	Nidgeşünmün gjl benzini soldurur aman efendüm
Niceleri dönmez yola gönderir	nidgeşeleri dönmez jola jonderir	Nicesini dönmez ele gönderir	Nidgeşünü dənmez ele gənderür
Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm (aman efendim)	bir ajruhtuk bir joksulluk bir ölym aman efendim	Bir ayrılıh bir yoşsılıh bir ölüm aman efendim	Bir ajrutluḡ bir jəḡsulluḡ bir əlim aman efendüm
Not 1. Anadolu ağız araştırmalarında çevriyazı sistemleri: standart yazım/transkripsiyon/varyasyon yöntemi ekseninde Standart Türkiye Türkçesi/STT ile transkript edilmiştir (Demir, 2002/4) & (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%20KARA%20TA%20DEA)	Not 2. IPA Turca: Kural Tabanlı Türkçe Fonetik Dönüştürücü Programı/KTTFD (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 Sesbilgi Alfabeti/IPA ile transkript edilmiştir.	Not 3. Etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar: müzikolojik veri kaydetmede fonetik yazı kullanımı: ağız dokümantasyonunun dilbilimsel ve müzikolojik eksende gerekliliği: Türk halk müziği yöresel ağız özelliklerinin fonetik notasyonu (Demir, 2011) yöntemi ekseninde Urfa/Kerkük/Tallâfer Ağızları Türk Dil Kurumu Çevriyazı İşaretleri/UKTA TDKÇYİ: ünlüer-ünsüzler-ayrıt edici işaretler ile transkript edilmiştir (Özbek, 2010: 254-255).	Not 4. Türk dili ağız araştırmalarında Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesbilgi Alfabeti/IPA kullanımı: Türkiye’de ağız metinlerinin IPA kullanılarak yazıya geçirilmesi (çevriyazı işaretlerinin TDK-IPA karşılıkları: Pekacar & Güner Dilek, 2009: 576-578, 584-588) yöntemi ekseninde Standart Türkiye Türkçesi/STT-Türk Dil Kurumu Çevriyazı İşaretleri/TDKÇYİ-Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesbilgi Alfabeti/IPA ile transkript edilmiştir.

4. SONUÇLAR

Halkbilim analiz modellerinden performans/icra gösterim teori (halkbilimsel eksende her türlü folklorik terim/kavram/öge-halkdilsel varyant/değişke/çeşitlenme: Çobanoğlu, 1999) ve etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar (etnomüzikbilimsel eksende her türlü etnomüzikolojik terim/kavram/öge-etnomüzikodilsel varyant/değişke/çeşitlenme: Stone, 2008) ekseninde yazınsal/sözel/sesli bir performans türü (prelinguistik/presanatsal bir köken dil) olarak tanımlanan Türk halk müziği edebi/müzikal metinlerinin (Özbek, 2010) kuramsal/icrasal altyapısında yerel/evrensel yazıbilimsel/sesbilimsel/müzikbilimsel ilintilerle birlikte sesbilgisel/şekilbilgisel/sözvarlıksal ölçütler düzeyinde varlığını sürdüren seksolektoloji/seksolinguistik/seksolekt/seksodilbilimsel performans özelliklerinin (seksbilimsel eksende her türlü seksolojik terim/kavram/öge-seksodilbilimsel eksende her türlü seksodilsel varyant/değişke/çeşitlenme) ve müzikolektoloji/müzikolinguistik/müzikolekt/müzikodilbilimsel performans özelliklerinin (müzikbilimsel eksende her türlü müzikolojik terim/kavram/öge-müzikodilbilimsel eksende her türlü müzikodilsel varyant/değişke/çeşitlenme) Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Veritabanı/THMFNS V'nına aktarım/adaptasyon süreçlerinin gerçekleştirilmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Aksan, D. (1977). *Her Yönüyle Dil*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Antović, M. (2005). Musicolinguistics-From a Neologism to an Acknowledged Field. *Facta Universitatis Series: Linguistics and Literature*, 3 (2), 243-257.

Aydemir, Ö. K. (y. b.). *Türk Halk Türküleri İle Günümüz Pop Müziği Arasındaki Bedensel İmgelem Üzerine Postyapısal Değerlendirme*. http://turkoloji.cu.edu.tr/DILBILIM/ozgur_kasim_aydemir_halk_kulturu_pop_muzigi_imgelem_degerlendirme.pdf. Erişim Tarihi: 04.04.2015.

Bauer, R. S. (2011). *Language and Sex: Linguistic Variation Among Male and Female Speakers. Researching Language in Hong Kong*. <http://www.linguistics.hku.hk/uploads/Courses/LING6023/Introduction%20to%20Sociolinguistic%20Research%20Issues%20in%20Hong%20Kong%2025012014%20Revised.pdf>. Erişim Tarihi: 04.04.2015.

Bicil, Y. ve Demir, G. (2012). *IPA Turca: Kural Tabanlı Türkçe Fonetik Dönüştürücü Programı/KTTFDP*. TÜBİTAK Ulusal Elektronik ve Kriptoloji Araştırma Enstitüsü/UEKAE'nde Çoklu-Ortam Teknolojileri Araştırma ve Geliştirme Laboratuvarı, Gebze&İstanbul.

Bilkay, F. (y. b.). *Şiirde Cinsellik Görüntüleri*. <http://www.anafilya.org/go.php?go=7d76480180ccc>. Erişim Tarihi: 04.04.2015.

Bradley, E. (y. b.). *An Investigation of the Acoustic Vowel Space of Singing*. <http://www.evanbradley.net/papers/singingvowels.pdf>. Erişim Tarihi: 04.04.2015.

Cameron, D. ve Kulick, D. (2003). *Language and Sexuality*. Chamberidge: Chamberidge University Press.

Chambers, J. K. ve Trudgill, P. (1998). *Dialectology*. Second Edition, Chamberidge: Chamberidge University Press.

Çağınlar, Z. (y. b.). *Sivas Yöresi Köy Seyirlik Oyunlarında Halkbilimsel Öğeler ve Cinsellik*. http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/zekiye_cagimlar_sivas_yoresi_halkbilimsel.pdf. Erişim Tarihi: 03.04.2015.

Çakır, V. (y. b.). Konya'nın Geleneksel Eğlence Kültürü. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*.

Çobanoğlu, Ö. (1999). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çubukçu, H. (y. b.). *Türkçe'nin Söz Varlığı Cinsiyetçi midir? TDK Türkçe Sözlük Üzerine*. https://www.academia.edu/3223618/T%C3%BCrk%C3%A7enin_s%C3%B6z_varl%C4%B1%C4%9F%C4%B1_cinsiyet%C3%A7i_midir_TDK_T%C3%BCrk%C3%A7e_S%C3%B6z%C3%BCk%C3%BCzerine. Erişim Tarihi: 04.04.2015.

Dal, A. ve Şener, G. (2006). Cinsel Öğelerin Reklamda Kullanımı. *Küresel İletişim Dergisi*, Sayı: 1.

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, İstanbul.

Demir, N. (2002). *Ağız Terimi Üzerine*. Türkbilig Yayınları.

Demir, N. (2009). Ağız Dokümantasyonu Niçin Gereklidir. *Türkiye Türkçesi Ağız Araştırmaları Çalıştayı*, Ankara: TDK Yayınları, 105.

Demir, N. (2010). Türkçede Varyasyon Üzerine, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 17 (2), 93-106.

Demir, N. (2012). Türkçe Ağız Araştırmalarında Bazı Yöntem Sorunları. *Diyalektolog Dergisi (Ağız Araştırmaları Dergisi)*, Sayı: 4, 1-8.

Doğan, E. (2011). Türkiye Türkçesindeki Cinsiyet Kategorisinin İzleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 17 (4), 89-98.

Dönmez Mustan, B. ve Karaburun, D. (2013). Türk Halk Müziği Sözlerinde Metaforik Anlatım Geleneği. *Turkish Studies*, 8 (4), 1081-1097.

Duman, M. (2013). *Kırşehir Türkülerinde Meyve*. IV. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi TUDOK 2012 Bildirileri, İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.

Ergenç, İ. (2002). *Konuşma Dili ve Türkçenin Söyleyiş Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

Feld, S. ve Fox, A. (1994). Music and Language. *Annal Review of Antroplogy*, 23, 25-53.

Gilbert, S. M. ve Gubar, S. (1985). Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality. *New Literary History*, 16 (3), 515-543.

Hacıoğlu, M. E. (2009). Gaziantep Yöresi Türkmenleri Barak Ağzı Uzun Havalarının Müzikal Analizi. *Yüksek Lisans Tezi*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Harmancı, M. (2013). Gurbet Türkülerinde Arketipsel Bir Yaklaşım. *Turkish Studies*, 8 (4), 919-926.

IPA. (1999). *Handbook of the International Phonetic Association: A Guide to the Use of the International Phonetic Alphabet*. Cambridge: Cambridge University Press.

Joseph, R. (2000). The evolution of sex differences in language, sexuality, and visual-spatial skills. *Archives of Sexual Behavior*, 29 (1), 2000, 35-66.

Kahyaoğlu, İ. (2013). Postmodern Toplumda Ataerkil Düzen Değişiyor mu? Popüler Kültür İçinde Cinsellik Kullanımına İlişkin Eleştirel Bir Bakış: Biskolata Reklamları ve Erkek İmgesi. *TOJDAC*, 3 (1), 34-44.

Karataş, P. (2008). Türkülerde Kadın Cinselliğini Yansıtan Semboller. *İstanbul Teknik Üniversitesi, I. Uluslararası Folklor ve Etnomüzikoloji Öğrenci Sempozyumu*.

Korkmaz, Z., (1992). Gramer Terimleri Sözlüğü. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Koşar, E. (y. b.). *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Bahçeler Dolusu Şiirinde Cinsellik-Saldırganlık İlişkisi*. file:///C:/Users/SosBil/Downloads/402-1409-1-PB.pdf. Erişim Tarihi: 03.04.2015.

Özbek, M. (2010). Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri. *Yayımlanmış Doktora Tezi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Pekacar, Ç. ve Güner Dilek, F. (2009). Uluslararası Fonetik Alfabe ve Türkiye'de Ağız Araştırmaları, *Türkiye Türkçesi Ağız Araştırmaları Çalıştayı*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 989.

Quintillà Zanuy, M. T. (2005). Sexolects or the Characterization of Female Speech in the Greco-Latin World. *Faventia* 27 (1), 45-62.

Radhakrishnan, M. (2011). Musicolinguistic Artistry of Niraval in Carnatic Vocal Music, *Australian National University/ANU Research Repository Proceedings of the 42nd Australian Linguistic Society Conference*, Australia.

Skutnabb Kangas, T. (2000). Linguistic Genocide in Education or Worldwide Diversity and Human Rights? https://books.google.com.tr/books?id=yR5mspS2kpoC&pg=PA7&lpg=PA7&dq=sexolects&source=bl&ots=rFJG_7lQX0&sig=ALwuexPbUAwotAJzIWVubOibTo8&hl=tr&sa=X&ei=z1YeVaqeKcWLSAG5k4PwCQ&ved=0CDgQ6AEwBA#v=onepage&q=sexolects&f=false. Erişim Tarihi: 04.04.2015.

Stone, R. M. (2008). *Theory for Ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Press.

Şenel, S. (1997-98). *Türk Halk Müziği Ders Notları I-II*. İstanbul: İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı.

Tarasti, E. (2002). *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. <https://books.google.com.tr/books?id=kgr1xjHP2UsC&pg=PA174&lpg=PA174&dq=sexolects&source=bl&ots=clGb84SiAn&sig=xa2HmWJFTxqQtJonC1a1tEP3VA&hl=tr&sa=X&ei=1VMeVeXtBcOssAHsoYHADw&ved=0CD0Q6AEwBQ#v=onepage&q=sexolects&f=false>. Erişim Tarihi: 04.04.2015.

Uçaner, B. (2008). Meyvelerin Türküsü. *Turkish Studies*, 3 (5), 282-318.

Vural, F. G. ve Vural, T. (2013). Niğde Kültürünün Sesi: Niğde Türküleri. *Turkish Studies*, 8 (3), 645-657.

Vural, T. (2013). Konya Türkülerindeki Konular. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6 (4), 743-758.

Yılar, Ö. (2011). Erzurum'da Erkeklerin Bekârlığa Veda Partisi: Kısır Gecesi. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 45.

Yöre, S. (2012). Kırşehir Yöresi Halk Müziği Kültürünün Kodları ve Temsiliyeti. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 9 (1), 563-584.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Seksoloji>. Erişim Tarihi: 09.02.2015.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bati&arama=kelime&guid=TDK.BATI.551663661300e2.80400548. Erişim Tarihi: 05.02.2015.

http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/sempozyum/semp_1/arслан.pdf. Erişim Tarihi: 04.04.2015.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi>. Erişim Tarihi: 19.01.2015.

<http://www.sbed.mu.edu.tr/index.php/asd/article/viewFile/69/74>. Erişim Tarihi: 09.01.2015.

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=701&ad=GELE%20GELE%20GELD%20DK%20B%20DDR%20KARA%20TA%20DEA. Erişim Tarihi: 20.02.2015.

<http://koridordergi.blogcu.com/nisan-serap-soylesi-turk-siirinde-ve-altay-oktem-siirinde-cins/5037866>. Erişim Tarihi: 28.04.2015.

SAMSUN YÖRESİ MÜBADİL DÜĞÜNLERİNDE GELENEKSEL DANSLARIN İCRASI

Execution of Traditional Dance in Samsun Region of Emigrants Wedding

Gökhan BARUTCU*

ÖZET

Ülkemiz topraklarında farklı sebeplerle birçok göç olayı yaşanmıştır. Bunlardan iki devlet arasında anlaşma ile nüfus değiş tokuşunun adına mübadele denmektedir. Mübadil ise bu değiş tokuşa maruz kalan toplumlar olarak isimlendirilmiştir. Sosyal yaşam içerisinde geleneksel kazanımların yaşanması ve toplum içerisinde kültürel kimliğin oluşması birçok halk bilgisi ürününün ve bu ürünlerin yaşam alanlarının oluşturulmasıyla mümkündür.

Geçiş dönemleri, toplumların ve bireylerin yaşamlarının en önemli evreleridir. Hemen her toplumun kendine ait farklı inanış ve uygulamaları bulunmaktadır. Geçiş dönemleri ilk olarak doğum sonrasında evlenme ve ölüm olarak sıralanabilmektedir. Evlilik, toplumların bireyden aile olma sürecine giden yoldaki ilk adımdır. Bu anlamda da önemi büyüktür. Halk kültürü ürünlerinin yaşatıldığı ve icra edildiği alanlar çoğunluklu bu geçiş dönemlerini kapsamaktadır. İşte bu geçiş dönemleri uygulamalarından olan düğün gelenekleri, ait olduğu toplum içerisinde birçok halk bilgisi ürününü barındırmaktadır. Özellikle geleneksel dansların icralarının yapıldığı bu uygulamalar Samsun mübadil toplumları için büyük önem arz etmektedir.

Geleneksel danslar bir toplumun kültürel kazanımlarının temel yapıtaşlarından biri olup anlatıma dayalı ve birçok duyguyu, değeri ve kazanımı içerisinde bulunduran etkili bir anlatım sanatıdır. Aslına bakılacak olursa bu değerler gelişmiş güzel sıradan bir eylem olarak planlanmaksızın toplum tarafından yine toplumun kendine ait birikimleri üzerinden gelişir ve bu şekilde toplum içerisinde varlığını sürdürür. İşte toplum tarafından yaşatılan bu değerler zaman içerisinde halk ile birlikte değişim ve gelişim sürecine girer ve bilinçsizce üretilen bu değerler zaman içerisinde bir sanat eseri haline alır.

Anahtar Kelimeler: Mübadil, geleneksel halk dansları, icra.

ABSTRACT

Samsun region for many years as its geographical location situated in the middle of Central Black Sea has become a stopping point for migratory society for various reasons. Ports, and the other communities in the city structure and due to the fertile River on two major presence we see that settled in this region.

Anatolia, the soil losses in the late Ottoman period as a result, began to take immigration from many regions such as the Balkans are found in different policies and agreements in the nationalization process with the proclamation of the Republic. One of these is undoubtedly the most important event in Lausanne population exchange agreement between Greece and Turkey. Muslims living in Lausanne exchange agreement with the Greek Orthodox and the Greek territory of our country was concerned the exchange of the Turkish population and hundreds of thousands of people were forced to emigrate. This is due to the country's migrating instead of migrating many emigrant communities have been involved heavily in Samsun and for many years this land was thick rebuild their identity.

Samsun region with local people and other domestic migration should be integrated in both cultural and family ties in meaning when the people who settled in the region and create their cultural identity in the new residential area. One of the most important features that stand out in this field has also been undoubtedly the performance of traditional dance and enforcement of this dance. In time emigrant population to adapt to a new residential area situated revealed cultural heritage and has gained a different wedding and diversity of the cultures of the Samsun dance tradition.

The cultural values of all other communities in the formation of family ties, dance was reflected in the music and traditions. In particular, the wedding traditions and traditional dances within this ceremony, especially for the people of this region is of great importance for the emigrant communities.

Key Words: Emigrants, traditional folk dances, executive.

GİRİŞ

Samsun, coğrafik yapısı ve bölgesel özellikleri bakımından bulunduğu konumu itibariyle gelişmeye, büyümeye, göç almaya müsait yaşam koşullarının bulunması, Kızılırmak ve Yeşilirmak gibi iki büyük akarsuyu ile tarım ve hayvancılık için elverişli toraklara sahip bir ildir. Bu nedendir ki tarih boyunca stratejik olarak geniş yerleşim alanlarının varlığı ve uluslararası limanı sayesinde büyük göç hareketlerinin kilit bölgesi olmuş, birçok farklı kökene sahip toplumlara kucak açmıştır. Yıllar boyu Ermeni, Rum ve Türk nüfusun yaşam alanı olan Samsun, Cumhuriyetin ilanı ile ülkeler arasındaki mübadele anlaşmaları ve Osmanlı-Rus, Osmanlı-Balkan savaşları sonrası ciddi bir Müslüman Türk nüfusa erişmiştir. Özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarında millileşme adına atılan adımlarından biri olan *Lozan Mübadelesi* Türkiye Cumhuriyetinin tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur.

Mübadele değiş-tokuş anlamına gelmektedir. Mübadil ise başkasının yerine getirilmiş, mübadele edilmiş demektir. Genellikle Savaşlar sonrasında ortaya çıkan göç hareketleri mübadele

*Öğr. Gör. Giresun Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları ASD, gokhanbarutcu55@hotmail.com

kararlarının alınmasında etkilidir. Göçlerin siyasi ve ekonomik nedenler olmak üzere birçok nedeni vardır. Göç, devletlerin etnik ve dini yapısını etkilemekle birlikte, nüfus siyasetlerinde ve kültürel yapısında da etkisini göstermektedir.

Anadolu ve Balkanlar arasında uzun yıllar siyasi nedenlerden dolayı birçok toplumsal göç yaşanmıştır. Bunlardan inceleme alanımız olan ve hiç şüphesiz ülkemiz adına en önemlilerinden birisi, 30 Ocak 1923'te Yunanistan ve Türkiye hükümetleri arasında Lozan'da imzalanan ve ülke sınırları içerisinde kalan Ortodoks Rumların ve Müslümanların zorunlu nüfus mübadelesine tabi tutulmalarının karara bağlanmasıdır. İmzalanan bu karara göre, *Madde 1, "Türk topraklarında yerleşmiş Rum Ortodoks dininden Türk uyrukları ile Yunan topraklarında yerleşmiş Müslüman dininden Yunan uyruklarının, 1 Mayıs 1923 tarihinden başlayarak, zorunlu mübadelesine girişilecektir. Bu kimselerden hiç biri, Türk Hükümetinin izni olmadıkça Türkiye'ye ya da Yunan Hükümetinin izni olmadıkça Yunanistan'a dönerek orada yerleşmeyecektir"* (Goularas, 2012: 129).

Dışarıdan göçmen alan ülkelerde göçmenlerle yerli halk arasında gelenek, görenek ve hayat tarzlarının farklılığından doğan çeşitli sorunlar ortaya çıkabilmektedir. Ancak, mübadillerin Anadolu halkından ırk, dil ve din açısından herhangi bir farkı yoktur. Bu nedenle, mübadiller ile yerli halk arasında kültürel bir çatışma olması beklenemez. Mübadilleri terk ettikleri topraklar coğrafi yapısı itibarıyla Avrupa kültüründen etkilenebilecek konumda bulunmaktadır. Dolayısıyla, mübadiller, hayat standartları açısından Anadolu'dakilere göre farklılıklar arz etmişlerdir. Ancak, bu fark kültür çatışmasına gidecek boyutta olmamıştır. Mübadele ile azınlıklar ülkeyi terk ederken Anadolu'daki Türk nüfusla aynı özellikleri taşıyan göçmenlerin gelmesiyle Türkiye Cumhuriyeti hemen hemen homojen bir yapıya kavuşmuştur (İpek, 2000: 166).

"Kültürleşme insanın başka toplumlarda öğrendikleri veya bir toplumun diğerlerinden aldığı, edindiği öğeler ve farklı toplumların karşılıklı olarak birbirinden etkilenmesidir. Kültürleşme kuramı, ayrıca gruplardan biri baskın olsa bile, her iki sisteminde bu kültür ilişkisinden etkilendiğini ve değişikliğe uğradığını önerir" (Güvenç, 1991: 126). Ancak, bazı etnik kapalı toplumların, içinde yaşamakta oldukları baskın kültüre karşı direnç göstererek, kendilerini diğer toplumlardan soyutlayarak geleneklerindeki farklılıklarını korumaya çalıştığı da görülmüştür. Kültürel etkileşim ya da kültürler arası direnç yoluyla, halk oyunları tür sınıflamaları açısından pek çok bölgede birbirinden çok farklı dans ve müzik formları ortaya çıkmıştır. Bu mübadil yerleşimlerinin olduğu Samsun'un merkez Hacı İsmail Köyü, Demirci Köyü, Papaz Köyü (Hasköy), Tekkeköy İlçesi, Çırakman Köyü, Asarağaç, Çinik, Kutlukent, Alaçam, Bafra (İkiztepe, Cırıklar) gibi ilçelerin birçok köylerinde oyun icralarında görülmektedir.

Bu oyun türü farklılıklarının eski yerleşim alanlarındaki kültürleşmeden kaynaklandığı bilinmektedir. Yeni yerleşim alanlarındaki kültürel farklılıklar içerisinde kültürlerini açık olarak yaşayan ve aile bağlarıyla birleştiren mübadil toplumları, zaman içerisinde değişerek ve gelişerek yerel kültürün zenginleşmesine katkı sağlamıştır. Buna bağlı olarak ülkemizin birçok bölgesinde olduğu gibi Samsun yöresinde de Halay-Bar, Zeybek-Kaşık, Karşılama-Hora vb. gibi, farklı karakterdeki oyunların aynı coğrafi bölgede yaşatıldığı görülebilmektedir (Özbilgin, 2012: 2).

Karadeniz bölgesi baskın oyun türü horon olarak bilinmektedir. Fakat birçok farklı kültürel yapıya sahip toplumun uzun yıllar, farklı nedenlerle göç ile geldikleri bu topraklarda birlikte yaşama imkanı bulması, aile bağlarının birleşmesiyle kültürel entegrasyon yaşamıştır. Uzun yıllar bir arada yaşayan toplumlar zaman içinde özellikle kız alıp verme dediğimiz aile ortamlarının birleştirilmesiyle, birçok kültürel birikimlerini harmanlamış ve gelecek kuşaklara da bu şekilde aktarmıştır.

Samsun yöresi Mübadil toplumlarının folklor ürünlerinin en önemlilerinin başında gelen geleneksel oyunlar, mübadele kültürünün yaşanması ve geleceğe aktarılması konusunda ve bu toplum üyelerini bir araya getirmede bağdaştırıcı bir rol üstlenmiştir. Popüler kültürün gelişmesiyle birlikte, kültürel değerleri koruma, yaşatma ve aktarma kaygısı taşıyan Samsun mübadilleri birçok etkinlik altında bir araya gelerek kültürel değerleri aktarma yolunu seçmişlerdir. Bu nedenle özel günler tertiplenip kutlamalar yapılmış, 29 Ekim cumhuriyet kutlamaları bir şenlik havasında kültürlerin yaşatılması adına bir zemin oluşturmuştur. Bunun yanında belirli günlerde düzenlenen etli kazan pilavı şenliği ve bu şenliklerde geleneksel hale getirilmeye çalışılan farklı mübadil köy gruplarının hazırladığı mübadil halk oyunlarının sergilenmesi ve yarışmaların düzenlenmesi de yine hiç şüphesiz mübadil oyunlarının gelecek kuşaklara aktarılması ve popüler kültürle birlikte yok olmasının önüne geçilmesi adına atılan önemli adımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Halk oyunlarının bu denli önemli

olmasının nedenlerinin altında yatan etmen de hiç şüphesiz mübadil kültürünün özellikle geçiş dönemlerinde (asker uğurlama, düğün, sünnet vb.) sıkça sergilenir olmasıdır.

Halk kültürü kavramı içerisinde, insan hayatının bazı önemli dönem ve günlerinin “geçiş dönemleri” olarak ifade edildiği bilinmektedir. Toplumların sosyo-kültürel yapılarının şekillendiği geçiş dönemlerinde uygulanan çeşitli pratikler, aynı zamanda ait olduğu bölgenin kültürel yapısını, karakteristik özelliğini ve sosyal gücünü de göstermektedir. Toplumların kendine ait olduğu kültürel yapıya uygun olarak çeşitli örf, adet, töre, gelenek ve görenekleri farklılıklar göstererek yaşatılmaya çalışılmaktadır. Kanunlar kadar etkili olan bu sosyal normların uygulanmasına büyük özen gösterilir.

Bir toplumun sahip olduğu folklorik değerlerin birçoğunu içerisinde barındıran düğün törenleri, her toplumda çeşitlilik göstererek varlığını sürdürmektedir. Günümüzde düğün öncesi hazırlığından sonrasına kadar birkaç saate sıkıştırılan düğün törenleri, pasta kesimi, takı töreni ve güncel eğlence müziklerinden ibaret hale gelmiş, var olan onca gelenek unutulmaya yüz tutmuştur. Özellikle de yeni nesille birlikte geleneksel ortamlarında yok olması, kültürel değerlerin yaşanılabilirliğini azaltmaktadır. Buna rağmen samsun mübadil toplumlarında imkânlar doğrultusunda düğün törenleri tüm geleneksellikleriyle yaşatılmaya çalışılmaktadır. Kültürel kimliğin ortaya konulduğu ve özellikle geleneksel mübadil danslarının icra edilme alanı olan düğünler bağdaştırıcı olması adına da büyük önem arz etmektedir.

Samsun mübadil toplumlarının ortak değer yargılarına, kültürel belleklerine, yaşam tarzlarına ve bütün bu niteliklerin bir yansıması olan düğün gelenekleri ile ilgili her türlü kavram ve uygulama bizlere çok geniş anlamıyla mübadil kültür yapısını değerlendirmede önemli bir kaynak olmuştur. Genel itibarıyla milli oyunlarımızın geleneksel ortamlarda sergileniş alanlarına baktığımızda düğünlerin ve buna bağlı olarak düğün öncesi ve sonrasındaki farklı ritüellerin geleneksel oyunların icra alanlarını oluşturduğunu görmekteyiz. Samsun mübadillerinde günümüzde halen yaşatılmaya çalışılan düğünlerdeki geleneksel sıralama ve oyun icra alanları; Düğüne Davet, Konak Gitme, Oturak Havası (Misafirlerin karşılanması), Geleneksel oyunların İcrası ve Oynanış Şekilleri, Misafir Uğurlama gibi bölümlerden oluştuğu tespit edilmiştir.

Düğüne Davet

Düğün ortamına geçmeden önce düğüne davet edilme düzeni geleneksel ortamda farklılık göstermektedir. Düğün sahibi tarafından belirlenen bir davulcu ve damat yakınlarından bir veya birkaç kişi tarafından köydeki haneler tek tek davul ile ziyaret edilerek düğün etkinliğinin duyurulması gerçekleştirilir. Günümüzde kullanılan davetiye sisteminin aksine canlı bir şekilde davet gerçekleştirilir ve bütün köy bundan haberdar edilmektedir. Popüler kültürle birlikte yok olmaya yüz tutan bu gelenekte hane sahiplerinin davete icabet ve düğün evine yardım amacıyla hazırladığı tatlı, yemek ya da belirli hediyeleri bu kişilere teslim etmektedirler.

Düğünlerin geleneksel ortamda sürelerinin 2 hatta bazı kaynaklara göre 3 gün sürdüğü de söylenmektedir. Özellikle Cumartesi ve Pazar günleri gerçekleştirilen düğün etkinliğinin davet edilme süreci Cumartesi sabahından başlamaktadır ve ilk etkinlik o akşam gerçekleşmektedir. Geleneksel oyun icralarının ilk akşamdan itibaren gerçekleştiğini ve ertesi günde aynı şekilde düğün etkinliklerinin devam ettiğini görmekteyiz.

Konak Gitme

Konak gitme etkinliği geleneksel ortamda ilk düğün gününün akşamında ya da bütün gece gerçekleşebilir. Kız evinde toplanan gruplar kendi aralarında topladıkları belli miktarda parayı alarak hatta bunun eskiden bir tabela yapıp verilen paraların oraya asıldığı ve kişilerin isimlerinin de bu tabelaya yazıldığı söylenmektedir. Bir diğer kaynakta ise konak giden grubun başında bir Türk bayrağı bulunur ve yol güzergâhı içerisinde statü ve maddi olarak iyi durumda olan kişilerin kapılarında davul zurna çalınarak onlardan da para alındığı ve bu paraların bayrağa takıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca süslenmiş koç da hediye olarak götürüldüğü bilinmektedir.

Konak giden grup davul ve zurnalarla mübadil oyunlarını oynayarak erkek evine varmaktadır. Fakat günümüzde bu gerçekleşme de yakın tarihe kadar gruplar yakın köye dahi gidilse yollarda bekleyerek ve farklı yolları kullanıp yolu uzatarak saatlerce bu etkinliği gerçekleştirmişlerdir. Yol boyunca *Kabadayı*, *Çiftetelli* ezgileri çalınır ve bütün grup hem belirli yerlerde durarak hem de oynayarak yollarına devam ederler. Konak gitme etkinliği erkek evine varıldığında bitmemektedir. Konak giden grup için masalar kurulur kız tarafında toplanan hediye ve paralar teslim edildikten sonra grubun istekleri erkek evi tarafından gerçekleştirilir. Saattin kaç olduğunun hiçbir önemi yoktur

geleneğe göre erkek evi konak gelen grubun her türlü yeme içme isteğini karşılamak zorundadır. Konak gitme etkinliği gece yarısına kadar sürebilir ve bu süre zarfında oyunlar bu ortamda misafirlerin ve hane sahiplerinin katılımıyla devam etmektedir.

Damat Tıraşı

Konak gitmeyle son bulan ilk günün ardından damat kız almaya gitmek için hazırlanacaktır. Kız almaya gitmeden önce damat arkadaşları tarafından kollarına girilerek yine davul zurna eşliğinde berberin yanına getirilir bu genellikle geleneksel ortamda boş bir alan olmaktadır. Damat tıraş olduğu sırada damadın arkadaşları ve yakınları tarafından mübadil oyunları bu ortamda da icra edilmeye devam eder ve tıraş bitiminde ise bir mendile para bırakarak damat da arkadaşlarının arasına katılır oyunlar bir süre birlikte oynandıktan sonra ise davul zurna eşliğinde evine teslim edilir.

Oturak Havası

Oturak havaları düğüne davet edilen misafirin düğün alanına gelmesiyle başlamaktadır. Müzisyenler düğün alanının belirli bir yerinde oturdukları yerden belirli ezgileri icra ederek misafirleri karşılamaktadırlar. Burada icra edilen ezgiler, günümüzde de popüler olarak bildiğimiz *İzmir'in Kavakları*, *Kırmızı Gülün Alı Var* gibi ezgilerdir. Müziklerin icrası sırasında davetliler geleneksel olarak hazırlanmış etli pilav ve ikram edilen yemekleri yemek üzere bu iş için hazırlanmış alana giderler. Müzisyenlerin oturduğu alan genellikle oyunların sergileneceği alanın hemen önünde yer almaktadır. Bazı köylerde ise müzisyenler önlerine konan bir masa arkasından oturak havalarını icra etmektedirler.

Müzisyenlerin ve oyun alanının çevresi erkek misafirlerin oturmasıyla çevrelenir ve bu alanda genel olarak bayanlar pek bulunmazlar. Oturan erkek misafirler istek parçalarında bulur ve havaya giren misafirler silah atışları yaparlar. Oturak havaları tüm misafirlerin düğün alanına teşrifine dek devam etmektedir. Çalınan ezgiler ağır bir şekilde icra edilir bu şekilde davetliler havaya sokularak bir sonraki bölüm olan mübadil oyunlarının sergilenmesine hazırlık yapılır.

Geleneksel Oyunların İcrası ve Oynanış Biçimleri

Geleneksel mübadil danslarının düğün etkinliklerindeki icra alanları *avlu* diye tabir edilen evlerin girişlerinde bulunan geniş arazide gerçekleştirilmektedir. Arazi çevresine dizilen sandalyeler ve masalara oturak havası ile teşrif eden davetliler, ayrı bir bölmede kurulan geleneksel etli kazan pilavı, tatlı ve içecekten oluşan ikramları kabul ettikten sonra, oyun için ayrılan bu masalarda yerlerini alırlar. Genel olarak erkekler ve bayanların oyun icra alanları birbirinden ayrılmaktadır. Özellikle köy düğünlerinde halen bu şekilde devam ettiğini bilmekteyiz. Tüm misafirlerin gelmesiyle ve yemek yeme işlemlerinin sona ermesinin ardından, farklı bölgelerde *çavuş*, *değnekçi* gibi isimlerle tanımlanan ve bütün organizasyonu idare eden bir organizatör bulunmaktadır. Mübadil düğünlerinde bu kişi genellikle o köyün muhtarı ya da sözü dinlenen bir büyük tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu kişinin yönlendirmesiyle birlikte farklı bölge oyunları, davetlilerin isteklerine göre müzisyenler tarafından icra edilir ve düğünlerin oyun icrası bölümü bu şekilde başlamış olur. Samsun mübadilleri tarafından icra edilen ve geleneksel bir düzen ve hiyerarşik bir yapıda varlığını sürdüren bu oyunlar, mübadil düğünlerinin olmazsa olmazlarından. Bir mübadil düğünü davul ve çift Selanik zurnası hatta bu bazı düğünlerde üç Selanik zurnası tarafından icra edilmektedir. Katılımcı gözlemci olarak bulunduğumuz Samsun merkez demirciköyü mübadil düğünü etkinliklerinde karşılaşmış olduğumuz oyunlar tür olarak incelediğimizde Samsun bölgesi genel oyun kültürünün tersine hora ve karşılama türünde oyunlar olarak karşımıza çıkmıştır.

Oyunların icra bölümüne geçildiğinde oyun alanı çevresinde oturan misafirler çalınan ezgi ile birlikte oyun hazırlıklarını yaparak sahneye adım atmaktadırlar. Sergilenecek oyunlar belirli bir geleneksel sıralamayla sergilenmektedir. Farklı bölge ve köylerde bu sıralama bazı küçük değişiklikler gösterebilir. Oyunlara genel olarak *Cigoş (zigoş,cuguş)* oyunu ile başlanır fakat bazı köyler bu oyunu bilmedikleri için oynamazlar. Oyunların sergilenmeye başlaması, bu konuda o bölgede yetenekli olarak bilinen, oyun kabiliyeti olan kişilerce başlatılır ve gerek yaş olarak gerekse statü olarak üstün olan bir kişi başa geçerek mendili eline alır. Gençlerin oyunlara katılımı ekibin sonuna doğru olmaktadır genç birinin ekip başından mendili olarak başa geçmesi saygısızlık ifadesi olarak karşılanmaktadır. Fakat oyun geçişleri sırasında eğer oynanacak oyunu icra etme kabiliyeti daha yüksek biri varsa, o oyun geldiğinde mendili alıp başa geçerek sıralamaya devam edilmektedir. Ekip sıralaması davulcu ve müzisyenlere göre sıralanmaktadır ekip başı daima müzisyenlerin bulunduğu taraftan başlamaktadır. Bunun nedeni ise davulcu ekip başındaki oyuncuyu takip ederek ayak

hareketlerine göre ritmin vurgularını icra eder ve oyun geçişlerinde ekip başından işaret alarak ezgi değişikliği gerçekleştirilir.

Cigoş

Cigoş oyunu Samsun mübadillerinde, tüm eğlence düğün ve kutlamaların başlangıcını temsil etmektedir. Oyuna bazı bölgelerde *Cigoş*, *Cuguş* denmektedir. Oyuna Trakya bölgesinde Edirne ve civarında *Zigoş* olarak da bilinmektedir. Aslında *Zigoş* Drama'da bir kasaba adıdır. Bu kasabadan mübadele ile göçenlerin getirdikleri oyunlardan biridir. Samsun mübadillerinin büyük bir bölümü de Drama, Sarışaban kazasından geldiklerinden bazı oynanış farklılıkları olmasına rağmen adım, ritim ve müzik benzerlikleri göze çarpmaktadır. Önceleri sadece göçmen ve mübadiller tarafından oynanan oyun 1971-72 yıllarında halk oyunları araştırmalarıyla birlikte biçim kazanmış ve yaygın olarak tanınmıştır. Samsun mübadillerinde geleneksel *Cigoş* oyunu 3 farklı bölümde icra edilmektedir. Birinci bölüm ağır bölümü, ikinci bölüm orta, üçüncü bölüm ise hızlı bölümden oluşmaktadır. Fakat oyun icra ediliş sırasında en ağırdan başlanarak yavaş yavaş hızlanır ve son olarak en hızlı bölümü icra edildikten sonra bitirilir. Bu bölüme hoplatma ya da kaldırma bölümü de denmektedir. Tüm bölümlerde oyun adımları birbiri ile benzerlik göstermektedir. Yalnızca metronoma göre oyun adımları hızlanarak daha büyük ve belirgin şekilde icra edilir.

Oyun biçim olarak karşılıklı (en az 4 ve daha fazla kişilerin) düz sıra oluşturmasıyla icra edilmektedir. Trakya bölgesindeki *Zigoş* oyunundan farkı burada ayrılmaktadır. *Zigoş* oyunu Edirne'de daire biçiminde başlayıp en son halini karşılık düz sıralar şeklinde alır. Karşılıklı oynanması sebebiyle türsel açıdan incelediğimizde *karşılama* olarak adlandırdığımız oyun sınıflandırmasına girmektedir. Gerek müzik yapısı, gerekse ritimsel özellikleri itibariyle karşılama oyun türü özelliklerini içermektedir.

Ritimsel olarak başlangıçta ağır olarak başlayan oyun 9/4'lüklerin D tipi olarak adlandırılan 2+2+2+3 şeklinde icra edilmektedir. Oyun hızlanmaya başlandıkça ritim yapısı da değişmekte ve yine 9/8'lik zamanın D tipi olarak adlandırılan 2+2+2+3 şeklinde vurulmaktadır.

Karşılama

Karşılama oyunu adından da anlaşılacağı gibi bir tür adı içermektedir. Samsun mübadillerinde bu oyun geleneksel sıralama içerisinde *Cigoş*, *Cuguş* oyununun arkasından zurnacının ve ritmin kısa bir geçiş meydanı ile geçilerek önce ritmin daha sonra ise zurnaların ana ezgiyi 2 kez çaldıktan sonra normal vurgu sıralamasına göre başlamaktadır. Karşılama oyunu da yine *Cigoş* oyun formunda en az 8 kişi ile 4'er kişi karşılıklı olacak şekilde düz sırada başlamaktadır. Yine bu oyunda da sağa ve sola gidiş adımlarıyla oyun icrası gerçekleşmektedir.

Karşılama oyunu da 3 ana bölümden oluşmaktadır. Oyun adımlarının aynı olduğu gözlemlense de oyunlar arasında metronom ve hıza bağlı olarak hareketlerde büyüme, belirginleşme, sekmelerdeki yükseklikler gibi farklar oluşmaktadır. Birinci bölüm oyunun ağır bölümüdür. Bu bölümde dansçılar olabildiğinde yavaş bir şekilde davulun vurgularıyla adımları oturarak icra ederler, bir sonraki bölümde ise metronom biraz daha hızlanır ve orta bölüm denilen bölüm icra edilir. Son bölümde ise ana ezginin değişip ritmin iyice hızlanmasıyla birlikte birkaç ölçü daha aynı düzende oyuna devam edildikten sonra geleneksel sıra ile dansçılar yarım daire biçimine geçerler ve ellerden tutuşmaksızın saat yönünün tersine hareket devam eder.

Ritim yapısı başlangıçta ağır olarak başlayan oyun 9/8'liklerin D tipi olan 2+2+2+3 şeklinde çalınır. Oyun ilk oyunda olduğu gibi hızlanarak devam eder ve metronom hızlanmasıyla aynı ritmik özelliklerle oyunun icrası tamamlanmaktadır.

Debreli Hasan

Bu oyun geleneksel sıralamada üçüncü oyun olarak oynanmaktadır. Bundan önceki oyunlardan farklı tutuşularak oynanmasıdır. Genellikle erkeklerin oynadığı bu oyun bilgi, beceri, tecrübeye göre tüm Anadolu'da görüldüğü gibi geleneksel bir düzen içerisinde ilerlemektedir. En bilginler, becerikliler, statü ve yaş olarak üstün kişiler ekip başında yer almaktadır. Fakat oyun bilgi ve becerisi öncelik göstermektedir.

Oyun genellikle ellerden tutuşularak oynanmaktadır. Kollar dirseklerden bükük şekilde eller omuz hizasında koltuk altları kapalı biçimdedir. Oyunun ilerleyen bölümlerinde eller oyuncuların havaya girmesine göre omuz üstüne kaldırılmaktadır. Usta dansçılar oyundan alınan hazzı göre adımları çökerek de yapmaktadırlar. Oyun geleneksel düzende yarım daire şeklinde saat yönünün

tersine işlemekte ekip başının komutuyla yönlendirilmektedir. Bu oyun omuzlardan tutularak da oynanmaktadır. Eğer ellerden tutuşularak başlanmış ise oyun ilerledikçe ekip başının kolları değiştirmesiyle omuz tutuşuna geçilmektedir. Bu özellikleriyle *Hora* türü bir oyun olduğunu söyleyebiliriz.

Ritimsel olarak oyun ağır bir oyundur. 5/8'lik zamanda icra edilen bu oyun 5/8'liklerin en yaygın olanı B tipi 2+3 şeklindedir. Oyuna eşlik eden sazlar geleneksel düzende aynı şekilde çift zurna, tek davul şeklinde devam etmektedir. Oyun davulun vurgularıyla adımların icra edilişi şeklinde ilerlemektedir.

Telgrafın Telleri

Geleneksel sıralama içerisinde dördüncü sırada yer alan bir oyundur. Oyun geçişinde herhangi bir bekleme yoktur. Debreli Hasan oyununun ardından zurnacı kararda kalarak ritmin değişmesi oyun geçişini belirtmektedir. Oyun yine ekip başının adımıyla başlamaktadır. Tüm oyuncular ekip başını takip etmektedir. Oyuncu sayısında herhangi bir sınırlama bulunmamaktadır. En iyi bilenden yeni öğrenene doğru koltuktan öğrenme yöntemiyle yarım daire şeklinde, uçları kapanmayan daire biçiminde oyun sürekli olarak saat yönünün tersine işlemektedir.

Bu oyun yalnızca tek bir adım cümlesinden oluşmaktadır. Bazı bireysel hareketlerle farklı yönlere dönülmesiyle kişisel çeşitlilik kazandırılan bu oyun 4 zamanlı bir oyun olarak icra edilmektedir. Ekip başı diğer oyunlarda olduğu gibi mendil sallayarak oyunu icra eder. Kişiler bazı ayak atışlar, sekmeler, çökmeler, ayak ve bel çevirmeleri görülmektedir. Oyun genel adım yapısı olarak tüm Samsun mübadillerinde benzerdir.

Oyun icra edilişi sırasında “*Telgrafın Telleri*” ezgisi dışında, *Hangi bağın bağbanısan, Gülüsen, Aman Ormancı, Ela Gözlüm* gibi 4 zamanlı değişik ezgilerde çalarak oyunların oynanış süresi içerisinde çeşitlilikler oluşturmaktadırlar. Bu ezgiler tüm mübadiller tarafından bilinen mübadil müzikleridir.

Kasap

Şirto yada sirto olarak da bilinen kasap oyunu, mübadillerle birlikte tüm toplumlar da kabul görmüş ve özellikle yerel halkın oyun icralarında da yer almıştır. Geleneksel sıralamada *Telgrafın Telleri*'nin ardında beşinci sırada oynanmaktadır. Ekip başı ve müzisyenlerin göz teması ile oyun geçişleri sağlanırken, hangi oyuna geçileceği konusunda herkes bilgi sahibidir ve müziğin değişmesiyle birlikte ekip başının adımıyla oyun başlamaktadır. Bu oyunda diğer oyunun bitmesiyle birlikte kollar omuzlardan tutuşularak hazırlanır. Genellikle erkeklerin oynadığı kasap oyununu günümüzde kız erkek karma şekilde oynadığını da görülmektedir. Oyun müziğinin 4 zamanlı notalanmış olmasına rağmen, adım cümlelerinin 6 zamanlıların A tipi olan 2+4 şeklinde icra edilmektedir.

Kasap oyunu iki ana bölümden meydana gelmektedir. Bu iki bölümde de farklı adım yapıları kullanılmaktadır. Birinci bölüm yavaş bölüm diye isimlendirilmekte ve ağır şekilde icra edilmektedir. İkinci bölüm hoplatma denilen hızlı bölümdür. Bu bölümde oyun adımları hızlanır, geleneksel diziliş olan yarım daire şeklinde saat yönünün tersine işleyen oyuncular, ilerleyişlerini de hızlandırarak adımları daha da gösterişli hale getirmektedirler.

Çoban Kızı

Çoban kızı mübadillerin en sevilen ve bilinen oyunlarından biridir. *Rumeli* adıyla da bilinen bu oyun farklı ritim yapısıyla dikkat çekmektedir. Geleneksel sıralamada altıncı oyun olarak oynanmaktadır. Oyun geçişinde zurna ve ritim birkaç ezgi çalar ve ekip başının adıma başlamasıyla oyunun icrasına başlanmış olur. Biçimsel olarak aynı düzende devam eden bu oyunu genellikle erkekler icra ederler fakat günümüzde kutlama ve şenliklerde kadınlar da bu oyuna katıldıkları görülmektedir. Oyunun özelliklerine baktığımızda ise diğer tutuşularak oynanan oyunlar gibi buda *Hora* türü bir oyundur.

Oyun iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm düz yavaş bölüm, ellerden tutuşularak koltuk altları açık dirseklerden bükülü bir şekilde yavaş metronomda başlayan oyun, sekmeli ve hızlı icra edilen ikinci bölümde ise oyunun belirli bir bölümünde icracılar ekip başına doğru dirsek teması şeklinde sıkışarak oyunun bu bölümünü icra ederler. Daha sonra hızlı adım ekip başından itibaren icracıların aralıkları genişletmesiyle sekme adımı belirli bir süre icra edilerek daha da hızlanır, ekip başının ve müzisyenlerin göz teması ile oyunun en hızlı noktasında oyun tamamlanmaktadır.

Müzik, ritim ve oyun adımlarının birlikteliğine baktığımızda, ritmin 7/8'liklerin A tipi olarak adlandırılan 3+2+2 şeklindedir. Müzik cümlelerinin tamamlanması 4 adet 7/8'lik ezginin çalınmasıyla mümkündür. Fakat adım yapısına baktığımızda 3 adet farklı adımın birleşmesinden bir oyun cümlesi oluşmuştur. Böylelikle ritim ve müzik vurguları birlikte giderken adım cümlesinin müzik cümlesi ile aynı anda başlaması için 4 adet oyun cümlesinin oynanması gerekmektedir. Oyun akışı içerisinde her 4 oyun cümlesinden sonra tekrar müzik cümlesi ile birlikte başlanabilmektedir.

Sallama

Sallama oyunu tüm Samsun mübadillerinde geleneksel sıralama içerisinde tespit edilmiş olsa da Doğu ve Orta Karadeniz'in birçok bölgesinde bu oyun bazı küçük farklılıklarla icra edildiği görülmüştür. Mübadillerle birlikte Samsun'un birçok köy ve ilçesine yerleşmiş olan Doğu Karadeniz göçmenleri, bir arada yaşadıkları uzun yıllar içerisinde bu oyunu kendi kültürü dâhilinde kabul edip kültürlerinin bir parçası olarak icra edildiği düşünülmektedir. Bu konuyla ilgili derinlemesine bir araştırma yapılarak bu oyunun kökenine ait bilgiler tespit edilmesi gerekmektedir. Yaptığımız alan araştırması ve derlemelerde geleneksel dans kültürü içerisinde tüm Samsun mübadillerinin bildiği ve geleneksel sıralamada bu oyuna yer vermesi sebebiyle bu oyunu da mübadil oyunları içerisinde incelemekteyiz. Yapılan incelemelerde özellikle Tekkeköy ve merkez köylerdeki mübadillerin bu oyunu bildikleri ve icra ettikleri tespit edilmiştir. Buradan da doğu Karadeniz göçmen nüfusunun yerleşim yerlerine baktığımızda bu bölgelere göçlerin olduğu kaynaklarda rastlanmıştır.

Sallama oyunu özelliklerini incelediğimizde içerisinde Karşılama biçimi bölümlerinin bulunduğu Hora türü bir oyun olduğunu görmekteyiz. Oyun içerisinde eller tutuşularak oynan bu oyun belirli bir süre sonra ekip başının hareketlenmesiyle alkış bölümüne geçer ve daha sonra bu alkışlama kısmı icracıların normal geleneksel yarım daire biçiminden çıkarak dağılmasıyla, karşılama biçiminde icra edilmeye devam edilir. Bu bölümde icracılar kişisel oyun becerileri doğrultusunda hareketleri farklı şekilde icra ederek çeşitlilik kazandırır ve kendilerini ifade ederler. İracıların tümünde mendil bulunur ve ellerin salındığı bölümlerde her icracı belirli mendil sallama hareketlerini kendine özgü bir biçimde kullanmaktadır.

2 adım cümlesinden oluşan bu oyun ritimsel açıdan incelendiğinde hareketli bir oyundur. 9/8'liklerin D tipi olarak adlandırılan 2+2+2+3 şeklinde icra edilerek diğer oyunlarda olduğu gibi çift zurna tek davul şeklinde çalınmaktadır. Oyun adım cümlesi 6 adet 9/8'lik oyun adımının birleşmesinden oluşmaktadır. Müziksel cümlelerinin 2A+2B+2C şeklinde oluşsa da geleneksel müzik icracıları bunu bir düzen içerisinde yapmazlar oyun adımları ile müzik bazı yerlerde farklılıklar gösterebilir. Müzik cümleleri bazen 2A+1B şeklinde 2 kez çalınıp en sonuna C kısmının eklenmesiyle de icra edildiği görülmüştür.

Cigoş 9/4 → 2+2+2+3*



Karşılama 9/8 → 2+2+2+3

* Karekod (QR kod) uygulamaları akıllı telefonlara ücretsiz indirilen bir uygulama olup, okutulduğunda ilgili görüntü blog sayfa aracılığıyla internet üzerinden izlenmesi sağlanacaktır.

³⁹ **Karekod-1**, <http://samsunmubadiloyunlari.blogspot.com.tr/2015/01/cigos-tekkekoy-asagcinik.html>, Samsun Tekkeköy Aşağıcinik.

⁴⁰ **Karekod-2**, <http://samsunmubadiloyunlari.blogspot.com.tr/2015/01/cigos-alacam.html>, Samsun Alaçam,

⁴¹ **Karekod-3**, <http://samsunmubadiloyunlari.blogspot.com.tr/2015/01/cigos-oyunu.html>, Samsun Merkez,



42



43



44

Kabadayı (Atmartini Debreli Hasan) 5/8 → 2+3



45



46



47

Kasap 4/4



48



49



50

Telgrafın Tellerine 4/4



51



52



53

Çoban Kızı (Rumeli) 7/8 → 3+2+2

⁴² **Karekod-4**, <http://samsunmubadiyounlari.blogspot.com.tr/2015/01/karslama-oyunu.html>, Samsun Merkez.

⁴³ **Karekod-5**, <http://samsunmubadiyounlari.blogspot.com.tr/2015/01/karslama-asagcinik-koyu.html>, Samsun Tekkeköy, Aşağıcinik köyü.

⁴⁴ **Karekod-6**, <http://samsunmubadiyounlari.blogspot.com.tr/2015/01/karslama-ikiztepe-koyu.html>, Samsun Bafra, İkiztepe köyü.

⁴⁵ **Karekod-7**, <http://samsunmubadiyounlari.blogspot.com.tr/2015/01/blog-post.html>, Samsun Merkez.

⁴⁶ **Karekod-8**, <http://samsunmubadiyounlari.blogspot.com.tr/2015/01/debreli-hasan-alacam.html>, Samsun Alaçam.

⁴⁷ **Karekod-9**, <http://samsunmubadiyounlari.blogspot.com.tr/2015/01/debreli-hasan-asagcinik-koyu.html>, Samsun Tekkeköy, Aşağıcinik köyü.

⁴⁸ **Karekod-10**, <http://samsunmubadiyounlari.blogspot.com.tr/2015/01/kasap-samsun-merkez.html>, Samsun Merkez.

⁴⁹ **Karekod-11**, <http://samsunmubadiyounlari.blogspot.com.tr/2015/01/kasap-ikiztepe-koyu.html>, Samsun Bafra, İkiztepe köyü.

⁵⁰ **Karekod-12**, <http://samsunmubadiyounlari.blogspot.com.tr/2015/01/kasap-kerpicli-koyu.html>, Samsun Tekkeköy, Kerpiçli Köyü.

⁵¹ **Karekod-13**, <http://samsunmubadiyounlari.blogspot.com.tr/2015/01/telgrafn-telleri-ikiztepe-koyu.html>, Samsun Bafra, İkiztepe Köyü.

⁵² **Karekod-14**, <http://samsunmubadiyounlari.blogspot.com.tr/2015/01/telgrafn-tellerine-samsun-merkez.html>, Samsun Merkez.

⁵³ **Karekod-15**, <http://samsunmubadiyounlari.blogspot.com.tr/2015/01/telgrafn-tellerine-asagcinik-koyu.html>, Samsun Tekkeköy, Aşağıcinik Köyü.



54



55



56

Şeklinde sıralanırken farklı ilçe ve köylerde bu oyunların yanı sıra *Şirto (Sirto)*, *Sallama (Üç ayak)*, *Sarı Kız*, *Temurağa* gibi oyunlarında icra edildiği bilinmektedir. Sıralama belli başlı oyunların yerlerinin değişmesiyle ve ya oynanmayan oyunlarla farklılık gösterebilir.

Misafir Uğurlama

Düğünün son aşamasına gelindiğinde misafirler düğün alanını terk etmeye başlar, bu arada davul zurnalar mübadil ezgilerine devam ederler burada uğurlama müziği olarak *Ey Gaziler* adlı ezgi çalınır ve misafirler davul ve zurnacılar tarafında uğurlanır. Bazı köylerde ise statü ve maddi olarak yüksek konumda olan misafirlerin düğün alanının çıkışına kadar davul ve zurnayla uğurlandığı görülmüştür bu bir anlamda müzisyenlerin bahşiş toplama seramonisi olarak da adlandırılabilir.

SONUÇ

Geleneksel oyunların icra ediliş alanları toplumların kültürel ve sosyal yaşamını geliştirmede yaşamada ve yaşatmada önemli yere sahip olmuştur. Hiç şüphesiz mübadil toplumları da düğün gelenekleriyle kültürel kimliklerinde var olan oyunlarını öz kültürleri olarak benimseyerek, baskın olarak karşılaştıkları yerel kültür içerisinde varlıklarını sürdürmektedir. Bu nedenle zaman içerisinde farklı toplumların icra ettikleri oyun kültürleriyle birlikte çeşitlilik kazanarak yerel kültür hazinelerinin zenginleşmesine katkı sağlamışlardır.

Bu tür uygulamaların sıklıkla tekrar edilmesiyle geleneksel düzende ve içerisindeki hiyerarşik yapıyı koruyarak bir sonraki kuşaklara aktarılması ve bu kültürel çeşitliliğin artması adına geleneksel oyunların icralarının ve alanlarının artırılması, yaşayan icracılarının tespiti ve icra şekillerinin aktarılması konuları büyük önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

- Güvenç, B. (1991). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Evrim Matbaacılık.
- Goularas Bayındır, G. (2012). 1923 Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi ve Günümüzde Mübadil Kimlik ve Kültürlerinin Yaşatılması. *Alternatif Politika*, 4 (2), 129-146.
- İpek, N. (2000). *Mübadele ve Samsun*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Özbilgin, M. Ö. (2012). *Güneydoğu Avrupa- Anadolu Siyasi Göçlerin Geleneksel Oyunlar Üzerinde Etkisi*. Sunulmuş Makale Yazısı.

KAYNAK KİŞİLER

- Ahmet Ulutaş, 1957 Doğumlu, İlkokul, Emekli, İkiztepe Köyü
- Akın Aksoy, 1956 Alaçam Doğumlu, İlkokul Mezunu, Çeşme Mahallesi Muhtar, Drama Kozlu Köyü
- Barış Yilelek, 1972 Amasya Doğumlu, Zurna İcracısı
- Fadıl Şengöz (İcracı), 1944 Hacı İsmail Köyü, Emekli, Drama, Edirneci Köyü, Oyun İcracısı
- Hadi Uyar, 1959 Alaçam Doğumlu, Eczacı, Sarışaban, Uzunkuyu Köyü 2. Kuşak Mübadili
- Hayati Tuncel, 1938 Doğumlu, Emekli Cezaevi Müdürü, Hacıismail Köyü
- Mahmut Üstün, 1953 Samsun Bafra Doğumlu, Davul İcracısı

⁵⁴ **Karekod-16**, <http://samsunmubadiloyunlari.blogspot.com.tr/2015/01/coban-kz-bafra-ikiztepe-koyu.html>, Samsun Bafra ikiztepe köyü.

⁵⁵ **Karekod-17**, <http://samsunmubadiloyunlari.blogspot.com.tr/2015/01/coban-kz-2.html>, Samsun Merkez.

⁵⁶ **Karekod-18**, <http://samsunmubadiloyunlari.blogspot.com.tr/2015/01/coban-kz-haskoy.html>, Samsun Merkez, Hasköy(papazköy)

Mehmet Dik (Müzisyen), 1951, İlkokul, Hacı İsmail Köyü, Drama, Muratlı Köyü,

Münir Demir(İcracı), 1968 Doğumlu, İlkokul, Hacı İsmail Köyü, Kahveci, Drama, Oyun İcracısı

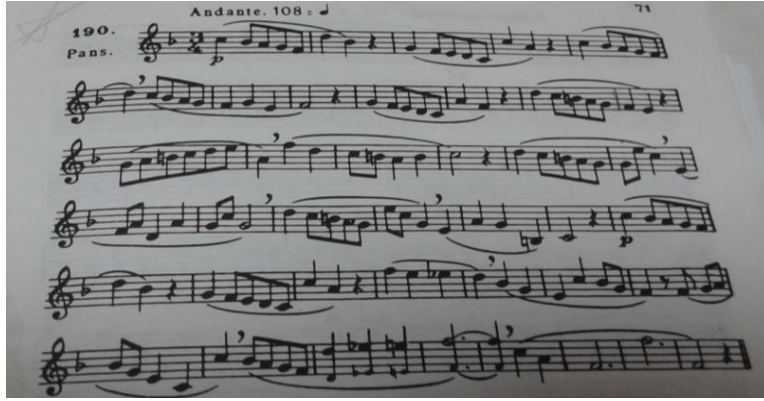
Münir Şen, 1949 Alaçam Doğumlu, Serbest Muhasebeci, Selanik Sarışaban 2. Kuşak Mübadili,

Oktay Gümüştaş, 1965 Doğumlu, İlkokul, Hacı İsmail Köyü, Drama, Muratlı Köyü,

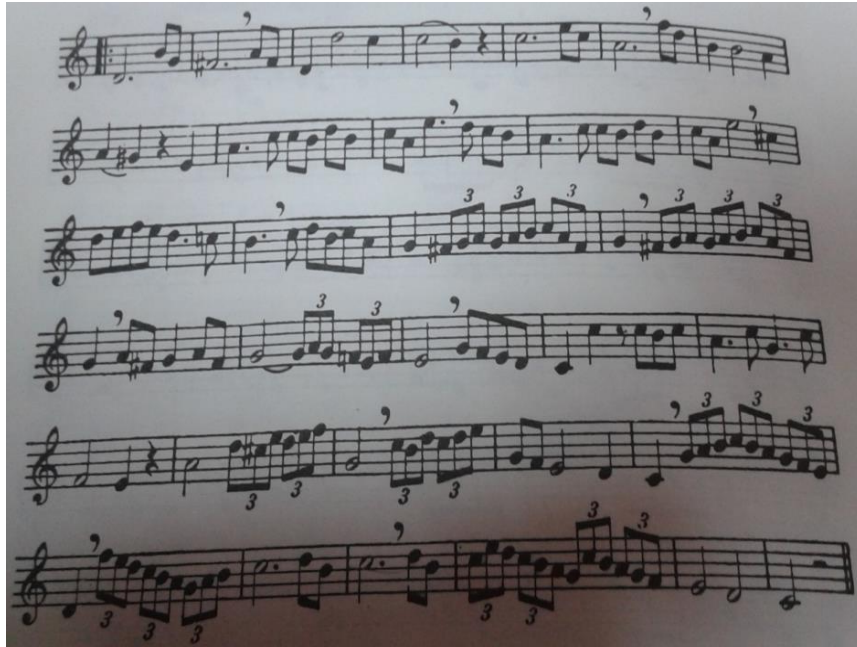
Ümit Gümüştaş (Müzisyen), 1984 Doğumlu İlkokul, Hacı İsmail Köyü, Drama, Muratlı Köyü,

Yıldıray Gümüştaş (Müzisyen), 1972 Doğumlu, İlkokul, Hacı İsmail Köyü, Drama, Muratlı Köyü,

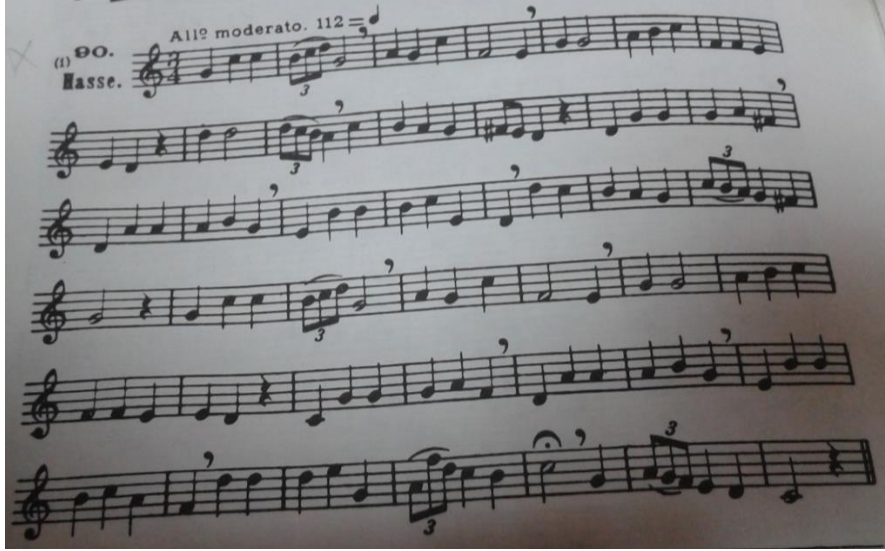
EKLER



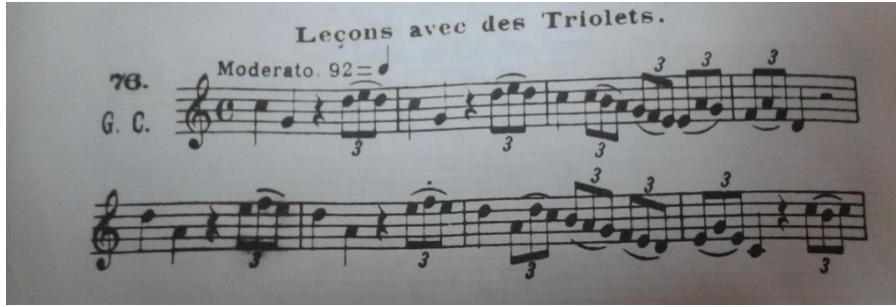
Resim-1



Resim-2



Resim-3



Resim-4

İBRADI MÜZİĞİNDE DEF ÇALGISI

The Def in Ibradı Music

Gülay DİRİ*

ÖZET

İbradı, Antalya iline bağlı bir ilçedir. Kaynakların verdiği bilgiler, bölge tarihinin en eski uygarlıklara kadar uzandığını göstermektedir. İbradı'da müzik türleri sözlü, sözsüz, serbest ve ritmik olmak üzere oldukça zengin bir çerçeveye sahiptir. Sözlü ezgilerin icraları kadın ve erkekler arasında farklılık gösterir. Kadınlar tarafından ritmik ve tiz okunan ezgiler erkekler arasında daha ağır ve vurgulu seslendirilir. Aynı durumu oyunlarda da gözlemlemek mümkündür.

İbradı müziğinin temel çalgısı, vurmali sazlar sınıfında yer alan defdir. Çalgının yapımında, yörede kolayca elde edilecek bitkisel ve hayvansal ürünler kullanılmaktadır. Bunlar arasında çeşitli ağaçlar, koyun, keçi, kurt ve köpek derisi, tenekeler gibi malzemeler bulunmaktadır. Yörede bu malzemelerin özel bir teknikle bir araya getirilmesi ve defin yapılmasına "Tef Çekme" denir.

En az üç kişinin çaldığı def yine en az üç kişinin vokali eşliğiyle düğün gibi eğlenceli toplantılarda icra edilir.

Anahtar Kelimeler: Def, ibradı, tef çekmek.

ABSTRACT

İbradı is a town located in Antalya. According to information collected from several sources, its history extends back to the earliest civilizations. Music in İbradı is very rich, and includes a variety of kinds, such as vocal, non-vocal, rhythmic and non rhythmic. The vocal songs are sang differently depending upon the gender of the vocalist. Women sing their songs more rhythmically and at a higher pitch. It is the opposite for men. The same situation seems to take place with its dances where the differences depend upon the gender of the dancer.

The basic instrument of İbradı music is the def, a member of the percussion family. The instrument makers use endemic plants and animal materials which they find easily in the region. They are several materials used, like trees, sheepskin, chamois leather, wolfskin, dogskin, and pieces of tin. The process of making a def is called "tef çekme," in the regional language.

The def is played by a minimum of three musicians and in some celebrations it is also accompanied by at least three singers.

Key Words: Def, ibradı, tef çekmek.

1. GİRİŞ

İbradı, Antalya sınırları içerisinde yer alan, tarihi bir yerleşim yeridir. Bölgedeki bulgular, İbradı'nın Osmanlı döneminde Alaiye sancağına bağlı olduğunu, daha erken dönemlerde ise Eti, Roma gibi önemli uygarlıklara ev sahipliği yaptığını göstermektedir. Yine bölgede bulunan Bahadın Oluğu, Tol Hanı, Kargı Hanı gibi yapılar bölgenin Selçuklular döneminde de önemli bir merkez olduğuna işaretir (Gedik, 2008:7-18).

İbradı'da müzik oldukça zengin ve çok yönlüdür. Genellikle sözlü yapıdaki ezgiler bazen çalgı eşliğinde bazen ise sadece ses ile icra edilir. İbradı türkülerinin icrası kadın ve erkekler arasında farklılık gösterir. Ağıt ve ninniler dışındaki ezgiler kadınlar arasında ritmik ve tiz icra edilirken, erkekler arasında daha vurgulu ve ağırdır. Aynı durum oyunlar için de geçerlidir. Erkeklerin oyunlarında yere çökmeler, diz vurmalar kadınlara göre daha ağır ve serttir.

İbradı'da def düğünlerde, bayramlarda, asker uğurlamada, kısır düğün denilen; gelinsiz damatsız, eğlence için tertip edilmiş toplantılarda çalınır. Sonbaharda hasat bitiminde ya da ilkbaharda yaylaya göçerken kadınlar: "Geliverin bi kısır düğün yapalım kurtlarımız dökülsün", erkekler: "Geliverin bi kısır düğün yapalım düşmanlar çatlasın" diyerek gerçekleştirilen bu eğlenceler genelde erkekler arasında yapılır.

İbradı müziğinde temel çalgı defdir. Bunun yanında oyunlu ezgilerde, oyuncuların kullandıkları kaşıklar, İbradı müziğinin ikinci vazgeçilmez çalgısıdır. Yöre insanının verdiği bilgiler doğrultusunda, eski dönemlerde Kabak Kemane, Tırnak Kemane, Kaval, Düdük ve Borazan (çobanların ağaç kabuğundan yaparak çaldığı bir çalgı) gibi çalgıların da İbradı müziğinde icra edildiği bilgisine sahibiz. Ancak günümüzde bu çalgıların icrasına ilişkin bir örneğe rastlayamıyoruz.

Konuya ilişkin Ömer Yedek'in (77) verdiği bilgiler şu şekildedir; "Ben on yaşlarındayken amcam Tırnak Kemane çalardı. O zamandan sonra çaldığını görmedik, niye çalmadığını da

* Araştırmacı-Kaynak Kişi, gafrasyalisi@hotmail.com

bilmiyoruz” (Kişisel Görüşme, 14 Ekim 2014, Antalya). Genel bir ifadeyle Kurtuluş Savaşı sonrası bu çalgıların çalınmadığını, çünkü savaşa giden icracıların geri dönmediğini söyleyebiliriz.

Yukarıda bahsettiğimiz gibi, yöre müziğinde Kabak Kemane, Tırnak Kemane, Kaval gibi çalgılar günümüzde icra edilmiyor. Ancak çalışmamızın konusu olan def İbradı müziğinin her alanında birinci çalgı konumunu korumaktadır.

1. 1. Defin Yapımı (Tef Çekme)

Yörede def yapımı ‘Tef Çekme’ diye adlandırılır. Def, temelde kasnak ve deri olmak üzere iki bölümden meydana gelir. ‘Tef Çekme’; adını, gerdirme fiiliyle ilişkili olarak, def yapımının son aşaması olan, derinin kasnak üzerine gerdirilerek tutturulması eyleminden almıştır. Aynı zamanda düğünden bir kaç ay önce düğün sahipleri düğün için gereken 5 ya da 6 def yapar ve bu defler düğüne kadar dinlenir. Bu deflerin kasnağının yapılacağı ağaçları bulmak için ormana giderek ağaçlardan yonga (parça) koparılmasına da ‘Kasnak Çekme’ denir.

Defin yapımında yöreden kolayca tedarik edilebilecek türden malzemeler kullanılır. Kasnak bölümünde, sansar karaağacı, gâvur oklavası, çam, ladin gibi ağaçlar; deri bölümünde ise koyun, keçi, buzağı, kurt, köpek ve işkembe derisi kullanılır.

Defin yapımına kasnak kısmından başlanır. Kasnak için kullanılan ağaçlar hafif ve kolay şekillenir yapıda olmalıdırlar. Defte kullanılacak ağacın hafif olması icra için son derece önemli bir ayrıntıdır. Çalım sırasında hiçbir yerden destek alınmayarak göğüs hizasında tutulan defin hafifliği, uzun süreli icralar için ön koşuldur. Ayrıca yöre ezgilerinin icrasında def sürekli silkelenerek çalınır. Bu noktada da defin hafifliği önem arz etmektedir. Def için kullanılacak ağacın seçimi ustalık gerektirir. Hatta konuyla ilgili olarak yörede anlatılan bir hikâye vardır. Hikâye şöyledir;

Zamanın birinde erkek çocuk doğuramayan bir padişahın eşi, kendi bebeği ile bir abdalın yeni doğmuş erkek çocuğunu gizlice takas eder. Şehzade sarayda yetişir ancak serde abdallık vardır. Bir gün şehzade padişahla birlikte ağaçlık bir alanda gezerken bir çam ağacına bakar ve iç geçirerek “Ne kasnak olur ya!” der. Hikâyede abdal karakterinin kullanılması, yörede abdalların müzisyen karakterleriyle tanınıyor olmalarındandır. Kasnak yapımının ilk aşamasında, seçilen ağaç gövdesinden, bir balta ağzı genişliğinde bir şerit çıkarılır. Kesilen parçalar kıvrılarak silindirik şeklinde birbiri ucunattırulur. Bu aşamada ağacın kırılmadan bükülmesi önemlidir. Gerekli esneklik, ağacın sıcak meşe külüne yatırılmasıyla sağlanır. Külün içerisinde gevşeyen ağaç kırılmadan kolayca bükülür. Bu kıvrılma işlemi düzgün bir ağaç gövdesine sarıp çivi ile tutturarak yapılır. Bunun yanında yörede pratik bir yöntem olarak eski elek, kalbur kasnakları da def yapımı için kullanılmıştır. Hazırlanan kasnağın birkaç yerinde oyuklar açılır ve bu oyuklara teneke parçalarından ya da gazoz kapaklarından şekillendirilerek elde edilmiş ziller ikişerli gruplar halinde, bir çivi yardımıyla yerleştirilir. Bu defte çalım sırasında şingirtılı bir ses kazandırmak içindir.



Fotoğraf 1



Fotoğraf 2

İkinci aşama derinin gerilme (çekilme) aşamasıdır. Bunun için koyun, keçi, buzağı gibi hayvanların derisi ya da bunların işkembe derisi kullanıldığı gibi, kurt, ölmüş köpek gibi hayvanların

derilerinin veya yıpranmış peynir tulumlarının da kullanıldığını görüyoruz. Yöre insanından edindiğimiz izlenime göre ölmüş köpek ve özellikle kurt derisi def için en makbul malzemeler kabul edilir. Köpek ve kurt derisinden yapılan defler erkekler arasındaki icralarda ve özellikle zeybek icralarında tercih edilir.

Bu aşamada bahsi geçen hayvanların derisi yüzüldükten sonra küllenerek toprağa gömülür ve bir süre bekletilir, daha sonra işlenir. İşleme tüylerin ve yağ tabakasının deriden arındırılmasıdır. Ahmet Tutum'dan aldığımız bilgiye göre ise küle yatırılmış derinin sesi sağır (az) olur bu nedenle çığ deriden yapılan def daha iyi ses verir (29 Mart 2015, Antalya). Bu evreden sonra deri kasnağın üzerine gerilir ve yan taraftan çivilerle tutturulur. Daha sonra derinin artan kısmı kesilerek temizlenir.

Son aşamada kasnak ve derinin birleştiği, zillerin üstünde kalan kısma basma, pazen gibi çeşitli kumaşlardan ve ya oyalardan süslü parçalar yapıştırılır ve def, derinin kuruması için birkaç ay bekletilir. Buna derinin kendini bulması denir.

1. 2. İbradı'da Def İcrası

İbradı'da def düğünlerin olmazsa olmazı neredeyse tek çalgısıdır. Hem kadın hem de erkek eğlencelerinde def en az üç vokalin eşliğinde toplu olarak çalınır. Oyunlu ezgilerde oyuncuların kullandıkları kaşıklar da defe eşlik ederler. Grup halinde çalınan defin sesi, dere kenarında hışırdayan kavak dalı sesini andırır.



Fotoğraf 3. Yaşar Büyükkara, Nail Küçükku, Gülay Diri, 21 Şubat 2013, İbradı.

Defin tonu derinin gerginliğine bağlıdır. İstenilen tonun elde edilmesi için deri hafif ateşe tutularak ısıtılır. Bu şekilde ısıtılan deri gerilir ve istenen tona ulaşınca çalma hazır hale gelir. Bölgede müzikal kimliğiyle ön plana çıkmış 3 veya 4 kişi def çalarlar (Bkz. Foto. 3). Onlara yine sesi güzel olan üç dört kişi sesle eşlik eder. Düğünlere kırık hava dediğimiz biraz hareketli türkülerle başlanır, onları zeybekler takip eder. Ara ara solo uzun havalar, bozlaklar okunur. Bu eğlence gecenin geç saatlerine kadar devam eder. Öyle ki yöre insanı eğlencenin sonlandırılacağı zamanı “defler patlayıncaya, yarılıncaya kadar ” diye tarif etmektedir. Düğünlerde def yarmak, kaşık kırmak iyi sayılır ailelere ve yeni evli çiftlere uğur getirdiğine inanılır.

Günümüz İbradı müziğinde def, bağlama, cümbüş, klavye gibi eşlik sazlarla birlikte icra edilse de, 30-40 yıl öncesinin def icrasına ilişkin bilgiler veren kaynaklar, eskiden düğünlerde sadece def çalındığını belirtmektedir. Nadir olarak kabak kemane, tırnak kemanenin de def yanında çalındığını biliyoruz.

2. SONUÇ

İbradı, Antalya sınırları içerisinde yer alan, oldukça eski bir yerleşim yeridir. İbradı müziği bünyesinde farklı yapıları barındırır; bölgede hem sözlü hem de sözsüz yapıda müzikal ürünlere rastlamak mümkündür. Ezgilerin icrasında kadın ve erkekler arasında farklılıklar vardır. Ağıt ve

ninniler dışındaki ezgiler kadınlar tarafından ritmik ve tiz icra edilirken, erkekler arasında daha vurgulu ve ağırdır. Benzer durumu bölge oyunlarında da gözlemliyoruz

İbradı müziğinin olmazsa olmazı def çalgısı; düğünlerde, bayramlarda, asker uğurlamada, kısır düğünlerde, kısacası bütün müzik ortamlarında çalınır. Kaşık ise İbradı müziğinin ikinci vazgeçilmez çalgısıdır. Bunların yanında, eski dönemlerde Kabak Kemane, Tırnak Kemane, Kaval, Dütük, Borazan (çobanların ağaç kabuğundan yaparak çaldığı bir çalgı) gibi çalgıların da İbradı müziğinde icra edildiği bilgisine sahibiz. Ancak günümüzde bu çalgıların icrasına ilişkin bir örneğe rastlayamıyoruz.

Def, temelde kasnak ve deri olmak üzere iki bölümden meydana gelir. Yörede def yapımına 'Tef Çekme' denir. Kasnak bölümünde, sansar karaağacı, gâvur oklavası, çam, ladin gibi ağaçlar; deri bölümünde ise koyun, keçi, buzağı, kurt, köpek ve işkembe derisi kullanılır.

Def en çok düğünlerde, üç kişiden oluşan bir vokal grubunun eşliğinde icra edilir. Oyunlu ezgilerde, oyuncuların kullandıkları kaşıklar da defin eşlikçilerinden sayılabilir. Düğünler hareketli türkülerle başlar, onları zeybekler takip eder. Aralara bozlak, uzun hava gibi serbest yapıda ezgiler serpiştirilir. Düğün eğlenceleri gecenin geç saatlerine kadar devam eder.

Günümüz İbradı müziğinde defin yanında bağlama, cümbüş, klavye gibi sazların da icra edildiğini görüyoruz.

KAYNAKÇA

- Gedik, S. (2008). *Geçmişten Geleceğe İbradı*. Antalya: İbradı Belediyesi Kültür Yayınları.
- Tutum, A. (2015). *Kişisel Görüşme*, Antalya.
- Yedek, Ö. (2014). *Kişisel Görüşme*, Antalya.

YARDIMCI PİYANO DERSİNİN MÜZİK EĞİTİMİNDE YERİ VE ÖNEMİ

The Place and Importance of Assisting Piano Lessons in Music Education

Güler DEMİROVA GYÖRFFY*

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, müzik eğitimi veren kurumlarda yapılan yardımcı piyano dersinin öneminin ortaya konulması ve özelliklerinin açıklanmasıdır. Ayrıca dersin yürütülmesinde karşılaşılan sorunlar ve bu sorunların çözüm yolları aranmaya çalışılmıştır. Çalışmada yardımcı piyano dersinin kısaca tarihsel gelişimi ve dersin öğrencilerin eğitim kalitesine katkısından da söz edilmiştir. Ana sanat dalı piyano olmayan öğrencilere yardımcı piyano dersinin faydaları hakkında bilgi verilmiştir. Eğitimcilerle eğitim sürecinde karşılaşılan zorluklar hakkında bilgi verilerek onlara çözüm yolu bulunmaya çalışılmıştır. Çalışmanın sonunda yardımcı piyano dersinin başarıyla yürütülmesi için bazı öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Yardımcı piyano, eşlik, deşifre, ansambl.

ABSTRACT

The aim of this study is to highlight the importance of assisting piano lessons that are given in musical institutions and explain their features. It has also been tried to deal with the problems that occur in instructing and look for ways to tackle these problems. In the study, the historical development of assisting piano lesson and lessons' contribution to students' learning quality are also emphasized. Information relating to the benefits of assisting piano lesson has been given to students whose major art is not piano. It has been tried to give information to instructors about the problems occurring in the education process and probed to overcome those difficulties. At the end of the study, some suggestions have been put forward in order to conduct a successful assisting piano lesson.

Key Words: Assisting piano, accompaniment, sight-reading, ensemble.

GİRİŞ

Müzik eğitim sistemi içinde piyano eğitimi önemli bir yere sahiptir ve ayrılmaz müzik eğitiminin ayrılmaz bir parçasıdır. Herhangi bir alanda aldığı müzik eğitiminde (bestecilik, müzikoloji, koro şefliği, çalgı, şan) yardımcı piyano dersi olmayan bir kişinin müzik eğitimi eksik kalmış demektir. Profesyonel müzik eğitimi alan her kişi belli bir düzeyde piyanoya hâkim olmalıdır. Çünkü piyano çalgı olarak çok geniş işlemler yelpazesine sahiptir ve bu geniş imkânlar, eğitim sürecinde öğrenciye istediği eseri çalma imkânını sağlamaktadır. Hiçbir çalgı, piyanonun sahip olduğu imkânlara rakip olamaz.

18. yy. Alman müzik eleştirmeni ve besteci J. G. Walther “Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec” çalışmasında şunu ifade etmektedir: “Her bir müzisyen öğrenci için klavirde çalma onun ilk, ‘birinci grameri’ dir”(Walther, 1732:7). Piyano bir çalgı olarak icracılık sanatında ön sıradadır; ‘Bir Nolu’ enstrümandır denilebilir: Bu çalgıda hem solo hem de eşlik yapılır. Hem amatör müzisyenlikte hem de profesyonel müzik eğitiminde yeteneklerin formlaşmasını ve profesyonel entelektüel gelişimi sağlamaktadır. Ünlü Rus müzisyenler Rubinstein kardeşlerin düşüncesine dayanarak söylemek gerekir ki, müziğin herhangi bir alanını meslek olarak seçen gençlerin piyano eğitimi alması ön şartlardan birisidir. Genel kültür ve müzikal zekâ piyanoyu tanımakla geliştireceğinden piyanosuz bir müzik eğitimi düşünülemez.

Anton Rubinstein’in 1871’de S. Petersburg Konservatuarı’nın kuruluş yıllarında bu konuda söylediği birkaç cümle de piyano çalgısının önemini vurgulamaktadır: “... Böylece müzik sanatında en önemli yerlerden birine sahip olan çalgıya geçiyoruz ki onun adı “piyano”dur. Ses boyutu açısından sadece orgun kendi önüne geçmesine izin veren bu çalgı müzisyenler için çok cazibeli ve çekicidir. Ayrıca tek başına, bize bu yüksek boyuta sahip olma imkânı sunmaktadır. Böylece piyano sanki müziğin genel çalgısı olarak yer alır...”

“Düşünceler Kutusu” adlı çalışmasında A. Rubinstein’in çok duyulmuş ifadesi vardır: “Enstrümental müzik insana kendi ebeveynlerinden, kardeşlerinden, arkadaşlarından bile daha yakındır. Hatta bu özellik bir acı, keder yaşanan hâllerde daha derinden fark edilmektedir. Bütün çalgılar arasından piyano buna en çok yanıt verendir. Bundan dolayı ben piyano eğitiminin insan için hayırlı hizmet verdiğini düşünmekteyim ve bu çalgıyı öğrenmek ilk aşamalarda ne kadar zor olsa da herkesin öğrenmesini, hatta genel eğitim verilen kurumlarda bile piyano dersinin alınmasını öneririm. Tabii ki bu durumların da imkânlar dâhilinde düşünülmesi gerekir (Hohryakova, 2006: 1). Yardımcı piyano dersinde öğrenciye, bireysel olarak kendi icracılık tecrübesini kullanarak piyano çalgısının geniş ve zengin imkânlarını tanıtmaya fırsatı, belirli profesyonel becerilerinin planlı gelişmesi imkânı sağlanmaktadır. Ayrıca teknik gelişim bireysel olarak takip edilebilmektedir.

* Doç. Dr.-Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı, genceguler@yahoo.com

Rus eğitimci Tsypin şöyle söylemektedir: “Müzik eğitimi konusunda konuşurken piyanonun yerini belirlememiz şarttır. Yardımcı piyano dersinin ‘kapılarını’ her bir bölümün öğrencisi açmak zorundadır. Her bir müzisyen, ne çalarsa çalsın, eğitiminin hangi basamağında olursa olsun (ister ilkokulun 1. sınıfı ister yüksekokulun son sınıfı) bu ‘kapıdan’ geçmek zorundadır. İlköğretimden başlayarak konservatuvar son sınıfa kadar bu dersi alması zorunlu bir gerekliliktir (Tsypin, 1984: 25). Çağdaş müzisyenin çok yönlü bilgilere, becerilere ve yeteneklere sahip olması önemlidir. Yeteneğini geliştirmek onun genel profesyonelliğinin formlaşmasında şarttır. Buna bağlı olarak piyanoya hâkim olması da müzisyenin başarısında ayrılmaz bir etkidir.

1. Yardımcı Piyano Dersinin Tarihsel Gelişimi

Yardımcı piyano dersi 18. yy.ın ikinci yarısından sonra bir bütün olarak klavir, piyano pedagojisinden ayrılmıştır Avrupa’nın müzik eğitimi veren kurumlarının eğitim programlarında yer almaya başlamıştır. Avrupa müzik sanatında o dönemlere mahsus kapsamlı bir şekilde yetişen ve müziğin her alanından her şeyi bilen üniversal müzisyen anlayışı zaman içinde, yavaş yavaş branşlaşma ve belirli alan(lar)da uzmanlaşmanın gelişmesiyle önemini yitirmeye ve alanında uzman üstatlar yetişmeye başlamıştır. Artık, eski ustaların yerine sadece bir alanda yetişmiş uzmanlar yetiştirilmektedir.

Yine zaman içinde, profesyonel icracı-çalgıcı, şancı, koro veya orkestra şefi, müzikolog, müzik kuramcılığı gibi alanlarda yetişen ya da bu alanları meslek edinen müzisyenlerin piyano çalması ön koşullardan biri olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Bu ön koşulu yerine getirmeden yetişen müzisyenin yaratıcılık yolu, estetik zevki, genel bilgisi eksik olarak görülmüş ve piyano, şancıların, koristlerin, dansçıların, orkestracıların, koro ve orkestra şeflerinin müzik eğitimlerinde yer almaya başlamıştır. Piyanoda kendine ve partnerine eşlik etme becerisini geliştirmeye ve enstrüman (çalgı) eşliğine ağırlıklı olarak önem verilmiştir.

Tabii ki o dönemlerde bu dersi vermek için entelektüel olarak yetişmiş yeterince eğitimci olmadığından bu kadroların eksikliğinin sıkıntısı da yaşanmıştır. Tarihi gelişimde doğal olarak bu alanda uygulanan yöntemlerde de eksiklikler yaşanmış, ana dalı piyano olan bölümlerin standartları bu alana da uygulanmıştır. Hâlbuki bu iki alanın amaç ve gerekleri farklıdır. Piyano eğitimi almadan profesyonel müzisyen, icracı, şancı, şef, hatta müzik kuramcısı tam donanımlı bir müzisyen olarak yetiştirilememektedir. Bu çalgı sanatsal estetik duygunun, genel kültürün bir parçasıdır.

1.1. Yardımcı Piyano Dersinin Amacı

- Piyano çalma becerilerinin esas temellerini kavrama,
- Piyano tekniği temellerine hâkim olma,
- Müfredata uygun piyano edebiyatı ile tanışma,
- Eserlerin stil, form ve içeriğini anlama,
- İki veya dört el parçaları çalarak opera, senfonik ve oda müziği edebiyatı ile tanışma,
- Deşifre etme becerisini geliştirme,
- Birlikte çalma (ansambl) ve eşlik yapabilme,
- Özgürce müzik yorumlama,
- Transpoze edebilme,
- Ses çalmak için farklı şan egzersizlerini her tonda hemen çalabilme,
- Armonik ve polifonik işitme gelişiminin sağlanması (iki, üç sesli çoksesliliği duyabilme),
- Kantilen karakterdeki ezgi eşliğinde armonik figürasyonlar taşıyan parçayı çalabilme,
- Zor olmayan klasik sonatlarda stil özelliklerini kavrama,
- Parmak kıvraklığının kazanılması (gamlarda, arpejlerde),
- Piyano repertuarının çeşitli örnekleri ile derste çeşitli parçalarla ezberlemeden, sadece çözümlenerek tanışma.

Eğitim sürecinin sonunda yardımcı piyano dersi ile kazanılması gereken beceriler ise aşağıda sunulmuştur:

- Çalınan eserin anlamını, karakterini, stilini, formunu anlayarak dinleyiciye doğru aktarabilme,
- Minimal teknik kullanımı, çeşitli ve farklı teknik zorluklarda etütleri çalabilme,
- Polifonik müziği duyabilme,
- Çalınan eserde ses çıkarma ve pedal kullanım tekniklerine hâkim olma,

- Ansamblada (başka çalgı ile veya eşlik) çalabilme,
- Yirmi dört gamdan herhangi birisini çalabilme (arpej, dominant yedisi, eksik yedili, akorları ve çevrimleri, kromatik gam),
- Kendi başına, eğitimcinin yardımı olmadan, bilmediği ama zor olmayan bir parçayı çalışıp sunabilme,
- Kolay, hafif parçaları, eşlikleri anında deşifre edebilme,
- Rahat bir şekilde solfej ve armoni derslerinde ödev olarak verilen armonik dizileri, müzik tarihi dersinde verilen büyük eserlerden temaları ve fragmanları çıkarabilme, çözme,
- Her dönem müfredata uyarak verilen programı çalabilme,
- Şancı veya enstrümancı ise çalıştığı parçayı asgari şekilde tanımak için eşliğini çözümleyebilme,
- Kaliteli, gramerli, derin düşünülmüş eser çözümlenmesinin şartları olarak eserin tonunu hemen bulma, ritmini kavrama, melodik frazları çözme, doğru applikatür, ses akışlarının takibi vb. yapabilme.

1. 2. Diğer Bölümlerin Öğrencilerine Piyano Eğitiminin Faydası ve Katkısı

Deneyimler göstermiştir ki, özellikle şan bölümü öğrencileri piyano eğitimi aldıkları günden itibaren kendi repertuarının eserlerini daha temiz entonasyon ederek, daha doğru ritmik söyleyebilmektedirler. Piyanoya hâkim olmak ilerideki mesleki hayatlarında korrepitör ile duo, trio, değişik opera, ansambl, topluluk çalışmalarında, orkestra şefi ile, yönetmenlerle bile sıkıntı yaşanmamasını sağlar.

Çoksesliliğin çeşitli geniş ve zengin ses olanaklarını nefesli ve yaylı sazlarda seslendirmek o çalgıların yapısal imkânlarından dolayı mümkün olamamaktadır. Piyano eğitimi bu bölümlerdeki öğrencilerin müziksel işitmesini geliştirir. Ayrıca bu çalgıları çalan veya şan eğitimi alan birisi için piyano enstrüman olarak çok farklı bir çalgıdır. Büyük klavye, çok sayıda siyah ve beyaz tuş, çok oktav, iki el ile çalma, farklı parmak kullanımı, pedal kullanımı gibi özellikler ilk zamanlarda öğrenciyi biraz korkutmaktadır. Bu aşamada eğitimciye çok büyük görev düşmektedir. Eğitimci öğrencide bu çalgıya ilgi uyandırmalı, merak oluşturmalıdır.

Piyano çalgısı teorik derslerin de (solfej, müzik kuramları vb.) temelini öğrenmek için en sağlam araçtır. Daha önce söylendiği gibi hiçbir enstrüman piyano kadar geniş ses yelpazesine sahip değildir (Skuridina, 2012: 3). Yardımcı piyano dersinin diğer dersler arasında bağlantıyı oluşturan özellikleri, çalınan eserin karakterini kavrama ve hissetme, derste birlikte çalma, eşlik yapma, polifonik düşünceyi geliştirmedir.

Sınavlarda komisyon önünde çalmak, sahneye çıkmak öğrenciyi sahne deneyimi ve sahne kültürü kazandırılmakta ve geliştirmektedir. Farklı çalgılara, kendine veya arkadaşına eşlik yaparak ise müziğe, repertuar bilgisine merak uyandırılmaktadır. Dans bölümü öğrencilerine piyano eğitiminin katkısı, çeşitli ritim desenleri ve tempolar ile tanışma, koordinasyon gelişimi, piyano edebiyatında çeşitli dünya kültürlerine ait dans karakterli parçalar ile tanışması ve onların icrasını (Prusova ve diğerleri, 2011:2). Dans bölümü öğrencilerinde piyano çalışması diğer bölümlerdeki çalışmaya göre çok farklıdır. Dansçı, bir müzik cümlesinin tedricen oluşumu ile ilgili olan bir duygunun gelişmesinin yollarını bulmakta, duygularını çalarak hissetmekte, ritmi ve müziği sadece vücudunun devinimi sayesinde değil, ellerini kullanarak, işitme duygusuna yoğunlaşarak anlamaktadır. Eğitim sürecinde dans bölümü öğrencisine her çağın dans parçalarından, mesela kısa minyatürler, polka, mazurka vs. gibi parçaları çalması önerilir. Özellikle dansların (menuet, versus, ecosseze, vals, marş, tango vs., vb.) ritmini ve havasının hissetmelidir. Profesyonel bir dansçıda müzikalite, iyi bir müzik kulağı ile öngörülür. Profesyonel bir dansçının kariyerinde 'perde arkasında' daima bir piyano eğitimi olmalıdır (Taneva, 1992: 51). Dans bölümü öğrencisinin piyano eğitimi sayesinde kazanması gereken nitelikler, eser analizi yapabilme, melodi, eserin zirvesi, kadans gibi öğeleri belirlemedir. Bu öğelerle tanışma, dansçının kendisinin özgür bir dans kompozisyonu oluşturmasında destek veren bir aşamadır. Koreografi figürlerin, etütlerin oluşumunda müzik cümlesi, frazlar da kullanılmaktadır. Ritim ve armoni (majör ve minör tonlarını tanıma) gibi öğeler ise dansçının çalışmasında birebir karşılaştığı, kullandığı kavramlardır (Mihaylova, 2013: 6).

1. 3. Yardımcı Piyano Dersi Veren Eğitimciye Düşen Görevler

Eğitimcinin esas amacı öğrenciyi iki, üç sesli polifonik eserde sesleri duyabilme, kantilen karakterde melodileri armonik eşlikle çalarak doğru ifade edebilme, zor olmayan klasik sonatlarda stil özelliklerini kavrayabilme, teknik eserlerde (etüt), gam ve arpejlerde piyanistik devinimde aceliyeti

kazandırabilmektir. Eğitimci öğrencinin müzikal kapasitesini çabuk değerlendirmeli, onun zevki, müzikal düşüncesi ve birikimini çözmeye çaba göstermelidir. Bundan sonra öğrencinin müzikal yönde gelişimini sağlayan ve formlaştırma taşıyan çalışmalar oluşturarak başarılı sonuç için gayret göstermelidir. Tabii ki çalışma sürecinde öğrencide merak uyandırma, isteklendirme (motivasyon) onun ilgisini çeken repertuara dayanır. Eğitiminin desteği, yardımı, takibi ile teorik ve pratik dersler arasında sıkı bir bağlantı oluşturulmalıdır.

Her bir yöntem, teknik çalışma, usul, tarz teorik olarak eğitimci tarafından detaylı bir şekilde anlatılmalı ve uygulanarak, sorunun çözümü için yol gösterilmelidir. Derslerin bazen bireysel değil, toplu şekilde yapılması da çok faydalı sonuçlar verebilir. Öğrenciler kendi akranlarını, arkadaşlarını dinlerken belli bir tecrübe kazanabilirler, çünkü bazen kendi yaptıkları hataları başkasında görünce sağlam bir psikolojik yarışma sürecine girmektedirler. Konsantrasyon, dikkat, irade, hedeflenme, belli bir amaca ulaşma, çalışkanlık: Bütün bu öğeler derslerde öğrenciye sabırlı bir şekilde aşılanmalıdır. Tabii ki bunların hepsi eğitimcinin desteklemesi sonucunda oluşur.

Unutmamak gerekir ki öğrencinin fiziksel sıkıntılarının ve icracılık eksiklerinin fazla üzerinde durmak onun daha çok gerilmesine neden olabilir. Doğru pedagojik yaklaşım başarılı sonuçlar da sağlar. Eğitimcilik sorumluluğunu taşıyan çağdaş piyano eğitimcisi durmadan kendini geliştirmeli, yeni, gelişmiş yöntemlere el atmalı, öğrenciler ile yaratıcı iletişim kurma becerileri geliştirerek eğitimcilik sürecinin yeni formlarını aramalıdır.

- Kendini geliştirme programında eğitimci aşağıdaki konulara dikkat etmelidir:
- Ana sanat dalı edebiyatını tarama,
- Pedagoji, psikoloji, felsefe edebiyatını tarama,
- Yeni eğitim formları ve yöntemleri ile tanışma,
- Kendi (yeni) yöntemlerini geliştirme,
- Kendi kültür seviyesini geliştirme: konser, sergi, müze, tiyatro, opera/bale vs. gibi sanat etkinliklerini izleme,
- Kendi ülkesi dışında başka ülkelerde uygulanan yöntemlere ulaşmak için gayret gösterme.

Eğitiminin kişiliği, profesyonellik düzeyi dersin kalitesini ve öğrencinin derse yaklaşımını etkiler. Öğrenciye ilk karşılaşmada güven, umut vermek gerekir. İkna edici, inandırıcı, merak uyandırıcı konuşmalar, bu çalgının onun meslek hayatındaki yerini ispatlayan, önemseyen deliller/örnekler sunmak gerekir. Bütün bu etkenler öğrencinin derse karşı olumlu yaklaşımını sağlayabilir. Hassas ve bilinçli eğitimci öğrenciyi çalışmalara sabırlı şekilde sevk etmelidir. İletişim demokratik olmalı, öğrenciye baskı yapılmamalıdır. Piyano derslerinin bireysel yapılması bu sorunların çözümlenmesinde büyük bir avantajdır. Sağlam bir psikolojik ortamın sağlanması ön koşullardan birisidir. Eğitimci kişiliği ile öğrenciyi etkileyerek dürüst, prensiplerine sahip çıkan, iyi niyetli, sorumluluğunu bilen, idealist, disiplinli olmayı, mesleki ahlakı korumayı aşılamalıdır.

1. 4. Karşılaşılan Sorunlar

Yardımcı piyano dersi veren eğitimciler değişik sorunlar ile karşılaşmaktadırlar:

Bu derse, yaylı, üfleli, şan, müzik kuramları bölümlerinde okuyan çeşitli ve farklı düzeylerde öğrenciler gelmektedirler. Bunların arasında piyano alt yapısı olan ya da daha önce piyanoyla hiç tanışmamış öğrenciler bulunmaktadır. Bu tür öğrenci profili doğal olarak yardımcı piyano dersi veren eğitimcilerin günlük çalışmalarının zorlaşmasına neden olmaktadır. Fakat deneyimler, bu tür zorluklara rağmen sorunların çözülebildiği ve öğrencinin piyano düzeyinin belli bir seviyeye getirilebildiğini göstermektedir.

Yardımcı piyano dersini farklı düzeylerdeki öğrencilere vermek zorunda kalan eğitimci, duruma göre öğrencinin yaşı ve/veya düzeyini göz önünde bulundurarak doğru repertuar ayarlamalıdır. Dersler bireysel olduğundan bu zorlukları aşmak mümkün olabilir (Kazımova, 2010: 5).

Ana sanat dalı öğrencilerinin piyano dersi haftada 2-3 saat, diğer bölümlerin haftada bir saattir. Sorunlardan birisi, dersin piyano ana sanat dalında olduğu gibi haftada 2-3 saat olmamasıdır. Öğrencinin ise kısa bir süre içinde bu çalgıda çalmayı öğrenmesi gerekmektedir. Haftada bir saatlik ders ile öğrencinin teknik anlamda gelişmesini sağlamak çok güçtür. Eğitimci bu sorunu çözmek için zor olan ödevleri azaltmalı ve esas amaca (müzikal duyguyu hissetmek, göstermek) ulaşmak için konuya yoğunlaştırılmış olabilmeyi, odaklanarak çalmayı öğretmelidir. Unutmamalıyız ki piyano O'nun için yeni, ek, ana sanat dalı olmayan bir çalgıdır.

Pedagojik deneyimler, ana dalı piyano olmayan öğrencilerde bu dersin başarısının çok düşük olduğunu göstermektedir. Yardımcı piyano dersine devamsızlık yapan öğrenci sayısı da yüksektir. Yardımcı piyano dersi veren eğitimciler de bu gruplarda çoğunlukla ciddiyetsiz bir yaklaşım gözlemlemekte ve bu konuda çok şikâyetçi olmaktadır. Bunun nedeni pedagojik zayıflık ve öğrencilere bu derse olan merak uyandıramama, düşük motivasyon, hatta bazen dersin, alanı piyanistlik olan profesyonel eğitimci tarafından verilmemesidir.

Altyapısız gelen öğrenciler yardımcı piyano dersini bir pratik süreç olarak tanımakta ve bu dersin onların müzik icracılık hazırlığında ve meslek hayatlarındaki önemini anlayamamaktadırlar. Ancak eğitimcinin enerjisi ve katkısı ile yaklaşım değişebilir. Bu, çok zor bir süreçtir; çünkü piyanistik beceriler belli bir yaştan sonra fiziksel, psikolojik ve mantıksal zorluklar ile karşılaşır. Fakat yine deneyime dayanılarak söylenebilir ki piyano eğitimi sürecinde bu durumlara uygun olan özel yöntemler ile bu eğitim başarı ile de sonuçlanabilir.

Çalgı ana sanat dalı öğrencileri yardımcı piyano dersinde aşağıdaki konularda güçlükler yaşayabilirler:

Pedal kullanma, onların ana sanat dalından farklı olarak nota yazılımı (çift dizek), polifonik yazı, iki elin farklı şekilde kullanılması, applikatür farklılığı vs. Özellikle yaylı sazlar bölümü öğrencilerinin sağ el gelişimi sıkıntısı, şancılarını iki dizek okuma, nefesli sazlar bölümü öğrencilerinin ise dirsek hareketlerinin kasılması gibi sıkıntılar yaşanmaktadır. Bütün bu güçlüklerin önlemine almak için piyano eğitimcisi repertuar seçiminde çok dikkatli ve titiz davranmak zorundadır, eksikleri gidermek için özel egzersizler seçmeli ve uygulamalıdır.

Şan bölümü öğrencilerinin spesifik, onlara mahsus müzikal düşünce özellikleri vardır. Çoğunlukla kendi partilerinin tek dizekli olmasından dolayı armonik düşünceleri yeterli düzeyde gelişmiş değildir. Fa anahtarını notalarını çok iyi bilmezler ve polifonik dokuyu okumakta zorlanırlar.

Piyanoya hâkimiyet şancının kendine ait olan çalışmalarında da solfej çalışmalarının kolaylığını sağlamaktadır. Böylece öğrenci piyano üzerinde çalışmalarının doğru entone edilmesini, söylenen ezginin netliğini, eşlik yardımıyla ise işitme kontrolünü sağlayabilmektedir. İyi bir piyano hâkimiyeti, şancının gelecekteki meslek hayatında da eşlikte, ansamblda (partnerine ve kendine eşlik yapma) çalma ve söylemede problem yaşamamasını sağlar.

Şancıların yaşadığı zorluklardan birisi özellikle yaş durumundan dolayı parmaklarındaki esnekliğin yeteri kadar olmaması, el hareketlerinde kasılma ve gerilme olabilmesidir. Dolayısıyla eğitimci bu kritik durumlarda piyano önünde oturma, ellerin rahatlığı, bileğin esnekliği gibi inceliklere çok daha fazla dikkat etmek zorundadır (Dilbazova, 1987: 8).

Bu sorunun en önemli nedeni ise bu öğrencilerin çoğunun piyano eğitimi almamış olması veya çok ileri yaşta (yetişkin) olmasıdır ve bu da parmak esnekliği eksikliği ve devinim gerilimine yol açmaktadır. Benzer sorunları gidermek için öğrencinin piyano önünde oturduğu, ellerinin doğal ve serbest olması, fazlasıyla olan kasılmalar vb. etkenler ilk derslerden itibaren eğitimci tarafından dikkatle kontrol altında tutulmalıdır. Öğrencide yaratıcılık inisiyatifi geliştirilmeli; özgür çalışma, çalışma yöntemleri konusunda bilgi, zor piyanistik sorunlarda doğru yöntemleri bulmak gibi amaçlar öğretilmelidir. Eserlerin özelliklerinin, içeriklerinin ve formlarının, stillerin bilinmesi, çözümlenmesi çalışmaların ön koşulu olmalıdır. Ayrıca şan bölümü öğrencilerinin parça seçiminde ilk çalışmalarda şarkı köklü materyale yanaşmak ve kullanmak daha çok önerilebilir. Daha sonra yavaş yavaş farklı biçimsellik taşıyan, ileri düzeyde olan, polifonik özellikli, büyük formlu parçalar seçilmesi gerekir.

Piyanoya hâkim olma şancıya, ilerideki pedagojik hayatında çalıştırdığı öğrenciye kendisinin bile eşlik yapabilmesi özelliğini sağlar.

Başka bir sorun ise öğrencilerin çoğunun evinde piyano olmamasıdır. Bundan dolayı ek çalışma sayısı az olmakta, parçalar sağlam bir şekilde çalışılmamaktadır. Sadece okulda piyano bulup çalışma, haftada 1 kere eğitimci ile ders yapma gibi durumlar bu dersin gelişimini de etkilemektedir. Öğrenciye ek çalışmalara gelme, okulda fazla kalarak piyanolu oda bulup çalışma disiplini aşılmalıdır. Evinde piyanosu olmamasına rağmen çalışma hevesini oluşturan konuşmalar yapılması gerekir.

Her bir çalgıcının esas amacı çalgıyı vücudunun bir parçası olarak hissetmesidir. Farklı çalgılarda bu yaklaşım daha kolaylıkla oluşturulabilmektedir, çünkü çalgı sahibinin elindedir ve çaldığı zaman küçük hareketler uygulanmaktadır. Piyanoda ise önünde oturarak karşımızdaki çalgıyı

tüm olarak hissetmemiz gerekir ve burada en önemli etken piyanonun önünde doğru oturma ve vücuduna “yer bulma”dır. Kendi çalgısını oturarak (mesela çellistler) çalan diğer müzisyenler için bunu çözmek ve ayırt etmek gerekir. Hareket serbestliği ve doğallığı göz önünde bulundurulmalıdır. Koordinasyon oluşumu sağlanmalıdır. Tek dizek okumaya alışan çalgıcı iki dizek okumaya geçtiğinde ister istemez vücudunu kasmaktadır; farklı anahtarlar, çeşitli parmak numaraları izlerken gerilmektedir.

Ayniyet, özdeşli birbirine benzeme, piyano eserlerinin icrasında piyanistin el kullanımında bir yaylı saz çalan öğrencinin farklı düşünmesini zorlamaktadır. Mesela cümle oluşumunda piyanistlerin yatay satır izleme ve uzun düşünce tarzı yaylılarda bir yayla çalma veya nefeslilerde bir nefeste üfleme gibi yaklaşım ister (Sigalova, 1987: 12). Tuşe farklılığı da piyanoda özel yaklaşım ister. Telli sazlarda tele basma alışkanlığını piyanoda da uygulamak isterler ki, piyanoda sesin oluşumu tuşa bastığımız andan itibaren başlar. Tuşa basınç seviyesini ayarlamak, hissetmek başlangıçta önemli titizlik ister. Bütün bu öğeler içinde geniş alan hissi, koordinasyon, ses kalitesi elin ağırlığı sayesinde oluşur. Diğer bir ciddi sorun ise parmak sıralaması, başparmak esnekliğidir.

Derse sıcak yaklaşım oluşmasının etkenlerinden birisi doğru repertuar seçilmesidir. Başka bir etken ise teorik bilgilerin doğal olarak uygulanması ve icraya dayandırılmasıdır. Her bir piyanistik hareket, yöntem, ştrih eğitimci tarafından gösterilmeli, gözlenmeli, anlatılmalı, çözümü açıklanmalıdır.

Dikkat, irade, sabır, hedefe yöneltilme, çalışkanlık, bütün bu psikolojik nitelikler öğrenciye aşılanmalıdır. Düzenli ve disiplinli çalışma başarıya ulaşım sağlar, sonuç verir. Mantıklı, organize, derslerin düzenli yapılması, öğrencinin kendisinin düzenli çalışması, eğitimin sürekliliği ve kontrolü olmadan başarıya varılamaz.

Eğitimci seçilen eseri öğrenciye çalarak merakını uyandırmalıdır, ayrıca eserin kayıtlarını dinlemesini de önerebilir.

Yardımcı piyano dersinin ders saati olarak az olması, öğrencilerin diğer çeşitli derslerle çok yüklü olmaları, serbest zamanın az olması, öğrencinin evinde piyano çalgısının olmaması gibi etkenler iyi sonuca varılmasını zorlaştırmaktadır. Bu tür çalışmalarda eğitimcinin öğrenciye yardım ederek ev ve okul çalışmalarını, boş zamanını doğru şekilde değerlendirmesini öğretmesi öğrenciye başarı kazandırabilir.

Eğitim sürecinin doğru organizasyonunun, başarılı çalışmaların oluşturulmasının önemli faktörü eğitim çalışmalarının çok planlı, düzenli ve içeriğinin derinden düşünülmesi ön koşullardan birisidir. Bunun için öğrenciye müfredata uyum sağlanarak yıllık veya dönemlik bir çalışma planı, repertuarı ayarlanmalıdır. Başarı, sistemli ve nitelikli çalışmanın sonucunda oluşabilir.

1. 5. Repertuar Seçimi

Repertuarın çok çeşitlilik ve zenginlik taşıması önerilmektedir. Tabii ki müfredata uyarak çeşitlilik, geniş yelpaze (baroktan çağdaş müziğine kadar), her çeşit teknik etüt, ansambl çalma sağlanmalıdır. Aynı zamanda öğrencinin kendisinin özgürce çalışma becerisini sürekli geliştirmesi gerekmektedir. Yardımcı piyano dersinde başarılı bir sonuca varmak için her gün en az 1-1,5 saat çalışma sağlanmalıdır.

Özellikle eğitim sürecinde *polifonik* eserler üzerinde çalışma genel eğitime büyük katkı sağlar. Başlangıç düzeyinde olan öğrencilere basit polifonik özellikler taşıyan (imitasyon, kanon, sekvens, strett vb. gibi) eserlerin seçilmesi öğrenciye çoksesliliğin özelliklerini tanıtır, aynı anda birkaç sesi yakalamasını öğretir.

Barok eserler ile tanışma öğrencinin, özellikle çoksesliliğin öğelerini tanıyarak, metindeki çeşitli simgeleri okuyabilme, seslerin eller arasında paylaşımını takip etme, temanın duyurulması, vb. çalışmalar, çözümleyerek stilin derinliğini ve özelliklerini tanımasını sağlamaktadır. Bu da başka çalgıda çalan öğrencinin genel müzik bilgisine, koordinasyonunun gelişimine, farklı düşünme ve duymasına destek verir (Kuznetsova, 2001:3).

*Büyük form*lu eserlerle tanışmak ise (sonat, varyasyonlar, rondolar) öğrenciye büyük boyutlarda düşünmeyi, mantıklı karşıtlık, zıtlık taşıyan bölümleri karşılaştırma, serbest olarak çeşitli yazılım, nota dokusu geçişi sağlama gibi beceriler geliştirir. Bu tür eserler üzerinde çalışmaya başlarken öğrenciye tabii ki çalışılacak olan form hakkında geniş bilgi verilmeli, analizi yapılmalıdır. Büyük form lu eserlerin zorluklarından birisi bütün eser boyunca hareketin, karakterin değişmesine

rağmen bir tempo tutmak, eserin nabzını kaybetmemektir. Bu tür eserler ayrıca özel, zor teknik yerlerin üzerinde çalışmayı gerektirebilir (ayrı ayrı ellerin çalışması, atlamalar, net artikule, dinamik işaretler).

Serbest parça çalışmalarında ise çeşitli karakterlerde, ses ayarı konusunda tezatlı, kontrastlı, teknik konularda geliştirecek eserler seçilmelidir. Öğrenci ifadeli, duygulu çalmayı, piyanodan güzel ses çıkarmayı, ses renklerini ayarlayabilmeyi, polifoniye duymayı, eserin karakterini, ruhunu hissederek yansıtmayı öğrenmelidir. Eserlerin seçiminde eğitimci partileri birbirine zıt olan sağ ve sol ellerin farklı olmasına öğrenciyi yönlendirmeli, dikkati bu şekilde yönetmelidir.

Ayrıca müzikal ve icracılık gelişimine destek veren, teknik gelişimi sağlayan *etütlerin* de çalınması gerekir. Tekniğin her çeşidi ile tanıştırmak, öğretmek piyanistik beceriler yoğun olarak geliştirilebilir. Çalınan eserlerde teknik ve sanatsal beceriler birbirine bağlı olarak geliştirilmelidir.

Eğitimci öğrencinin gelişiminde *gamların, akorların ve arpejlerin* yer alması gerektiğini unutmamalıdır. Çünkü bütün bu öğelerle ileride çalacağı eserlerde sürekli karşılaşılabılır ve gam sayesinde piyano dokusunun esas formülleri ile tanışacaktır. Bu tür materyal üzerinde çalışma çeşitli piyanistik becerilerin gelişiminde katkı sağlamaktadır. Sürekli gam, akor, arpej çalan öğrencide bilek daha esnek ve hareketli olur, parmak uçları tuşları “hissetmeyi” becerir, piyanodan çıkan sesin niteliği ve kalitesi iyileşir, legato çalma, piyanodan derin ve eşit bir ses çıkarma, acelite becerileri gelişir. Eğitim sürecinde en azından gamlarda diyezli ve bemollü üç arızaya kadar tanıtım önerilmektedir. Akor ve arpej çalışmalarında akorlar üç sesli olarak çalınmalıdır. Akorları çalarken elin çok doğal ve esnek şekilde aktarılmasına, seslerin aynı anda, homojen tınlamasına dikkat edilmelidir. Arpejlerde parmakların geçişlerinin çok esnek ve akıcı olması gerekir. Piyanodan şarkı söyler gibi bir ses çıkarılmasına dikkat edilmelidir, duyurulmalıdır. Gamlar düşünülerek ve çok çok tekrar edilerek nitelikli bir şekilde getirilebilir.

1. 6. Eşlik Yapma

Özellikle şancıların şan eserlerinin eşliğini çalışma, kendilerine eşlik yapma becerisini geliştirme, ansambl duyusunu yükseltme onların piyanistik becerilerinin ilerlemesinde çok aktif bir yer almaktadır. Bu tür çalışmalar ritmik düzeni, ses ayarı becerisini, frazları hissetmeyi, dinamik işaretleri doğru uygulamayı geliştirir.

Öğrenciye verilen eşlik partilerinde ilk aşamalarda basit akor dizili, polifonik olmayan eşlikler seçilmesi önerilir. Daha sonra eşliklerde akorlar ile sürdürülen piyano partisi yer alabilir. Biraz daha ileri düzeyde olan öğrencilerin eşliğinde ise artık melodik ezgiler de yer alabilir.

Dikkat edilmesi gereken en önemli nokta piyano partisinin ezbere çalınmamasını istemektir. Aksine, öğrencinin notaya bakarak tuşlar üzerinde serbest yönelme, şan partisini izleyerek eşliği de okuyabilme becerisi gelişmelidir. Eşlik yapma çok titiz bir şekilde eşlik partisini icra etmekten başka solistin, şancının yorumuna uyum sağlamayı ister, O’nu duymayı, takip etmeyi öğretir.

1. 7. Dört El Çalma

Ansambl, birlikte çalma becerilerini geliştirir; repertuarı daha geniş şekilde (opera, senfonik, oda müziği eserleri) tanımayı, birlikte çaldığı eşinin partisini duymayı, iki partinin de homojen şekilde duyma ve duyurma becerilerini, genel olarak tüm eserin bütünlüğünü hissetmeyi öğretir. Ritmik duyarlılık ön koşullardan biridir.

Yardımcı piyano dersinde dört elli parçalar çalarak öğrencinin merakını artırmakla, yaratıcı bir ortamın sağlanmasıyla başarılı yorum yapma ortamı oluşturulabilmektedir (Dragaytseva, 2005:5).

Özellikle dört elli, ansambl, eşlik çalışmalarında öğrenciler kendi aralarında sorumluluk duygusunu uyandırarak birbirlerini etkilemektedirler. Grup çalışmalarında sorumluluğunu, hedefini bilen, konsantresi ile örnek olan ve seçilmiş bir lider bazen eğitimcinin etkisinden daha derin bir etki göstererek arkadaşlarını çalışmaya teşvik edebilir.

1. 8. Deşifre

Piyano eğitiminin içinde deşifre önemli bir yer tutmaktadır. Deşifre, eğitim alan müzisyenin çalışmalarında sürekli karşılaştığı bir işittir. Bu işin başarısı ise kesinlikle sistemli tecrübededir. Deşifre çalışmaları öğrencinin düzeyinin biraz altında, hafif, kolay eserlerle yapılır. Ağır tempoda, minimum hata ile yürütülmelidir. Esaslı bir şekilde deşifrede kavrama, idrak etme çok aktif olmalıdır. Öğrenci deşifre yaparken eserin esas özelliklerini çabuk kavrayarak, nota okurken biraz “ileri” bakmayı, temiz

çalmayı öğrenmelidir. Eğitici tarafından dört elli destek (ritmik ve ya armonik) de bu işi kolaylaştırır (Musabekova, 1977:23). Ansambl deşifresi öğrencinin dikkatini, işitmesini, ritim duygusunu mobilize eder. Ayrıca bu tür çalışmalar arkadaşlık, iş birliği düşüncelerini geliştirir. Öğrencinin duyma ve kendi partisinin bir bütünlük içinde uyum sağlaması için gayret göstermesi yaratıcı düşüncenin gelişimini sağlar. Deşifre, eğitim sürecinin her aşamasında olmalıdır. Tabii ki solfej bilgisinin katkısı ön şarttır. Ders sürecinin tümünü kullanamamaktan dolayı dersin belli bir sürecinde kısa cümlelerin, sekiz ölçülük periyotların çözümlenmesi önerilmektedir.

2. SONUÇ

Piyano çalmayı öğrenmekle farklı bölümlerden gelen öğrencilerin armonik işitme yeteneği daha çok ilerlemekte, müziksel anlayışı, düşüncesi genişlemektedir. Piyano eğitimi öğrenciye piyanoda çalma becerisi ile birlikte çalgıdan kaliteli ses çıkarmayı ve pedal kullanmayı da öğretmektedir. Yardımcı piyano dersi alındığı süreçte öğrenciye kazandırılan özellikler;

- Çalgıyı tanıma ve alışma; piyanoda hareket ve ses çıkarma usullerini tanıma, öğrenme,
- Çeşitli stil ve karakterde müzik eserleri ile tanışma (öğrencinin bireysel gelişimine ve imkânlarına, yeteneğine dayanarak),
- Birlikte çalma becerisinin gelişimi,
- Nota metnini çabuk kavrama şeklinde sıralanabilir.

KAYNAKÇA

Dilbazova, M. H. (1987). *Metodiçeskiye Rekomendasii dlya Prepodovateley "Fortepiano" po Vokalnomu Tsiklu Srednih Spesialnih Muzikalnih Uçebnih Zavedeniy* (Müzik Okullarının Orta Öğretim Şan Bölümlerinde "Piyano" Dersi Eğitimcileri İçin Uygulama Önerileri), Baku.

Dragaytseva, D. G. (2005). *Ansamblavoye Muzitsirovaniye Podrostkov v Klasse Obşeye Fortepiano kak Faktor Razvivayuşego Obuçeniya v Detskoy Muzıklanoy Şkole* (Çocuk Müzik Okulları Yardımcı Piyano Derslerinde Ansambl Çalmanın Yeniyetmelerin Gelişimini Sağlayan Etkisi). *Doktora Tezi*, Moskova.

Hohryakova, G. V. (2006). *Fortepiano: Vozmojno li Obuçeniye bez Muçeniya?* (Piyano: Öğretimi Çilesiz Vermek Mümkünmü?).

Kazimova, Z. A. (2010). *Programma dlya Podgotovki Studentov-Bakalavrov po Kursu "Obşeye Fortepiano"* (Lisans Öğrencilerinin "Yardımcı Piyano" Dersi Hazırlığı Müfredatı), Baku, Müzik Akademi.

Kuznetsova, N. M. (2001). *Netradisionniye Formı Rabotı nad Polifoniçeskimi Proizvedeniyami İ.S.Bacha v Klasse Obşego Fortepiano* (Yardımcı Piyano Dersinde Bach'ın Polifonik Eserleri Üzerinde Gelenek Olmayan Çalışma Yöntemleri), Ufa.

Mihaylova, Y. V. (2013). *Spesifika Obuçeniya İgre na Fortepiano Uçaşısya Horeografiçeskogo Otdeleniya* (Koreografi Bölümü Öğrencilerine Piyano Öğretiminin Özellikleri), Kidiş.

Musabekova, S. G. (1977). *Çteniye s Lista v Klasse Obşego Fortepiano, Metodiçeskiye Ukazaniya* (Yardımcı Piyano Sınıfında Deşifre, Uygulama Önergeleri), Baku.

Prusova, L. L. (2011). *Znatnina, V.M., Jeleznikova, Y.Y., Spesifika Prepodovaniya Predmeta "Obşeye Fortepiano"na Horeografiçeskom Otdelenii Detskoy Şkolı İskusstv* (Çocuk Sanat Okulu Koreografi Bölümünde "Yardımcı Piyano" Dersi Öğretiminin Özellikleri), Saratov.

Sigalova, M. V. (1987). *Metodiçeskiye Rekomendasii po Optimizazii Obuçeniya Fortepiano Uçaşısya İstoriko-Teoretiçeskix , İspolnitelskih i Dirijorsko-Horovih Tsiklov Muzikalnih Uçiliş* (Müzik Kolejlerinde Müzikoloji, İcracılık ve Koro Şefliği Bölümleri Öğrencilerinin Piyano Öğrenimini Uygulama Önergeleri), Baku.

Skuridina, I. A. (2012). *Rabota nad Raznoharakternimi Proizvedeniyami v Klasse Obşego Fortepiano* (Yardımcı Piyano Dersinde Çeşitli Karakterde Parçalar Üzerinde Çalışma), Monino.

Taneva, R. (1992). *Profesyonel Dansçının (Koreografın) Formasyonunda Piyano Öğreniminin Rolü*, Orkestra.

Tsypin, G. M. (1984). *Obuçenie İgre na Fortepiano (Piyano Çalma Öğretimi)*, Prosveşeniye, Moskva,

Walther, J. G. (1732). "Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec" Verlegts Wolfgang Deer, Leipzig.

MEY VE ZURNA'NIN HALK OYUNLARININ İCRASINDA KULLANIMI

The instruments "Mey" and "Zurna" that is used to Accompanied on Folklor

Gürkan ÇAKMAK*

ÖZET

Türk Halk Müziği nefesli çalgılarından Mey ve Zurna yapısı ve tınısı bakımından incelendiğinde, bu çalgıların çalım tekniği ses gürlüğü ve kullanım alanları bakımından farklılıklar gösterdiği görülecektir. Özellikle Halk oyunlarının icrasında yüksek desibele sahip zurna'nın kullanılması, Halk Oyunlarının genellikle açık havada ve geniş bir alanda oynanıyor olmasıdır. Ancak Mey çalgısı, daha düşük desibel sesiyle, çok fazla tercih edilmemektedir.

Doğu Anadolu müzik kültürünün bir parçası olan Mey çalgısı, ses kuvveti açısından diğer nefesli çalgılardan daha düşük olmasına rağmen, yine de Halk Oyunlarının icrasında gelenek içinde kullanılmıştır. "Barlar ve Halaylar Bölgesi" olarak adlandırılan Doğu Anadolu'da oynanan Halk Oyunları'nda açık havada Zurna kullanılırken, kapalı alanda oynanan oyunlarda Mey çalgısı da kullanılmaktadır.

Bu çalışmada, Halk Oyunları ezgilerinin icrasında mey ve zurnanın kullanımına ilişkin öneriler örnek eserlerle desteklenerek sunulacaktır. Araştırma da yöntem olarak kaynak taraması ve betimsel yöntem kullanılmıştır. Sonuç olarak, özellikle halk oyunları icrasında otantik icralarda ve açık havada zurna, düzenlemeli ve kapalı mekân oyunlarında mey in tercih edildiği ortaya çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Organoloji, mey, zurna.

ABSTRACT

If one scans studies performed about wind instruments accompanying folk dances so far, he would determine that such instruments' having high decibels is their common feature. The reason for using wind instruments with high decibels in performing folk dances is that Folk Dances of Anatolia are generally performed outdoors and at a wide area. However, Mey instrument differs from other wind instruments with its lower decibel sound in comparison with the others.

Mey instrument, a part of Eastern Anatolia musical culture, is lower than other wind instruments with respect to volume; nevertheless it is used within tradition in performance of Folk Dances. While Zurna is played outdoors in Folk dances played in Eastern Anatolia which is designated as "Region of Bar and Halay dances", Mey is played for dances performed indoors.

This study examines similarities and differences of these two instruments over sample tune, based on the fact that East Anatolia Folk Dance tunes are played with Zurna outdoors and with Mey indoors.

Key Words: Organology, mey, zurna.

1. GİRİŞ

Anadolu kültürünün en büyük zenginliğinden biri müziğidir. Tarihi çok eskilere dayanan Halk Müziğimiz, ritim yönünden çok zengin, ezgisel açıdan ise oldukça renklidir. Bunun nedeni doğumdan ölüme kadar, Anadolu insanının yaşadığı her anında müziğin yer almasıdır. Müziğin Anadolu halkının ibadetinden eğlencesine kadar yaşamının her alanında yer aldığını görüyoruz. Bu da Anadolu'nun müziğini zengin ve renkli olmasının nedenini açıklamaktadır. Anadolu müziğinin bu kadar farklı ve çeşitli olmasının nedenlerinden biri de Halk Oyunları'dır.

Bilindiği gibi Anadolu Folklorunun önemli parçası olan Halk Oyunlarımız çeşitliliği ile tüm dünyanın dikkatini çekmiştir. Bu çeşitliliğin Halk Müziğine de çeşitlilik getirdiği yukarıda belirttiğimiz gibi muhakkaktır. Bildirimizde, Doğu Anadolu Bölgesi Halk Oyunları'nda kullanıldığını gördüğümüz iki nefesli çalgı olan Zurna ve Mey'i inceleyeceğiz. Bu iki nefesli çalgının Halk Oyunlarında icrasını anlatmadan önce kısaca bu çalgıları anlatmakta fayda olduğunu düşünüyoruz.

2. Zurna

Zurna, Türk Müzik geleneğinde yer alan en eski çalgılarından biridir. Özellikle davul ile birlikte icra edilme geleneği Anadolu'nun her bölgesinde görülür. Hem davul, hem de zurnanın yüksek ses vermesi bu iki çalgının açık alanda oynanan halk oyunlarında, şenliklerde yan yana

*Öğr. Gör.-T.C. Haliç Üniversitesi Konservatuarı, Türk Musikisi Bölümü, gurkancakmak1@gmail.com

kullanılmasına ve tercih edilmesine neden olmuştur. “Halbuki Zurna 10 yy. da bile Asya’da davulun arkadaşlığıyla yaygındır” (Kastelli, 2004).

2. 1. Zurna Kelimesinin Anlamı ve Etimolojisi

Zurna kelimesi etimolojik olarak, Farsça “sur” (düğün) ve “nay” (kamış) kelimelerinin birleşmesinden oluşan SURNAY kelimesinden bozularak gelmiştir. Ancak SURNAY kelimesindeki ilk hece, düğün anlamına gelen “SUR” olabileceği gibi, baş, en üst, en önemli anlamına gelen SER kelimesi de olabilir.

Göktürklerde askeri müzikte, davulla beraber kullanılan Zurna’nın, sözlüklerde ikinci bir adı “may-i Türki” olması ve Türk’ün savaçılığı anan bir Fars şiirinde bu çalgıya atıf bulunması bu çalgının Orta Asya’dan Türkler tarafından kullanıldığının bir göstergesidir (Kastelli, 2004). Selçuklu askeri müziğinde kullanılan Zurna’nın Osmanlı Mehter müziğinde kös, davul, nakkare, kudüm, nefir, nısfıye, zil, zilli maşa ile birlikte yer aldığı görülmektedir (Somakçı, 2003).

XIV. yüzyılda yaşamış olan Abdülkadir Meragi “Nekâvetü’l-Edvâr” adlı eserinde Surnay’ı şu şekilde anmaktadır:

“Nây-ı sefid ve zemr-i siyeh nâydan daha kısa bir saz olup tizlik sınırı oktav ve beşli aralığı kadardır. Tizliği daha da arttırılırsa uyumsuz sesler çıkar. Sesi bütün sazlardan daha uzak yere ulaşır” (Koç, 2010).

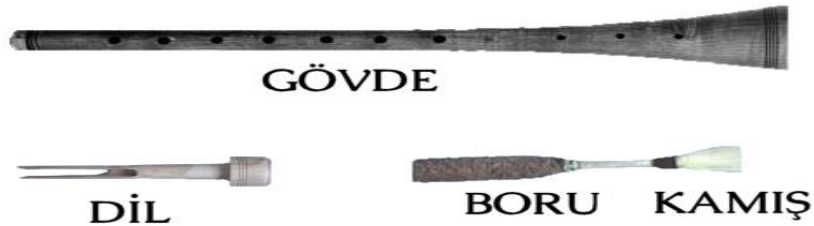
XVI. yüzyılda yazılmış olan Abdî’nin Gül ü Nevruz Mesevisi’nde anılan çalgılar arasında yine “surnay” adıyla Zurna’yı görmekteyiz. Bu Mesnevi’de Zurna davul ile birlikte anılmakta, savaş tasvirlerinin yapıldığı kısımlarda anılmaktadır (Altunmeral, 2011).

2. 2. Zurna’nın Yapısı

Zurna, gövde, boru, dil ve kamış adlı 4 bölümden oluşur. Çoğunlukla Şimşir, Dişbudak, Gürgen, Ardıç gibi sert ağaçlarından yapılan gövdenin ön tarafında 7 arkasında 1 delik bulunur. Ön yüzdeki üst 3 delik sol elin işaret, orta ve yüzük parmağı ile kapatılır. Başparmak ise arka deliği kapatır ve serçe parmak icrada kullanılmaz. Alttaki dört delik ise sağ elin işaret, orta, yüzük ve serçe parmaklarıyla kapatılır. Başparmak ise gövdenin arkasında Zurna’yı desteklemek ve dengelemek için kullanılır.

Zurnanın en alt bölümünde üç sıra halinde (birinci sırada üç, ikinci sırada bir, üçüncü sırada üç adet) delik bulunur. Bunlara cin veya şeytan deliği adı verilmiştir ve üst deliklerden çıkan havayı dengelemek için kullanılır. Aynı zamanda en alttaki üç delik Zurna’nın akort edilmesine yardımcı olurlar.

Zurna’nın sesinin gürlüğüne borçlu olduğu kısmı kamış, diğer adıyla sipsidir. Kamışı yatay haline getirilerek yapılır ve “boru” adı verilen kısma bağlanır. Genellikle metalden yapılan boru kısmında, avurtlak denen ve icracının nefes kullanmasını kolaylaştıran silindirik bir parçayı barındırır. Boru adı verilen kısım, dil bölümüne takılır. Dil kısmı genellikle şimşirden yapılır kamış ile gövde arasındaki bağlantıyı oluşturur.



Şekil 1. Zurna'nın parçaları

2.3. Zurna'nın Çalınma Tekniği

Nefesli çalgılarda sesi kesintiye uğratmadan uzun uzun çalmak en önemli konulardan biridir. Çalınan ezgiyi bozmamak için icracı ciğerlerindeki havayı kullanmalı ve nefes alma ihtiyacını icraya en az yansıtarak gerçekleştirmelidir. Bunu sağlayan teknik nefes çevirme tekniğidir.

Ağız boşluğuna ve üst gırtlığa hava biriktirilmesiyle uygulanan bu teknikte, ağız boşluğunda biriktirilen hava ile kamışın üflenmesi sırasında burundan ciğerlere hava alınır.

Bir başka kullanılan önemli teknik vibrasyondur. Vibrasyon, uzun sesin dalgalanarak icra edilmesidir, bu da sesin kulağa rahatsız edecek şekilde çığ gelmesini engeller. Zurnada vibrasyon 4 ayrı şekilde elde edilir. Bunlardan ilki kamışı sallamak suretiyle seste dalgalanma yaratarak gerçekleşir. İkinci olarak ağız içindeki kamışa dil vurularak gerçekleşir. İrcacıların çene sallayarak Zurna'da vibrasyon yapmaları üçüncü yöntemdir. Dördüncü yöntem ise hava boğazdan çıkarken boğaz gırtlak yardımıyla havanın kesik kesik üflenmesiyle vibrasyon elde edilmesidir.

2.4. Zurna'nın Çeşitleri:

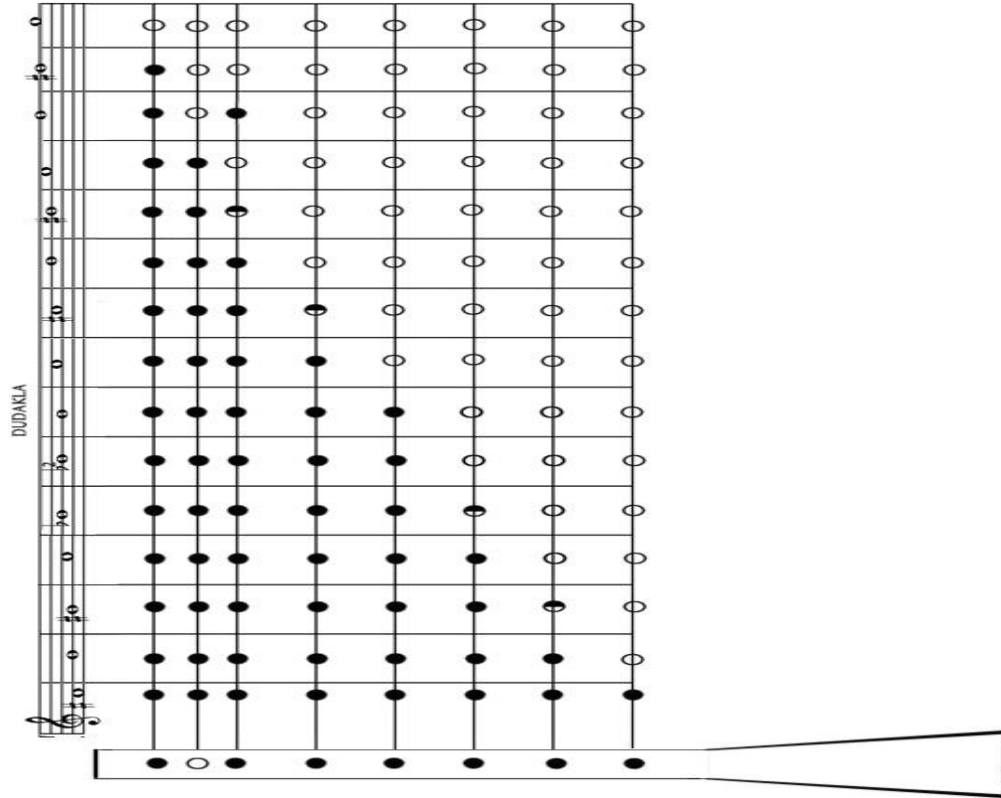
Zurna'yı üç çeşit olarak görüyoruz:

1. Kaba Zurna, en büyük boy olup, kaba ve kalın ses veren çeşiddir, Trakya bölgesinde sıklıkla kullanılır.

2. Zurna, orta boy olup, T.H.O' da en çok kullanılan çalgı olarak literatürde görülür.

3. Cura Zurna, en küçük boyda olanıdır. Tiz, ince ses çıkarır. Özellikle Karadeniz bölgesi ve civarında bu boyu kullanılmaktadır.

2.5. Zurnada Parmak Pozisyonları



Şekil 2. Zurna'da parmak pozisyonları

3. Mey

3.1. Mey Kelimesinin Anlamı ve Etimolojisi

“Mey”, Türkçeye Farsçadan geçmiş bir kelimedir. Şarap, alkollü içki anlamına gelmektedir. Bu kelime aynı zamanda tasavvufta “ilahi aşk” anlamında kullanılmış ve bu manasıyla divan edebiyatında yer almıştır (Kubbealtı Lügatı, 2010). Ancak araştırmacılar bu ismin bir kelimenin dönüşmesiyle “Mey” halini aldığı düşüncesindedirler. Buna örnek olarak ünlü müzikolog, Gazimihal, Mey adının, eski Mısır çalgısı “mayıt”tan değişerek bugüne gelme ihtimalini dile getirmesini gösterebiliriz.

Farsça’dan Türk diline geçen ve nefesli çalgılara genel ad olarak verilen “Nay” sözcüğünün, mey kelimesinin ilk şekli olabileceği de akla yakın bir düşüncedir. Nay sözcüğünün, ney sözcüğüne evrilmesi gibi, mey sözcüğünün Naydan değişerek bugünkü şeklini alması ve nefesli saz anlamına gelmesi mümkündür. Özellikle “mey” kelimesinin Kars bölgesinde “ney” anlamında kullanılması, bu düşüncüyü kuvvetlendirmektedir (Karahasanoğlu, 1996).

Literatür taramamızda, XX. yüzyıl öncesinde “Mey” ismi ile geçen bir çalgının varlığına rastlamadık. Bunun yerine literatürde bu çalgının Balaban olarak anıldığını görüyoruz. Gerçekten de Doğu Anadolu’da Mey olarak anılan çalgı, Balaban’la gerek yapı gerek icra açısından aynı çalgıdır. Müzikolog Süleyman Şenel farklı isimler ve küçük değişiklikler taşısa da Kafkaslarda yer alan Balaban ve benzeri çalgılarla Meyin aslında aynı çalgı oldukları görüşündedir. “Form ve teknik yapı yönünden ‘Mey’, ‘Duduk’ ve ‘Balaban/Balaman (Yassı Balaman / Yastı Balaman)’ adlandırmaları, aynı tip sazı ifade etmektedir. Küçük farklılıklar varsa da, bunlar doğaldır: Gövdenin biraz daha ince / kalın veya uzun / kısa olması gibi, bir deliğin eksik veya fazla olması gibi, ağaç tercihlerinin, tınlamalarının hatta repertuarlarının farklılık göstermesi gibi...” (Şenel, 2005). Bu yüzden Mey’in tarihçesini anlatırken, Balaban’ın tarihinden yararlanacağız.

Balaban çalgısının tarihçesini incelediğimizde kaynaklarda Şiraz kentinde bu çalgının ortaya çıktığı geçmektedir. Müzikolog Mahmud Ragıp Gazimihal, “Belban veya balaban (Türkmen kamışlı düdüğü), Şiraz’da icat edilmiştir. Zurnadakine benzer kалаğı yoktur. Türklerce çok kullanıldı. Demek ki 17.yy.’da İstanbul’da bile çalıcısı varmış” diyerek bilgi vermiştir (Gazimihal, 1975).

Yazılı kaynaklarda Balaban adına ilk olarak Abdülkadir Meragi’nin eserlerinde (1350?-1435) rastlamaktayız. Meragi, Câmîu’l-Elhân (miladi 1405) ve Makasidu’l-Elhân (miladi 1421) adlı eserlerinde çalgıları “Telli Sazlar”, “Nefesli Sazlar” “Kâseli ve Vurmalı Sazlar” olarak üç ana başlıkta sınıflandırmış, ve “nayçe-i balaban” adıyla Mey’e değinmiştir (Bardakçı, 1986).

Meragi, Câmîu’l-Elhân adlı eserinde, “nayçe-i balaban” adıyla andığı Mey’i, “Surnaya benzer surnayın talimi bununla yapılır, yumuşak ve hazin bir sesi vardır” sözleriyle tanımlamıştır (Sezikli, 2007).

Makasidu’l-Elhân adlı eserde ise bu çalgı “Nâyçe-i Balabânın, notalarının hükmü bakımından Surnâ ile ilişkisi vardır. Surnâdaki gibi delikleri kapatılır. Mülâyim ve hazîn bir sesi vardır.” şeklinde anlatılmıştır (Karabaşoğlu, 2010).

Abdülkadir Meragi’nin iki eserinde de Balaban çalgısını zurna ile ilişkilendiren cümleleri dikkat çekicidir. Özellikle Câmîu’l-Elhân adlı eserinde, bu çalgının zurna çalgısı alıştırması için ayrıca kullanıldığını belirtmesi altı çizilecek kadar önemli ve başka bir kaynakta rastlanmayan bir bilgidir.

3.2. Meyin Yapısı

Günümüzde kullanılan Mey’in ana gövdesi üzerinde ön yüzeyde yedi ve arka yüzeyde bir olmak üzere sekiz perde deliği bulunan nefesli bir çalgıdır. Meyin üç ana kısımdan oluştuğu söylemiştik. Bu kısımlar; gövde, kamış ve kıskaçtır. Meyi oluşturan bu üç ana kısımdan başka, icra sırasında gerektiği zaman kullanılan altlık veya boğaz adı verilen bir parça daha vardır. Bu parça,

kamış ile gövde arasına takıldığında Mey'in akordunu "pest"leştirir. Mey kullanılmadığı zamanlarda, kamış kısmının esnememesi için kamışa "koruyucu kıskaç" adı verilen bir parça takılarak saklanır.

"Gövdenin yapı malzemesi olarak çeşitli ağaç türleri kullanılır. Şimdiye kadar bu nefesli sazı yapan ustalar genellikle erik ve zerdali ağacı kullanırlardı. Günümüzde ise, gövde yapımı sırasında kullanılan ağaç malzeme fırınladığı için, akasya, ceviz, dut, gül, kayısı, şimşir, zerdali, zeytin gibi ağaçlardan da Mey yapılmaktadır. Fırınlama işleminin sebebi, ağacın özünde bulunan suyun kurutulması, gövdenin daha sonra eğilmesini önlemektir" (Yılmaz, 2006).

Mey'in gövdesi, düz silindirik boru formundadır. Üst tarafının çapı (hem iç hem de dış çap olarak) daha geniştir. Çünkü bu geniş kısma kamış takılır. Meyin üzerinde sekiz adet "perde deliği" bulunmaktadır.

Gövdeye takılan kamışın yapı malzemesi olarak tatlı su kamışı kullanılır. Kamışın alt tarafı, ana gövdeye girebilmesi için koni şeklinde bırakılmış, üst tarafı ise sesin çıkarılışı için, dudakların rahatça üfleyebilmesi için yassıltılarak düzeltilmiştir. Meye karakteristik sesini veren bu parçadır.

Meyin tınısını ve akordunu ayarlamak için kamış üzerine takılan kıskaç, yapı malzemesi olarak, ağaç, sepet çubukları su kamışından yapılır. Bu parçanın, maşa olarak adlandırıldığı da görülür.

1 oktavdan biraz fazla ses sahasına sahip olan Mey de akort kamış ve kıskaç değişikliğiyle yapılır. Kimi zamanda yukarıda belirttiğimiz gibi boğaz ismi verilen parça akordun tam kurulabilmesi için kullanılabilir. Meyin boyuna uygun kullanılmayan kamış

Meyde akort, ana gövde, kamış ve kıskaç değişikliği ile yapılır. Meyin boyuna uygun kullanılmayan kamış, seslerin detone ve surtone olmasına sebep olur. Dolayısıyla Do re mi gövde ile do re mi kamışları takılmalıdır. Kıskaç kamışın üzerinde tam ortada yer almalı, eğer kıskaç dar olup, ağız kısmına yakın olursa ses tiz ve kulağa hoş gelmeyen bir tını oluşur.

Aynı şekilde eğer kıskaç geniş olup kamışın bitimine doğru gelirse, bu sefer çalınmakta zorluk çekilir, sesler anormal pest olur ve icracının fazla üfleme yaparak zorlanmasına sebep olur.

Kullanılan kıskaçın geniş ve bombeli olması sesin pest, dar olması ise tizleşmesini sağlar. Kıskaç, ileri geri hareket ettirilerek Mey'in tınısı netleştirilir.



Şekil3. Mey'in parçaları

3. 3. Meyin Çalınma Tekniği

Meyin üstteki dört perde deliği (biri arkada olmak üzere) sol el parmaklarının (başparmak, işaretparmağı, ortaparmak, yüzükparmağı) birinci boğumu, alttaki dört deliği ise sağ elin parmaklarının (işaretparmağı, ortaparmak, yüzükparmağı, serçe parmak) ikinci boğumu ile kapatılır. Sol elin serçe parmağı önde durur. Sağ elin başparmağı arkada çalgının dengede tutulabilmesi için destek görevini üstlenir.

Mey çalımı sırasında sesin tizleştirilmesi veya pestleştirilmesi için deliklerin açılıp kapanması dışında dudağın kullanımı etkindir. Dudaklar kamışı serbest bıraktıkça kamışın arası açılır ve ses pestleşir, sıkıkça (boş bırakılmak da denir) kamış daralır ve ses tizleşir.

Mey çalınırken dudağın sıkılması ve gevşetilmesi sesin tizleşmesi ve pestleşmesinde etkin rol oynar. Bunun dışında dudakla uygulanan kuvvet, sesin tınısını da etkiler. Aynı zamanda çalımda nefesin kullanımı da etkindir. Nefesin şiddeti, tını farklılıklarına yol açtığı gibi, detone-sürtone olunup olunmamasında da etkili olur. Havanın kontrollü kullanılması için nefes alıp vermede diyafram kullanılır. Diyafram sayesinde nefes verme süresi uzar.

Bunun yanında Mey’de kullanılan en önemli teknik, Zurna’daki gibi “nefes çevirme tekniği”dir. Mey’in kesintisiz çalınmasını, sesin tını ve akort olarak temiz çıkmasını sağlar.

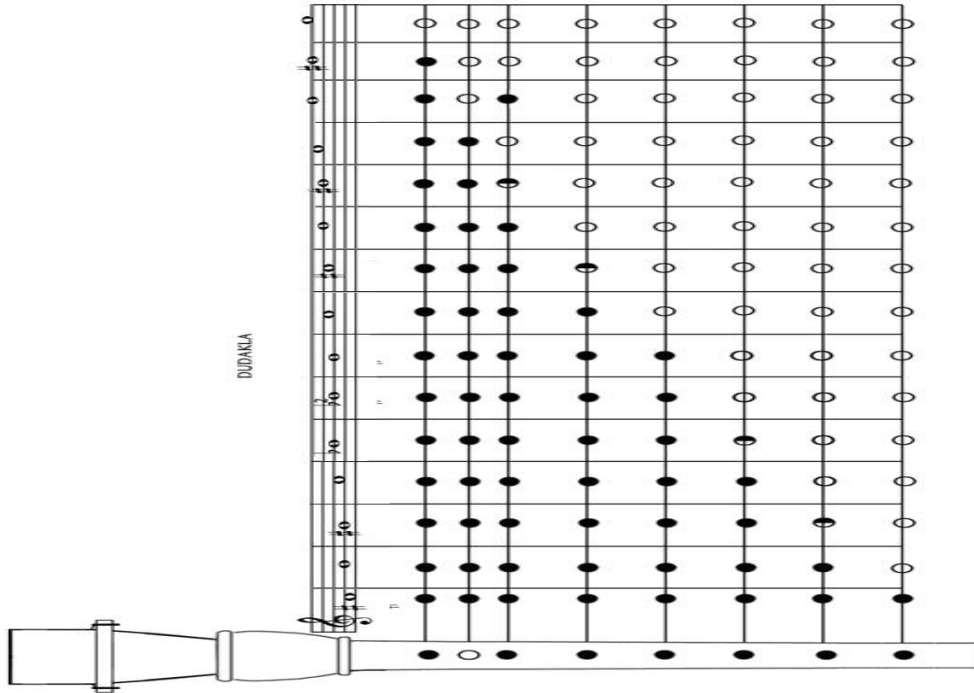
3. 4. Mey Çeşitleri

Mey, bir oktav + yarım ses genişliğinde ses sahasına sahiptir. Bu kadar dar bir ses sahasına sahip olan Mey’le her ezgiyi çalmak mümkün değildir. Geçmiş yıllarda bu nedenle Ana - Orta - Cura olarak adlandırılan üç farklı akorda sahip Mey kullanılmaktaydı. Ancak Mey’in çalgı olarak yaygınlaşması, kullanım alanının genişlemesi, bu üç farklı Mey akordunun yetmemesi sonucunu doğurmuştur. Meyin ses sahasının darlığı, yeri geldiğinde bu yapının transpoze ihtiyacını gidermemesi ve üç ayrı akordun artan ihtiyacı karşılayamaması problemi, her ses için bir Mey imal edilmesiyle çözülmüştür.

Meyin akortları değiştiği halde yapıları, parmak pozisyonları değişmediği için icracı bir zorluk duymaz. Aksine ezgiye uygun akorttaki Mey seçildiğinde daha az arızalı pozisyon çalmak icracıyı rahatlatır. La Mey diyapozondaki sesleri vermektedir. Bu yüzden la Mey’i “esas Mey” olarak adlandırabiliriz. Mey icracısı, herhangi bir akortta Mey’le çalarken la Mey ile çalıyormuş, la Mey’den çıkan diziyi çalıyormuş gibi düşünür.

3. 5. Meyde Parmak Pozisyonları

Mey’deki parmak pozisyonları şekil 4’te verilmiştir. Şekil 1 ve şekil 4 incelendiğinde Zurna’daki ve Mey’deki parmak pozisyonlarının aynı olduğu görülecektir.



Şekil 4. Mey’in parmak pozisyonları

4. Mey Ve Zurnanın Halk Oyunlarının İcrasında Kullanımı

Başta da belirttiğimiz gibi Anadolu'da ki Halk oyunları çeşitlilik, tüm dünyanın dikkatini çekecek kadar çoktur. Bir başka deyişle, Anadolu'da yöre yöre, bölge bölge, farklı halk oyunu formlarının varlığını görmekteyiz. Bu farklı formlar, oynanış biçimlerine göre, illerine göre gibi farklı şekillerde gruplandırılmıştır. Ancak en çok bilinen gruplama oyun formlarına göre yapılan; Ana Türler ve Ara Türler olarak iki grupta yapılan sınıflandırılmadır. Bu sınıflandırmaya göre, Anadolu'da oynanan ana oyun türleri a- Barlar b- Halaylar c- Horonlar d- Karşılamlar e- Kaşık Oyunları f- Zeybekler olarak tasnif edilmişlerdir. Bu ana türlerin yanında yer alan ara türler ise şöyledir: a- Bengiler b- Güvendeler c- Mengiler d- Teke Oyunları e- Yallılar f- Horalar g- Seymen Oyunları.

Halk Oyunlarını konu alan kimi çalışmalarda bu gruplandırmadan yola çıkılarak Anadolu çeşitli oyun bölgelerine bölünerek gösterilmiştir:



Şekil 5. Anadolu'daki Oyun Bölgeleri

Gerek yukarıda bahsettiğimiz sınıflandırmayı, gerekse oyun bölgelerini gösteren haritaları incelediğimizde, bu oyunların oluşumunda dinsel etkilerin yanında, bölgesel kültür ve birbirinden farklı coğrafi yapılar ve iklim özelliklerinin katkısının olduğunu görürüz.

Çalışmamızın başlığında yer alan çalgılardan biri olan Mey çalgısı Doğu Anadolu yöresine özgü bir çalgıdır. Zurna ise hemen hemen her yörede Halk Oyunlarının müzik icrasında kullanılmaktadır. Bu iki çalgının hangi bölgelerde ortak olarak kullanıldıklarını belirlemek için Türker Eroğlu'nun Doktora çalışmasını kaynak olarak aldık. Bu çalışmaya göre Doğu Anadolu yöresinde Halk Oyunları müzik icrasında kullanılan çalgılar Tablo 1'de gösterilmiştir.

TABLO 1. Doğu Anadolu Yöresinde Halk Oyunları Müzik İcrasında Kullanılan Çalgılar (Eroğlu, 1994).

ÇALGILAR TÜRÜ	YÖRE ADI
Nefesli Sazlar	
Cimon - Cibon	Kars, Ağrı
Cura Zuma (Dezele)	Bitlis

Çığırta	Elazığ
Kaval	Bingöl, Bitlis, Elazığ, Malatya, Hakkâri, Muş, Tunceli, Van
Klarnet	Elazığ, Erzurum, Kars, Tunceli
Mey	Erzurum, Kars, Muş, Van
Tulum (Erbane - Elbane)	Bitlis, Kars, Muş
Zurna	Araştırma sahasının bütününde.
Vurmalı Sazlar	
Daire	Elazığ, Van, Kars
Davul	Araştırma sahasının bütününde.
Debiek, Dömbek Dümbelek, Darbuka	Elazığ, Van
Def (Tef)	Elazığ, Erzurum, Kars, Van
Nağara (Koltuk Davulu)	Kars
Mızraplı -Tezeneli Sazlar	
Ahenk	Elazığ
Bağlama Ailesi	Araştırma sahasının hemen hemen bütününde.
Cümbüş	Elazığ, Erzurum
Kanun	Elazığ
Tar	Kars
Ud	Elazığ
Yaylı Sazlar	
Kabak Kemane	Kars, Elazığ, Bitlis
Kemança	Kars, Ağrı
Keman	Elazığ,
Kemençe	Bitlis

Mey ve Zurna'nın Halk Oyunlarında kullanıldığı ortak bölgelerin Erzurum, Kars, Muş ve Van olduğunu bu tablodan tespit ediyoruz. Bu bölgelerde oynanan oyunlar Bar ve Halaylardır. Ve bu iki çalgı da Erzurum bölgesinde Bar ve Halay oyunlarında, Kars bölgesinde Bar, Halay ve Kafkas oyunlarında, Muş ve Van yörelerinde Halay oyunlarında kullanılan çalgılardır (Muş ve Van bölgesinde Bar oyun geleneği bulunmamaktadır).

Halay oyunu Anadolu'da en yaygın oyun olarak göze çarpmaktadır. Her yöreye ait figürleri farklılaşmakta, kadın, erkek veya karma topluluklar tarafından oynanmaktadır. Halaylar, eller serçe parmaklardan, omuzlardan tutularak, eller parmaklarda tarak (bar ve halay) tutuşlu farklı şekillerde oynanırken, basma hareketi, dokunma hareketi, sürtme hareketi, yürüme hareketi, sekme hareketi, koşma hareketi, atlama hareketi, zıplama hareketi, sıçrama hareketi, esneme hareketi, yaylanma hareketi, çökme-çömelme hareketi figürleri görülür (Gülbeyaz, 2005).

"Bar" kelimesi "birliktelik", "topluluk", "el ele tutuşmak", "bağlamak" ve "beraberce oynamak" gibi anlamlar taşımaktadır. Tarak tutuşlu şekilde oynanır. Anadolu'nun Kuzeydoğu ve doğusunda, Erzurum, Kars, Ardahan, Iğdır, Bayburt, Gümüşhane, Ağrı, Erzincan ve Artvin bölgelerinde oynanan Bar oyunu, Erzurum'da yerine göre sadece erkek, sadece kadın ya da karma topluluklar tarafından oynanır. Bu bölgede en az 5 kişiyle oynanan Bar oyununda oyuncular genellikle düz dizi ya da yarım ay şeklinde dizilir. Erkek Barlarında figürler mertliği ifade eder, bu yüzden ağır başlı ve hırçın olmayan hareketlerden oluşur. Kadın Barları ise erkek Barlarına nazaran daha yalın ve yumuşak figürler taşır.

Kars bölgesinde ise "Yattı" adıyla anılan Barlar, küçük yörelerde toplu olarak oynandığı görülmüştür. Bu bölgenin dağlık kesimlerdeki barlarda çoğunlukla beceri gerektiren hızlı figürler görülür.

Hem Mey hem de zurnanın kullanıldığı Kafkas Oyunlarının varlığını Kars şehrinde görmekteyiz. Bunun nedeni, şehrin Azerbaycan bölgesinden ve Kafkaslardan göç almış olmasıdır. Bu oyunların figürlerinde kızlarda zarafet, naiflik ve asalet; erkeklerde ise güç, atiklik anlatan figürler yer alır.

Yukarıda kısaca özelliklerine değindiğimiz bu oyunların yörelerinde hem zurna ile hem mey ile ayrı ayrı icra edilmesinin önemli bir nedeni, bu çalgıların ses yüksekliklerinden kaynaklanmaktadır. Sesi gür olan Zurna sadece bu bölgelerde değil, Anadolu'nun tüm bölgelerinde açık havada oynanan oyunların neredeyse vazgeçilmezi olarak yer almıştır. Mey ise ona göre daha az sese sahip olduğundan kapalı mekânlarda, ev içlerinde oynanan oyunlarda kullanılırlar.

Anadolu adetlerinin yapısı gereği kimi bölgelerde kadınlar kendi aralarında eğlenmek için toplandıklarında kapalı mekânları ve evleri tercih ederler. Bu tercih, oyun sırasında Zurna'nın kullanımını ses yüksekliği yüzünden zorlaştırmaktadır. Şekil 1 ve Şekil 4'de gözüken Mey çalgısının Zurna'ya olan çalım benzerliği bir çözüm olarak ortaya çıkmış ve kapalı alanlarda melodiyi veren nefesli çalgı olarak Mey'in kullanılması tercih edilmiştir.

Ancak bu iki çalgı her ne kadar benzer olsa da aralarında ki tını farkı aynı ezgilerin icrasında farklı tınların ortaya çıkışını sağlamaktadır. Bu farkı örnek 2 ezgide duyuralım:

YÖRE
ERZURUM
KAYNAK KİŞİ
YÖRE EKİBİ

AĞIRLAMA

DERLEYEN
TRT ERZURUM RADYOSU
DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
FLAT LEHİMLER

NOT = Toplu sazlar (LA . MI) seslerini icra ettiğinde, istenirse üzerine gezinti yaptırılıp (SOL , FA , SOL , FA) seslerine dönülerek devam edilir.

T 8 7 MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T.H.M. REPERTUAR NO: 266
İNCELEME TARİHİ: 2.5.1995

YÖRE
DOĞU ANADOLU
KAYNAK KİŞİ
YÖRE EKİBİ
SÜRE: - - 176

BAR HAVASI

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ
DERLEME TARİHİ
26.2.1970
NOTALAYAN
NİDA TÜFEKÇİ

5. SONUÇ

Otantikte Erzurum, Kars, Muş ve Van yörelerinde, aynı ezgilerin icrasında Zurna açık alanlarda, Mey kapalı alanlarda kullanılmıştır. Bunun nedeni, Zurna'nın daha yüksek, Mey'in daha alçak ses yüksekliğine sahip olmasıdır. Bu çalışmada kaynak taraması ve ortaya konan veriler incelendiğinde, kapalı alanlarda Zurna'nın yerine Mey kullanılmasının tesadüfi olmadığı anlaşılmıştır. Bunların nedenini şu şekilde sıralayabiliriz:

Parmak pozisyonlarının oktav farkına rağmen aynı olması.

Nefes tekniklerinin birbirine benzemesi (Abdülkadir Meragi'nin Zurna'nın talimi için Meyin balabanın kullanıldığını söylediğini tekrar hatırlatalım).

Mey ve Zurna çalım teknikleri açısından bu kadar benzemesine rağmen, icra örneklerinde de görmekteyiz ki aynı ezgilerin icrasında farklı tınlar ortaya çıkar. Bu iki çalgının aynı ezgilerde farklı tınlar vermesi günümüzde bir çeşitlilik olarak değerlendirilmiş, günümüzdeki Halk Oyunları yarışmalarında birlikte kullanılmaya icra edilmeye başlanmıştır. Mey'in desibel olarak düşük sese sahip olması teknolojik imkanlarla (mikrofon ve ses sistemi) giderilmiş, bu kendine has olan çalgı, otantiğin dışındaki yörelere ait ezgilerin icralarında da bu yarışmalarda kullanılır olmuştur.

Sonuç olarak, elimizdeki belgelere göre Zurna ve Mey 14. yüzyıldan beri birbiriyle ilişkili iki çalgı olmuş, Zurna'nın eğitiminde Mey çalgısı kullanılmagelmiştir. Bu iki çalgının benzerliği yüzünden Anadolu'da Erzurum, Kars, Muş ve Van bölgeleri Halk Oyunlarında oyun mekânına göre ya Zurna ya Mey tercih edilmiştir. Ancak müzik geleneği, şartların değişimine açık bir olgudur. Günümüzde teknolojik şartların gelişmesiyle Mey ve Zurna beraber icra edilmeye başlanmıştır.

KAYNAKÇA

Altunmeral M. (2011). Abdî'nin Gül Ü Nevrûzunda Mûsikî Terimleri. *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. 9 (2), 325-332.

Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yayınları.

Eroğlu, T. (1994). Doğu Ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi Halk Oyunları ve Bu Bölgelerdeki "Halay"ların Folklorik İncelemesi. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Gazimihal, M. R. (1975). *Türk Nefesli Çalgıları*. Ankara: Kültür Bakanlığı MİFAD Yayınları.

Gülbeyaz, K. (2005). Türk Halk Oyunlarının Hareket Açısından Değerlendirilmesi. *Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Karabaşoğlu, C. (2010). Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makâsıdu'l-Elhân Adlı Eseri. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Karahasanoglu Ata, S. (1996). *Mey ve Metodu*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Kastelli, A. S. (2004). Türk Halk Oyunlarında Kullanılan Nefesli Çalgıların Orkestrasyon İçindeki Kullanımı ve Yörelere Göre İncelenmesi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Koç, F. (2010). Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî ve "Nekâvetü'l-Edvâr" İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Müsikî Nazariyatındaki Yeri. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kubbealtı Lügatı (2010). *Mey Maddesi*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Somakçı, P. (2003). Türklerde Müzikle Tedavi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 15 Yıl: 2003/2, 131-140.

Sezikli, U. (2007). Abdülkâdir Merâgî ve Câmîu'l-Elhân'ı. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Şenel, SÇ (2005). 'Mey-Balaban-Duduk' ve 'Sarı Gelin Türküsü' Hakkında Süleyman Şenel ile Bir Röportaj", Röportaj Şamil Kucur, <http://www.turkuler.com/yazi/meybalaban.asp>, Aralık 2005.

Yılmaz, A. (2006). *Kişisel Görüşme*, İstanbul.

TÜRK HALKLARININ ŞARKILARINDA TÜR ÖZELLİĞİ

Genre Peculiarities in Turkic Peoples Songs

Habibe MAMMADOVA*

ÖZET

Türk halklarının oluşumu çok zor bir proses olmuştur. Onlar yüzyıllar boyu çeşitli tarihi sebepler yüzünden birleşmiş ve ayrılmışlar. Bu halklar sadece birbirleriyle ilişkide değil, aynı zamanda başka komşu halklar ile karşılıklı temas kurmuşlar. Tarih boyunca çeşitli faktörler bu halkların gelişme sürecini etkilemiştir. Türk halkları en eski xalqlardandır. Bunu bir çok bilimsel çalışmaların sonuçları kanıtıyor.

Türk halklarının dil grubuna göre sırası şöyledir:

Oğuz grubu – azerbaycan, türk, türkmen, qaqaüz;

Qıpçaq grubu – qazak, qırğız, karakalpak, krım-tatar;

Bulgar grubu – kazan-tatar, başqırd, kumuk;

Karluk-uyğur grubu – özbek, uyğur;

Uyğur-oğuz grubu – tuva, hakas;

Çuvaş - yakut grubu – yakut, çuva.

Her bir halkın şarkı kültüründe tonlama özelliklerini incelerken müziğin tamamen onu yaratan esas tarafları - melodi, ses yüksekliği, lad-işlevsellik, boyut, şekil gibi anlamlar diğer faktörlerle - şiirsel bir metinle, yorumuyla, organik ilişkide incelenmelidir. İşte, müziğin bu açıdan analizi temelinde Türk halklarının şarkılarında tonlama ilişkileri ile ilgili özellikleri ortaya çıkarmak mümkündür. Türk boylarının, kültürünün sürekli karşılaşması, çarpışması sonucunda şarkının bir tür olarak oluşumu gidiyor. Bu da Türk halklarının şarkılarında bir sıra benzer özellikler ile birlikte, farklı özelliklerin ortaya çıkmasına neden olur. Bu sebepleri incelemekten dolayı ilk önce kısa da olsa, Türk halklarının tarihine ve dil bölgesüne göz yetirmişik. Geniş kapsamda yerleşen Türk halklarının kültürünü dil bölgesüne ve şarkı tarz tahliline dayanarak belirli bir sisteme düşürmek, onların aynı kökten yaranan kültürüne sahip olmalarını ortaya çıkarır.

Türk halklarının şarkılarında her bir halka özgü olan kendine özgü özellikleri, şarkılar arasında intonasyon ilişkilerini ortaya çıkarmak için melodik çevrimdışı giden süreçleri, makam ile ilgili daha derin katlara, ritm ile lehçe arasında olan bağlılığa tonlama kontektinden yansarak araştırmak çok önemlidir. Türk halklarının şarkılarının erken intonasyonlar ile ilgili olayları incelerken, özellikleri ile beraber, tonlama özünde giden süreçlerde genel düzenlilik gözlemliyoruz. Şarkılarda genel özelliklerden biri, ses düzeninde III, IV ve V basamakların referans sesleri olup, sütunlara, dayanak noktalarına dönüşmesidir. Zennimizce ses düzeninde bu dayanacaqların olması bir takım hususlar ile ilgilidir:

1. Şarkıların kurulduğu zaman mevcut olan müzik aletlerinin kendine sabit duraklarının olması;
2. Erken intonasyonlar ilişkin örneklerin dayandığı lad sistemlerinde bu dayanacaqların sınır sesi işlevini taşıması;
3. Uzak geçmiş ile bağlı olan özel törenlerde, ayinlerde kullanılan büyü içerikli çağırışların, sembol taşıyıcılar zamanın süzgecinden geçerek sütunlara dönüştürülmesi;
4. Sadece Türk halklarında, genellikle, tüm halkların folklor müziğinde III, IV ve V pillerin referans, sınır sesleri olması.

Tüm bu özellikler, ses koleksiyonu belirli bir avazın, küçük tonlama anlamının oluşumu erken aşamadan geçerek, bir sonraki gelişim aşamasına koyuyor.

Anahtar kelimeler: Türk halkları, müzik, kültür, şarkı, tür.

ABSTRACT

The formation of Turkish peoples – nation was quite difficult process. Hereupon because of various history reasons they, for the centuries were sequently united and separated. These people were not only communicated to each other, but at the same time, with all neighbor nations, developed through such bilateral contacts.

Various factors during history phase influenced these people's development stages. But just one thing can not be argued that Turkish nations \peoples\ are the ancient ones. This is approved by numerous scientific researches. The sequence of Turkish peoples division on their language group is the following:

1. Bogus group - Azerbaijani , Turks , Turkmen, Gagauzes.
2. Qipchag group – Kazakh, Kirghiz, Kara-kalpak, Crimean Tartars.
3. Bulgar group- Kazan- Tatar , Bashkir, Qumuq.
4. Karluk-uygur group- Uzbek, Uighur.
5. Uighur-oghuz grup- Tuva , Khakas.
6. Chuvash and Yakut group - Yakut, Chuvash.

* Doç. Dr.- Bakü Müzik Akademisi, habishka83@mail.ru

In each nation song culture, while researching intonation private peculiarities created music , in common , main features\ sides \ like – melody, voice force strongness, tune functioning, measure, shape like notions , jointly with other factors like poetry content, performance way , should be learned in organic relationship. Exactly based upon music analysis ground from this point of view, it is possible to reveal intonation features, connected with Turkish peoples songs. As the result of Turkish ethnoses, culture permanent unity crossing, song's formation process, like the genre is in an action. This means that jointly with the raw of similar features – this, in Turkish people's songs - is the reason of distinctive features delineation. To research these reasons firstly even shortly, in brief, we took into consideration Turkish people's history and language matters. Rooted upon Turkish peoples culture wide circumscribe allocation language matters and song genre analyses, attaching them into definite system , reveals their membership , derived from the same origin culture.

It is considered reasonable to research original features in Turkish peoples songs , typical for existence in any nation, to reveal intonation links among songs, activated in melody line processes, connected with tune, into more deep strata's , in unity between rhyme and dialect links from intonation context approach. Researching connected with Turkish peoples songs early intonation opportunities , jointly with peculiarities in the processes activated in intonation structure \ cell\ , we can observe common guidance to the traditional order law. In the songs, one of the common features in the sound scale the III, the IV, and V stages changed into affirmed sounds is transforming them into columns supporting points.

As for author's opinion, in the sound scale - the existence of such stop points is connected with a raw of opportunities

1. Particular constant stop points existence for available musical instruments in songs creation process.
2. Connected with early intonations examples based upon tune systems, these stop points bordering voice carrying on function.
3. In the special ceremonies connected with far ancient past , explored in the rites exorcism character like calls , allegoric symbols bearers , elapsing through time filter transforming them into pillars .
4. Not only for Turkish peoples but in common, all nations' folklore music III, IV, and V levels affirmed border sounds existence.

Wholly all of these features definite voice small intonation understanding formation in sound collection, on passing through early stages, makes a step into next development stage.

Key Words: Turkish people, music, culture, song, genre.

GİRİŞ

Türk halklarının oluşumu çok zor bir proses olmuştur. Onlar yüzyıllar boyu çeşitli tarihi sebepler yüzünden birleşmiş ve ayrılmışlar. Bu halklar sadece birbirleriyle ilişkide deyil, aynı zamanda başka komşu halklar ile karşılıklı temas kurmuşlar. Tarih boyunca çeşitli faktörler bu halkların gelişme sürecini etkilemiştir. Türk halkları en eski xalqlardandır. Bunu bir çok bilimsel çalışmaların sonuçları kanıtıyor.

Türk halklarının dil grubuna göre sırası şöyledir:

Oğuz grubu – azerbaycan, türk, türkmen, qaqaüz;

Qıpçaq grubu – qazak, qırğız, karakalpak, krım-tatar;

Bulqar grubu – kazan-tatar, başqırd, kumuk;

Karluk-uyğur grubu – özbek, uyğur;

Uyğur-oğuz grubu – tuva, hakas;

Çuvaş - yakut grubu – yakut, çuva.

Türk dili grubuna dahil olan halkların sayısı yeryüzünde şu anda 200 milyona yakındır. Bu halkların büyük çoğunluğu eski SSR topraklarında Azerbaycan, Altay, Karaçay-Malkar, Başkurt, Barabin, Gagauz, Kazak, Qaraqalpaq, Kırgız, Qumuq, Karaim, Kırım-Tatar, Karakas / tofalar /, Noqay, Tatar, Tuva, Türkmen, Truxmen, Özbek, Uygur ve Salarlar, Türkiye'de, İran'da, Irak'ta Kerkükler, Çin sınırları boyunda / uyğurlar /, Moğolistan'da, Balkan gölü civarında, Orhun ve Yenisey nehirleri havzasında ve başka bölgelerde yerleşmişler. Türk halkları izole şekilde yaşayıp gelişme etmemişlerdir. Tarihin çeşitli evrelerinde toprak yakınlığı, siyasi-devlet koşullarına bağlı olarak bir takım halkların dili, dini görüşleri, adet geleneği ve b. etkileri olmuştur.

Türk halklarının tarihi, kültürü arasında hem benzer, hem de farklı yönler çoktur. Aynı hususlar onların aynı kökten olması, bu halkların aynı dil grubuna dahil olmasından, tarihsel yakınlığından kaynaklanmaktadır. Elbette, hiçbir belirti bulunmaz ki, onu bütün bu halklara eşit ait etmek olsun. Türk halklarının genel yönleri arasında çok önemli bir taraf islam dini ve onun beşiği olan Arap kültürünün etkisidir. İslam ve Arap kültürü Müslümanlığı kabul eden halkların hayatında, kültüründe, dil özelliklerinde, müziğinde, örf geleneklerinde büyük rol oynamıştır. Onlar bir yandan bu halklara yeni din getirmiş, diğer yandan onları belli yönlerden yakınlaştırmışlar.

Genellikle, Doğu halkları arasında karşılıklı ilişki, etki, zenginleşme açısından İslam'ın ve Arap kültürünün büyük rolü olmuştur. Bu gün bizim doğu kültürü dahil doğu müziği dediğimiz olayların gelişiminde İslam dini müstesna rol oynamıştır. Türk boylarının, kültürünün sürekli karşılaşması, çarpışması sonucunda şarkının bir tür olarak oluşumu gidiyor. Bu da Türk halklarının şarkılarında bir sıra benzer özellikler ile birlikte, farklı özelliklerin ortaya çıkmasına neden olur. Bu sebepleri incelemekten dolayı ilk önce kısa da olsa, Türk halklarının tarihine ve dil bölgesüne göz salmışık. Geniş kapsamda yerleşen Türk halklarının kültürünü dil bölgesüne ve şarkı tarz analizine dayanarak belirli bir sisteme salmak, onların aynı kökten orijinal kültürlere sahip olmalarını ortaya çıkarır.

Türk halklarının şarkılarında her bir halka özgü olan kendine özgü özellikleri, şarkılar arasında intonasyon ilişkilerini ortaya çıkarmak için melodik çevrimdışı giden süreçleri, makam ile ilgili daha derin katlara, ritm ile lehçe arasında olan bağlılığa tonlama kontesktinden yanaşarak araştırmak çok önemlidir. Her bir halkın şarkı kültüründe tonlama özelliklerini incelerken müziğin tamamen, onu yaratan esas tarafları - melodi, ses yüksekliği, lad-işlevsellik, boyut, şekil gibi anlamlar diğer faktörlerle - şiirsel bir metinle, yorumuyla, organik ilişkide incelenmelidir. İşte, müziğin bu açıdan analizi temelinde Türk halklarının şarkılarında tonlama ilişkileri ile ilgili özellikleri ortaya çıkarmak mümkündür.

Türk halklarının şarkılarının erken intonasiyalar ile ilgili olayları incelerken, özellikleri ile beraber, tonlama özünde giden süreçlerde genel düzenlilik gözlemliyoruz. Şarkılarda genel özelliklerden biri, ses düzeninde III, IV ve V basamakların referans sesleri olup, sütunlara, dayanak noktalarına dönüşmesidir. Zennimizce ses düzeninde bu dayanacakların olması bir takım hususlar ile ilgilidir:

1. Şarkıların kurulduğu zaman mevcut olan müzik aletlerinin kendine sabit duraklarının olması;
2. Erken intonasiyalar ilişkin örneklerin dayandığı lad sistemlerinde bu dayanacakların sınır sesi işlevini taşıması;
3. Uzak geçmiş ile bağlı olan özel törenlerde, ayinlerde kullanılan büyü içerikli çağırışların, sembol taşıyıcılar zamanın süzgecinden geçerek sütunlara dönüştürülmesi;
4. Sadece Türk halklarında, genellikle, tüm halkların folklor müziğinde III, IV ve V pillerin referans, sınır sesleri olması.

Tüm bu özellikler, ses koleksiyonu belirli bir avazın, küçük tonlama anlamının oluşumu erken aşamadan geçerek, bir sonraki gelişim aşamasına koyuyor.

Türk halklarının mahnılarında melodik çevrimdışı giden süreçleri izleyerek seslerin birbirine olan ilişkisinde hem kendi dönemini karakterize eden intonasiyaları, aynı zamanda bilgi taşıyıcısı çevrilen şarkı modellerini görüyoruz. Ses düzeninde istikrarsız bir yapıya sahip olan çok fazla ladlar artırılmış veya eskilmiş ladlar kıyasla birim lad sistemine dayanmamaktadır. Bu tür örnekler özünde çeşitli lad türevlerini birleştirir. Arkaik elementler ile bağlı olan böyle örnekler, yani referans merkezinin özek konunun gelişimi boyunca «kaydırılması» kuzey bölgelerde yaşayan Türk halklarının / yakut, altay, tuva / belli törenler ile ilgili örneklerinde, biraz farklı şekilde Kırgız dastanlarının söylenmesi sırasında folklor müziğinde şimdi de yaşamaktadır / oğuz grubuna ait olan halkların folklor örneklerinde, ayrı lad sistemine dayandığından işlenmiş /. Ladın oluşumu sürecinde basitten komplekse doğru ilkesine riayet ederek Türk halklarının şarkılarında özek konunun gelişimi sırasında ses düzeninde olan hususlar:

1. iki veya üç sestten ibaret olan şarkılar;
2. dörd referans perdesi olan şarkılar;
3. artırılmış veya eskilmiş ladalara dayalı örneklerde üst sınır sesin vurgulanarak avaz olunması;
4. yukarı sınır sesin merkezi referansa dönüşmesi;
5. qeyri-sabit bir yapıya sahip olan örneklerde merkezi referans sesinin ses düzeni boyu «kaydırılması»;

Çeşitli lad sistemlerinin kendine has özelliklerinin şarkılarda, özek konunun gelişimine etkisi sonucunda aşağıdaki genellemeler şunlardır:

1. seslerin gedişatında üçüncü, dördüncü ve beşinci perdelerin sabit dayanacaqlara, sütunlara dönüştürülməsi;

2. artırılmış ve əskilmiş lad kuruluşlarında sınır sesin oktav işlevi;

3. Türk halk şarkılarında pentatonik elementlerin bulunuşu;

4. Başqırd ve Volqaboyu-Tatarlarının mahnılarının lad özelliği;

5. özek konunun tekrarlanaraq / ilkin metoddan biri olaraq / gelişimi;

6. özek konunun seçeneğe uğrayarak gelişimi / sonraki metoddan biri olaraq /;

7. özek konunun seçeneğe uğrayarkən ritmik özeyinin bulundurulması;

8. şarkılarda özek konunun gelişimi sürecindeki aşamalar;

9. özek konunun gelişiminde referans perdelerinin mahiyetinin «derinleşmesi»

10.eyni tonlama özünden oluşən seçeneklerin yeni şarkıya dönüşmesi;

11.mahnıların sonunda referans perdeleri ile vurgulanan kadensiya aracılığıyla ladin belirlenmesi;

12.mahnıların icrası sırasında kendine «boğaz» yoluyla seslerin səsətrafi süsler ile avaz olunması / sese aşılıq /;

13.muğam tür doğaçlama doğasının özek konunun gelişimine etkisi ile yaranan özünəməxsusluqlar.

Şarkı kavramı melodi ve söz ritminin vehdetinden doğup intonasiyalaşaraq oluşur. Burada biri diğərine nefes, ruh vererek canlanma, büyülenme süreci gidiyor. Parçada melodiden, onun qanunauyğunluqlarına sohbet açarak, bu canlı organizmaya bir kadar yaklaşp şiirsel metinle ilgili noktaları biraz açıklamak önemlidir. Metnin ritmikası ile melodiyanın ritmikası arasındaki ve genel şiirsel metinle şarkının melodikası arasındaki etkileşim Türk halklarının şarkı yaradığılığında çok açıkça kendini gösteriyor. Şarkıların örneğinde halk şiir biçimlerinin analizi bu iki sözlü kurgu türün birbirine etki gösterme sürecini aydınlaşdırmağa ve tonlama ilişkilerinin ortaya çıkmasına imkan verir.

Türk halklarının şarkı metinlerinde esasen yedi, sekiz ve on bir heceli şiir veznlerinin səciyyəviliyi;

1. yedi heceli mətlərin bölümünün 4-3, 3-4, nadiren 2-3-2 serisi ile qafiyelenmesi;

2. sekiz heceli metinlerde 4-4, on bir heceli 4-4-3, 7-4, nadiren 5-6, 6-5 bolgulerin olması;

3. şiirsel metnin boyutundan ileri gelerek hecelerin paylaşarak sesler ile uyumu;

4. seslerin avaz onaylandı uzanarak bir heceyi kuşatması,

5. şiirin vurgusu ile melodik çevrimdışı olan seslerin vurgusunun uyğunluğu,

6. sabit ölçü ve sabit şər vəznələri arasında olan eşitlik,

7. değışken ölçü ve şər vəznəlerinin şarkının genel gelişimine etkisi,

Aynı özekten çıktı şahelənerek gelişən Türk halklarının şarkıları kendine benzer ve farklı yönleri ile bir bütün, zengin potansiyele sahip olan tonlama kaynağı ve Türk dünyasının sembolü taşıyıcıları gibi halk şarkılarında yaşıyor.

KAYNAKÇA

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası (2005). *Məruzələr. /Eyni dil qrupuna aid olan xalqların musiqisində intonasiya məsələlərinə dair. №3*, Bakı.

Odlar Yurdu Universitetinin elmi və pedaqoji xəbərləri (2006). *Başqırd xalq mahnılarında ümumtürk intonasiya əlaqələri. №17*, Bakı.

Elm və cəmiyyət (2006). *Qumuq xalq mahnılarında ümumtürk intonasiya əlaqələri. I nəşr*, Bakı.

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası. *Məruzələr (2008). Qazax xalq mahnılarının səs düzümündə gedən proseslərə bir nəzər. №4*, Bakı.

AVANT-GARDE SANATINDA ÇAĞDAŞ BİR AĞIT ÖRNEĞİ: ERDEM HELVACIOĞLU & ROS BANDT “BLACK FALCON” ESERİNİN İNCELENMESİ

An Example of Contemporary Lament in the Art of Avand-Garde: The Analysis of “Black Falcon” With Erdem Helvacioğlu & Ros Bandth

Hakan DURAN*

ÖZET

Fransızca bir terim olan Avant-garde 19. Yy.’dan itibaren Avrupa’da kullanılmıştır. II. Dünya Savaşından sonra 1950’li yıllardan itibaren Boulez, Nono, Stokhousen, Berio, Maderna, Cage, Carter, Babitt gibi sanatçılar müzikte Avant-garde akımını benimsemişlerdir. Bu akımın sanatçıları çağın ötesinde olma ve hiç denenmemiş olanı ele alma gibi öncü bir rol benimsemiş, bilinen sanat biçimlerinin yerine deneysel çalışmalarla eserlerini üretmişlerdir.

Bununla birlikte 20. yy’da müzik akımlarının çok yönlü ve çok çeşitli tekniklerinin olması “Çağdaş Müzik” kavramını doğurmuştur. Ülkemizde İlhan Mimaroglu (1926-2012) çağdaş müziği: “Yaratılış alanında yirminci yüzyıl, müzik sanatında hızlı ilerleyişlerin, yeni yolların, yeni yöntemlerin çağıdır... Çağımızın bestecilerinin getirdiği yenilikler, önceki bütün yüzyılların getirdiklerinin toplamından daha çoktur demiştir (Mimaroglu, 1995: 119-120).

Erdem Helvacioğlu besteci, ses tasarımcısı, gitarist ve prodüktör olarak gerçekleştirdiği çeşitli çalışmalarla, uluslararası alanda kazandığı başarılarla dünyada en çok tanınan çağdaş Türk bestecilerindendir. Bugüne kadar ABD’den Avrupa’ya, Arjantin’den Yeni Zelanda’ya, Kanada’dan Kore’ye kadar dünyanın en prestijli elektroakustik ve çağdaş müzik festivallerinden davet alan Helvacioğlu’nun eserleri, BBC, ABC, WDR, SWR, HDR2, WNYC, SR P2, Radio France gibi radyolarda sıkça yer almaktadır.

Sanatçı, Avustralyalı avant-garde sanatçısı Ros Bandt ve çaldığı etnik bir enstrüman “Tarhu” ile 2010 yılında “Black Falcon” albümünü yapmıştır. Albüm “Çağdaş Bir Ağıt” olarak yorumlanmış ve Blogcritics Dergisinde 2011 yılının en iyi 10 albümü listesine dâhil edilmiştir. Nesli tehlike altında bulunan “Kara Doğan” kuşunun hikâyesini konu alan albüm; günümüz Çağdaş Müziğine bir örnektir.

Çalışmada albümün belirtilen yönleriyle birlikte, kullanılan müzik formları ve doğaçlamaları, enstrümanları, canlı ses işlemleri, kayıt yöntemleri, anlık bestecilik tekniği ve sinematik anlatımı New-york’ta çalışmalarını sürdüren sanatçıyla e-röportaj yapılarak ele alınıp, değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Avant-garde, çağdaş müzik, Erdem Helvacioğlu.

ABSTRACT

It is a French Word and it has been since 19th. Century in Europe. After the World War II since 1950s musicians such as Boulez, Nono, Stokhousen, Berio, Maderna, Cage, Carter, Babbit adopted this stream. The musicians of this stream internalized being ahead of its time and containing unique elements. Avantgardists produced their Works with experimental studyings instead of common art styles.

Together with this, sophisticated music movements and different techniques brought out “contemporary music” concept in the 20th. Century. As a reaction to the complex music which was significantly influenced by Europe in 20th.

In our country, İlhan Mimaroglu (1926) said about contemporary music: 20th. Century is the era of the new branches, new techniques in music. Innovations brought by contemporary composers in this century more than the total brought by the other centuries.

Erdem Helvacioğlu, received numerous international awards, composer, sound engineer, guitar player, producer is one of the most talented contemporary Turkish composers. He was invited by the most prestigious electro-acoustic and contemporary music festivals which were took place in all around the World such as, America, Europe, Argantine, New-Zeland, Canada, Korea his productions are frequently broadcasted in BBC, WDR, HDR, WNYC, SSR, Radio France.

He released the album “Black Falcon” in 2010 accompanying with Australian avant-garde musician Ros Bandt and he played an ethnic instrument the “Tarhu”. This album is interpreted as a “contemporary lament” and it has included in the best Albums of 2011 list in the Blogcritics Magazine.

The story of endangered “Black Falcon” is the theme of this album, and it is an example of contemporary music period.

In this study, musical sound compositions and improvisations, instruments, live electronics, recording methods, instant composition techniques and cinematic explanation and e-interview with the musician who is continuing his studying in New-York will be examined and handled.

Key Words: Avant-garde, contemporary music, Erdem Helvacioğlu.

* MSB., gsf2003_duranhakan@hotmail.com

1. GİRİŞ

Müzik tarihi boyunca değişim ve yenilik süreci hep yaşanmıştır. Avrupa’da 19. Yy. sonlarında yaşanan post-romantik dönemin Impressionist (izlenimci) ve Expressionist (anlatımcı) akımları, bestecilerin tonalite anlayışlarında ve ses kavramında yeni yaklaşımları ortaya çıkarmıştır.

20. yy. ortalarına doğru (II. Dünya Savaşı sonrasında) endüstri çağının meydana getirdiği yeni “ses atmosferi” Avant-garde akımını ve Çağdaş Müziği başlatmıştır. Yeni ses arayışı içerisine giren besteciler sesin doğasını değiştirme üzerinde yoğunlaşmaya başlamışlardır.

Boran’a göre 1913 yılında İtalyan besteci Luigi Russolo’nun yayınladığı “Gürültü Sanatı” adlı metin bir bakıma müziğin ses olgusunun dönüşüm sürecinin başlangıcıdır. “Russolo’ya göre örgütlenmiş her türlü ses müzikal ses olarak kabul edilebilirdi... bu görüş ses dünyasının alanını da çok büyük ölçüde genişletmiş oluyordu” (Boran, 2007: 35) Bu düşünce yüzyılın diğer çağdaş bestecilerinin çoğunu etkilemiştir. John Cage’nin 1950’li yıllarda her türlü sesin müzik olarak kabul edilebileceği düşüncesi Russolo ile benzerlik göstermektedir.

Çağdaş besteci Pierre Boulez (1925) “...Çağdaş müzik, yeni çalgısal teknikleri, yeni notasyonları ve yeni seslendirme durumlarına uygun olabilecek yeteneği kapsayan bir yaklaşımı içerir” (Yöre, 2011: 3) diyerek çağdaş müzik için yeniliğe vurgu yaparken,

İlhan Mimaroglu (1926-2012) benzer şekilde Çağdaş Müziği teknik detaylarıyla şu şekilde ifade etmiştir: “Yaratılış alanında yirminci yüzyıl, müzik sanatında hızlı ilerleyişlerin, yeni yolların, yeni yöntemlerin çağıdır. ...müziğin doğrudan doğruya gerekçeleriyle ilgili olarak çağımızın bestecilerince getirilen yenilikler, önceki bütün yüzyılların getirdiklerinin toplamından daha çoktur. Müzik dili ve grameri yenilenmiş, bir yapıt bir tek tonalite kullanma yerine, aynı anda birden fazla tonalitenin kullanılmasına başvurulmuş, bununla yetinilmemiş, tonalite düzeninden ayrılmış ve kromatik dizideki on iki notadan her birinin yalnızca bir diğeriyle ilintisine dayanan ve bunun dışında önceden belirli bir düzene bağlı olmayan özgür bir yazı [beste] gelişmiş, ...tonalite dışı yazı kurallara bağlanmış, tonaliteden ayrılması sonucu, armoni kuralları, akorların ilerleyişi ve zincirlenişini yöneten kurallar geçerlikten düşmüştür” (Mimaroglu, 1990: 119-120).

Boulez ve Mimaroglu Çağdaş Müziği yenilik ve farklı anlayış tarzı olarak tanımlamaktadırlar. Çağdaş Müzik anlayışı ile birlikte Boran’ın da belirttiği gibi, düşüncesi 1950’li yıllardan başlayıp, 70’li yılların ortalarına doğru, deneysel sanatın sınırlarının zorlandığı ve daha önce “hiç yapılmamış olanı yapmak/yapabilmek” bir bakıma çağın ötesinde olma fikri bestecilerde Avant-garde akımını başlatmıştı. Dönemin Avant-garde bestecisi John Cage (1912-1992) müziği “dünya da var olan her türlü ses müzikal ses olarak kabul edilebilir, algılanabilir” diye tanımlamaktaydı. Bu anlayış sadece dönemin bestecilerine değil, aynı zamanda günümüz bestecilerine de sınırsız materyal ile eser üretim olanağı sağlayacaktı (İlkeboran.blogspot.com, 2010).

1.1. Elektro-akustik (Elektronik) Müzik Kavramı

Elektro-akustik müzik ya da elektronik müzik olarak bilinen müziğin tarihi süreci 1877 yılından itibaren ele alınmaktadır.

Elektronik Müzik (1906): Thomas Edison’un fonografı icadından (1877) itibaren başlayan ve elektronik ortamda üretilen seslerle yaratılan besteleme tekniği olarak ortaya çıkar. Temelde manyetik band (magnetic tape) üzerine kaydedilen her türlü sesin diğer elektronik aygıtlarla değiştirilerek, elektronik ortamda müzik eseri yaratılmasıdır. İlk başta Fransa’da somut müzik (Musique Concrète), sonra Almanya’da elektronik müzik (Electronische Musik) ve de Amerika’da manyetik band müziği (Magnetic Tape Music) olarak stüdyo ortamlarında gelişen elektronik müzik, bir elektronik sanat akımıdır (Yöre, 2011: 7).

Kavram olarak Elektro-akustik müzik; seslerin elektro-mekanik ya da elektronik aletlerle üretildiği ya da değiştirildiği/işlendiği eserdeki elektronik ögenin besteci tarafından belirlendiği bir türdür. Elektronik müzik bestecisi bestesini yaparken elektronik teknik ve anlatım olanaklarını göz önünde bulundurur. Bu müzik türü yeni teknik ve anlatım arayışlarıyla 20. yy. müziğinin bir yönünü temsil ederek, sadece konserler değil sinema ve tiyatro, radyo ve televizyon gibi alanlarda da kendine yer edinmiştir (Ana Britanica, 1993: 196).

Ancak; elektronik çalgıların gelişim süreci elektro-akustik müziği oluşturmamıştır. Burada önemli olan sesin kayıt altına alınması ve işlenebilmesidir. Bu türün öncü isimlerinden Vladimir Ussachevsky “...elektronik müzik, sanatsal içerikli bir deyişle müzik yapmak isteyen bestecinin

sesleri saptamak, yaratmak, başkalaştırmak ve örgütlemek için çeşitli elektro-akustik aygıtlardan yararlandığı bir yaratı alanı olarak ele alınmalıdır” derken; Barry Schrader ise “Elektronik imkânlarla üretilmiş, değiştirilmiş ve yeniden üretilmiş olan müzik türü elektro-akustik müziktir” tanımlamıştır (Akt: Özer, 2010: 24). Her iki besteci elektro-akustik müziği elektronik aygıtlar aracılığıyla sesin kaydedilerek, yeniden işlenmesi üzerine bir ortak görüşü paylaşmışlardır.

1. 2. Günümüz Çağdaş Türk Müziği Bestecisi: Erdem Helvacıoğlu

Erdem Helvacıoğlu Yıldız Teknik Üniversitesi Endüstri Mühendisliği, ardından İstanbul Teknik Üniversitesi ses mühendisliği; tonmaysterlik ve kompozisyon dallarında master ve doktora bölümlerinden mezundur. 2000 yılından bu yana besteci, ses tasarımcısı, gitarist ve yapımcı olarak gerçekleştirdiği çeşitli çalışmalarla, uluslararası alanda aldığı başarı ödülleriyle dünyada en çok tanınan Çağdaş Türk Bestecilerindendir. Bugüne kadar ABD’den 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, SWR, HDR2, WNYC, SR P2, Radio France gibi radyolarda sıkça yer almaktadır.

Helvacıoğlu’nun uluslararası alandaki ilk albüm başarısı 2003 yılında ABD.’de Locust Music firması tarafından “Şehrin Sesi” projesi kapsamında yayımlanan İstanbul Kapalıçarşı’nın ambiyansının kaydedilerek yapıldığı “A Walk through the Bazaar” albümüdür. Ayrıca 2006 Dünya Futbol Şampiyonası, 2009 Novelum Çağdaş Müzik Festivali, Akdeniz ve Avrupa Medeniyetleri Müzesi, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vehbi Koç Vakfı, Arp Sanatı Derneği, Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, Bang on a Can All-Stars için eser siparişleri almış ve ses yerleştirmelerine 10. Uluslararası İstanbul Bienali, Los Angeles Track16, Endonezya Soemardja, Köln Museum für Angewandte Kunst, ARTER, Londra Menier Sanat Galerisi gibi galeri ve müzelerde yer verilmiştir.

Helvacıoğlu’nun New Albion, Sargasso, Sub Rosa gibi plak şirketlerinden yayınlanan solo ve Per Boysen, Ros Bandt, Şirin Pancaroğlu, Bill Walker, Ulrich Mertin, Bruce Tovsky, Stuart Gerber gibi sanatçılarla beraber ürettiği duo albümleri, yıllar içinde All About Jazz, Textura, Cyclic Defrost, Blogcritics, Guitar Player, Audio Video, Culture Catch, Exclaim! ve Perfect Sound Forever gibi dergiler tarafından, “yılın en iyi albümleri” listelerine seçilmiştir.

1. 3. Çağdaş Bir Ağıt “Black Falcon” Albümü

Erdem Helvacıoğlu’nun 2010 yılında diğer albümlerinden farklı olarak ilk kez Türkiye’de yayımlanan albümü Black Falcon Avustralyalı avant-garde sanatçısı Ros Bandt ile birlikte yapılan duo bir albümdür. Farklı kıtalarda yaşayan sanatçıların internet üzerinden tanışarak ürettikleri bu albüm 2011 yılı Blogcritics dergisinin "Yılın en iyi albümleri" listesine dâhil edilmiştir. Helvacıoğlu elektrik gitar ve işlenmiş seslerini kullanırken, Bandt’ta geleneksel özellikleriyle tasarlanmış bir enstrümanı “Tarhu’yu” çalmıştır.

“Black Falcon” albümü Kara Doğan kuşlarının insanoğlu ile vahşi doğa arasında yok olma mücadelesini konu alan 7 besteden oluşmuştur. Black Falcon geleneksel ve modern müzikal teknoloji bir arada kullanarak, hem kara doğanlar için bir çağdaş ağıt, hem de insanoğlunun yabani hayatı evcilleştirmek için duyduğu doyumsuz isteği anlatmak adına ortaya çıkmıştır. Parçalarda kullanılan enstrüman ve elektro-akustik ses sentezleme işlemleri, doğal hayatı kontrol altına almak ve şekillendirmek isteyen insanoğlu ile doğal yaşam arasındaki gerilimi yansıtmaktadır. Albümün 1 günde kaydedilmesi ve parçaların doğaçlama olması iki sanatçının “Anlık Bestecilik” performanslarıyla içgüdülerine dayanarak kaygısızca ürettikleri bir albüm olmuştur.

Albümü oluşturan parçalar doğaçlama (realtime music) şeklinde kaydedildiğinden ortaya çıkan ezgilerin sanatçılarda farklı hisler uyandırmış ve parçaların isimleri şu şekilde belirlenmiştir.

- The Black Falcon 10.07 dk.
- Falconers Knot 5.36 dk.
- Game Country 1.52 dk.
- Circle around the Shadows 9.35 dk.
- Flow of Victory 6.41 dk.
- Returning Home 8.40 dk.

Albümde sinematografik bir anlatımı tercih eden sanatçılar insanoğlunun doğaya hükmetme arzusunun, yaşanan yüzyılda vardığı ekolojik felaketlerle sona doğru geldiğini ifade ediyorlar. Albümde Ros Bandt etnik bir enstrüman olan Tarhu ile melodik tınıları çalmış, Erdem Helvacıoğlu ondan farklı olarak elektrik-gitar ve efektler sayesinde atmosferik altyapı seslerini oluşturmuştur. Enstrümanlar minimal (soloları ya da teknik şovu içermeyen sadece ana formu göz önünde bulunduran) seviyede çalınmıştır. Albüm diğer bir yönüyle içerisinde; ambient, çağdaş müzik, modern caz gibi öğeleri barındıran karma ve evrensel müzik türü özelliğine sahiptir.

Black Falcon konusu Lévi Strauss'un "Yaban Düşünce"sini referans alan, insan-doğa-kültür ilişkisinin ve "modern-ilkel" çatışmaların günümüzde vardığı noktaya vurgu yapılan bir albümdür. Strauss bu yaklaşımıyla toplumları ilkel-modern olarak ayırmanın yanlış olduğunu, her iki toplumda oluşan farklılıkların benzer sınıflandırmalara ve sembolleştirmelere dayandığına inanmaktadır. Bu açıdan dünyanın her yerinde yazılmış olan şiirler ve şarkılar ilkel-modern toplumlarda, kuşların sürekli çağrışım yaptırdığı özgürlük hissini ve kötülüklerden kaçışın insanoğlunu nasıl cezbediğini doğrular.

1. 4. Avustralyalı Sanatçı Ros Bandt

Müzik ve doğayla ilgili çalışmaları olan ses heykelleri ve ses arkeolojisi çalışmaları yapan bir sanatçı, araştırmacı ve akademisyendir. 1977'den beri etkileşimli ses kurulumlarına ve ses heykelciliğine öncülük etmiş, uzaysal müzik sistemleri ve müzik oyun sahaları yaratmış ve dünya çapında yaklaşık 40 adet ses kurulumu yapmıştır. Dr. Bandt birçok ses performansı kaydı almış, sergiler ve organizasyonlar düzenlemiştir. 1990 yılında Don Bants besteci ödülünü alan ilk bayan sanatçı olmuştur. ABD.'de Benjamin Cohen barış ödülü ve ABC ve Goethe Enstitüsü tarafından aldığı ses ödülleri vardır. Dr. Bandt müzik üzerine üretken bir yazardır. Avustralya sanat yapıtlarındaki ses ve heykeltraşlığın kesişen noktaları üzerine "Ses Heykeltraşlığı" kitabı Avustralya ses sanatlarının ilk görsel-işitsel örneğidir. Bandt ses sanatları uygulamaları ile akademik araştırmaları birleştiren araştırılabilir veri tabanlı ilk online ses sanat galerisi olan Avustralya Ses Dizaynları Projesini yönettiği Melburne Üniversitesinde onursal araştırmacı ve akademisyendir. Rönesans ve Çağdaş müzik üzerine çalışmalar yapmaktadır. Sanatçı Avustralya Kıta'sının ekolojik problemlerine yönelik bir çok farklı projelerle su sesi kayıtları, çöl ortamında rüzgar sesi ve farklı objelerle elde ettiği ses kayıtlarıyla ön plana çıkmaktadır. Eserlerinde Aborjin Kültürünün etkisine rastlanılan bir sanatçıdır.

1. 5. Tarhu Enstrümanı

Ros Bandt'ın albümün melodilerini oluşturduğu kıtaya özgü bir enstrümandır. Yapımcı ve müzisyen Peter Biffen tarafından geliştirilen sivri uçlu ve yaylı bir enstrümandır. Kontrbas, geleneksel doğu ve Ortadoğu'ya özgü kemanlardan ve telli bir Hint çalgısı "Vina" gibi bazı enstrümanlardan etkilenen Avustralyalı luthier Peter Biffen, tarhunun tellerindeki vibrasyonu ileten oldukça hafif, ahşap huni şeklinde gövdeye monte edilen akustik sisteme sahip bir enstrüman tasarlamıştır. Bu huni şekli enstrümana çok geniş bir ses aralığı oluşturur.(Dynamic Range) Günümüze kadar tarhunun birçok çeşidi üretilmiş, yay haricinde pena ve parmak ile çalınmıştır. Uzun ve ince klavyesi ve 2,5 oktavlık ses aralığına sahip 4 teli ile çalma stili keman ailesine benzemektedir. Tarhu da 4 ana tel ve 8 yardımcı tel vardır. Gövde genelde akasya ağacından, klavye kısmı akasya, abanoz veya şimşir ağacından Schöller Gold Machine akor kulaklarından oluşur. Klavye üzerinde ortasında bir kanal vasıtasıyla yardımcı tellerin de geçtiği ayar çubuğu vardır. Tellerin uzunluğu maksimum 80 cm. olup, çello ile aynıdır. Yardımcı teller çeşitli mastar aralıklarında ve yumuşak çelikten ya da pirinçten dir. Bu tellerden en iyi sesin alınması tansiyonlarının düşük tutulmasıyla sağlanır. Yardımcı teller hangi gam çalınıyorsa ona göre ayarlanır. Perdeli ve perdesiz sistemi olan tarhunun perdelerini oluşturan bağlar hareketli ve kolay eklenip, çıkarılabilen özellikte olduğundan farklı akort sistemleri içermektedir. Bu sistemler Batı Müziği 12 aralıktan geleneksel Türk Tamburunun 27 aralığına kadar değişmektedir. Öte yandan yayla çalarken geleneksel Türk perdelerindeki tonlar birbirine çok yakın olduğundan akıcı bir geçiş sağlar ve perdesiz tarhuya yakın bir sonuç üretir. Fakat perdesiz tarhu ses rengi daha derin olup, geçişler daha akıcıdır. Perdesiz tarhuda klavyenin alt tarafına müzisyenin alışık olduğu şekilde gömme ya da kabartmalı işaret sistemi kullanılır. Dizayn özellikleriyle tarhunun en göze çarpan yeri gövdesinin üst kısmının oymacılığıdır. Bu oymalı kısım içerisinde asılı olan konik parçayı, hem korur hem de destek olur. Tarhunun tasarımında İslam mimari yapıdan ve denizkestanesinin şeklinden esinlenilmiştir.

Dünyaca ünlü kemençe sanatçılarından Azerbaycan'dan Habil Aliyev, İmamyar Hasanov ile İran'dan Kayhan Kalhor Peter Biffen tarafından yapılan "Kemençe Tarhu"yu kullanmaktadır. Geleneksel çalgılarla ilgilenen Giritli Ross Dally de tarhu ile ilgilenmiştir.

1. 6. Kara Doğan (Black Falcon)

İnsanoğlu kuşları özgürlük ile eşleştirebilmektedir. Dünyanın birçok yerinde kuşlara dair yazılmış şiirler ve şarkılar özgürlüğü ve insanoğlunun kötülüklerden kaçışını konu almaktadır. Bununla birlikte yırtıcı kuşlar, antik çağlardan bu yana insanoğluna korkutucu gelmiştir. Romalılar yırtıcı kuşları bir güç ve korku sembolü olarak kullanmışlardır.

Kara Doğan Avustralya ve Akdeniz kıyılarında yaşayan göçebe bir kuş türüdür. Havada uzun süre uçabilmesi en önemli özelliğidir. Dünyanın birçok yerinde olduğu gibi şehirleşme ve kentsel yaşamın giderek doğa hayatına müdahale etmesi ve yaşam alanlarını daraltması sonucu nesli tükenme tehdidi altında olan bir kuş türüdür.

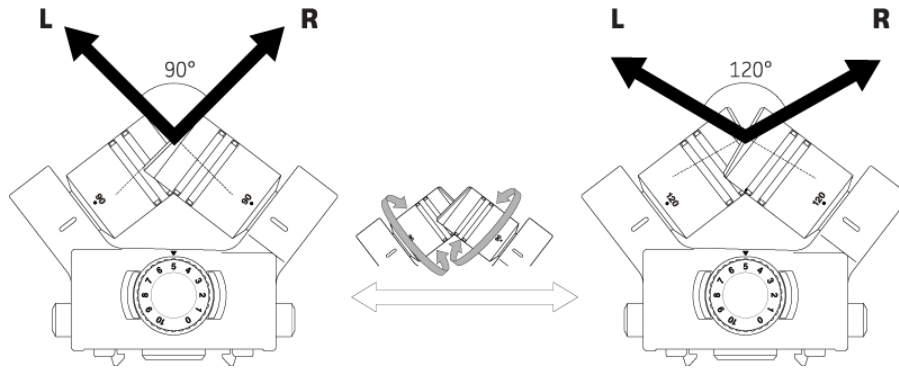
1. 7. Kayıt Teknik ve Aşamaları

Album genel olarak Sanatçının diğer albümlerine göre melodinin daha ön planda olduğu ve enstrümanların minimal düzeyde kullanıldığı bir album olarak değerlendirilmektedir. Album oldukça akustik ve hissedilebilir bir çalışma olarak yorumlanabilir.

Black Falcon İTÜ MİAM stüdyolarında Can Karadoğan tarafından kaydedilmiştir. Ros Bandt'ın çaldığı tarhunun tınısı, yaylı tanbur ve viyolonsel benzeri enstrüman olduğundan sesin daha hassas ve geniş frekans aralıklarında kaydetmek için "X-Y Mikrofonlama" tekniği kullanılmıştır. Bu mikrofonlama tekniğinde iki cardioid mikrofon üst üste gelecek şekilde yerleştirilir. Mikrofonlar ses kaynağının orta noktasından 45°-60° sol tarafa diğeri ise aynı açıda ters yönde sağ tarafa pozisyonlandırılır. Mikrofonların kendi arasındaki açı 90°-120°(135°) dir. Mikrofonlar bu yöntemle sol ve sağ taraf olarak diyaframlarının baktığı yöndeki orta ve üst frekanslara duyarlıdır. Ancak her iki mikrofon yön önemli olmaksızın alt frekanslara yani bas seslere duyarlıdır. Böylece stereo kayıtlarda dengeli bir bas ses elde edilir. XY tekniğinde mikrofonların birbirine bitişik olması ses dalgalarını eşit şekilde almasını sağlar ve faz problemlerini önler. Doğru uygulandığında gerçeğe yakın bir stereo sonuç sağlar (Önen, 2007: 122).



Resim No. 1 "XY Mikrofonlama Tekniği" www.dpamicrophones.com Erişim Tarihi: 04.05.2015



Resim No 2. "XY Mikrofonlama Tekniği." <https://www.zoom-na.com/products/> Erişim Tarihi: 04.05.2015

Ses sinyal akış bağlantıları şu şekilde tasarlanmıştır. Kompresör ve pedallardan geçen ses sinyalleri preamfiye bağlanmış, amfinin speaker simülasyon çıkışı mikserin ilk kanalına bağlanarak mikserin aux ve sub out çıkışlarına efekt üniteleri bağlanmıştır. Bu ünitelerin çıkışları ise mikserin kanallarına bağlanmış, bu kanalların ana stereo çıkışları da Protools'a yönlendirilmiştir. Helvacıoğlu'nun efekterin seviye ve EQ parametrelerini çalarken aynı anda kontrol edebilmesi albüme tınısal bir dinamizm sağlamıştır. Albümün kayıtları 1 günde tamamlanmış, edit ve miksler

yine sanatçı tarafından Cubase programı ve Waves Plug in yazılımlarıyla kendi stüdyosunda yapılmıştır. Albümün mastering aşaması Pieter Snapper tarafından Babajim Stüdyolarında tamamlanmıştır.

Kayıt, Edit, Miks Ekipman Listesi;

- Protools, Cubase ve Waves plug in yazılımları
- Behringer Eurorack UB1622 mikser
- TC Electronic Fireworx, Lexicon MPX 100, Electro Harmonix Memory Man Efekt Üniteleri
- Behringer FCB1010 MIDI foot controller
- Neumann KM 184 kondensör mikrofon 2 adet X-Y mikrofonlama
- Gibson Les Paul Elektrik Gitar ve Tarhu
- Carl Martin Kompresör
- Çeşitli MXR ve Electro Harmonix pedallar
- Marshall JMP1- preamfi
- Mastering Aşaması;
- CrameSong HEDD 192 Konvertör,
- Thermonic Culture Phoenix Compressor (mastering version)
- Crame Song EQ (mastering version)
- Weiss EQ1+LP+DYN ve TC Electronic System 6000

2. SONUÇLAR

• Elektronik müzik her geçen gün gelişimini sürdürmektedir. Sonuç olarak bu müzik türünün teknik ve anlatım arayışları 21. yy. Çağdaş Müziğinin bir yönünü temsil edebilmektedir. Bu konuda Erdem Helvacıoğlu “Önümüzdeki yıllarda müzik teknolojisi bilmeyen besteciler yaratım sürecinde çok daha fazla zorlanacak.” Diyerek Çağdaş Müziğin 21. yy. da elektro-akustik müzik kavramından ne denli yararlanacağını ifade etmektedir.

• Erdem Helvacıoğlu eserleri ve çalışmalarıyla günümüz elektro-akustik (elektronik) müziğin sanatçılarından olup, ülkemizin bu alanda önemli temsil eden bir Çağdaş Müzik Sanatçısıdır. Sanatçı bu albümünde ve yaptığı diğer müzikal işlerde popülerliği düşünmeyen, aksine özel eserler besteleyen, uluslararası alanda farklı sanatçılar ile ortak projeler üreten ve bunları paylaşan bir sanat anlayışını benimsemektedir.

• Sanatçının tüm albümleri, sinema, dans, tiyatro ile ilgili müzikal projeleri, festival ve bienallerde yer alan ses tasarımları ve dış mekân kayıtlarıyla ilgili yaptığı çalışmalar, Çağdaş Müzik ve Elektronik Müzik açısından ülkemiz müzik eğitimi alanında kaynak niteliğinde olup akademik ve multidisipliner araştırma sahaları oluşturabilmektedir. Aynı zamanda güncel bir web sayfasının bulunması da uluslararası alanda çağdaş müziğin takip edilmesi ve ülkemizde yaygınlaşması adına kaynak olabileceği değerlendirilmektedir.

• Black Falcon ele alınan yönleriyle müzikte Avant-garde akım -hiç yapılmamış olanı yapmak/yapabilmek- anlayışına uygun bir albüm olarak algılanmaktadır.

• Albüm yurt dışında medyada “Black Falcon insanı şaşırtan bir müzik kaydıdır. Müzikal bir deneyim olarak değerlendirildiğinde, deneysel alanda, canlı performans ve buna bağlı sinematik anlatım bakımından bu tarz teknik bir yeteneği gösterebilecek çok az örneği vardır (Cyclic Defrost Magazine)” şeklinde eleştiri alarak bu alanda nadir bir yapıt olduğunu göstermektedir.

• Black Falcon Albümü Çağdaş Klasik Müzikte kullanılan özel-avangard enstrüman tekniklerinin “tarhu”yla sağlandığı, canlı elektronik ses işlemleriyle yeni tınıların elde edildiği 21. yy. Çağdaş Müziğinin bir örneğini oluşturmaktadır. Sanatçının tüm albümleri yurt dışı kaynaklı yayınlanmasına rağmen bu albümü Türkiye’de yayımlanmış ilk ve tek albümüdür. Aynı zamanda ülkemizde en çok beğenilen ve satış yapan bir albümdür. Bu yönüyle ülkemizde elektro-akustik ya da

elektronik müzik alanında yapılacak olan çalışmalar, bu tür müziklerin de dinlenebileceğini göstermektedir. Bu anlamda benzer bir çalışmanın Türk müziği ve çalgılarına uyarlanması ile 21. yy. Çağdaş Türk Müziği örneklerinin üretilebileceği değerlendirilmektedir.

• Tarhunun doğayı ifade eden tınısı ile elektro-akustik ses öğeleri müzikal tarzda bir çatışma, yanlıgsı olarak algılanabilir. Fakat günümüz modern hayatın getirdikleri ve doğal yaşamın geldiği sonuç içinde bulunduğumuz dünyayı çoğu zaman yanlış algılamamıza neden olmaktadır. Black Falcon Levi Strauuss “Yaban Düşünce” bu anlayışla kurgulanarak bestelenmiş olabilir.

• Müzik birçok konuda seslerle soyut kavramlar yaratabilir. Black Falcon albümü sadece Kara Doğan kuşunu anlatmaz, dinleyenleri onun dünyasına götürür. Doğaçlama bestelerin özgür ve serbest formu kara doğanın doğal karakterini tasvir eder. Bir yanda kara doğanın mucizevi özellikleri diğer yandan yok oluş hikâyesi ve hüznün vardır. Eğer kara doğanın nesli tükenir ve sonsuza kadar yok olursa onun bırakacağı korkunç boşluk besteciler tarafından dinleyicilere hissettirilir.

KAYNAKÇA

Ana Britanica (1993-1994). *Elektronik Müzik*. C. II. İstanbul: Ana Yayıncılık.

Boran, İ. (2007). *Elektronik Müzikte Analog Dönem ve Bülent Arel'in Stereo Electronic Music No:1 Adlı Yapıtı. Yayımlanmış Doktora Tezi*, İstanbul Mimar Sinan Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Can, M. (2010). *Elektro-akustik Müzik Üzerine Düşünceler. Sound Dergisi*, Sayı: 5, 24, İstanbul: Etna Yayıncılık.

Mimaroglu, İ. (1990). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Önen U. (2007) *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri* İstanbul: Çitlembik Yayınları

Avant-Garde. İlkeboran.blogspot.com.tr/2010/06/639 Erişim Tarihi: 28.03.2015

Elektronik (Electronic) Müzik. www.turkoloji.cu.edu.tr/ seyit_yore_cagdas_muzik Erişim Tarihi: 28.03.2015

Erdem Helvacioğlu Otobiyografi, Röportaj ve Kritikler. Erişim Tarihi: 01.04.2015 www.erdemhelvacioğlu.com

Erdem Helvacioğlu Kimdir? http://onedio.com/haber/erdem-helvacioğlu-cagdas-turk-elektroakustik-muzik-temsalcisi Erişim Tarihi: 28.03.2015

Müzikte Avant-garde Akım ve Avant-Garde Besteciler. http://kisi.deu.edu.tr/oguz.serin/ijtase_vol2_1_5.pdf Erişim Tarihi: 28.03.2015

Ros Bandt Otobiyografi. www.rosbandt.com Erişim Tarihi: 28.03.2015

Tarhu. http://www.spikefiddle.com/instrumentsframe.htm Erişim Tarihi: 28.03.2015

XY Mikrofonlama Tekniği. www.dpamicrophones.com Erişim Tarihi: 04.05.2015

XY Mikrofonlama Tekniği. https://www.zoom-na.com/products/ Erişim Tarihi: 04.05.2015

STÜDYO MÜZİSYENİ: ARANJÖRLER VE PROFESYONEL KAYIT MÜZİSYENLERİNİN GÖRÜŞLERİ ÇERÇEVESİNDE ÜLKEMİZDE STÜDYO MÜZİSYENLİĞİNİN TEMEL ÖZELLİKLERİ

Studio Musician: Basic Structures of Studio Session Musicians in Turkey From The Perspectives of Arrangers and Professional Studio Session Musicians

İsmail SINIR*

Halil APAYDIN**

Fatma SINIR***

ÖZET

Ülkemizde popüler müzik endüstrisi oldukça önemli bir alandır. Aynı zamanda bu alandaki üretim geniş bir çalışma ağı içerisinde tamamlanmaktadır. Bu çalışma ağı içerisindeki en önemli sacayaklarından ikisi ise aranjörler ve piyasada genel olarak “stüdyo müzisyeni” olarak tanımlanan profesyonel müzik kayıt müzisyenleridir. Bu iki çalışma paydaşı pazara sunulan ürünlerin üretiminde çok büyük ölçüde belirleyici role sahiptirler. Stüdyo müzisyenliği olarak tabir edilen bu müzisyen tipi ile ülkemiz popüler müzik kayıt endüstrisinde çalışan profesyonel icracılar kastedilmektedir. Çoğunlukla tek bir enstrüman üzerine profesyonelleşen bu müzisyenler stüdyolardaki çalışmalar esnasında kendilerine dinletilen müzikleri, çok kısa bir zamanda algılamak ve yorumlamak durumundadırlar. Bununla beraber kaydedilen müziği piyasanın genel eğilimlerini de hesaba katacak bir şekilde icra etmek zorundadırlar. Ancak burada aranjör ile icracılar arasında önemli diyalektik bir ilişki söz konusudur: Bir yandan aranjör icracıyı yönlendirirken, diğer yandan icracı aranjörün yapmak istediği müziği yönlendirir, vücuda getirir ve bir anlamda yaratır. Bu ilişki içerisinde dikkat çekilmesi gereken nokta, aranjörün müzisyen tercihlerini neye göre yaptığıdır. Yani aranjörün, tahayyül ettiği müziği ortaya çıkaracak olan müzisyenleri neye göre, hangi özelliklerine ya da hangi piyasa koşullarına göre seçtiği ülkemiz piyasasındaki genel geçer “stüdyo müzisyeni” olma kriterlerini kendiliğinden oluşturmaktadır. Bu kriterler her ne kadar günün ekonomik, sosyal ve kültürel yapısına göre değişiklik gösterebilse de yine de “stüdyo müzisyen”inden kastedilen belirli bir standardın varlığından söz edilebilir.

Bu çalışmanın öncelikli hedefi, profesyonel kayıt müzisyenlerinin ve aranjörlerin penceresinden “stüdyo müzisyenliği” ile kastedilenin içeriğinin ve ülkemizde bu konu ile ilgili alanın en önemli paydaşlarının sektörün bu bölümüne attettikleri kriterlerin anlaşılmasıdır. Bu çalışmanın gerçekleştirilebilmesi için ülkemizde müzik piyasasından aktif olarak çalışan kayıt müzisyenleri ve aranjörlerle görüşmeler yapılacaktır. Bu görüşmeler yarı yapılandırılmış bir görüşme formu üzerinden tamamlanarak, ülkemizdeki stüdyo müzisyenlerinin temel özellikleri anlaşılmasına çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Stüdyo müzisyeni, aranjör, müzik ve teknoloji.

ABSTRACT

Popular music industry in Turkey is quite a significant area of cultural production, which takes place within a wide production network. In this production network, two of the most important nodes are the arrangers and professional studio session musicians who are generally defined as "studio musicians" in the music production circles. These two production partners have a determining role in the production of music products marketed for consumption. This type of musician described as studio musician refers to the professional performers working in the recording industry. These musicians, usually specializing in the performance of a single instrument, have to perceive and interpret quickly any music played or described to them during recordings in the studio. They also have to perform with a view of the general tendencies of the market. At his point it is necessary to point out the dialectical relation between the arranger and the musician. On the one hand, the arranger directs the music performance; on the other hand, the musician directs forms and in a way creates the music the arranger wants. In this relation, it becomes important to know how and according to what criteria the arranger chooses the instrumentalists. In other words, the criteria and the market tendencies according to which the arranger chooses the musicians to create the music he/she imagines constitutes the criteria of being a studio musician. Although these criteria and the market tendencies may change in parallel with social, cultural and economic conditions, it is fairly safe to argue that there is a determined standard designating and determining who can be called a "studio musician".

The primary aim of this study is understanding the criteria determining the qualities and conditions of being and being seen as "studio musician" from the perspectives of arrangers and professional recording musicians as well as from the view of other important actors in the industry. Semi-structured interviews conducted with working/active arrangers and studio musicians provide the data for this study.

Key Words: Session musician, arranger, music and technology.

* Dr.-MSKÜ Eğitim Fakültesi, ismailsinir@hotmail.com

** MSKÜ Muğla MYO, halilapaydin@hotmail.com

*** Muğla GSL, fatmamarti@yahoo.com

1. GİRİŞ

Bir müzik prodüksiyonu son halini alıp satışa sunulana kadar, ön hazırlık, aranjman, stüdyo kaydı, miksaj, mastering, basım-dağıtım, reklam vs. birçok aşamadan geçer. Müzik prodüksiyonunun gelişim sürecinde çeşitli uzmanlık alanlarından birçok kişi bir araya gelip çalışır ve bu sayede prodüksiyon tamamlanır. Başka bir deyişle, halkın beğenisine sunulmaya hazır bir müzik prodüksiyonu; yani geniş bir insan sayısına ulaşmak üzere üretilen popüler müzik ürünleri (Jones'dan akt. Erol, 2009: 86) birçok alandan uzman insanın kolektif bir çalışmasının sonucunda ortaya çıkar (Sınır ve Karahasanoğlu, 2015: 116). Tom Waits'in de vurguladığı gibi "hiç kimse bir albümü tek başına yapmaz" (Zak, 2001: 163).

Bahsedilen bu kolektif çalışma ağı içerisinde yapımcı, yorumcu, besteci, söz yazarı, aranjör, müzik prodüktörü, müzik yönetmenleri, icracılar ve ses mühendisleri gibi paydaşlar bulunmaktadır. Prodüksiyonun ön hazırlık aşamasında yapımcılar, yorumcular, besteciler ve söz yazarlarının; aranjman aşamasında aranjörler, müzik yönetmenleri ve müzik prodüktörlerinin; stüdyo aşamasında müzik yönetmenleri, aranjörler, müzik prodüktörleri ve stüdyo müzisyenlerinin; miksaj ve mastering aşamalarında ses mühendislerinin; basım-dağıtım-tanıtım aşamalarında ise yapım firmalarının, basım ve çoğaltım fabrikalarının ve menajerlerin aktif olarak çalıştıkları söylenebilir.

Anılan bu paydaşların tümünün müzik prodüksiyonundaki görev ve sorumlulukları farklıdır. Prodüksiyonun aşamaları kendi içerisinde "finansman", "yaratım" ve "üretim" şeklinde tasnif edilecek olursa, yapımcılık ve (güncel piyasa koşullarında) yorumculuğun* prodüksiyonun finansman aşamasında; bestecilik ve söz yazarlığının prodüksiyonun yaratım aşamasında; aranjörlük, müzik prodüktörlüğü, müzik yönetmenliği, icracılık ve ses mühendisliğinin prodüksiyonun üretim aşamasında devreye giren alanlar oldukları söylenebilir. Şunu da eklemek gerekmektedir ki, yukarıda sayılan çalışma paydaşları arasında yapılmaya çalışılan işlevsel ayrımlar kesin ve kati bir işbölümünü ifade edemez. Yani, burada üretim aşamasında ele alınan bir aranjör veya icracı, aynı zamanda ürettiği müzik ürünlerine yaptığı kişisel katkılar dolayısıyla aynı zamanda yaratıcı bir kimlik de kazanabileceği gibi, yorumladığı şarkıya yaptığı kişisel katkı dolayısıyla bir yorumcu, hem yaratıcı hem de üretici bir kimlik kazanabilir. Dolayısıyla, piyasadaki çalışma ağının görünenden daha karmaşık bir ilişkiler bütününden oluştuğunu söylemek mümkündür.

Müzik üretimi için yukarıda sayılan aşamalara bakıldığında müziğin üretim aşamasının diğerlerinden daha detaylı ve önemli olduğunu söylemek mümkündür. Zira bu aşama üretilen müziğin son halinin verildiği aşamadır. Bu aşama, aynı zamanda temel çalışma mecrası profesyonel müzik kayıt stüdyoları olan ve en baştan beri planlanan her şeyin ete kemiğe büründüğü, en hayati aşamadır (Sınır, 2014: 126).

Müziğin üretim aşaması olan stüdyoda kayıt yapma süreci, üyelerinin farklı şekillerde etkileşim içerisinde oldukları ve "kompozisyon takımı" olarak adlandırılabilen bir ekibin ortaklaşa yürüttüğü yaratıcı bir süreçtir (Zak, 2001: 163). Bununla beraber, "başlangıçta teknik bir iş olan müziğin kaydedilmesi işi daha sonradan sanatsal bir konuya dönüşmüş, ön hazırlık aşamasında tasarlanan her şeyin kayıt yapmak yoluyla hayata geçmesiyle beraber, kayıt metaforu "gerçeğin illüzyonundan" (taklitsel bir alandan) "illüzyonun gerçeğine" (her şeyin mümkün olduğu sanal bir dünyaya) doğru değişmektedir (Moorefield, 2010: xiii).

Ancak bu aşamadaki paydaşlar, sonuca yaptıkları katkı bakımından ele alındıklarında, özellikle de Moorefield'in de değindiği türden bir illüzyonu gerçekleştiren asıl kişilerin stüdyoda icrada bulunan "stüdyo müzisyenleri" oldukları söylenebilir. Zira aranjör veya prodüktörün tasarımlarını "hayata geçiren" ya da "gerçekleştiren" kişiler müzisyenlerdir; çünkü eserin "somut" bir hale gelmesi ancak onu yorumlayan müzisyenlerce mümkün olabilmektedir (Manav ve Nemutlu, 2011: 20). Bu bağlamda Moorefield'in prodüktörleri "yazar" olarak konumlandığı gibi stüdyo müzisyenleri de bu aşamanın en etkili "yaratıcılarındandır" ve özellikle de bir enstrüman icrasını gerektiren müzik türleri

* Günümüz piyasa koşullarında, çoğu yorumcunun kendi müzik yapımlarını finanse ettikleri bilinmektedir. Bu konuda daha detaylı bilgi için bakınız; Ertürk, 2010.

için stüdyoda çalacak müzisyenler, hayati bir önemdedirler. Bu bağlamda “stüdyo müzisyenleri”, birçok müzik türünün ve tarzının aynı anda üretildiği, aranjör ve müzik yönetmenlerinin alanlarında çoğunlukla yeterli eğitime sahip olmadıkları ve stüdyoda ortaya çıkan sonuca büyük katkıda buldukları ülkemizde çok daha önemli bir konumda ele alınmak durumundadırlar ki Manav ve Nemutlu’ya göre de “yorumlama aşamasında yapıta yönelen kişi onu belli ölçüde kendinin kılar. Yapıt hem yaratıcısının, hem de yorumlayan kişininindir artık” (Manav ve Nemutlu, 2011: 20).

Ancak stüdyoda enstrüman icrasında bulunan “stüdyo müzisyenleri” müzik altyapılarına bakıldığında, bunların hepsinin homojen bir müzikal altyapıları olmadıkları, hatta piyasada stüdyo kayıtlarında çalışan müzisyenlerin çoğu zaman formel bir müzik eğitimine sahip olmadıkları ya da aldıkları eğitimin stüdyo deneyimlerini etkileyen birincil neden olmadığı anlaşılmaktadır. Green’in (2002), popüler müzik müzisyenlerinin müziği nasıl öğrendiklerini araştırdığı çalışmasında vardığı sonuçlara benzer olarak, ülkemizdeki stüdyo müzisyeni profilinin müzikal altyapısının çoğunlukla formel olmayan yollarla tamamlanmış olduğu, çoğunlukla kendi kendilerini yetiştirdikleri ve bunun sonucunda stüdyo müzisyenliği yapacak hale geldikleri görülmektedir. Ancak burada anlaşılmaya çalışılan, çoğunlukla formel bir müzik eğitimine sahip olmayan ülkemiz “stüdyo müzisyeni” profilinin neye göre oluştuğunun anlaşılmasıdır. Yani, stüdyoda çalacak müzisyenlerin neye göre seçildiği, temel özelliklerinin neler olduğu ve bu kişilerden aranjör, yönetmen ve prodüktörlerin beklentilerinin neler olduğunun anlaşılması bu çalışmanın ana amacıdır.

1. 1. Amaç ve Kapsam

Daha önce de değinildiği gibi, popüler müzik üretimi geniş bir paydaş yelpazesinde, uzun zaman alan zahmetli çalışmalar sonucunda gerçekleştirilmektedir. Bu çalışma ağında besteciler, yorumcular, aranjörler, prodüktörler vs. birçok paydaş, önemli rolleri üstlenmektedir. Ancak özellikle “gerçek bir icracıya” ihtiyaç duyulan, yani stüdyoda gerçekleştirilerek kayıt altına alınacak canlı bir icraya ihtiyaç duyulan müzik çalışmalarında, canlı icrayı gerçekleştirecek stüdyo müzisyenlerine önemli işler düşmektedir. Öyle ki, yapılan müziğin türüne ve tarzına göre stüdyo müzisyeni seçimi değişmekte ve bazı müzisyenler sadece bazı müzik tarzlarıyla beraber düşünülmektedir. Bu durum, hem icracının kişisel yeteneğinden hem de piyasadaki müzikal yönelimler dolayısıyla ortaya çıkabilmektedir. Ancak her nasıl olursa olsun, ideal şartlar altında stüdyoda icrada bulunacak müzisyenler, üretilen müziğin niteliğine ve dönüşeceği artı değere yapacağı katkı düşünülerek tercih edilmektedirler. Bu sebeple stüdyo müzisyenleri, sadece birer müzik icracısı olmaktan öte, üretilen müziğe yaptıkları kişisel katkıda bulunarak bir tür yaratıcı konumuna yükselmektedirler.

Bu çalışmanın temel problemi, stüdyo kayıtlarında çalan müzisyenlerin neye göre seçildiğinin ve ülkemiz popüler müzik endüstrisi içerisindeki stüdyo müzisyeni profilinin ne gibi donanımlara sahip olduğunun anlaşılmasıdır. Başka bir deyişle, “stüdyo müzisyeni kimdir?” sorusuna cevap aramak bu çalışmanın temel hareket noktasıdır. Bununla beraber, stüdyo kaydında bulunacak müzisyenlerin neye göre seçildiği, müzik kayıt sürecini yöneten aranjör, yönetmen ve icrayı gerçekleştiren müzisyenlerin bu konudaki görüşleri de anlaşılmaya çalışılacaktır.

1. 2. Metodoloji

Bu çalışmanın yapılabilmesi ve ülkemiz müzik endüstrisi içerisinde çalışan stüdyo müzisyeni profilinin genel hatlarıyla anlaşılabilmesi için, doğal olarak konunun muhatapları ile yüz yüze görüşmeler yapmak gerekmiştir. Dolayısıyla, ülkemizde aktif olarak çalışan aranjörler, müzik yönetmenleri ve stüdyo müzisyenleri bu araştırmanın görüşmecisi evrenini oluşturmaktadırlar; çünkü stüdyo kaydına gelecek müzisyenleri çoğunlukla aranjörler veya müzik yönetmenleri belirlenmektedirler (Ertürk, 2010: 9). Bu sebeple, piyasada aktif olarak çalışan aranjör, yönetmen ve stüdyo müzisyenlerinin görüşleri, “yarı yapılandırılmış görüşme formu” (Türnüklü, 2000) kullanılarak alınmış ve ülkemizdeki güncel piyasa koşullarında stüdyo müzisyenliğinin temel özelliklerinin neler olduğu anlaşılmaya çalışılmıştır.

Aranjör ve yönetmenler, üretilecek olan müziğin türü ve tarzı doğrultusunda, piyasada çalışan müzisyenlerden hangilerinin kendi müzik üretimlerine katkıda bulunabileceği ile ilgili bilgi sahibidirler. Aynı zamanda, edinilmiş deneyimleri doğrultusunda kendilerine ait önemli bir müzisyen çevresine sahip olan aranjör ve yönetmenler, istisnai durumlar olmakla beraber, genelde müzik niteliklerine güvendikleri müzisyenlerle çalışmaktadırlar.

2. BULGULAR

2.1. Stüdyo Kaydı İçin Müzisyen Seçimi

Daha önce de değinildiği gibi, popüler müzik üretimi çok sayıda paydaşın katıldığı, uzun zaman alan zahmetli çalışmalar sonucunda gerçekleştirilmektedir. Ancak özellikle “gerçek” bir icracıya ihtiyaç duyulan, yani stüdyoda gerçekleştirilerek kayıt altına alınacak canlı bir icraya ihtiyaç duyulan müzik çalışmalarında, canlı icrayı gerçekleştirecek müzisyenlere önemli bir iş düşmektedir. Öyle ki, yapılan müziğin türüne ve tarzına göre stüdyo müzisyeni seçimi değişmekte ve bazı müzisyenler sadece bazı müzik tarzlarıyla beraber düşünülebilmektedir. Bu durum, hem icracının müzikal özelliklerinden hem de piyasadaki müzikal yönelimlerden kaynaklanabilmektedir. Ancak her nasıl olursa olsun stüdyoda icrada bulunacak müzisyenler, üretilen müziğin niteliğine ve dönüşeceği artı değere katkı yapacağı düşünülerek tercih edilmektedirler. Bu yönüyle stüdyo müzisyenleri, sadece birer müzik icracısı olmaktan öte, üretilen müziğe yaptıkları kişisel katkı dolayısıyla bir tür “yaratıcı” olarak ele alınabilirler.

Stüdyoda çalışacak müzisyenlerin seçimini ise her ne kadar müzik yapım firmasının gerçekleştirdiği durumlar olsa da (Bates, 2008: 166), en azından Türkiye şartlarında bu işi çoğunlukla prodüksiyonun müzik direktörü yapmaktadır ki, bu kişi duruma göre aranjör, müzik yönetmeni veya müzik prodüktörü olabilir (Ertürk, 2010: 9). Her nasıl olursa olsun, müzisyenleri seçen kişinin çoğunlukla bu iş için önceden tecrübe edilmiş bir “ajandası”; Zak’ın deyimiyse de “takımı” (Zak, 2001: 163) vardır. Bates ise bu çalışma ekibini, “profesyonellerden oluşan, aranjörün ilk başvuru listesi” olarak tanımlamaktadır (Bates, 2008: 170).

Bu noktada bir aranjörün sürekli çalıştığı ekibini neden tercih ettiğine dair Atilla Özdemiroğlu’nun görüşlerine başvurulabilir. Atilla Özdemiroğlu, müzisyen tercihlerinin ardında yatan iki temel sebep olduğunu belirtmektedir: Birincisi, tercih edilen müzisyenin işinin en iyisi olması, ikincisi ise aranjörün alışkanlıklarını değiştirmek istememesi.

[Sürekli olarak çalıştığımız] bu isimleri, iyi oldukları için çağırıyoruz, başka hiçbir sebebi yok. Evet, gitarı örneğin hep Erdem Sökmen alıyor, çünkü en iyi o alıyor! Tabii bir de alışkanlık ve kolaylığımız var, onu da söyleyeyim. Çevrede çok fazla iyi müzisyen var ama onlara alışmışız, yıllardır onlarla çalışıyoruz. Telefonumu açtığımız zaman Erdem Sökmen’in telefonunu görürsünüz. Şimdi ne diye gideceksin, bir sürü kişiyi arayacaksın (Akkaya ve Çelik, 2006: 119).

Yukarıda değinildiği gibi, her ne kadar stüdyo müzisyenleri aranjör veya yönetmenin alışkanlıklarını ifade etse de bazı durumlarda aranjör veya yönetmen daha önce çalışmadığı müzisyenleri stüdyo kaydında kullanabilir. Bu tür durumlar ise genelde belirli bir bölgenin yerel müziğinde kullanılan spesifik bir çalgıya gereksinim duyulduğunda ya da (piyasada aktif olarak çalışan ama) özellikle belirli bir yörenin müziğine hakim olan müzisyenlere ihtiyaç duyulduğunda ortaya çıkabilir. Örneğin, Karadeniz Bölgesine ait bir müzik yapımını üstlenen bir aranjör daha önce hiç çalışmamış olduğu Karadeniz Kemeçesi icracısıyla çalışmak durumunda kalabilir; ya da daha önce hiç Türk Sanat Müziği türünde bir aranjman çalışması yapmamış olan bir aranjör, bu türün karakteristik sazlarından olan kanun, tambur ya da klasik kemeç çalan bir müzisyenle çalışmak durumunda kalabilir. Bu durumlarla karşılaşıldığında aranjör veya yönetmenin piyasadaki kendi çalışma paydaşları ile iletişime geçerek buradan alacağı referanslara göre müzisyen tercih etmesi yine en çok kullanılan yöntem olarak karşılaşılmaktadır. Ancak her nasıl olursa olsun seçilen müzisyenin genelde, en yüksek düzeyde verim alınacak kişi olmasına dikkat edilir.

2.2. Günümüz Koşullarında Stüdyo Müzisyenliği

Stüdyo çalışmalarının koşullarına bakıldığında, ülkemiz koşullarında profesyonel veya yarı profesyonel stüdyolardaki “üretim ortamı” genelde iki ayrı odadan oluşmaktadır. Bu iki odadan birisi kayıt odası diğeri ise kumanda odası olarak adlandırılmaktadır. Müzik kayıtları sırasında, çoğunlukla kayıt odasında müzisyen veya müzisyenler, kumanda odasında ise aranjör, yönetmen veya prodüktör ile ses mühendisi bulunmaktadır. Bu çalışma sırasında, çoğunlukla direktör, dinletme ve nota yoluyla icra edilecek müzik eserini icracıya tanıtarak icracıdan ne beklediğini, aranjmana icra yoluyla

yapmayı planladığı katkıyı tam anlatma çabası içerisine girer. Ancak bahsedilen bu çalışma sistemi her koşulda aynı şekilde işlemeyebilir ve aranjör veya yönetmen, icracıya sadece aranjmanı dinleterek ondan ne istediğini sözlü olarak ve beden diliyle aktarmaya çalışır ya da sadece “duygunu kat” diyerek yorumlamasını isteyebilir.

Stüdyodaki müzik kaydından önce ilk olarak çalınacak şarkılar müzisyen-ler-e dinletilerek şarkılar tanıtılır. Bu aşamada varsa, aranjörün ya da yönetmenin daha önceden hazırladığı notalar müzisyenlere verilir⁵⁷. Ancak bu durum, yani müzisyene nota verilmesi durumu bazı durumlarda gerekli olmaz; çünkü kimi stüdyo müzisyenleri ya nota bilmez ya da nota okur-yazarlığı konusunda iyi değildirlere. Bu tür müzisyenlerin kendilerini daha çok duysal bir müzikal kültürü içerisinde yetiştirmişlerdir ve dolayısıyla stüdyo tecrübeleri de yine “iştirip-çalma” pratiği üzerinden gelişmiştir. Ancak bazı durumlarda aranjörün de nota bilmediği durumlarla da karşılaşılabilir ki günümüz popüler müzik endüstrisinde bile nota bilmeyen aranjörlerin olduğu bilinmektedir (Sınır, 2014: 115). Bu gibi durumlarda müzisyenle kurulan iletişim ya duysal bir pratik üzerinden sağlanmaktadır ya da aranjör, nota bilen bir müzisyene notalarını yazdırarak stüdyodaki müzisyen iletişim kurmaya çalışır. Ancak ister nota yazılsın ister yazılmasın, müzisyenden beklenen çoğunlukla herhangi bir sınırlama içerisine girmeden, aranjman aşamasında hazırlanmış müzik maketlerinden hareketle şarkıyı kendi stilinde yorumlamasıdır. Aslında buna bir tür “alımlama” demek de mümkündür⁵⁸. Yani çalacağı şarkıyı, nota veya dinleme yoluyla algılayan müzisyenin son kertede müziğin içeriğini içselleştirerek kendi tarzında yorumlaması beklenir ve bu beklenti –daha önce de vurgulandığı gibi- “duygunu katarak çal” şeklinde ifade edilir.

Günümüz Türkiye’inde stüdyolarda çalışan kayıt müzisyenlerinin temel özellikleri ile ilgili olarak şimdiye kadar değinilen noktalara bakıldığında, piyasadaki stüdyo müzisyeni profilinin nasıl olduğuna dair bir fikir elde etmek mümkündür. Buna göre Türkiye’de müzik kayıt piyasasında stüdyo müzisyeni olarak çalışacak birisinin öncelikle, çaldığı enstrümana azami ölçüde hâkim olması beklenmektedir. Bununla beraber, enstrüman hakimiyeti ile beraber anılan bir diğer müzisyen özelliği, birden fazla anlama gelebilecek ve içeriği tam olarak belirlenemeyen bir fenomenle ile özetlenmektedir: “sound”. Başka bir deyişle, piyasa jargonunda çok önemli olan bu özellik, yani müzisyenin “sound”unun iyi olması stüdyo kaydı için belirleyici bir özellik taşımaktadır. Ancak buraya kadar bahsedilenler, bir müzisyenin kayda çağrılması için tek başına yeterli değildir. Bununla beraber daha birçok özelliğe sahip olunarak stüdyo müzisyenliği yapılabilir. Bu özelliklerden bir diğeri, müzisyenin stüdyodaki çalışma süresini minimize edecek kadar hızlı çalışması gerekmektedir ki bu konu prodüksiyonu finanse eden kurum veya kişiler için çok önemli bir kısıttır. Zira hızlı çalışan bir müzisyen, işin stüdyo maliyetlerini düşürmeye yardımcı olacaktır.

Tüm bunların yanında, piyasadaki örneklere bakıldığında sadece sazını iyi çaldığı ve hızlı çalıştığı için bir müzisyenin her zaman stüdyoya çağrılmadığı görülmektedir. Burada devreye başka özellikler de girmektedir. Bunlardan birisi müzisyenin başta icra etmeye çağrıldığı müzik tarzını çok iyi bilmesi gerektiği ve ayrıca birden fazla müzik türünü ve tarzını bilmesi beklenir. Örneğin gitar çalan bir müzisyenin hem pop müzik türüne hem de halk müziği ya da sanat müziği türlerini bilmesi ve bunlara eşlik edecek düzeyde hâkim olması beklenir.

Stüdyo müzisyeninde aranan özelliklerden bir diğeri asıl çalgısı ile teknik olarak yakından ilgili olan bir veya daha fazla enstrümana stüdyoda çalacak kadar hâkim olmasıdır ki bu türden müzisyenler de yine prodüksiyonun maliyetini indirmeye yardımcı olmaktadır. Örneğin, halk müziği türündeki bir çalışmada stüdyo kaydına çağrılan bir kaval icracısının, aynı zamanda zurna, mey, duduk gibi enstrümanlardan birini veya daha fazlasını icra etmesi tercih edilir bir durum olarak görülmekte, böylelikle stüdyo maliyetleri düşürülmeye çalışılmaktadır.

⁵⁷ Türkiye müzik piyasasındaki müzisyenler her ne kadar çoğunlukla nota okuyazar kişiler olsalar da nota bilmeyen müzisyenler de vardır. Bununla beraber, bazı müzisyenlerin nota bilgisi çok yüzeysel ve yetersiz durumdadır. Dolayısıyla nota bilmek, ülkemizde stüdyo müzisyenliği yapmak için olmazsa olmaz bir konu değildir.

⁵⁸Müzikte alımlama için bakınız; Manav ve Nemutlu, 2011: 20.

Stüdyoda çalacak müzisyenlerin seçiminde önem arz eden yukarıdaki kıstasların dışında, müzisyenlerin algılama güçleri de yine bu seçimde önemli görünmektedir. Bu konu stüdyodaki müzisyenin aranjör veya yönetmenle karşılıklı olarak etkileşim içerisinde bulunmaları ile ilgilidir. Başka bir deyişle, bir aranjör veya yönetmen, sazını iyi çalan ve stüdyo kaydında kendinden bir şeyler katabilen müzisyenlerle çalışmayı istemenin yanında, müzisyenden istediği şeyleri alabilmek; yani aranjman aşamasında tasarladığı şeyleri “gerçekleştirebilmek” için, müzisyeni çeşitli şekillerde yönlendirir. İşte tam bu noktada müzisyenin, karşısındakinin ne istediğini algılama gücü devreye girmektedir. Bu karşılıklı anlama pratiğini belirleyeni ise çoğu durumda piyasanın güncel müzikal yönelimleridir. Bu süreç içerisinde yönetmen veya aranjör ile stüdyo müzisyeni karşılıklı olarak sınırları ve içeriği piyasa tarafından geliştirilen bir jargon üzerinden iletişim kurarak, istenilen müziğe karşılıklı şekilde katkıda bulunurlar. Bu noktada, çoğu durumda aranjör veya yönetmenin müzik üzerine tasarladığı bir tezi müzisyenden gerçekleştirmesini beklerken, müzisyenin, kendi tezinin antitezini yaratma çabası ile karşılaşabilmektedir. Ancak son kertede işin, mimarı ve “işçisi” konumundaki üreticileri olan aranjör, yönetmen ve müzisyenin katkılarından oluşan bir sentez üretilen müziğe yansımaktadır. Bu bağlamda bestecinin⁵⁹ yazdığı müzik özetine hem şarkıyı geliştirerek onu çok sesli bir bağlama taşıyan aranjör veya yönetmen ve geliştirilen bu şarkıya kendinden bir şeyler katarak onu yorumlayan bir stüdyo müzisyeni aynı zamanda, şarkının yaratıcıları konumuna yükselmektedirler. Zira bu şekilde geliştirilerek piyasaya sunulan bir şarkıda duyulan her detay artık o şarkıya ait olmakta çoğu durumda bir şarkı müzisyen ve aranjörlerin ona yaptıkları katkılardan bağımsız ele alınamaz hale gelmektedirler⁶⁰.

Stüdyo müzisyenlerinin taşınması gereken bu özelliklerinin yanında, teknik olarak önem arz eden iki ayrı nokta daha vardır: Bunlardan birincisi, müzisyenin müziğe eşlik ederken, şarkının temposunu çok iyi bir şekilde takip edebilmesidir ya da başka bir deyişle; müzisyenin metronom açısından çok deneyimli olması, dolayısıyla şarkının metronomu ile iyi senkronize bir şekilde çalabilmesidir ki bu konu, popüler müzik üretiminin olmazsa olmaz detaylarından biridir. İkinci teknik konu ise metronom konusu ile yakından ilgilidir. Özellikle birden fazla çalgının bir arada çaldığı müzik kayıtları için müzisyenlerin diğer grup arkadaşları ile iyi bir uyum içinde olması gereken. Bahsedilen bu uyum, içerisinde hem ritmik birlikteliği hem de yorum birlikteliğini taşımaktadır. Bu konunun özellikle grup olarak kayda giren yaylı gruplarında ya da herhangi bir enstrüman asamblesinin gerçekleştirdiği kayıtlarda önem arz ettiğini söylemek mümkündür⁶¹. Özetlenecek olursa, birden fazla kişinin gerçekleştirdiği toplu kayıtlara çağrılacak müzisyenlerin, hem ritmik hem de yorum olarak birlikte müzik yapabilecek kişiler olması beklenmektedir. Aksi takdirde ortaya çıkacak sonuç tatmin edici olmayacaktır.

2. 3. İstisnai Durumlar

Buraya kadar stüdyo müzisyeni ile ilgili olarak değinilen noktalar, piyasa şartlarında ideal olanlarla ilgilidir. Ancak bazen istenilenden ya da ideal olandan farklı durumların da geliştiği eklenmelidir. Aslında bu istisnai durumların çoğunlukla prodüksiyonun finansman gücü ile ilgili olarak ortaya çıkmaktadır. Örneğin, prodüksiyon firması tarafından yeterli finansal kaynağı alamayan bir aranjör veya yönetmenin, stüdyo müzisyeni seçimindeki önemli kıstaslardan birisi yine eldeki maddi güç olmaktadır. Bu türlü bir değişkenin müzisyen seçiminde rol alması ile de piyasadaki en iyi müzisyenlerle çalışılması ihtimali de ortadan kalkmakta, her zaman çalışılan müzisyenler yerine piyasanın en iyisi olmayan; Atilla Özdemiroğlu'nun deyişiyle “üçüncü, beşinci adres”lerdeki (Akkaya ve Çelik, 2006: 119) müzisyenlerle çalışılabilmektedir.

⁵⁹ Türkiye müzik endüstrisi koşullarında bestecilik alanı ile kastedilen, bir müzik eserinin melodik hattını oluşturan ve bazen sözlerini de yazan kişidir. Ancak dünyadaki popüler müzik çalışmalarına bakıldığında bu türlü bir çalışma alanı, “şarkı yazarlığı” olarak anılmaktadır (Sınır, 2014: 71).

⁶⁰ Buna örnek olarak, Osman İşmen'in Ahmet Kaya için yaptığı “Bir veda havası” isimli şarkının aranjmanı örnek gösterilebilir. Bu şarkıda bir yandan aranjör diğer yandan da bu müziği yorumlayarak “hayat veren” müzisyenleri şarkılara yaptıkları katkı dolayısıyla birer “yaratıcı” olarak ele almak mümkün görünmektedir. Daha detaylı bir müzik analizi için bakınız; Sınır, 2014: 120-121.

⁶¹ Değinilen bu asamblelere örnek olarak bağlama, nefesli enstrüman, perküsyon gibi gruplarını saymak mümkündür.

3. SONUÇ

Türkiye müzik endüstrisinin müzik kayıt stüdyolarında çalışan stüdyo müzisyenlerinin ne gibi özelliklere sahip oldukları ya da ne gibi kıstaslara göre stüdyolara çağrıldıkları üzerine eğilen bu çalışmada, stüdyo müzisyenliğinin formel bir müzik eğitimi neticesinde gelişen bir çalışma değil de daha çok piyasada uzun süre çalışarak edinilen bir deneyimler bütünü sonucunda varılan bir nokta olduğu anlaşılmıştır. Buna bağlı olarak, müzik eğitiminin temel malzemelerinden olan “nota”nın piyasada olmazsa olmaz bir husus olmadığı, stüdyo çalışmalarının ise çoğunlukla işitsel olarak geliştirilen ve piyasadaki güncel eğilimlere uygun olarak güncellenen “sound”, “duygu” ve daha birçok kavramı içeren bir jargon üzerinden yürütüldüğü anlaşılmıştır.

Böylesi bir müzik piyasasında çalışan stüdyo müzisyenlerinin özellikleri özetlenecek olursa, stüdyo müzisyeninin;

- a. Hızlı ve pratik çalışması,
- b. Piyasadaki müzikal eğilimlerden ve birbirinden farklı müzik tür ve tarzlarından haberdar olması,
- c. Hızlı bir algılamaya ve iyi bir müzik kulağına sahip olması
- d. Mümkünse birden fazla müzik aletine, stüdyoda çalacak kadar hâkim olması,
- e. Çaldığı şarkıya kendinden bir şeyler katması,
- f. “Duygulu” çalması,
- g. “Sound”unun iyi olması,
- h. Nota biliyor olması,
- ı. Metronom açısından iyi olması,
- i. Bir grupta beraber kayda girebilecek uyuma sahip olması beklenmektedir.

KAYNAKÇA

Akkaya, A. ve Çelik, F. (2006). 60’lardan 70’lere Kırkbeşlik Şarkılar. İstanbul: BSGT Yayınları.

Bates, E. (2008). Social Interactions, Musical Arrangement and the Production of Digital Audio in Istanbul Recording Studios. Doctoral Thesis, University of California Berkeley.

Erol, A. (2009). Popüler Müziği Anlamak-Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Ertürk, E. (2010). İstanbul Müzik Endüstrisi. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı-Türkiye Bilimler Akademisi.

Green, L. (2002). How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education. Cornwall: Ashgate.

Manav, Ö. ve Nemetlu, M. (2011). Müzikte Alımlama. İstanbul: Pan Yayınları.

Moorefield, V. (2010). The Producer as Composer, Shaping the Sounds of Popular Music. Cambridge, London: MIT Press.

Sınır, İ. (2014). Türk Popüler Müziğinde Aranjörlüğün Dönüşümü. Doktora Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Türnüklü, A. (2000). Eğitimbilim Araştırmalarında Etkin Olarak Kullanılabilecek Nitel Bir Araştırma Tekniği: Görüşme. Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi, 6 (4), 543-559.

Sınır, İ. ve Karahasanoğlu, S. (2015). Türkiye’de Popüler Müzik Aranjörlüğünün Günümüzdeki Durumu. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Ocak 2015, 14 (52).

Zak, A. (2001). Poetics of Rock Composition: Multitrack Recording as Compositional Practice. University of California Press.

Aranjör ve Müzisyen Görüşmeleri

- Akçay, M. (2014). Kişisel Görüşme. 30 Ocak, Ankara.
- Alakuş, U. (2014). Kişisel Görüşme. 7 Şubat, İstanbul.
- Arslan, Ö. (2013). Kişisel Görüşme. 9 Aralık, İstanbul.
- Artun, M. (2014). Kişisel Görüşme. 30 Ocak, Ankara.
- Avcı, Ö. (2013). Kişisel Görüşme. 9 Aralık, İstanbul.
- Aydoğan, S. (2013). Kişisel Görüşme. 24 Kasım, İstanbul.
- Bedir, E. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.
- Beyazkuş, M. (2014). Kişisel Görüşme. 8 Şubat, İstanbul.
- Birol, H. (2014). Kişisel Görüşme. 23 Temmuz, İstanbul.
- Boz, S. (2014). Kişisel Görüşme. 23 Ocak, İzmir.
- Buldum, Ö. (2013). Kişisel Görüşme. 1 Aralık, İstanbul.
- Büyükcınar, Ş. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.
- Çakmak, G. (2014). Kişisel Görüşme. 6 Şubat, İstanbul.
- Çelik, C. (2013). Kişisel Görüşme. 23 Kasım, İstanbul.
- Çokyürekli, H. (2014). Kişisel Görüşme. 23 Aralık, Muğla.
- Dalgıç, Z. (2014). Kişisel Görüşme. 12 Haziran, İstanbul.
- Domaçlıoğlu, C. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.
- Ekin, E. (2014). Kişisel Görüşme. 8 Şubat, İstanbul.
- Gök, Ö. (2013). Kişisel Görüşme. 22 Aralık, Muğla.
- Hafıftaş, G. (2013). Kişisel Görüşme. 30 Kasım, İstanbul.
- Hamiş, E. (2013). Kişisel Görüşme. 23 Kasım, İstanbul.
- İlgen, K. (2014). Kişisel Görüşme. 2 Nisan, İstanbul.
- Meral, Ö. (2013). Kişisel Görüşme. 9 Aralık, İstanbul.
- Orhan, C. (2013). Kişisel Görüşme. 9 Aralık, İstanbul.
- Özdemir, C. (2013). Kişisel Görüşme. 30 Kasım, İstanbul.
- Özdemiroğlu, A. (2013). Kişisel Görüşme. 20 Kasım, İstanbul.
- Özgül, A. (2013). Kişisel Görüşme. 18 Mayıs, Ankara.
- Özgür, N. (2014). Kişisel Görüşme. 13 Haziran, İstanbul.
- Özkent, M. (2013). Kişisel Görüşme. 28 Kasım, İstanbul.
- Seçme, S. (2014). Kişisel Görüşme. 13 Haziran, İstanbul.
- Sezer, C. (2014). Kişisel Görüşme. 7 Şubat, İstanbul.
- Sınanmış, E. (2013). Kişisel Görüşme. 30 Kasım, İstanbul.
- Süngü, M. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.
- Şentürker, İ. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.

- Tarikçi, A. (2014). Kişisel Görüşme. 1 Şubat, Ankara.
- Tekin, E. (2013). Kişisel Görüşme. 23 Aralık, Muğla.
- Varol, U. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.
- Yazıcı, E. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.
- Yılmaz, A. (2014). Kişisel Görüşme. 6 Şubat, İstanbul.
- Yürük, Ü. (2013). Kişisel Görüşme. 22 Aralık, Muğla.

ARANJÖRLÜK, YARATICILIK ve TEKNOLOJİ Arranging, Creativity and Technology

İsmail SINIR**

ÖZET

Müzik tarihinde İlk aranjörlük pratiklerinin beş yüzyıl öncesine kadar gittiği bilinmektedir. İlk aranjörlük çalışmaları genelde çalgı müziği literatürünün geliştirilmesi ve armoni-kompozisyon çalışmalarının gerçekleştirilebilmesi için bir tür kaynak niteliğindedir. Dolayısıyla esere direkt bir katkı değil de eserlerin, olduğu gibi başka enstrümanlara aktarımı şeklindeydi. İlerleyen yıllarda yapılan aranjörlük çalışmalarında, orijinal esere katkıda bulunularak aranjman yapıldığı görülmektedir. Dolayısıyla bu tür çalışmalarda aranjmanı gerçekleştiren kişinin bir tür yaratımda bulunduğu ve yaratıcı konumuna yükseldiği söylenebilir. Ancak 20. yüzyıldaki teknolojik gelişmelerle beraber, aranjörlük işi giderek teknolojik aygıtlarla gerçekleştirilen bir işe dönüşmeye başlamıştır. Dolayısıyla aranjörlük işi makinelerin olanakları ve sınırlarıyla çevrenmeye başlamıştır. Bu sebeple aranjörlüğe atfedilen “yaratıcı” konum bir bakıma tartışmalı bir hal almış ya da makinelerle müzik üretimi aranjörlüğün “yaratıcı” halesini bozmuştur. Böylece aranjörler makinelerle “eklenmiş” olmaya başlamış, ürettikleri müziğe yabancılaşmış ve pazara bir meta üretir konuma gelmişlerdir.

Bu yazı ile amaçlanan, teknik olanaklarla yapılan bir aranjörlüğün bir yaratım olup olmadığı ve aranjörün ürettiği müziğe yabancılaşması sürecinin ülkemizdeki güncel aranjörlük pratikleri üzerinden irdelenmesidir. Bunun gerçekleştirilmesi için de, konuyla ilgili literatür taraması ve aktif olarak çalışan aranjörlerle çeşitli görüşmeler yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Aranjörlük, yaratıcılık, aranjörlük ve teknoloji.

ABSTRACT

It's known that arranging practice goes back over the five hundred years ago. First arranging practices were generally intended to developing instrumental music literary and providing a source for educational studies of harmony-compositional works. Therefore, first arrangement examples were not a contribution to the original pieces; they were only transcription of the original works to the new ensembles. Nevertheless, in the forthcoming years, arrangements have contributed to the original works. That is why by this arrangements that can be seen the arrangers has been taken a creative role over the music. Nevertheless, along with the technological developments in the 20. century, it can be said that the arranging as a work field, has transformed to a machine-made field. Therefore, arranging field has become bordered with the opportunities of the machines. That is why, the “creative” role of the arrangers over music production has taken an arguable position or creating arrangements by using technical devices has failed “creative aura” of the arranging. So, arrangers have become to appended to the machines, alienated to their music production and taken a role who produces a meta to the market.

This paper aims to examine that whether an arranging practice which made by the technological devices is creativity or not and alienation of arrangers to their music production via recent arranging practices in Turkey. To realizing aim of this paper, relevant literary will be surveyed and some interviews will be realized with the arrangers who still work actively.

Key Words: Arranging, creativity, arranging and technology.

1. GİRİŞ

Bir müzik prodüksiyonu son halini alıp satışa sunulana kadar birçok aşamadan geçerek hazırlanır. Müzik prodüksiyonunun gelişim sürecinde çeşitli uzmanlık alanlarından birçok kişi bir araya gelip çalışır ve bu sayede prodüksiyon tamamlanır. Başka bir deyişle, halkın beğenisine sunulmaya hazır bir müzik prodüksiyonu birçok alandan uzman insanın kolektif bir çalışmasının sonucunda ortaya çıkar. Zira bu iş tek başına kolayca başarılabilecek bir iş değildir (Sınır, 2015: 116) ve Tom Waits'in de vurguladığı gibi “hiç kimse bir albümü tek başına yapmaz” (Zak, 2001: 163).

Bu kolektif müzik üretiminin içerisinde yer alan uzmanlık alanlarından her biri prodüksiyonun başarısı açısından çok önemlidir ve hepsinin de başarılı bir şekilde tamamlanmaları gerekir. Ancak bu uzmanlık alanlarından belki de en önemlisi aranjörlük alanıdır; çünkü aranjör, kendisine verilen bir ezgiyi geliştirerek onu piyasaya sunulacak şekilde tamamlayan kişidir. Dolayısıyla aranjörün prodüksiyondaki rolü hayati önemdedir. Hatta genel kaniye göre bir aranjör, aranjmanını yaptığı şarkıyı “vezir de rezil de eden” kişidir (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013, C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013).

Aranjörün yaptığı işin ne olduğuna bakıldığında burada çok çeşitli yaklaşımların olduğu görülmektedir. Örneğin aranjörlük işi, bazen herhangi bir enstrüman veya enstrüman grubunun (örneğin; yaylı veya brass türü enstrümanların) partiyonlarının notaya alınması veya aranje edilecek enstrümanların seçimi olarak ele alınırken, bazen de bir şarkıda ele alınmak istenen hislerin ya da yaratılmak istenen etkinin yapısal olarak düzenlenişi olarak (Hepworth-Sawyer ve Golding, 2010: 180) tanımlanabilmektedir. Mark Tucker'a göre aranjörlük sanatını teknik özellik ve estetik kriterler bakımından ayırt edici bir ortak görüş gelişmiş olmasa da (Wriggle, 2011:14) aranjörlük, önceden bestelenmiş bir eserin, belirli bir dinleyici kitlesi hedef gözetilerek, istenen türe veya stile uygun

* Dr.- Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi, ismailsinir@hotmail.com.

olarak belirli bir çalgı veya ses grubu için, aranjörün kişisel katkısının da eklenmesiyle hazırlanmış yorumdur (Wriggle, 2011: 15). Wise'a göre ise aranjör, "bir müzikal yapıyı başka bir müzikal yapıya dönüştürmekle görevli kişidir" (Wise, 2003: 182). Sayılan tüm bu düşüncelere yakın bir şekilde Zager, aranjörü, "bir şarkıdaki tempoyu, armonik yapıyı ve şarkının sahip olması gereken etkiyi-hissi prodüktör ve artist ile bağlantı içerisinde tasarlayan ve eserin ruhunu düzenleyen" (Zager, 2006: 53) kişi olarak değerlendirmektedir.

Atilla Özdemiroğlu'na göre aranjör, tek sesli bir müzik eserinin çoksesli hale getiren, belirli bir form içerisinde ele alınan ve bir orkestranın çalacağı şekilde düzenleyen kişidir (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013). Emin Fındıkoğlu'na göre aranjörlük, bir veya birden fazla enstrümanın bir araya geldiği bir orkestranın çalacağı seslerin dağıtımını yapmaktır (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013). Cihan Sezer'e göre aranjör "bir orkestrayı sadece kalem ve kağıt kullanarak ayağa kaldırabilecek kişidir" (C. Sezer, kişisel görüşme, 07.02.2014). İskender Paydaş'a göre ise aranjör, "ona verilen ezgiyi ve kompozisyonu tamamlayan kişidir (İ. Paydaş, kişisel görüşme, 28.11.2013).

Ancak günümüze doğru geliştirilen teknolojik yeniliklerle beraber aranjörlüğün içeriği ve anlamı çeşitli dönüşümler yaşayarak, nota yazmaktan daha farklı işleri içerisine alan bir içeriğe kavuşmuştur. Günümüzde aranjörlük çalışmaları teknoloji ve özellikle de bilgisayar teknolojisi ile yakın ilişkili hatta teknolojiden ayrı ele alınamayacak kadar yakın ilişki içerisinde olduklarıdır. Bu bağlamda, günümüz aranjörlük anlayışında, yukarıdakilerden farklı olarak, aranjörlüğün anlamı içerisine "iyi bir bilgisayar kullanıcısı olmak" (Y. Gürgeç, kişisel görüşme, 01.04.2013) gibi güncel bir kriterin eklendiği anlaşılmaktadır.

Ancak aranjörlük işinin teknolojik gelişmelerle olan bu yakın ilişkisi, beraberinde müzik üretimi sürecinin neredeyse tamamen teknolojiye bağımlı hale gelmesine neden olmuş ve günümüzde sadece bilgisayar kullanılarak aranjörlük yapabilen bir aranjör nesli yetişmeye başlamıştır. Gelişen bu yeni aranjörlük pratiği için günümüzde, "midijörlük", "bilgisayar aranjörlüğü" (Sınır, 2014: 37) ya da "dijital müzisyenlik" (Hugill, 2008) gibi tanımlamalar kullanıldığı görülmektedir. Zira günümüzdeki aranjörlük pratikleri eskisinden farklı bir mecrada ve farklı çalışmalar sonucunda ortaya çıkmaktadırlar. Şanar Yurdatapan'ın da vurguladığı gibi, eskiden eski aranjörlük çalışmalarındaki prosedür '*beyin-kâğıt-stüdyo-kulak*' şeklinde ilerlerken, günümüzde beyin ile kulak aynı anda çalışmakta ve bir şey düşünülmediği anda onu duyabilmek mümkün olmaktadır (Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013). Artık müzik üretmek için canlı orkestralara ihtiyaç kalmamış; bilgisayarın sunduğu olanaklar ve belki de en önemlisi MIDI, sampling sesler ve gelişkin synthesizerlar sayesinde ve bilgisayar dolayısıyla bir müzik aynı anda hem düşünülerek hem duyularak hem de görülerek üretilmeye başlanmıştır (Sınır ve Karahasanoğlu, 2015: 122). Başka bir deyişle, teknolojik yenilikler aranjörler için bir tür "müzik laboratuvarı" olanağı sunarak, aranjörlüğü bilgisayar başında, teknolojik olanakların desteğiyle yapılabilir bir duruma getirmiştir.

Tüm bunların yanında, genel kaniye göre, aranjörlük işinin "müzikal bir yaratım süreci" olarak değerlendirildiğini de belirtmek gerekir ki bu konudaki tartışmalara Busoni ve Hindemith gibi besteciler de çeşitli katkılarda bulunmuşlardır (Schoettler, 2004: 7). Ancak burada dikkat çekilmek istenen nokta, bizzat aranjörlüğün bir yaratım olup olmadığından ziyade, sadece teknolojik olanaklar kullanılarak yapılan bir aranjörlük çalışmasının bir yaratım olup olmadığıdır. Zira günümüz popüler müzik endüstrisi tüm boyutlarıyla teknolojik olanaklarla sarmalanmış durumdadır. Başka bir deyişle, günümüz müzik endüstrisi teknolojiye "bağımlıdır".

Becker'in fotoğrafçıların kullanmak üzere satın aldıkları malzemelere giderek bağımlı hale geldiklerini (Becker, 2013: 16) gözlemlediği gibi, aranjörlerin de bağımlı oldukları bir teknik ağlar bütünü söz konusudur. Örneğin, eski nesil diye niteleyebileceğimiz aranjörlerin tıpkı fotoğrafçıları gibi yarattıkları düzenlemeleri yazacak bir kâğıda kaleme ve silgiye, stüdyoya ve oradaki teknik ekipmanlara ve belki de hepsinden önemlisi düşündükleri müzik fikirlerinin hepsini beyinlerinde duyacak ve stüdyoda hangi enstrümanın ne çalması gerektiğini bilecek ve bunu şef partitürü şeklinde önceden yazabilecek bir deneyimler bütününe ihtiyaçları vardı. Ancak günümüz aranjörlük pratiğinde ise eskilerden farklı olarak, öncelikle bir bilgisayara ve bunun içerisine yüklenmiş olan müzik yazılımlarına, sanal enstrümanlara (*virtual instruments*), ses örneklerinin bulunduğu ses bankalarına (*sampling data*) ve (*reverb, delay, compresor* gibi) çeşitli efekt yazılımlarına ihtiyaç vardır. Özetle, günümüz müzik endüstrisinde teknoloji, aranjörlük işinin temel üretim mecrasını oluşturmaktadırlar.

1. 1. Teorik Çerçeve

Eselden sadece kâğıt kalem kullanılarak gerçekleştirilen aranjörlük çalışmaları genel kanı itibariyle “kişisel birer yaratı” olarak ele alınmaktaydılar. Ancak teknolojik gelişmelerin müzik endüstrisi içerisinde önemli bir kullanım alanı kazanmasıyla beraber, aranjörlüğün ne olduğu ve bir “yaratım” işi olup olmadığı tartışmaya açık bir konu haline geldiği söylenebilir. Hatta bu tartışmanın özellikle de İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan teknolojik yeniliklerle⁶² beraber mümkün hale gelebildiğini söylemek de mümkündür.

Bu tartışmayı, Marx ve Engels’in 1848’de kaleme aldıkları “*Komünist Manifesto*”daki değindikleri “*Appandange to Machines*” kavramı üzerinden yürütmek mümkün görünmektedir. Bu kavram ile Marx ve Engels, uzun süre makinelerle çalışan bir insanın giderek makinaların bir parçası haline geldiğine ve işçinin, yaptığı işe karşı heyecanını yitirmesi ihtimaline dikkat çekerek, insanların etrafındaki makinalardan ziyade, makinaların etrafındaki ve onlara bağımlı insanlara vurgu yapmaktadırlar.

Aranjörlük alanında, özellikle bilgisayar teknolojisinin hâkimiyeti, beraberinde aranjörlerin teknoloji ve özellikle de bilgisayar bağımlısı olması sonucunu beraberinde getirmektedir. Zira Becker’in fotoğrafçılar için verdiği örnekte olduğu gibi (Becker, 2013: 15-16), aranjörlerin de giderek daha fazla oranda bilgisayarla çalışmaya başladıkları söylenebilir ve dolayısıyla onların da çalıştıkları malzemeye bağımlı hale gelmeleri kaçınılmazdır. Bu durum, günümüz yeni nesil aranjörlerinin ifadelerinden de anlaşılmaktadır (Sınır, 2014: 190). Bu bağlamda, aranjörlerin; özellikle de yeni nesil aranjörlerin, bilgisayara bağımlı hale gelmelerine bağılı olarak, yaratacakları müziklerin de yine bilgisayarın imkânlarıyla sınırlı kalabileceği öngörülebilir. Çünkü bilgisayarla müzik (yapmayı öğrenen ve) üreten aranjörler, yazılım programcılarının onlara sundukları ile sınırlıdır ve hatta bu bakımdan bir tür “denek” oldukları bile söylenebilir.

Aslında buradaki ilişkinin bir *üretenle* bir *tüketen* arasındaki ilişki olduğu bile söylenebilir ve bu bağlamda Manuel Castells’in düşüncelerine değinilebilir. Castells, üretkenleri elitler olarak, geriye kalan insanları da tüketenler olarak ele alır; elit kesimlerin yaparak öğrendiğini, böylece teknolojinin uygulamalarını değiştirdiğini, geriye kalan çoğu insanın ise kullanarak öğrendiğini, dolayısıyla da teknolojinin paketlendiği sınırlar içerisinde kaldıklarını vurgular (Castells, 2005: 6). Bu durum aranjörlük alanına izafe edildiğinde, günümüz popüler müzik ürünlerinin birbirini tekrar eden müzik kalıplarıyla dolu olması daha anlaşılır olmaktadır.

Günümüz toplumlarındaki sosyal yaşama ve bu yaşamın kurgulanışına bakılacak olursa Marx ve Engels’in değindikleri insanların “makinelere eklenti” olması durumu, modern toplumlarda sıkça karşılaşılabilen bir durumdur. Bu durumu, modern toplumda çalışan insanların yaygın bir şekilde makine kullanmaları ve herkesin sıkıca uyduğu bir iş bölümü prensibi ile ilişkilendiren Marx ve Engels, bu şekilde çalışan insanların giderek tüm bireysel yaratıcılıklarını kaybettiklerini ve dolayısıyla yaptıkları işin de tüm çekiciliğini kaybettiğine vurgu yapmakta; tüm bu çalışma sistematiği sonucunda da insanların giderek makinelere bir eklenti halini almaya başladıklarının altını çizmektedirler (Marx ve Engels, 2008: 15-16). Yoğun bir şekilde bilgisayar kullanımı dolayısıyla, yaptıkları işin kendileri için çekiciliğini kaybetme ihtimali varken, aranjörlerin, ürettikleri müziklerde kendi sanatsal katkılarının var olup olmadığı üzerine tartışılması mümkün hale gelmektedir. Bir başka deyişle, “mekanik yeniden-üretim (çoğaltma) çağında, sanat eseri (...) gelenek alanından çıkmış” (Benjamin, 2013: 50) iken, sadece teknolojik olanaklar kullanılarak yapılan bir aranjörlüğün sanatsal bir yaratı olduğu savı kolay savunulamayacak bir noktaya taşınmış durumdadır.

Marx ve Engels’in tanımından yola çıkılarak, aranjörlük işi, kapitalist bir iş olarak ele alınırsa, aranjörlük ve teknoloji ilişkisinde var olduğu iddia edilen “yaratıcılığa”, yine benzeri bir eleştiri geliştirilebileceği görülmektedir ki, John Holloway de Marksist bir bakışla yola çıkarak, “kapitalizmin insanlar ve şeyler arasındaki ilişkiyi tersine çevirip, özneyi nesleleştirip, nesneyi de özneleştirdiği için, şeylerin (para, sermaye, makineler vs.) toplumun özneleri haline gelirken, insanların da nesne haline” geldiğine vurgu yapmakta, bu konuda Marx’ın “her türlü kapitalist üretimin, yalnızca emek-süreci olmayıp, aynı zamanda bir artı-değer yaratma süreci olduğunu ve bu süreçte, işçinin emek araçlarını kullanmadığını, aksine emek araçlarının işçiyi kullandığını düşündüğünün altını çizmektedir (Holloway, 2011, s. 50).

⁶²Bknz. Alvin Toffler, “Üçüncü Dalga”, 2008 ve Manuel Castells, “Ağ Toplumu”, 2005.

1. 2. Amaç

Aranjörlik işi, teknolojik yeniliklerin gelişmesinden önceki dönemde sadece kâğıt kalem kullanılarak gerçekleştirilen bir eylem iken günümüzde çoğunlukla bilgisayar ve teknolojik olanakların sunduğu imkânlar ile teknolojik bir mecrada gerçekleştirilen bir işe dönüşmüş durumdadır. Bununla beraber, eski aranjörlik pratiklerinin -her ne kadar farklı yaklaşımlar olsa da genel kanı itibarıyla “kişisel bir yaratı” olarak ele alındıkları da söylenebilir. Ancak teknolojik gelişmelerin müzik üretim süreçlerinin neredeyse tüm aşamalarına müdahil olduğu gibi aranjörlik işini sarmalamış durumdadır, yani aranjörlik işi günümüzde “teknoloji yoğun” bir çalışma pratiğidir. Bu durumun önemli bir sonucu olarak aranjörlik işi teknolojiye bağımlı hale gelerek, teknoloji, özellikle de bilgisayar teknolojisi olmadan yapılmayan bir işe dönüşmüş durumdadır.

Teknolojik gelişmelerin müzik endüstrisi içerisinde önemli bir kullanım alanı kazanmasıyla beraber aranjörliğin ne olduğu ve bir “yaratım” işi olup olmadığı tartışmaya açık bir konu haline gelmiştir. Yani bir yandan aranjörlik işinin içeriğinin ne şekilde doldurulması gerektiği muğlaklaşmış diğer yandan sadece teknolojik imkânlar kullanılarak elde edilmiş müzikal bir ürünün ne kadar “sanatsal” bir ürün olduğu ve aranjörün (en azından günümüzde algılandığı şekliyle) yaptığının ne kadar “sanatsal bir çalışma” ya da bir “yaratım” olduğu tartışmalı bir konu haline almıştır. Marx ve Engels’in de vurguladığı gibi, “uzun süre makinelerle çalışan bir insanın giderek makinaların bir parçası haline geldiğine ve işçinin yaptığı işe karşı heyecanını yitirmesi mümkündür. Dolayısıyla günümüz aranjörlik çalışmalarındaki “insan ögesi”, makinalara bağımlı ve teslim olmuş durumdadır; aynen fabrikada çalışan bir işçi gibi. Bu bağlamda bu çalışma ile günümüz müzik endüstrisindeki aranjörlik pratiği, “insanların etrafındaki makinalardan” ziyade “makinalara bağımlı” ve makinaların etrafındaki insanlar” açısından tartışılması amaçlanmıştır.

1. 3. Metodoloji

Sözü edilen çalışmanın yapılabilmesi için öncelikle literatür taraması yapılarak, aranjörlik pratiğinin tarihte ilk ortaya çıkışı anlaşılmasına çalışılarak, zaman içerisinde bu pratiğin ne şekilde değiştiği ve günümüz teknolojik olanakları ile ne şekilde gerçekleştirildiği anlaşılmasına çalışılmıştır. Bununla beraber, ülkemizde aranjörlik alanında aktif olarak çalışmış ve günümüzde hala aktif olarak çalışmaya devam eden aranjörlerle görüşmeler yapılarak, geçmişteki ve günümüzdeki aranjörlik pratikleri arasındaki farklılıklar ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Bu yolla da günümüzdeki “teknoloji yoğun” bir aranjörlik çalışmasının ne şekilde yürütüldüğü irdelenerek, bu alanın teknolojiye olan bağımlılığı anlaşılmasına çalışılmıştır.

Aranjörlerle yapılan görüşmeler nitel araştırmalarda kullanılan ve başka yollarla edinilmesi güç olan bilgilerin edinilmesini mümkün kılan “görüşme tekniği” (Türnüklü, 2000; Yıldırım ve Şimşek, 2013: 147) kullanılarak yapılmıştır. Yapılan görüşmelerin tümünde “yarı yapılandırılmış görüşme formu” kullanılmıştır. Bu yolla da genel bir soru şablonu üzerinden aranjörlerin düşünceleri alınırken diğer yandan kişinin kişisel deneyimleri ve aranjörlik işi içerisinde gözlemlediği sorunları derinlemesine bir şekilde aktarabilmesi, “verdiği cevapları açması ve ayrıntılandırması” (Türnüklü, 2000) mümkün kılınmıştır.

2. Aranjörliğin Kısa Bir Tarihçesi

Her ne kadar müzik endüstrisinin bir alanı olarak aranjörliğin 19. yüzyılın başlarında gelişmeye başladığı düşünülse de tarihsel gelişim süreci açısından bakıldığında aranjman pratiğinin, bugünkü popüler müzik kültüründen çok daha eski ve köklü bir müzik geleneğinin bir uygulaması olduğu söylenebilir. Zira aranjman pratiği Batı müzik kültüründe beş yüzyıldan daha fazla bir zamandan beri değerli bir literatür kaynağı konumundadır. Aranjman pratiği, kaynaklık ettiği literatürün genişlemesinde ve günümüzdeki halini almasında önemli bir rol oynamıştır. Örneğin 14. yüzyılın başlarından 16. yüzyılın sonlarına kadarki süre içerisinde, Ortaçağ vokal müziği örneklerinin genelde klavyeli çalgılar veya lut için aranjmanlarının yapıldığı bilinmektedir (Apel, 1974: 56).

Schoettler’e göre ilk aranjman çalışmaları, bir eserin orijinal halinin sağlayacağından daha geniş bir dinleyici kitlesine hitap etmesi için başvurulan pragmatik bir yöntem olmanın yanında, pedagojik amaçlı olarak da kullanılmış bir yöntemdir (Schoettler, 2004: 3). Whittall’e göre aranjman pratiği, repertuarı görece daha az olan enstrümanların repertuarlarının genişletilmesi ve özellikle armoni, kontrpuan veya orkestrasyon gibi konularda analiz çalışmalarının gerçekleştirilebilmesi için gerekli malzemenin sağlanması amacıyla kullanılan etkili bir yöntemdir (Whittall, t.y.). Scholes ve Arnold’a göre, bu anlamda bir aranjörliğin tarihteki en büyük öncülerinden biri, Vivaldi’nin 16 tane

keman konçertosunu hapsikorda, 3 tanesini de org'a aranje eden Johann Sebastian Bach'tır (Scholes ve Arnold, 1994: 108).

Kilise etkisinin müzik üzerinde yoğun olduğu Ortaçağ'da, müzik, vokal birçok seslilik üzerine kuruludur (Im Hof, 2004: 326) ve bu dönemin müzik repertuarı genelde ses için yazılmış eserlerden oluşmaktadır. Ancak Barok çağdan başlayarak giderek önemini yitirmeye başlayan vokal müziği (Apel, 1974: 56) ile beraber çalgı müziği kazanmaya başlamıştır. Bu dönemden itibaren de önceki müzik repertuarının enstrüman müziğine adaptasyonu çalışmaları müzik literatürünün gelişimi açısından önemli bir kaynak olagelmıştır. Dolayısıyla yapılan ilk aranjman çalışmalarının çoğu, vokal müziğinden enstrüman müziğine adapte edilen eserlerden oluşmaktadırlar. Bu sebeple 16.yy.'dan kalma eserlerin başlarında "apt for viols" gibi ifadelere rastlamak mümkündür (Whittall, t.y.). Ancak sonraki dönemlerde; özellikle Barok çağdan başlayarak, vokal müziği dışında kalan; enstrümanlar için yazılmış müzik eserlerinin diğer enstrümanlara adaptasyonu da dönemin bestecilerinin başvurdukları bir yöntem olagelmıştır.

Günümüze kadar olan zaman diliminde ortaya çıkmış tüm popüler müzik türlerinin gelişmesini ve yaygınlaşmasını mümkün kılan en önemli gelişme ise 19. Yüzyılda hızlı ve sınırsız sayıda nota baskı sisteminin geliştirilmiş olmasıdır. 19. Yüzyılın başlarında Alois Senefelder ve Franz Gleisner'in taş baskı yöntemini nota basımında kullanmasıyla beraber, günümüzdeki anlamına daha yakın olarak, "potansiyel alıcı çevrelerinin beklentileri doğrultusunda, mevcut müziklerin zorluk derecelerini ve nasıl bir müzik topluluğu tarafından seslendirilmesi gerektiğini profesyonel bir şekilde düzenleyen ve adına aranjörlük denilen" (Wicke, 2006: 18) yeni bir iş alanı doğmuştur. 20. Yy'ın ilk yarısında Amerika'da Tin Pan Alley ve diğer ülkelerdeki benzeri oluşumların özellikle yaprak nota satışı ile beraber popüler müzik besteciliği, dolayısıyla da aranjörlük alanı çok önemli bir ivme kazanmıştır.

19. Yüzyılın sonlarından itibaren seslerin kayıt altına alınması ve özellikle 2. Dünya Savaşından sonra ardı ardına gerçekleşen teknolojik yeniliklerin günümüz müzik endüstrisinin altyapısını oluşturdukları gibi günümüzdeki aranjörlük anlayışının hazırlayıcısı oldukları da görülmektedir. Bu yeniliklere birkaç örnek verilebilir. Örneğin, günümüzdeki çoklu kanal kayıt sistemlerinin geçmişinin 1930 yılına kadar uzadığı bilinmektedir⁶³ (Zager, 2006: xix).

Aranjörlük alanını çok önemli oranda etkileyen bir diğer gelişme sampling teknolojisidir⁶⁴. Aranjörlüğü etkileyen en önemli ilerlemelerden biri ise 1950'li yıllarda transistörün⁶⁵ bulunuşudur. Ancak bilgisayar teknolojisinin günümüz müzik endüstrisindeki kullanım alanına ulaşmasını sağlayan en önemli gelişmenin 1983 yılında gerçekleştirilmiş olan MIDI devrimi olduğunu söylemek mümkündür. 1983 yılında, synthesizer'ları kontrol etmek için bir endüstri standart iletişim protokolü olarak geliştirilen ve müzik endüstrinin çalışma çerçevesini temelden değiştirdiği görülen MIDI⁶⁶ teknolojisidir⁶⁷ (Manning, 2004: 263).

2. 1. 20. yy.'da Dönüşmeye Başlayan Aranjörlük Pratiği: "Teknoloji Yoğun" Bir Aranjörlüğün Özellikleri

Marx ve Engels'in bahsettikleri, insanların "*makinelere eklenti*" haline gelmesi durumu günümüz popüler müzik endüstrisinde de gözlemlenebilir bir durumdur. Benzer bir şekilde, günümüz popüler müzik üretimi sürecinde de yoğun bir şekilde bilgisayar kullanımı söz konusudur. Yeni aranjör neslinin teknolojik gelişmelerin içerisine "doğdukları" ve neredeyse büyük bir çoğunluğunun,

⁶³Gitarist Les Paul'un çoklu kanal kaydını mümkün kılan sistemi 1930 yılında geliştirdiği bilinmektedir (Zager, 2006, s. xix).

⁶⁴Teknolojik altyapısı 20. Yüzyılın'ın başlarında geliştirilmiş olan sampling teknolojisi orijinalinde telefon için geliştirilen uygulamalardan doğmuştur. Çalışma mantığına bakıldığında, doğadaki seslerin dijital olarak kayıt alınmış örnekleri olan sampling sesler, "düzenli aralıklardaki hava titreşimlerinin belirli bir kısmının örnekleme ve bunların sayısal verilere dönüştürülmesi yoluyla elde edilmektedirler (Evens, 2005: 12). 20. Yy'ın sonlarına doğru sadece fiziki bir donanım olarak üretilen sampler cihazlar 21. yüzyılda yerlerini bilgisayar tabanlı sampling yazılımları almıştır (Russ, 2004: 26).

⁶⁵Basalla'ya göre, "yeni elektronik çağı yansıtan bir alet olarak kabul edilen transistör ilk bakışta, teknolojik değişime ilişkin devrimci görüş yanlıları için ideal bir örnektir. Transistör, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ünlü Bell Araştırma Laboratuvarları'nda John Bardeen, Walter H. Brattain ve William Shockly adlı fizikçiler tarafından icat edilmiştir" (Basalla, 2013: 71).

⁶⁶MIDI protokolü, iki ayrı synthesizerın bir kablo vasıtasıyla bağlanarak, iki synthesizerın birinde tuşlara basılırken diğer synthesizerın eşzamanlı olarak aynı notaların çalışması esasına dayanmaktadır (Zager, 2006: xxi) ve Manning'e göre "bir endüstri iletişim protokolü standardı olarak geliştirilen MIDI, ticari sektörün çalışma çerçevesini temelden değiştirmiştir" (Manning, 2004: 263).

⁶⁷Sayılan bu gelişmeler herhangi bir icracı veya enstrüman dolayımına ihtiyaç bırakmadan müzik üretimine olanak tanıdıklarından, günümüz müzik endüstrisinde ve aranjörlük alanında önemli dönüşümlere neden olmuştur. Ayrıca Moor'a göre MIDI, geleneksel enstrümanlara olan bağımlılığı azaltarak prodüksiyon maliyetlerinde önemli azalmalara imkan tanımıştır (Loy, 1985).

aranjörlük işini bilgisayar üzerinde öğrendikleri; müzik tasarımlarının ve üretimlerinin neredeyse tamamını bilgisayar üzerinde tamamladıkları bilinmektedir (Sınır, 2014: 25).

Aranjörlerin ihtiyaç duydukları her türlü malzemenin bir tür bağımlılık yapması mümkündür, ancak bu durum yeni nesil aranjörler için daha önemli bir sıkıntıya dönüşebilecek niteliktedir. Zira yeni nesil aranjörlerin belki de çok azı bilgisayar ve müzik yazılımları olmadan müzik yaratabilecek düzeyde deneyim ve bilgi sahibidirler. Bununla beraber günümüzdeki teknolojik yenilikleri müzisyenlere veya sıradan insanlara öylesine imkânlar sunmaktadır ki doğrusu buna, yani çok iyi bir müzikal yeterliğe çok da gerek yok gibidir. Mark Cole'ün belirttiği gibi günümüzde “eğer bir bilgisayarınız varsa siz bir müzisyensinizdir” (Banner, 2012: 1) ve Messenger'ın vurguladığı gibi de bu işi yapabilmek için “derinlemesine bir müzik teorisi bilgisine ve enstrüman yeterliğine de ihtiyacınız yoktur” (Banner, 2012: 8).

Örneğin, günümüzde geleneksel klavyelerin ve sentesizerların çalışma prensiplerinde olan birçok buton, ses kaydırıcıları ve düğmelerin benzerlerine bilgisayarların içerisindeki müzik yazılımlarında sıkça rastlanmaktadır. Genelde sanal enstrümanların içerisine yerleştirilmiş ve midi marifetiyle kullanılabilen (Katz, 2010: 147) dijital sesler, kullanıcıya çok çeşitli opsiyonlar tanıyarak, kullanılan ses üzerinde tam bir egemenlik kurmanın yolunu açmaktadır. Kullanıcı bu sesleri bilgisayar ortamındaki sanal enstrümanların opsiyonlarını kullanarak, mevcut sesleri istediği gibi manipüle edip, istediği şekilde dönüştürerek kullanabilir. Ancak burada eklenmesi gereken, dijital sesler üzerinde değişiklik yaparken kullanıcının yaptığı değişiklikleri tıpkı bir resim gibi görerek yapması geçmişteki çalışma disiplinlerine nazaran önemli bir ayrıntıdır. Daha önce de değinildiği gibi bilgisayar ortamında sanal olarak var olan dijital sesleri kullanırken, kullanıcı, çalıştığı dijital ortam dolayısıyla seslerin dalga boylarını ya da midi parçacıkları halinde resimlerini görebilmektedir. Dolayısıyla bu şekilde bir çalışma yönteminde işin içerisine işitsel boyutun yanı sıra başka bir boyut daha dâhil olmaktadır: “Görsel Boyut”. Şekil 1’de bir sesin dijital ortamdaki görsel ifadesi örneklenmektedir:



Şekil 1: Bir sesin bilgisayar monitöründeki görsel ifadesi.

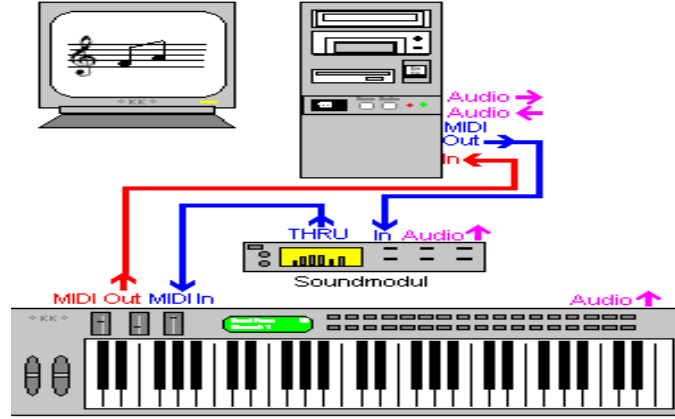
Fotoğrafçılığı felsefi bir perspektiften ele alan Flusser’e göre “deneyimlemekte olduğumuz dünya bir teknik görüntüler düzenidir (...) ve bu görüntüler düzeni, insanoğlu ile dünya arasındaki dolayımı” (Flusser, 2000: 9) sağlamaktadır. Bu bakımdan, bir görüntü ya da imaj olarak düşünölebileceğimiz fotoğraf dolayımı, düşünceler ile anın iç içe olduğu bir dolayım olarak ele alınırsa (yukarıda da değinildiği gibi) dijital ya da elektronik ses örnekleri de müziğin sanal veya dijital ortamdaki dolayımı olarak görölebilir ve günümüzdeki müzik üretimi kültürü de büyük oranda bu görüntüler düzeninin oluşturduğu şekilde bir müzikal üretim sistemi üzerine inşa edilmiş durumdadır. Doğrusu, günümüzde ölkemiz müzik endüstrisinin, bu tür görüntülerin sürekli kullanıldığı bir alan olduğu ve yapılan üretimin temelde, önceden çekilmiş “müzikal fotoğrafların”, belki üzerlerinde biraz oynanmış kopyalarının tekrarlarından ibaret olduğu söylenebilir. Şekil 2’de doğadaki sesleri örnekleyip tekrar tekrar kullanılmalarına olanak tanıyan sampler makinalarına bir örnek verilmektedir⁶⁸:



Şekil 2: Bir sampler makinası.

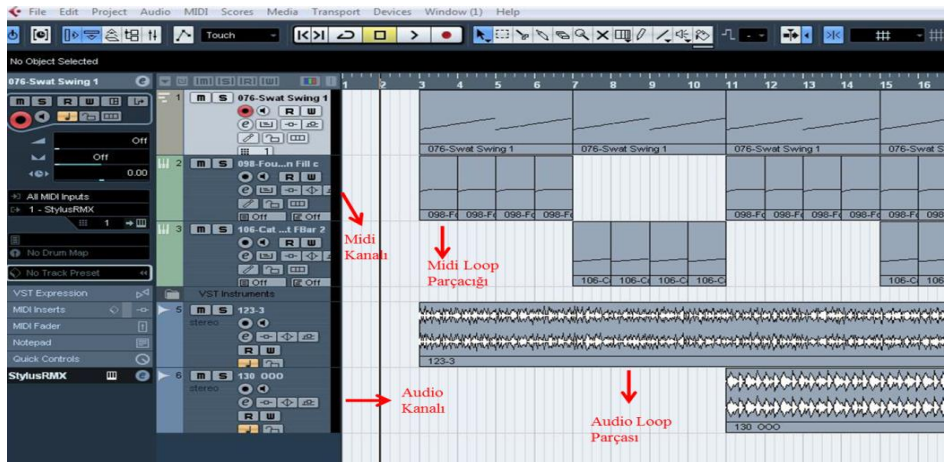
⁶⁸ 21. yüzyılda önceden sadece fiziki bir donanım olarak üretilen samplerların yerini bilgisayar tabanlı sampling yazılımları almıştır (Russ, 2004: 26).

Günümüz aranjörlük çalışmalarının vazgeçilmez teknolojik desteklerinden birisi de MIDI protokolüdür. Günümüzde müzik yazılımları için temel çalışma referansı teşkil eden MIDI protokolü ister dijital ister analog olsun; bir sampler cihazı yoluyla kopyalanmış seslerin tümünü kullanabilme imkânı tanımaktadır. Bu yönüyle MIDI tüm müzisyenlere çok önemli kolaylıklar sağlamış olmakla beraber özellikle de dijital müzisyenlerin müzik yapmalarını oldukça kolaylaştırmıştır. Şekil 3'te MIDI protokolünün bilgisayarla senkronize bir şekilde çalışma prensibi gösterilmektedir:



Şekil 3: MIDI bağlantı şeması (Url 1).

Yukarıda da değinildiği gibi, teknolojik olanaklar, günümüzde bilgisayar ortamındaki müzik yazılımları içerisinde kullanılmaktadırlar ve buradaki kullanım ağırlıklı olarak görsel bir çalışma özelliği göstermektedir. Şekil 4'te bilgisayar ortamındaki müzik yazılımları içerisinde, dijital seslerin ne şekilde kullanıldığı görsel olarak örneklenmektedir:



Şekil 4: Dijital seslerin bilgisayar ortamında kullanılışı.

3. SONUÇ

Genel kanı itibarıyla, aranjörlüğün yaratıcı bir eylem olduğu düşünülmektedir. Ancak ilk aranjörlük pratikleri ile günümüzdeki aranjörlük pratiği karşılaştırıldığında arada çok önemli farklılıklar olduğu anlaşılmaktadır. Başka bir deyişle, günümüzdeki teknolojik imkânlarla beraber aranjörlük pratiğinin içeriği önemli değişimler yaşamıştır.

Aranjörlük, Ortaçağ'dan kalma vokal müziğin çeşitli enstrümanlara uyarlanmasıyla ortaya çıkan aranjörlük pratiği, nota yayıncılığının gelişmesiyle beraber endüstriyel bir boyut kazanmıştır. 1983 yılında gerçekleşen MIDI devrimi ile de sadece bilgisayar ortamında yürütülebilen bir işe dönüşmüştür. Bundan sonra da aranjörlük işi, nota yazmaktan daha fazlasını içeren bir alana dönüşmüştür.

Günümüz müzik endüstrisindeki aranjörlerlik pratiğinde, bilgisayar olmadan aranjman yapabilecek aranjör çok azdır. Günümüzde bilgisayara ve diğer teknolojik olanaklara bağımlı olarak yürütülen aranjörlerliğin sanatsal bir yaratım olup olmadığı ise tartışmaya açık bir konudur.

KAYNAKÇA

Apel, W. (1974). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Banner, N. J. (2012). *Pop Music Production*. Master's Thesis, University of Southern California.

Basalla, G. (2013). *Teknolojinin Evrimi*. (Çev: C. Soydemir). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Becker, H.S. (2013). *Sanat Dünyaları*. (Çev: E. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı.

Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi, Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. (Çev: Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Evens A. (2005). *Sound Ideas: Music, Machines and Experiences*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Castells, M. (2013). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür*. Birinci Cilt: Ağ Toplumunun Yükselişi. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Flusser, V. (2009). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*. (Çev: İ. Derman). İstanbul: Hayalbaz.

Hepworth-Sawyer, R. ve Golding, C. (2010). *What is Music Production? A Producers Guide: The Role, The People, The Process*. Focal Press.

Holloway, J. (2011). *Emek Tartışması, Kapitalist İşin Teorisi ve Gerçekliğine Dair Bir İnceleme*. Ana C. Dinerstein, Michael Neary (Dü.) içinde, "Sınıf ve Sınıflandırma: Emeğe Karşı, Emeğin İçinde ve Ötesinde", 49-65, İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Hugill, A. (2008). *The Digital Musician*. New York. London: Routledge-Taylor & Francis Group.

Im Hof, U. (2004). *Avrupa'da Aydınlanma*. (Çev: Ş. Sunar). İstanbul: Literatür Yayınları.

Katz, M. (2010). *Capturing Sound: How Technology Changed Music*. Berkeley. Los Angeles, London: University of California Press.

Loy, G. (1985). *Musicians Make a Standard: The MIDI Phenomenon*. *Computer Music Journal*, 9 (4), 8-25.

Manning, P. (2004). *Electronic and Computer Music*. New York: Oxford University Press.

Marx, K. ve Engels, F. (2008). *Komünist Manifesto*. Ankara: İlk Eriş Yayınları.

Schoettler, P. C. (2004). *The Interpretive Arrangement: Gesualdo for Brass Quintet*. Doctoral Thesis, New York University.

Scholes, P. ve Arnold, D. (1994). *Oxford Companion to Music*, Vol. 1.

Sınır, İ. (2014). *Türk Popüler Müziğinde Aranjörlerliğin Dönüşümü*. Doktora Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Sınır, İ. ve Karahasanoğlu, S. (2015). *Türkiye'de Popüler Müzik Aranjörlerliğinin Günümüzdeki Durumu*. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Ocak 2015, 52 (14).

Toffler, A. (2008). *Üçüncü Dalga, Bir Fütürist Ekonomi Analizi Klasigi*. İstanbul: Koridor Yayıncılık.

Türnüklü, A. (2000). *Eğitimbilim Araştırmalarında Etkin Olarak Kullanılabilecek Nitel Bir Araştırma Tekniği: Görüşme*. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi*, 6 (4), 543-559.

Whittall, A. (t. y.). *Arrangement*. *The New Oxford Companion to Music*, Oxford Music Online. Erişim adresi, <http://www.oxfordmusiconline.com>. Erişim tarihi, 13.10.2013.

Wicke, P. (2006). *Mozart'tan Madonna'ya Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi*. (Serpil Dalaman, Çev.) *Cogito*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Wise, T. (2003). Continium Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume II: Performance and Production. Shepherd ve diğ, (Dü.) içinde, "Arranger". (s. 182–183). London, New York: Continium.

Wriggle, J. (2011). Chappie Willet and Popular Music Arranging In Swing Era New York. Doctoral Thesis, The City University of New York.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin.

Zager, M. (2006). Music Production: A Manual for Producers, Composers, Arrangers and Students. The Scarecrow Press Inc.

Zak, A. (2001). Poetics of Rock Composition: Mutlitrack Recording as Compositional Practice. University of California Press.

Aranjör ve Müzisyen Görüşmeleri

Akçay, M. (2014). Kişisel Görüşme. 30 Ocak, Ankara.

Alakuş, U. (2014). Kişisel Görüşme. 7 Şubat, İstanbul.

Arslan, Ö. (2013). Kişisel Görüşme. 9 Aralık, İstanbul.

Artun, M. (2014). Kişisel Görüşme. 30 Ocak, Ankara.

Avcı, Ö. (2013). Kişisel Görüşme. 9 Aralık, İstanbul.

Aydoğan, S. (2013). Kişisel Görüşme. 24 Kasım, İstanbul.

Bedir, E. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.

Beyazkuş, M. (2014). Kişisel Görüşme. 8 Şubat, İstanbul.

Birol, H. (2014). Kişisel Görüşme. 23 Temmuz, İstanbul.

Boz, S. (2014). Kişisel Görüşme. 23 Ocak, İzmir.

Buldum, Ö. (2013). Kişisel Görüşme. 1 Aralık, İstanbul.

Büyükçınar, Ş. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.

Çakmak, G. (2014). Kişisel Görüşme. 6 Şubat, İstanbul.

Çelik, C. (2013). Kişisel Görüşme. 23 Kasım, İstanbul.

Çokyürekli, H. (2014). Kişisel Görüşme. 23 Aralık, Muğla.

Dalgıç, Z. (2014) Kişisel Görüşme. 12 Haziran, İstanbul.

Domaçloğlu, C. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.

Ekin, E. (2014). Kişisel Görüşme. 8 Şubat, İstanbul.

Gök, Ö. (2013). Kişisel Görüşme. 22 Aralık, Muğla.

Hafiftaş, G. (2013). Kişisel Görüşme. 30 Kasım, İstanbul.

Hamiş, E. (2013). Kişisel Görüşme. 23 Kasım, İstanbul.

İlgen, K. (2014). Kişisel Görüşme. 2 Nisan, İstanbul.

Meral, Ö. (2013). Kişisel Görüşme. 9 Aralık, İstanbul.

Orhan, C. (2013). Kişisel Görüşme. 9 Aralık, İstanbul.

Özdemir, C. (2013). Kişisel Görüşme. 30 Kasım, İstanbul.

Özdemiroğlu, A. (2013) Kişisel Görüşme. 20 Kasım, İstanbul.

Özgül, A. (2013). Kişisel Görüşme. 18 Mayıs, Ankara.

Özgür, N. (2014). Kişisel Görüşme. 13 Haziran, İstanbul.

Özkent, M. (2013). Kişisel Görüşme. 28 Kasım, İstanbul.

- Seçme, S. (2014). Kişisel Görüşme. 13 Haziran, İstanbul.
- Sezer, C. (2014). Kişisel Görüşme. 7 Şubat, İstanbul.
- Sınanmış, E. (2013). Kişisel Görüşme. 30 Kasım, İstanbul.
- Süngü, M. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.
- Şentürker, İ. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.
- Tarıkçı, A. (2014). Kişisel Görüşme. 1 Şubat, Ankara.
- Tekin, E. (2013). Kişisel Görüşme. 23 Aralık, Muğla.
- Varol, U. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.
- Yazıcı, E. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.
- Yılmaz, A. (2014). Kişisel Görüşme. 6 Şubat, İstanbul.
- Yürük, Ü. (2013). Kişisel Görüşme. 22 Aralık, Muğla.

ORTA ANADOLU TÜRKÜLERİ VE BOZLAK İCRASINDA “ABDAL DÜZENİ” KULLANIMININ AZALMASI VE SEBEPLERİ

The Reasons of Decrease in "Abdal Tune" Usage in the Bozlak and other Folk Song Performance in the Middle Anatolia

Kemal ÖZAVCI*

ÖZET

Her yerde adı bozlaklarla bir anılan ve bir abdal kültürü ürünü olan “*Abdal Düzeni*”nin günümüzde eskiye nazaran daha az kullanıldığını, hatta kaybolmaya yüz tuttuğunu görmekteyiz. Bu konuda yapılmış herhangi bir çalışmaya da rastlamadık. Abdal düzeninin icra sahasında yerini Ana düzene bırakması, başka bir deyişle, Orta Anadolu türkülerinde ana düzenle çalma tekniği ilk olarak Bayram Aracı ile başlamış ve ondan etkilenen Neşet Ertaş da bu düzeni kendi icrasına uygulamıştır. Ne yazık ki, bu süreç, Neşet Ertaş sevgisi vb. gibi nedenlerle, Orta Anadolu abdalları tarafından devam ettirilmiş ve yaygınlaşmıştır. Neşet Ertaş’tan sonraki bu işleyiş, birçok artıları ve eksileri de beraberinde getirmiştir. Biz bu çalışmada, söz konusu geçiş sürecinden sonra, Abdal Düzeninin özellikle Abdallar tarafından dahi icra edilmemesine ve neredeyse unutulmaya yüz tutmasına dikkat çekmeye, aynı zamanda da söz konusu sürecin bozlak icrasına kazandırdığı ve kaybettirdiği unsurları değerlendirmeye çalıştık. Geleneksel müziğimizde bozlak türünün en önemli unsurlarından biri olan Abdal Düzeninin, icra sahasında giderek yok olması müzik kültürümüzden bir yıldızın kayması anlamına gelir ki bu kayıp kabul edilebilir bir durum olarak görülmemelidir. Çalışmamızın konu ile ilgili araştırmalara katkı sağlaması en büyük dileğimizdir.

Anahtar Kelimeler: Abdal, abdal düzeni, Neşet Ertaş, bozlak, bağlamada düzenler.

ABSTRACT

We realize that "Abdal Tune", whose name is mentioned with folk song every where and that is a product of Abdal culture, is being utilized less nowadays than before and even is about to fall into oblivion. We have not encountered any studies done about this topic. The fact that Abdal Tune gave its place to the Main composition in performance field; in other words, performance technique with the “main tune” in the Middle Anatolian songs started with Bayram Aracı first. Neşet Ertaş, affected by him, applied this tune in his performances. Unfortunately, this process was continued and became popular by Abdals in the Middle Anatolia because of their sons such as love of Neşet Ertaş, etc.. This process existing after Neşet Ertaş accompanied a lot of pros and cons. In this study, we aimed to point out that "Abdal tune" has been not performed even by Abdals and been about to fall into oblivion after the passing process in question. Besides, we aimed to evaluate the parts that the process in question brought and lost in terms of folk song performance. That "Abdal tune", one of the most important parts of Bozlak types in our traditional music, has gradually lost its significance in performance field, and that means a falling star in our music culture. This loss should not be seen as an acceptable situation. Our most vital wish is to make a significant contribution to related researches.

Key Words: Abdal, abdal tune, Neşet Ertaş, bozlak, tunes of bağlama.

GİRİŞ

Kimileri için bir eğlence, kimileri içinse bir yaşam biçimi olan müzik olgusu, her çağ ve coğrafyada insan hayatının vazgeçilmez, önemli unsurlarından biri olmuştur. İnsan yaşamına dair izlerin bulunduğu en erken dönemlerden beri müziğin varlığı mevcut araştırmalardan anlaşılmaktadır. Erken dönemlere tarihlenen buluntular arasında yer alan müzik aletleri de bizlere müziğin insanlık ve kültür tarihi içindeki yeri hakkında değerli bilgiler vermektedir.

Müziğin, tarihin her döneminde toplumların hayatında var olduğu bilinmekle beraber, bazı toplulukların yaşam biçimi haline gelmiş ve o toplulukların en belirleyici özelliği olarak anılır olmuştur. O topluluklardan birisi de asırlardan buyana bir *kültür taşıyıcısı* olarak karşımıza çıkan ve bu misyonu bugünlere kadar hakkıyla taşıyan “*Abdal*”lardır. Tarih boyunca söz konusu misyonlarından asla ödün vermeyen bu topluluk, her dönemde hoşgörü, saygı, sevgi ve anlayış çerçevesinde dünyaya bakmış ve bu bakış açısına uygun olarak da sanatlarını icra etmişlerdir.

Konar-göçer bir hayat süren Abdallar, Anadolu’ya geldiklerinde, Anadolu topraklarının farklı bölgelerine yerleşmiş olmalarına rağmen tarihsel süreç içinde onlar için yaşayış biçimi olan müziği icra etmeye devam etmişlerdir. Yerleştikleri coğrafyanın kültüründen faydalandıkları gibi aynı zamanda da o yerlerin kültürel birikimi üstüne önemli katkılar sağlamayı başarmışlardır.

*Okt.-Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Türk Müziği Temel Bilimler Bölümü, kemalozavci@ardahan.edu.tr

Yoğun olarak Orta Anadolu bölgesinin Kırşehir, Nevşehir, Kırıkkale ve Yozgat illerine yerleşen Abdallar, bu bölgelerin kültürünü sırtlayıp, sanat alanında etkin ve eşsiz bir kimlik kazandırmışlardır. Bu yöre Abdallarından, kabuğunu kırıp kendisini bütün Anadolu'ya tanıtabilen ve Abdal denildiğinde akıllara ilk gelebilecek isimler şüphesiz Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş'tan başkası değildir. Atalarından aldığı bu bayrağı gelenekçi yapısıyla hiç bozmadan günümüze kadar ulaştıran Muharrem Ertaş, yetiştirdiği öğrencilere bayrağı teslim etmiş ve bu kültürün devam etmesine vesile olmuştur. Bununla birlikte, onu takip eden süreçte, gerek zamanın gerekse teknolojinin etkisiyle olumlu ya da olumsuz değişimlere maruz kalan Abdal kültürünün, geleneksel icra anlayışından giderek uzaklaştığı gözlenmektedir.

Muharrem Ertaş ve onun yetiştirdiği öğrencilerden olan Hacı Taşan da ustasının ayak izlerini sürmüş ve geleneğe bağlı kalarak sanatını icra etmiştir. Fakat hem bu izi sürüp hem de kendisine gelen zamana dek belli bir sistem ile icra edilen *Bağlama*'ya ve Abdal kültürüne yeni bir boyut kazandıran Neşet Ertaş, babasından aldıklarını harmanlayarak yeni bir tarz ortaya çıkarmıştır.

Yenilikçi yapısını gerek icralarında gerekse eserlerinde alenen ortaya döken Neşet Ertaş'ın uzun arayışlar sonucunda ortaya çıkardığı bu tarzın oluşmasının altında, yine yenilikçi kişiliğinin yattığı düşünülebilir. Bu yenilikçi özelliklerinin başında, çalışmamızın da ana konusunu teşkil eden "düzen olgusu" yer almaktadır.

Aşağıda detaylı olarak anlatıma yer verdiğimiz bağlama düzenleri arasındaki farklılıklar, avantaj ve dezavantajlar, söz konusu geçiş sürecinde etkin rol oynamaktadır. Bu nedenle, Ertaş'ın yenilikçi tavrının bir sonucu olarak Abdal müzik kültürüne yerleştirdiği düzen olgusuna geçmeden önce Bağlama düzenleri hakkında genel bir değerlendirme yapmayı uygun gördük.

Geleneksel Türk Halk Müziğinde, her yörenin kendine has üslubu icra teknikleri bulunduğundan, halk müziği icracıları çaldıkları eserin aslına yakın olmasına özen göstermiş ve bağlamalarını yörelerdeki düzenlerine göre icra etmeye çalışmışlardır. Her bölgeye ve yöreye göre değişen bu icra şekilleri bağlama çalgımızın icrasında çeşitli düzenleri ortaya çıkarmıştır.

"Bağlama ailesinde "düzen" sözcüğü, telli çalgıların tümünde olduğu gibi, Bağlama'nın tellerinin, belirli bir amaçla ve her bir telin ya da tel grubunun yine belirli bir sese eşleştirilmesi sonucu oluşan akort şekli anlamında kullanılmaktadır (Tamay, 2004: 1).

Tamay, bağlamada düzenleri "Ana Düzen" ve "İkincil Düzenler" olmak üzere iki ana başlık altında sınıflandırmıştır.

1. Ana Düzen

Yaygın olarak "Saz Düzeni", yine yaygın ve yanlış olarak "Bozuk düzen", "Kara Düzen" "Çargah Düzeni" gibi isimler verilen Ana Düzen'in özellikleri şöyle sıralanabilir:

- Üç Grup telin yukarıdan aşağıya "Tam Beşli" aralıklarla ilgili seslere eşleştirilmesi (yapısal zenginlik).
- Pozisyon zenginliği (15 pozisyon).
- Hem yatay hem dikey çalışma uygunluk.
- Beş parmakla icraya uygunluk.
- Ghm' nin makam dizilerinin bütününe icrasına uygunluk.
- Transpozisyon'a uygunluk.
- Armonik yapı (Uygular).
- Yöresel tavrıların tümünün icra edilebilmesi.
- Ses genliği (2 Oktav, Bağlama ailesi birlikte 6 oktav).
- Mızrap (tezene) ve Şelpe tekniklerine uygunluk.

- Günümüzde en yaygın kullanım alanına sahip oluşu.
- Amaca Uygunluk.
- Her ebatta Bağlama'ya uygunluk (Tamay, 2004: 4).

Yukarıda sıralanan özelliklerinden dolayı, “Ana Düzen” ismi bize göre de oldukça kullanışlı bir terim olarak görülmektedir.

2. İkincil Düzenler

A. Üst tel grubunun sesinin değiştirilmesiyle oluşan biçimler:

1. Misket düzeni
2. Avşar (Âşık, Bağlama) düzeni
3. Fidayda (Hüdayda) ve Kütahya düzeni
4. Yeksani ve Irızva düzeni
5. Müstezat düzeni -1

B. Orta tel grubunun sesinin değiştirilmesiyle oluşan biçimler:

6. Müstezat düzeni -2
7. Abdal (Bozlak) düzeni
8. Acem ve Evç düzeni (Azeri Düzeni olarak da bilinir.)

C. Orta ve üst tel gruplarının her ikisinde seslerinin değiştirilmesiyle oluşan biçimler:

9. Sabahi düzeni
10. Ümmi düzeni
11. Kayseri düzeni ve Tar düzeni
12. Hüzzam düzeni
13. Acemaşiran düzeni
14. Hüseyini düzeni
15. Sür Düzeni

D. Herhangi bir tel grubunda sadece bir telin sesinin değiştirilmesiyle oluşan biçimler:

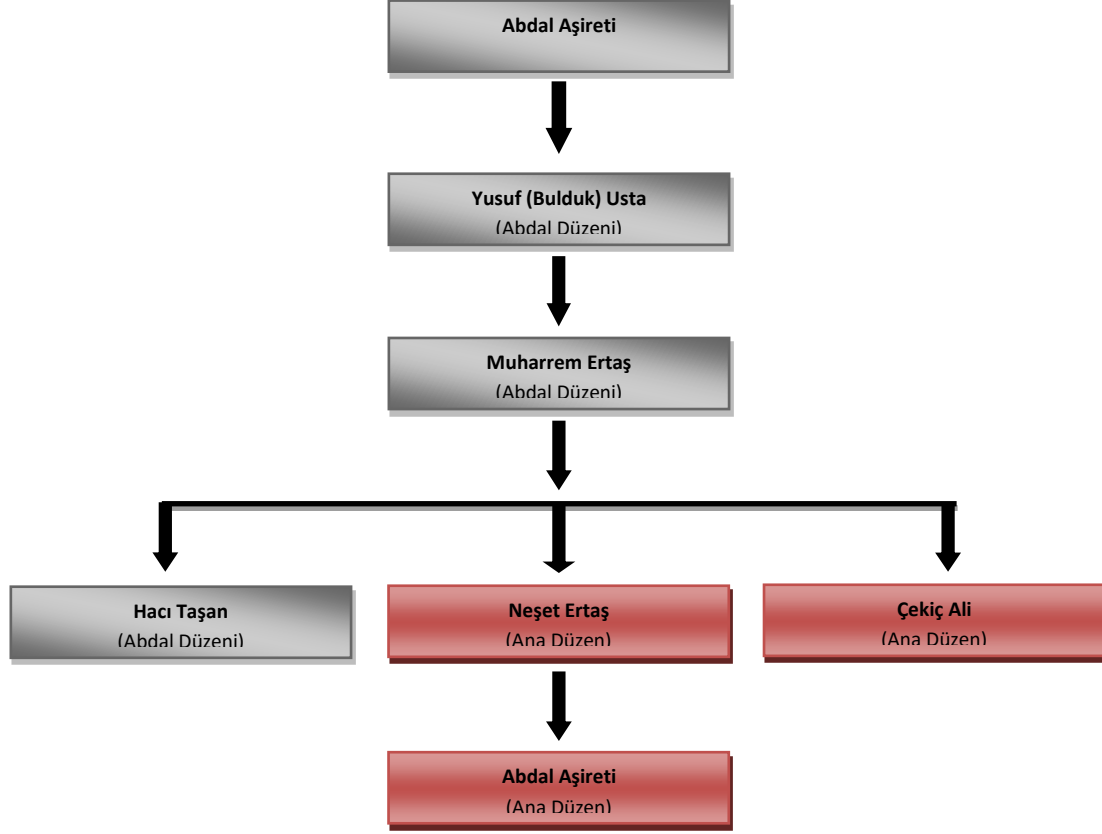
16. Kemeçe düzeni (Alt telde)
17. Cin Teli Düzeni (Üst telde) (Tamay, 2004: 6).

Tamay'ın sınıflandırmasında ikincil düzenler arasında yer alan ve “Abdal” ismiyle adlandırılan düzenin, ismini kendilerinin koymadığını, fakat abdallar tarafından icra edildiğinden dolayı başkaları tarafından verilen bu isimle anılmakta olduğunu N. Ertaş; “*Babam da, Hacı Taşan da Çöğür düzeni çalardı. Onlarda alt ve orta tel Lâ, üst tel sol olurdu.*” ve “*Abdal düzeni denilen şeyi, ben eklenmiş bir sözcük olarak görüyorum. Biz öyle abdal düzeni diye bir düzen bilmeyiz. Sonradan, kim eklemişse eklemiş.*” (Parlak, 2013: 129) şeklinde ifade etmiştir. Öyle ya da böyle sonuçta bir isim almış olan bu düzenin, abdal kültürü ile özdeşleştiği açıktır. Tarihi açıdan da incelenecek olursa bu düzenin abdallara mâl edilmesi, bize göre gayet doğal bir durumdur.

Yöre icrasında, tarihi olarak gidebildiğimiz en eski isim, Muharrem Ertaş'ın dayısı Yusuf ustadır. Muharrem Ertaş'ın; “*Yusuf usta beni çok severdi, merakımı görünce beni yanına aldı. Her gittiği yere götürdü. Düğünlerde, bayramlarda, eğlencelerde yanından ayırmayarak ustalarından öğrendiklerini bana da öğretti. Yedi yıl onunla çalıştıktan sonra artık tek başıma çalıp söylemeye*

başladım” (Tokel, 2000: 69) bu aktarımları bizlere, dayısının ve onun ustalarının da abdal düzeniyle icra ettiklerini düşündürmektedir.

Aşağıda verdiğimiz şematik süreç, Abdal düzeninden Ana Düzene geçiş sürecini özetler niteliktedir.



Şekil 1: Abdal kültüründe, geçmişten günümüze bağlama düzenleri icra sırası

Geçmişten geleceğe var olan ne varsa zamanla değişime maruz kalmak durumunda ve bu değişim yaşamın içinde olumlu veya olumsuz şekilde can bulmaktadır. Bu bağlamda bir abdal kültürü ürünü olan ve geçmişten günümüze sadece Abdal düzeniyle icra edilen bozlaklar, artık yerini Ana Düzenle icraya bırakmış ve Abdal düzeni tercih edilebilirliğini giderek yitirmeye başlamıştır.

Orta Anadolu türkülerinin ana düzenle icrasının, yörede Çekiç Ali ile başladığı, süreç içerisinde Neşet Ertaş’la gelişimini tamamlayıp bugünkü icra şeklini aldığı düşünülmektedir. Bununla birlikte, Çekiç Ali’den ziyade, Neşet Ertaş’ı asıl etkileyen ismin, Orta Anadolu da bu akımın öncülerinden diyebileceğimiz bir sanatkar *“Başta Ankara türküleri olmak üzere Orta Anadolu türkülerini alabildiğine renkli, canlı ve dinamik bir tarzda sunarak yaygın bir şöhrete kavuşan ve o yıllarda saz çalıp türkü söyleyen hemen herkesi etkileyen...”* Bayram Aracı olduğu da söylenmektedir (Tokel, 2000: 134).

Bayram Aracı’nın bağlaması Ana düzende ve kararı ikinci oktav *Re* perdesidir. 1950’li yıllarda bağlama sanatçılarının neredeyse birçoğunu etkileyen Aracı, köklü bir geleneğin mensubu olan Çekiç Ali ve Neşet Ertaş’ı da etkilemeyi başarmıştır. Neşet Ertaş bu etkileşimi *“O sırada memleketteydim. Bayram Aracı’yı gramofondan bir rastlantı sonucu dinledim; ahenginden etkilendim. Çünkü Lâ-Lâ-Sol o kadar ahenkli değildi. Baktım ki, Re perdesi daha ahenkli, hemen akordu Re perdesine aldım”* (Parlak, 2013: 129–130) şeklinde dile getirmektedir.

Aracı’dan etkilendikten sonra ana düzende icraya başlayan Çekiç Ali ve Neşet Ertaş, yörede büyük bir değişimin habercisi olmuş ve ata geleneğinin şekli yön değiştirmeye başlamıştır. Bu sürecin

devamında Çekiç Ali'nin vefatından sonra Neşet Ertaş bu girişimi tek başına devam ettirmiş ve sonunda da günümüzdeki şeklini almasını sağlamıştır.

Babası Muharrem Ertaş'ın yanında ilk derslerini alan Neşet Ertaş'ta, sanatının ilk dönemlerinde tıpkı babası ve yöre sanatçıları gibi Abdal düzeniyle sanatını icra etmiş, fakat icra tekniğini geliştirdikçe ortaya çıkan *düzen kaynaklı sorunlar* nedeniyle icra ve tavrı anlamında babasıyla yollarını ayırmak durumunda kalmıştır.

Özellikle teknolojinin bugünkü kadar gelişmediği o yıllarda icracılar gerek sazlarını gerek sazlarındaki ihtiyaçları istedikleri gibi karşılayamamakta ve eldeki imkânlarla yetinmek durumundaydılar. Abdalların geçimini sağladıkları müzik olgusunu genelde düğün vb. eğlenceye yönelik, kalabalık ve gürültülü ortamlarda icra etmelerinden dolayı, seslerini duyurabilme amacıyla yüksek sese ihtiyaç duymuş ve buna eşlik eden sazında da aynı ihtiyacı karşılamak için büyük tekneli sazlar kullanmışlardır. Muharrem Ertaş'la ilgili mevcut kayıtları incelediğimiz zaman, sazının tekne yapısından kaynaklı olarak, “*alt tel; La, orta tel; La, üst tel; Sol*” olarak kabul ettiğimiz abdal düzeninin, çoğunlukla “*Re# - Re# - Do# \ Mi - Mi - Re \ Fa - Fa - Re#*” frekanslarında akortlandığı görülmektedir. İlk bakıldığında her ne kadar benzer gibi görünse de, birbirinden tamamen farklı olan bu iki sanatçının ses yapıları da doğal olarak birbirinden farklıdır. İncelediğimiz kayıtlarda; genel olarak Muharrem Ertaş'ın karar sesinin Re#, Mi ve Fa, Neşet Ertaş'ın ise Do, Do# ve Re frekanslarında akort yaptıklarını tespit ettik. Abdal düzeninde, Muharrem Ertaş için sorun olmayan bu durum, tahminimize göre Neşet Ertaş'ın karşısına sorun olarak çıkmış ve o dönemde kullanılan bağlamalarda çeşitli çaplarda tel olmayışı, istenilen seslere akort edilemeyişi, doğal olarak Neşet Ertaş'ı bir arayışa itmiştir. Bu durumu; “*İlk zamanlar, bir arayış içerisindeydik*” (Parlak, 2013: 129) sözleriyle dile getiren Ertaş, Bayram Aracı'dan duyduğu ana düzeni kolayca benimsemiştir. Bize göre, geleneksel abdal düzeninden vazgeçmesindeki temel etkenler, söz konusu ses uyumsuzluğu ve bunun yanı sıra ana düzenin sağladığı imkânlardır.

Abdal düzeni ile Neşet Ertaş'ın kullandığı ana düzeni birbiriyle karşılaştırdığımızda aşağıda sıraladığımız farklılıkları tespit etmek mümkündür.

Abdal Düzeni:

- Alt tel La, orta tel La, üst tel Sol şeklinde akort edilir.
- Karar sesi boş tel La'dır.
- Yaklaşık olarak 1,5 oktav ses genişliğine sahiptir.
- Bozlaşım karakteristik özelliği açısından tiz bölgelerde rahat icra olanağı sağlar.
- Geleneksel icrada sadece yatay çalışma uygundur.
- Asırlardır süregelen kültürün izlerini taşıdığından dolayı otantikdir.

Ana Düzen:

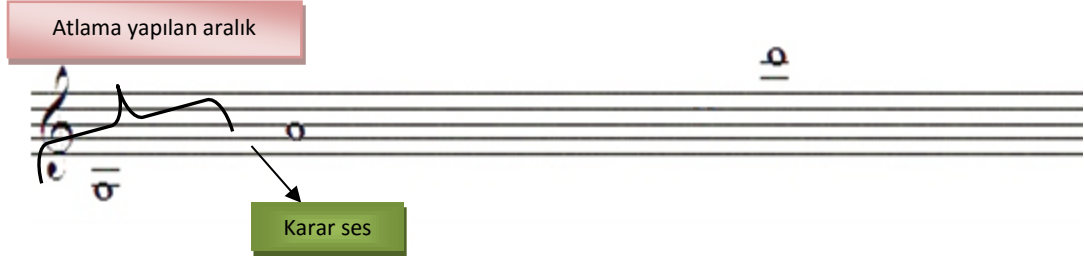
- Alt tel La, orta tel Re, üst tel Sol şeklinde akort edilir.
- Karar sesi 2. Oktav Re perdesidir.
- Yaklaşık olarak 3 oktav ses genişliğine sahiptir.
- Bozlaşım karakteristik özelliği açısından tiz bölgelerde icrası zordur.
- Akor ve arpej olanağı sağlar.
- Hem yatay hem de dikey çalışma uygundur.
- Ulusal boyutta kabul görmektedir.

Genel olarak incelediğimizde ana düzenin avantajları, kullanılabilirliği açısından, abdal düzeninden daha fazla olduğu görülmektedir. Lakin Abdal düzenin kendisine has orijinalliyi asırları

kapsayan bir duyguyu, ifadeyi taşıyıp bizlere getirmektedir ki bu göz ardı edilebilecek bir özellik değildir. Bunun en net örneklerini Muharrem Ertaş'ın abdal düzeniyle icra kayıtlarında görmek mümkündür. Bununla birlikte, Neşet Ertaş'ın, "daha pratik ve kolay, daha geniş imkânlı ve seri çalmaya daha uygun" olarak nitelendirdiği ana düzeni kendine has teknik ve estetik nüanslarla zenginleştirdiğini görüyoruz. Ana düzende, asıl ezgiyi çaldığı alt telin dışında orta ve üst telleri daha fonksiyonel kılan, basit akorlar, arpejler basan Ertaş'ın derdine derman olmaya yetmiş, bu yüzden olsa gerek, Abdal düzeninde uygulayamadığı akor, arpej ve acelite gibi önemli unsurları da beraberinde getiren ana düzeni *tamamıyla* benimsemiştir (Tokel, 2000: 134-135).

Ana düzenin en önemli getirilerinden bir tanesi hiç şüphesiz oldukça geniş olan ses aralığıdır. Abdal düzeninde yaklaşık olarak 1,5 oktav olan ses sahası, diğer düzende 2,5 oktava ulaşmaktadır. Abdal düzeninin, bağlamanın tiz bölgelerinde sağladığı ses alanı, maalesef pes alanda aynı rahatlığa imkân tanımamaktadır. Abdal düzeninde karar (perde) (La) sesinden sonra sadece bir ses (Sol) genişleme yaparken, Ana düzende karar sesi Re olduğunda karar sesinin pest bölgesinde 1,5 oktav genişleme imkânı bulmuştur. Fakat Neşet Ertaş'ın, klavyenin dışında göğüs kapağında yaptığı baskılarla ana düzende 2,5 oktav olan ses sahası, yaklaşık olarak 3 oktava ulaşmaktadır.

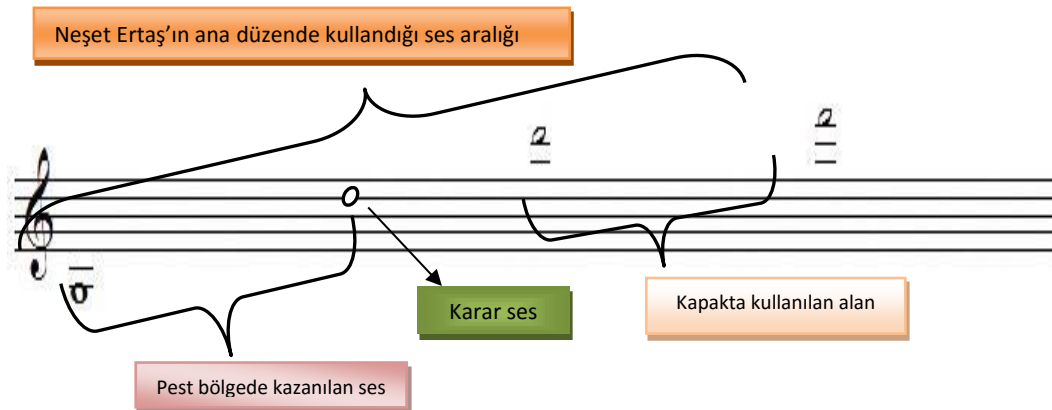
Aşağıdaki şekillerde abdal düzeni, ana düzen ve ana düzenin bozlak icrasındaki halinin ses genişlikleri gösterilmektedir.



Şekil 2: Abdal Düzen'i Ses Genişliği



Şekil 3: Ana Düzen Ses Genişliği



Şekil 4: Neşet Ertaş'ın ana düzende kullandığı ses aralığı

Şekilde görüldüğü gibi ana düzenin ses aralığı (bağlama icrasında) diğerine göre hayli genişlemektedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi tiz bölgede, yani Re perdesinden sonra bağlamanın göğüs kısmındaki baskılar ve karar sesinden sonraki 1,5 oktavlık pest alan Neşet Ertaş'ın icrasında belirgin şekilde karşımıza çıkmaktadır.⁶⁹ Ertaş'ın icra ettiği eserlerin birçoğunda, kapakta sol sesine kadar baskı yaptığı görülmektedir (Örn: “Cahildim Dünyanın Rengine Kandım”, “Gine Haber Gelmiş”).

Ses genişliğinin haricinde, abdal düzeninde bulamadığı *ahengi* ana düzende bulan Ertaş, alta, ortaya ve üst tellere taktığı bam telleriyle istediği tınıya kavuşmuştur. Bu ve bunun gibi getiriler Ertaş'ın zihnine yerleşmiş ve bu değişime girerek yüzyıllar süren bir anlayışı kökünden değiştirmiştir. Neşet Ertaş'tan sonra ise, “*yöre sanatçıları arasında hızla benimsenerek zamanla gelenekselleşen bu anlayış ile gelenek kendini dinamik bir biçimde yeniden üretip çağa ayak uydurmuştur*” (Parlak, 2013: 130).

Her geçen gün biraz daha değişen dünyamızda, asırlarca süregelen bir kültürün parçası değerlerimizin önemini onları yitirmeden önce kavramamız gerektiğini düşünmekteyiz. Günümüz teknolojisinin biz insanlara sunduğu kolaylıklar ve yenilikler, insan hayatının her alanına olumlu katkılar sağlamakla beraber, beraberinde olumsuz diye ifade edebileceğimiz çoğu zaman yozlaşmaya kadar giden bir süreci de yaratmaktadır. Özellikle sanat faaliyet alanlarına getirilen yenilikler, sanat-sanatçı-toplum ilişkisini bazen kesintiye uğratarak telafisi zor olan durumlar doğurabilmektedir. Neşet Ertaş'ın gelenekten aldığı birikimleri, modern çağın gereklerine uygun bir hale getirme çabası kıymetli bir icra tekniğini ve geniş bir hareket alanını yaratmış olsa da, bizler bu başarıyı Neşet Ertaş'ın babasından aldığı geleneksel eğitimin sağlam olmasına bağlamaktayız. Öyle sanıyoruz ki Neşet Ertaş geleneksel anlayışa yani öz kültürüne ait bir eğitimden geçmemiş olsaydı, bütün çabası askıda kalacak ve başarılı olamayacaktı belki de. Ancak Neşet Ertaş döneminden sonra, geleneksel eğitimle yetişmiş ustaların birer birer dünyadan göçmesiyle birlikte, asırlardır devam eden bir anlayış istemeden de olsa kesintiye uğrayacak ve yeni yetişen sanatçılar sadece modern anlayışın etkisi altında icralarını yapacaklardır. Bu durumda artık geleneksel tavra ait tekniğin tamamen unutulmasına yol açarak kültürel bir sahanın anlamını tamamen yitirmesine neden olacaktır. Bizim dileğimiz bugün kullanılmayan bu düzenin/düzenlerin gelecek kuşaklara aktarılması ve onların bu kültür ürününden bihaber olmayıp istifade etmeleridir. Kültürün bu unsurlarını büyük üstatlara icra ettirerek, video kaydı, ses kaydı ve notasyon kayıtları ile muhafaza edip gelecek kuşaklara aktarmalı ve yaşatmalıyız.

Son yıllarda abdal kültürü olan eserlerin icrasında kullanılan ana düzenin getirilerini göz ardı edip yadırgayacak değiliz elbette. Lakin bir abdal kültürü ürünü olan abdal düzenin de günümüz icracıları tarafından yadırganmasına ve yok sayılmasına göz yummak pekte doğru bir davranış olmasa gerek. Ana düzenin getirileri çok fazla olsa da, abdal düzeninin otantikliği, onu önemli ve değerli kılmaktadır. Bu yaklaşım sadece Abdal düzeni için değil, diğer bağlama düzenleri için de geçerlidir. Söz konusu düzenler Geleneksel Halk kültürümüzün *vazgeçilmez unsurları* olarak kabul edilmeli, örgün ya da yaygın müzik eğitim kurumlarında, nazariyat ve uygulamaları müfredat programlarına yerleştirilmeli ve bu yolla süreklilikleri sağlanmalıdır.

Çalışmamızın konu ile ilgili araştırmalara katkı olması en büyük dileğimizdir.

KAYNAKÇA

Parlak, E. (2013). *Garip Bülbül Neşet Ertaş 2*. İstanbul: Demos Yayınları.

Tamay, S. (2004), Ana Düzen Kavramı Ve Bağlama Düzenlerinin Sınıflandırılmasına İlişkin Öneriler. *Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı Dergisi*, Sayı: 39, 8-11.

Tokel, B. B. (2000). *Neşet Ertaş Kitabı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

⁶⁹N. Ertaş “Aydost Deyince” eserinde bağlamada 3 oktavlık alanın tamamını kullanmaktadır.

BATILILAŞMA SÜRECİNDE OSMANLI DEVLETİ'NDE MUSİKİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Music and Its Effects Over The State During The Ottoman State's Westernisation Period

Kürşat KORKUT*

Sungur DOĞANÇAY**

ÖZET

Osmanlı Devleti'nin 17. yüzyılın sonlarından itibaren inkıraza uğramaya başlaması ve 18. 19. yüzyıllarda bunun derinden hissedilmesi hem Sultanlar hem de devlet adamları için çözülmesi gereken en önemli sorun oldu. Devletin yaşadığı bu buhranlı dönemde Batı, altın çağını yaşamakta Doğu ise sıkıntılara دچار olmaktadır. Önde gelen birçok devlet adamı, Batı ile dahil oldukları Doğu arasındaki bu büyük farklılık nedeniyle Doğudan uzaklaşmak ve Batı ile entegre olmak gerektiği kanaatine vardı. Neticede devletin bünyesine başta askeri olmak üzere birçok alana Avrupalı tarzda yenilik empoze edildi. Buna ilave olarak sosyal ve kültürel birçok yenilik de meydana geldi. Kültürel alanda yapılan yeniliklerden birisi de müziktir. Bu yenilik alt tabakadan ziyade askeri okullar ve devlet daireleri ile sınırlı kaldı. Örneğin, Mehterhanenin yerini batılı tarzda organize edilen Mızıkai-i Hümayun aldı. Bu bando, bundan sonraki süreçte birçok etkinlikte faaliyet gösterdi. Bandunun kuruluşunu başka gruplar ve orkestralar takip etti. 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılda bahsedilen gruplar ve orkestralar ülkenin muhtelif yerleşim yerlerinde sanatlarını icra etti.

Başta Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde ve diğer arşiv ve araştırma merkezlerinde bulunan ana kaynakların yanı sıra bu hususta kaleme alınmış olan klasik ve literatür eserlerden istifade ile bu alandaki eksikliğin giderilmesi için katkı sağlanmaya gayret edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, mızıkai-i hümayun, batılılaşma, mehterhane.

ABSTRACT

The Ottoman State started to decline at the end of the 17. century and it was deeply felt in the 18. and 19. centuries. This was one of the most important issues needed to be solved for the Sultans and officials. In this turbulent atmosphere, the Western countries were living in the golden age, as for the Eastern countries they were on the rock. Many prominent officials were convinced that the State needed to separate from the Eastern countries and be integrated with the Western countries, due to this difference between Eastern and Western. As a result of this, European style innovations were imposed on military and the other fields. In addition to this, many socio-cultural innovations occurred, too. One of the cultural innovations was music, too. This innovation was limited with military schools and offices rather than the public. For instance, The Band of Janissary Musicians were replaced with Mızıkai-i Humayun. Mızıkai-i Humayun performed in many activities after its foundation. It was followed by the other groups and orchestras. They performed in the different parts of the State at the end of the 19. century and in the 20. century.

The main purpose of this study is to shed light on the musical innovations in the State by using the main sources from the Prime Ministry Archive and the other research centers besides the published works.

Key Words: Music, mızıkai-i humayun, westernization, mehterhane.

GİRİŞ

Avrupa devletlerini karanlık çağdan çıkarıp ileri devletler konumuna getiren en önemli başlangıç Martin Luther'in kilisenin bağınaz düşüncesine karşı başlattığı kalkışmadır. Bu kalkışma, Alman milletini Martin Luther'in etrafında topladı. Kısa sürede ve organize bir şekilde büyüyen bu hareket öne alınamaz bir hale geldi ve Protestanlık mezhebinin doğmasına neden oldu. Bu mezhebi, İngiltere'de Anglikanizm, Fransa'da Calvinizm mezhepleri takip etti. Avrupa'da dini alanda tezahür eden bu büyük hareket sonraki dönemde "Aydınlanma Çağı" olarak adlandırıldı. Aydınlanma Çağı'nı aynı yüzyılda İngiltere'de meydana gelen Sanayi Devrimi takip etti. Bu dönemde özellikle yolcu ve yük taşımacılığındaki gelişmeler, teknolojik ilerlemeler ülkeleri hatta kıtaları birbirlerine daha da yaklaştırdı, etkileşimi hızlandırdı. Eski Avrupa diye adlandırdığımız Avrupa devletleri ise söz konusu dönemden önce sömürgecilikte bir numaraydı. 1789 yılına gelindiğinde ise Fransa'da patlak veren ihtilal önce Fransa'yı sonra tüm Avrupa ve Dünya'yı siyasi, sosyal ve ekonomik açıdan derinden etkiledi.

Yukarıda zikredilen gelişmeler, sömürgecilik faaliyetlerinin tasavvur edilemeyecek derecede artmasına ve gelişmemiş ülkelerin en ücra köşelerine kadar ulaşmasına olanak sağladı. 19. yüzyıl ortalarına gelindiğinde sömürgecilik emperyalizme dönüştü. Avrupa ülkelerinin dil, din ve kültürleri böylelikle başka kıtalara taşındı. Bütün bu gelişmelerden Osmanlı Devleti'nin de etkilenmemesi kaçınılmazdı. Dersaadet, yukarıda bahsedilen ve derin etkiler bırakan bu yeniliklerin kendi

*Öğr. Gör.-Dicle Üniversitesi, Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, Ortaöğretim Sosyal Alanlar Bölümü, Tarih Eğitimi Anabilim Dalı, kursat.korkut@dicle.edu.tr

**Arş. Gör.-Dicle Üniversitesi, Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, Ortaöğretim Sosyal Alanlar Bölümü, Tarih Eğitimi Anabilim Dalı, sungur.dogancay@dicle.edu.tr

bünyesinde bırakacağı olumlu ve olumsuz etkilerin elbette farkındaydı. Bu sebepten önceleri meydana gelen bu faaliyetlerden uzak durmaya gayret gösterdi fakat milliyetçilikle başlayan etkileşim ülkenin her coğrafyasına kademe kademe nüfuz etti. Çalışmanın ilerleyen sayfalarında bahsetmeye çalışacağımız Batı musikisi ise doğrudan devletin resmi kurumları, askeri okulları ve kısmen de olsa taşrada icra edildi, yaygınlaşmadı.

III. Selim Dönemi Musiki Alanında ki Yenilikler ve Karşılaşılan Güçlükler

Şehzade Selim, amcası I. Mahmud'un saltanat yıllarında devlet işlerini yakından takip etme imkânı buldu. Zira Sultan Mahmud, Selim ile yakından ilgileniyor, onun donanımlı birisi olarak yetişmesini istiyordu. III. Selim de bu dönemde hem ülkesinin hem de Avrupa'nın bilhassa siyasi durumu hakkında kafa yoruyor, iki taraf arasında kıyaslama yapıyordu. Kendisinin hem Fransa İmparatoru XVI. Louis hem de komutan Napolyon Bonapart ile şehzadeligi döneminde tanıştığı ve bu kişiler ile mektuplaştığı bilinir. Bu çalışmaları sonucu henüz şehzadelik yıllarında Osmanlı Devleti'nin köklü bir değişime ihtiyacı olduğu kanaatine vardı. Çalışmalarını I. Mahmud'tan sonra I. Abdülhamid döneminde de devam ettirdi. Nihayet I. Abdülhamit'ten sonra sultan oldu.

Saltanatının henüz başlangıcında birçok gaile ile uğraşmak zorunda kalan Sultan, selefî ıslahatçı sultanlar ve devlet adamlarının yenilik yanlısı düşünceleri ve bunu devlete tatbik etmek istemelerinin bedelini canlarıyla ödemelerini bilmesine rağmen ülkede köklü ıslahat yapma fikrinden asla vazgeçmedi. Osmanlı kara ve deniz ordularının Avrupa tarzında modernleşmesi, II. Mahmut'un uygulamaya koymakta muktedir olduğu yeni yönetim biçimi, ekonominin ve hazinenin yeni baştan düzenlenmesi Avrupa'daki basın-yayın, Avrupa tarzı modern eğitim ve okulluşmanın Anadolu, Balkanlar, Arap Yarımadası yani tüm ülkeye yayılması için etrafındaki devlet adamları ile sürekli istişareler yaptı. Buna ilaveten Avrupa'nın gelişmiş ülkelerine temsilciler göndererek bu ülkeleri daha yakından tanımak istedi.

Sultanın, Osmanlı Devleti'nin yenileşmesi ve Avrupa'yla bütünleşmeyi sağlayabilmesi için uygulamaya koymak istediği yenileşme hareketlerinden birisi de musiki alanındaydı. III. Selim, musiki alanında söz sahibi birçok bilim adamının da kabul ettiği üzere musikişinas idi. Klasik Türk musikisinin en değerli bestecilerinden birisi olarak kabul edilen Sultan, bu yeteneğinin dışında ney üfler, tambur çalardı. Aynı zamanda Mevlevî olan Sultan, "Selim Dede" mahlasıyla bazı eserler vücuda getirdi. Ermeni Hampartzum Limonciyan ile Abdülbâki Nâsır Dede'yi III. Selim dönemi nota sistemi olarak kabul edebileceğimiz nota sistemini geliştirmeleri için teşvik etti. Aynı zamanda yetmiş aşkın eseri notalarıyla birlikte günümüze ulaşmıştır.

Yukarıda verilen izahattan da anlaşılacağı üzere Sultan, musikiye derin muhabbet besliyordu. Kendisi, Batı musikisinin klasik Türk musikisine olumlu manada birçok şey katacağını, devletin batılılaşması yolunda bu sanatın önemli etkileri olacağını düşünüyordu. Bundan dolayı saltanatı döneminde musiki alanında köklü reformlar olarak kabul edilebilecek yeniliklere önyak oldu. Lakin gözden kaçırdığı önemli bir ayrıntı vardı. O da İngiltere, Avusturya, Fransa gibi ülkelerin musiki alanında bir hayli ilerlemiş olmaları, bu hususta üniversite düzeyinde eğitim verecek seviyeye gelmiş olmalarıydı. Adı geçen bu ülkeler ve diğer birçok Avrupa ülkesinde konservatuvar fakülteleri mevcuttu yani bu işi ilmi düzeyde icra ediyor ülkelerinin geneline teşmil ediyorlardı. Osmanlı Devleti'nde ise bu musiki tarzı tepeden inme bir şekilde askeri ve sivil okullarda derneklerde lokallerde benimsetilmeye çalışıldı. Bunun kaçınılmaz sonucu olarak yalnızca III. Selim ve kendisinden sonra gelen sultanların devr-i saltanatlarında değil geç cumhuriyet döneminde bile tam olarak benimsenemedi. Yani Batı musikisinin Osmanlı Devleti'ndeki temeli oldukça zayıf olduğu için bir türlü tam olarak bütünleşme sağlanamadı.

II. Mahmud Dönemi

III. Selim, başlattığı Avrupa tarzında yenilikleri tamamlama fırsatı bulamadı. Gavur padişah sanıyla da tahttan indirildi. III. Selim'den sonra IV. Mustafa tahta geçti. Bu padişahın 14 aylık saltanatı süresince ülke karışıklıklar içerisinde kaldı. Dolayısıyla bu dönemde yeniliklerden bahsetmek mümkün değildir.

III. Selim'in Yeniçeriler tarafından katledilmesinin ardından bu karışık dönemde II. Mahmud tahta geçti. Yenilikçi bir padişah olan III. Selim'in yarıda kalan yeniliklerini devam ettirmenin II. Mahmud için doğru bir siyaset olmayacağı kesindi. Üstelik III. Selim'in başlattığı yeniliklerin bedelini canıyla ödediğini hesaba katınca en yakınındakiler bile Sultana tamamen güvenilir gelmiyordu. Halkın ve devlet ricalinin Avrupa'ya olan husumetini de biliyordu. Dolayısıyla bu

durumu ortadan kaldırırsa dek Sultan, yenilik yanlısı olduğunu gizledi. Başarılı Sultan, yeniliklerin önünde en önemli ve tehlikeli engel olarak gördüğü yeniçeri teşkilatını lağvetmek için çalışmalar yürüttü. Bu teşkilat ise yeniliklerin karşısında duruyor, Sultana kendi menfaatleri dışındaki çalışmalarında engel çıkarıyordu. Gayeleri yeniliklerin ülke genelinde benimsenmesi değil kendi menfaatlerinin derinden sarsılması ihtimali idi. Çünkü kendileri de ülkenin menfaatlerine hizmet etmediklerinin farkındaydı. II. Mahmud, yeni nizam bir orduyu yani Asakir-i Mansure-i Muhammediye'yi gizliden gizliye teşkilatlandırdı ve yeniçerilere alternatif hale getirdi. Bu ordu Sultanın emri doğrultusunda yeniçerileri ortadan kaldırdı.

Bir vakit Osmanlı Devleti'nin en kuvvetli müessesesi iken sonraları fesat yuvası haline gelen ve yeniliklerin karşısında en büyük engel olan bu teşkilatın lağvedilmesi ile Avrupa tarzı yeniliklerin de önü açılmış oluyordu. Bu bağlamda polis teşkilatı, posta teşkilatı kuruldu, karantina uygulaması başlatıldı, kılık kıyafette önceleri sarayla sınırlı kalan yenilikler zamanla memleketin pek çok yerinde benimsendi. Alafranga tarzı genel olmasa da halkın itibar ettiği giyim tarzı haline geldi.

Musiki alanında da yenilikler kabul edildi ve çeşitli okullar, dernekler, lokaller açıldı. Zamanla bunlar ülkenin birçok yerine yayıldı⁷⁰. Geleneksel müziğin yanı sıra alafranga müzik de yine sarayla sınırlı kalmakla birlikte kabul görmeye başladı⁷¹. Musikinin evrenselliği, yönetici kesim arasında kabul görmeye başlıyor, bununla birlikte Avrupa ülkelerinden çeşitli notalar, marşlar ve notalar musiki üstadları tarafından Sultana arz ediliyordu. Askeri ve sivil okullar, bandolar, çeşitli kurum ve kuruluşlar da batılı tarzda musikiyi benimsedi. Devletin bu tarz musikiyi alması ve benimsemesi için batılı muallimler ve musiki üstadları getirtilerek yukarıda bahsedilen kurum ve kuruluşlarda istihdam edildi. Bu hususta üstün hizmetleri olanlar ziyadesiyle memnun edildi. Ülke vatandaşı olan öğrenciler, muallimler ve musikişinaslar Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde eğitim aldı. Devlet, bu vatandaşlarının her daim arkasındaydı. Eğitimleri sonrasında da ülkelerine dönenler hizmet etmeleri için istihdam edildi. Bu kişiler daha sonra alafranga müziğin Türkiyede vücut bulmasında oldukça etkili oldu.

Musiki alanındaki en büyük yenilik kuşkusuz Mehterhane'nin kaldırılarak yerine günümüz Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın temeli olan Mızıkayı Hümayunun 1834'te kurulmasıdır.⁷² Yenilikçilerin bu yeniliği yani Mehterhane'nin kaldırılarak yerine Mızıkayı Hümayun'un teşkilatını zorunlu kılan gerekçeleri ise mehter takımının icra ettiği musiki ritminin yeni nizam askeri eğitim ile uyumsuzluk içinde olmasıydı. Bu gerekçe ile dünyanın en eski musiki bandosu yerini yeni bandoya bıraktı. Lakin yüzyıllarca savaşlarda ordu ile hareket eden, savaş esnasında askeri cesaretlendiren, yürüyüş havaları çalan, semai, murabba gibi fasıllar icra eden bu bando kısa sürede yerini alafranga⁷³ musikisi grubuna bıraktı. Bando takımı olarak açılan bu grup zamanla koro ve orkestraları da içerisine aldı. Modernleşme uğrunda yapılan bu yenilik yeni nizam ordudaki uyumsuzluğu gidermek bir yana yeni uyumsuzluklar ve karışıklıkların husulüne sebep olduğu açıktı. Çünkü batı usulü makamlar askerin kulağına oldukça yabancıydı. Klasik Türk musikisi alanında alınan eğitim ve bu tarz musikin icrası ile batı musikisinin icrasının mümkün olmayacağını düşünenler arasında yer alan

⁷⁰ 1839'da İstanbul'a bir hayli uzak mesafede olan Sivas'ta Bahri Paşa livasındaki alaylar için batı tarzı musiki aletleri gönderilmiş ve alayların bandolarında klasik Türk musikisinin yanında alafranga musiki de icra edilmiştir. Mızıkayı Hümayun'un 1834'te kurulduğu dikkate alınırsa musiki alanındaki yenileşmenin ivme kazandığı düşünülebilir. Bu hususta ayrıca Bkz. BOA, C.AS., 374/15471

⁷¹ Sultan II. Mahmud'un kendisi de başarılı bir besteci aynı zamanda iyi bir neyzeni. Batılı anlamda başlattığı yenilikler doğrultusunda Mızıkayı Hümayun'u kurdurmuş, Batı müziğine de merak salmıştı. Lakin esas ilgi duyduğu Türk musikisi idi. Sultan, Türk musikisinden asla vazgeçmiyor dahası sarayda muhtelif zamanlarda icra edilen Türk musiki fasıllarını kaçırmamaya gayret ediyordu. Ona göre Türk musikisinin bu topraklardan ve halkın dimağından silinmeyeceği muhakkaktı. Bizzat kendisi de bu musikiye derin hayranlık duyuyordu. Öyleyse bu müzik baki kalmakla birlikte Batı musikisini de almak akıl kârı olmalı. Böylelikle hem kendi kültürümüz mevcudiyetini koruyacak hem de batı musiki alanında taklit edilerek onlardan geri kalınmayacaktı. Sultanın bu düşüncesine rağmen bu mümkün olmadı yani Türk musikisi ile Batı musikisi entegre olamadı ve kendisinin zamanından başlayarak oğlu Abdülmecid ve Abdülaziz'in devr-i saltanatlarında batı musikisi tüm resmi kurum ve kuruluşlarda öncelikle tercih edilir oldu.

⁷² Özellikle Donizetti Paşa'nın alafranga musikisini ülke genelinde öğrenilmesi ve yaygınlaşması için görevlendirilmesinden sonra İtalyanların etkisi musiki alanında derinden hissedilmeye başlanmıştır. Çalışma içerisinde ilerleyen bölümlerde de bahsedileceği üzere Donizetti'nin vefatından sonra yine bir İtalyan orkestranın başına getiriliyor, eskilere ilave yeni musiki üstadları da ülkeye davet ediliyordu. Bu durumun kaçınılmaz sonucu olarak birçok musiki terimi İtalyanca telaffuzuyla Türkçeye giriyordu. Yine İtalyanca terim olan "mızıkayı" (müzik) Türkçe 'ye girmiş ve ilk alafranga musiki bandosu Mızıkayı Hümayun adı altında teşkilatlandırılmıştır. Ancak bu terim zamanla ses kaybına uğrayarak "mızıkayı" halini alacaktır. Bir diğer önemli İtalyanca terim olan "alla turca" yani "Türk tarzı" da zamanla değişime uğrayarak "Alaturka" halini aldı.

⁷³ "Alafranga" terimi esas itibarıyla Frenk tarzı anlamına gelmektedir. Lakin bu terim günümüze kadar Alaturkanın karşıtı olarak kullanılmamış ve böyle benimsenmiştir. Bu nedenle biz de bu işle yakından hemhal olanların gittiği yoldan giderek Alafranga terimini Alaturkanın karşıtı olarak kullanmayı uygun gördük.

Mahmud Ragıp Gazimihal de: "...baktım ki Alaturkanın kaşığıyla o nağmelerin pilâvı yenmeyecek; yeni tarzda keman dersleri almaya karar verdim..." sözlerini serdetmiştir (Gazimihal, 1955: 85).

Sultanın kurduğu bu bandoyu borazancı Vaybelim Ahmed Ağa ve trampetçi Ahmed Usta çalıştırıyordu. Bu kişilerin bandoyu geliştirmelerine olanak yoktu zira kendileri bu tarz musikiye son derece yabancıydı. Bu eksikliği gidermek için ünlü İtalyan Giuseppe Donizetti⁷⁴ bandonun başına getirildi. Zaten kendisi Mızıkayı Hümâyun'un gerçek kurucusu olarak bilinir⁷⁵. Donizetti, Batılı tarz notalar ve bestelerin kolay icra edilemeyeceğinin farkındaydı. Bu sebepten ilk iş kolay öğrenilebilecek ve icra edilebilecek parçaları tercih etti. Böylelikle bando kuruluş dönemindeki durumuna nazaran bir hayli ilerleme kat etti. Bu şahıs II. Mahmud'dan sonra Abdülmecid'in de vazgeçemediği musiki üstadı olacaktır (Aksoy, 1985: 1216). Donizetti, 1856 senesinde ölümüne kadar Abdülmecid döneminde alafrağa musikisinin gelişimi ve farklı kurumlarda yaygınlaşması için gayret sarf etti. Sultanın talepleri doğrultusunda bir yandan opera çalışmalarını hızlandırdı. Venedik'ten çeşitli eğitimciler ve muallimler getirterek bu sanatın daha geniş kitlelerce öğrenilmesi için çalıştı. Ölümünden sonra yine bir İtalyan olan Callisto Guatelli orkestranın başına getirildi⁷⁶. Donizetti'nin hizmetleri, Osmanlı sultanları ve yöneticileri tarafından genel itibarıyla takdire şayan bulunduğundan yerine yine bir İtalyan tercih ediliyor ve İtalyan çalıştırıcılar ülkeye getirilmeye devam ediliyordu. O dönem için sanki bu bir kural haline gelmişti. İtalyan musikisi de batı musikisi anlamında devlette ayrı bir yer edinmişti. Şöyle ki günümüzde kullanılan pek çok musiki terimi İtalyancadan Türkçe'ye geçmiştir.

Batılı tarzda benimsenen yenilikler elbette her zaman ülke menfaatlerine hizmet etmiyordu. Tıpkı diğer yeniliklerde olduğu gibi musikide de bu durum istismara açıktı. Modernleşme döneminde ülkenin kötü durumu herkesin malumuydu. Merkezi otoritenin eksikliği art niyetli kişi ya da grupların suiistimaline çok açıktı. Devlet, zaman zaman bu durumun farkında olmakla birlikte bu olumsuz durumu ortadan kaldırmakta her zaman ya da hemen muktedir olamıyordu. Bu hususta bir örnek verecek olursak; Rumlar, bağımsızlıklarını kazanmak için her yolu mubah sayıyor, merkezi otoritenin varlığına düşman faaliyetlerde bulunuyordu. Devletin bütünlüğünü zaafa uğratmak için gizliden gizliye örgütlenen Rumlar; İzmir Aydın, İstanbul, Girit, Midilli gibi çeşitli şehirlerde musiki cemiyeti adı altında çeşitli dernekler ve lokaller kurdu. Bu cemiyetler aslında birer Eterya Cemiyeti⁷⁷ idi. Yani buralarda asla musiki icra edilmiyor aksine bu cemiyetler Rumların birlik ve beraberliğe düşman faaliyetlerine ev sahipliği yapıyordu⁷⁸.

Yukarıda da bahsedildiği gibi devlet bu durumun farkına varsa bile bu zararlı cemiyetleri derhal ortadan kaldıramıyor, üstelik saray içerisinde de bu tür cemiyetleri gizliden gizliye destekleyen

⁷⁴ Mızıkayı Hümâyun'a olan üstün hizmetlerinden dolayı 1854 senesinde liva rütbesi verilerek paşa olacaktır

⁷⁵ Devlet-i Aliyye, musiki alanında Avrupa'da en çok söz geçiren millet İtalyanlar olduğu için Sardinya Hükümeti'ne başvurarak, batı musikisinin devlette teşmili için ricada bulunarak Mızıkayı Hümâyun'un gelişimi için musikişinaslar talep etmiştir. Avrupa'da varlığını ispat etmeye çalışan, dostane ittifaklar geliştirerek İtalyan devletçiklerini havi bir İtalyan devletini teşkil etmek peşinde olan İtalyanlar, devletin bu ricasını elbette geri çevirmedi ve ünlü besteci Gaetano Donizetti'nin kardeşi Giuseppe Donizetti'yi göndermiştir. Bu transferi yenileri takip edecek ve bu kişiler Donizetti'nin emri altında yenilikleri bandoya mezcetmek için çaba sarf edeceklerdi. Besteci, eğitimci ve muallimleri yeni müzik aletleri takip etti. Bu dönemde yalnızca İtalya değil Avusturya, İsviçre, İngiltere ve Fransa gibi musiki alanında büyük gelişmeler kaydeden ve konservatuvarlar açarak üniversite düzeyinde musiki eğitimi veren devletlerden de musikişinaslar ve aletler ülkeye getirtiliyordu. Tüm bu gelişmelerin ülkeyi elbette musiki alanında yeniliklerle buluşturduğu inkâr edilemez bir gerçektir. Fakat devletin kuruluşundan bu yana gelişimini sürekli devam ettiren ve halkında büyük oranda rağbet ettiği Türk musikisini bir kenara bırakarak bunun yerini batı musikisi ile doldurmak kanaatimizce yanlış bir uygulama idi. Bundan ziyade batı kültürünün Türk kültürüne entegre edilerek mevcut kültürün daha da zenginleşmesi sağlanabilirdi. Fakat bu yol tercih edilmeyerek Türk Musikisi göz ardı edildi ve batı musikisini, üstelik henüz tam anlamıyla öğrenmeden, ülke geneline yaymak için yoğun çalışmalar yapıldı. Bülent Aksoy'da bu husus hakkındaki eleştirisini şöyle dile getiriyor: "... Eleştirilmesi gereken, bir musiki türünü, daha öğrenmeden, resmi sanat durumuna getirmemizdir. Geçmiş köprülerin işin başında, bu kadar çabuk atılması Batı musikisi alanında yetişecek olan yeni Türk bestecisini köksüzlüğü seçmeye yönelmiş, bu yetişme ortamı onun da zararına olmuştur. Böylece iki ayrı kültüre ait sanatların alışverişinden beklenebilecek zenginleşme imkanları tırpanlanmıştır. Hiç değilse zamanla yumuşak bir ortam oluşabilseydi, Türk musikisi, Batıya yönelik sürecinde zarardan çok yarar görebilirdi..." Bülent Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi V*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, s. 1216.

⁷⁶ Devlete üstün hizmetlerinden dolayı Guatelli'ye 1861'de miralaylık rütbesi tevcihi hakkında bak.: BOA, İ.DH, 474/31789

⁷⁷ 1814'te Odessa'da Yunanistan'ın bağımsızlığı için kurulmuş bir örgüttür.

⁷⁸ Bu tür faaliyetlerin uzun zamandan beri icrası devlet yetkilileri tarafından gayet iyi bilindiği halde bunun önünü almak bir türlü mümkün olmadı. XX. Yüzyıl başlarında, Rumların bağımsızlığını kazanmalarının üzerinden bir hayli zaman geçmiş olmasına rağmen Rum dernekleri, dini cemaatleri ve Rum milliyetçiliğini savunarak Türklük ve Müslümanlık karşıtlığını Rumlara aşıl原因 gruplar çalışmalarını hız kesmeden sürdürdüler. Bu çalışmalar, I. Dünya Savaşı'na kadar ve savaş esnasında da devam etti. Devlet-i Aliyye'nin bütünlüğü için oldukça zararlı olan bu faaliyetleri ve Avrupa devletlerinin bu faaliyetlere olan desteğini devlet sadece izlemekle yetindi. *Bu hususta bilgiyi havi belgeler için ayrıca bak.:* BOA, TFR. I. A, 38/3705-BOA, Y.EE.KP, 10/989

eller olması durumu daha da vahim hale getiriyordu. Bu hususta önemli bir örnek ise Divan-ı Hümayun kethüdası Halet Efendi'nin Rumlarla dostane münasebetleridir. Halet Efendi, Rumlar ile ilişkilerini yakın tuttu. Devletin üst düzey bürokrati olması ülkenin farklı etnik unsurları ile yakından ilgilenmesinin bir gereği idi. Lakin Rumların Eteryay Cemiyeti'ni desteklemesi ve bu bürokratin buna rağmen desteğini bunlardan çekmemesi şimşekleri üzerine çekmesine neden oldu. Halet Efendi'nin bu faaliyetleri kendisini devletin yüksek kademesinden uzaklaştıramadı. Devletin içinde bulunduğu çıkmazdan da istifade ile kendisini kurtarmayı başardı. Eteryay Cemiyeti ve ülkenin bütünlüğüne aykırı hareket eden başka cemiyet, dernek ya da grupların çalışmaları yalnızca II. Mahmud zamanında değil bu sultandan sonrada devlet içerisinde devam etti.

Batı musikisinin gelişimi ve ülke genelinde kabul görmesi için gayret eden Sultan II. Mahmud'un 1839 yılındaki ölümü batı musikisinin yaygınlaşmasını durdurmadı. III. Selim zamanında yeniliğe karşı olan engellerin ortadan kaldırılmasına yönelik ciddi ve kararlı adımlar atıldığı için bu yenilikler Abdülmecid döneminde de gelişimini devam ettirdi.

Abdülmecid Dönemi

Sultan Abdülmecid, babası II. Mahmud'un ardından yenilikleri kaldığı yerden devam ettirmekte kararlıydı. Ülke genelinde cereyan eden milliyetçi ayaklanmalar, Sadrazam Alemdar Mustafa Paşa ve avanesinin sultan üzerinde tahakküm kurması, Osmanlı-Rus Harbi, bu harp sonrasında Osmanlı-Rus münasebetlerinin dostane bir hal almasından mütevellit Osmanlı-Fransız anlaşmazlığı, Hicaz merkezli Vahhabi ayaklanmaları, 1827'de Navarin'de Osmanlı donanmasının yokedilmesi, ekonomik darlık, Mısır valisi Mehmet Ali Paşa'nın devlete yönelik başlattığı isyan ve Kütahya'ya kadar ilerleyerek İstanbul'u tehdit eder hale gelmesi gibi önemli hadiseler nedeniyle babasının yenilikleri önce arka plana atması ve sonra askıya alması Abdülmecid'in omuzlarına daha çok sorumluluk binmesine neden oldu. Babasını uğraştıran benzer sorunlarla Abdülmecid'de yüzleşmek zorunda kaldı. Lakin Sultan, hem bu sorunları bertaraf etmek hem de yenilikleri ülke geneline teşmil etmek için oldukça kararlıydı. Üstelik etrafında güvenebileceği ve yenilik taraftarı olan devlet adamları da vardı. Mehmet Ali Paşa meselesinin Devlet-i Aliyye üzerindeki Avrupa çıkarlarını tehdit eder hale gelmesi ve Rusya'nın Anadolu ve Ortadoğu'da nüfuz kurma faaliyetleri başta İngiltere ve Fransa olmak üzere batılı devletleri derhal harekete geçmeye zorladı. Bu devletler, Babıali'nin yanında olarak Mehmet Ali Paşa'yı geri çekilmeye zorladı ve Rusların İstanbul üzerinde tahakküm kurmasının önüne geçti. Mehmet Ali Paşa isyanının bertaraf edilmesi ve Rusya'nın engellenmesi ile devlet rahat bir nefes aldı. Bundan sonra devlet üzerinde Avrupa etkisi bariz ortaya çıktı ve ülkenin genelini derinden etkileyecek radikal kararlar alınarak bu kararlar uygulamaya konuldu.

Avrupa devletlerinin baskısı sonucu 1839'da Tanzimat Fermanı ilan edildi ve yeniliklerin önü resmen açılmış oldu. Bundan sonra Avrupa tarzı yenilikler başta İstanbul olmak üzere ülkenin birçok noktasında kendisini daha fazla hissettirir hale geldi⁷⁹. Müzik alanında gelişmeler de II. Mahmud dönemi ile kıyaslandığında bir hayli mesafe kat etti ve hem Anadolu hem Balkanlar hem de Arabistan Yarımadası'nda müzik cemiyetleri kuruldu, askeri (kara ve bahriye birlikleri olmak üzere) ve sivil okullarda batılı tarzda müzik de icra edilir oldu⁸⁰.

Belçika, İtalya, İsveç gibi Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden birbirinden ünlü müzikaşınalar, besteciler İstanbul'a davet edildi. Bu kişiler başta saray olmak üzere şehrin muhtelif yerlerinde konserler icra etti. Sultan bu konserleri kaçırmamaya gayret gösteriyor, konser sonrasında bu kişilerle tanışarak yeri geldiğinde takdirini kazananları ödüllendiriyor ve marifet iltifata tabidir düsturundan hareketle kendilerine icra ettikleri sanattan duyduğu memnuniyeti belirtiyordu. Bu yakın ilgi ve devletin tepesinden duyulan memnuniyet batılı müzikaşınalar ve üstadların Türkiye'ye konser amaçlı ya da eğitmen olarak tekrar gelmelerine olanak sağladı⁸¹. Sultanın da bizzat iştirak ettiği İstanbul'da konser veren ünlü besteci ve müzikaşınalardan Belçikalı besteci Henry Vieuxtemps, orkestra şefi İtalyan Luigi Arditi, Macar bestekar A.v. Adelburg en tanınanlarıdır. Johann Strauss, Camille

⁷⁹“Redif-i mansûre-i eyâlet-i Sivas mîr-livâlarından sa'âdetlü Bahri Paşa bendeleri taht-ı livâsında olan âlâyliariçün merbût olan bir kut'a memhûr varakasından muharrer musika edavâtının i'tâsını istid'â itmiş ve kuyûdu lede-l-mürâca' Sivas Eyâleti'nde müretteb beher iki âlâyâ birer takım âlây musikasî tanzîmî muktezâ-yı irâde-i seniyyeden olduğuna mebnî zikr olunan âlây musikasına Mukaddemâ irsâli iltimâs olunan şeylerin i'tâ kılıldığı der-kâr ve paşa-yı mûmâ-ileyhin mezkûr inhâsında muharrer musika edavâtından boru Zil misüllü şeylerin henüz virilmediği bedidâr idüğünden mîzân olduğu üzere gayr-i ez-mevcûd kusur (?) i'tâsı gösterilen şeylerin iltimâs olunduğu vecihle i'tâsı muvafik irâde-i seniyyeleri buyurulduğu halde ...” BOA, C. AS, 374/15471

⁸⁰ BOA, M.VL 217/20-BOA A.MKT.UM 258/90-BOA A.MKT.UM 268/90-BOA İ.DH 401/26546-BOA HR.MKT 296/88-

⁸¹ BOA, A. AMD, 18/43

Saint-Saens de Abdülmecid dönemi Avrupa'sının en meşhur bestecilerinden olup kendileri Sultan için marşlar besteledi.

Abdülmecid dönemi musiki alanında göze çarpan önemli yeniliklerden birisi de hiç kuşkusuz sarayda kadınlar orkestrasının kurulmasıdır. Bu tarzın yani kadınlardan müteşekkil bir orkestranın vücuda getirilmesi söz konusu dönem dikkate alındığında oldukça önemli bir yeniliktir. Hele bu tarz bir orkestra ya da bandonun dünyada sınırlı sayıda örneğinin olduğu nazar-ı itibara alınır bu yeniliğin önemi biraz daha iyi anlaşılacaktır. Lakin musiki alanında önemli çalışmaları bulunan değerli bilim adamı Bülent Aksoy bu konuyla ilgili şöyle bir değerlendirmede bulunuyor: *"...haremdaki kızların saraydan "çerağ" edilerek evlendirilmelerinden sonra icracılığı sürdüremeyecekleri düşünülürse, daha yeni öğrenilmeye başlayan bir sanatta kalıcı olamayacak elemanlar için para ve vakit harcanmasındaki yersizlik kolayca anlaşılır..."* (Aksoy, 1985: 1220).

Abdülmecid'in babasının yolundan giderek batı musikisinin Osmanlı ülkesine şüyu ve gelişimi hususundaki gayretleri ölümüyle geçici bir süre de olsa akamete uğradı. Nitekim kendisinden sonra Osmanlı tahtına çıkan Sultan Abdülaziz bu yeniliğe uzun soluklu Avrupa seyahati sonrasına kadar oldukça mesafeli yaklaştı hatta bu hususta yapılan harcamaları oldukça gereksiz görerek terkedilmesi yönünde telkinlerde bulundu.

Abdülaziz Dönemi

Bundan önceki bölümde de değinildiği üzere Sultan Abdülaziz'in saltanatının ilk döneminde musiki de dâhil olmak üzere birçok yenilikçi faaliyetlerin neredeyse durma noktasına geldiği görülür. Bu durum II. Mahmud ve Abdülmecid dönemleri ile kıyaslandığında daha iyi anlaşılır. Sultan'ın alafranga musikisi için "kuru gürültü" dediği rivayet olunur. Sultan'ın alafranga musikisi için bu ithamda bulunup bulunmadığı yukarıda bahsedildiği üzere rivayetten öteye geçmez lakin kendisinin bu musikiden hazzetmediği "en azından Avrupa seyahatine çıkıncaya kadar" malumu ilam etmek olacaktır. Abdülaziz, klasik Osmanlı musikisinin tekrar eski konumunu almasını, alafranga musikinin ise belli başlı yerlerde ve sınırlı sayıda icra edilmesini istiyordu. Hatta bu tarzın ilerleyen zamanlarda tamamen terkedilmesine taraftar olduğunu söylersek abartmış olmayacağımız kanaatindeyiz. Sultanın bu düşüncesini hayata geçiremediği açıktır. Zira bu tarza olan önyargısı, 1867 senesinde yaptığı Avusturya-Fransa-İngiltere gezisi sonrasında bir hayli kırılmış görünüyor. Bu geziden sonra musiki alanındaki gelişmeleri engelleme girişimleri durdu hatta orkestranın yenilenmesine müsaade etti, Avrupa'dan musiki üstadları davet edilmeye başlandı, yerli musikînasların ekonomik durumunu iyileştirmek için ekonomik düzenlemeye gidildi. Öte yandan II. Mahmud ve Abdülaziz dönemlerinden itibaren Avrupa'ya eğitim için gönderilen ve İstanbul'da yerli ve yabancı muallimler tarafından eğitime tabi tutulan talebeler, Batı musikisinde uzmanlaştılar. Bu durum gayet doğaldı çünkü içlerinde otuz yılı aşkın süredir ama öğrenci ama muallim olarak bu alanda varlık gösterenlerin sayısı hiç de azımsamayacak orandaydı. Bu kişiler de özellikle Sultanın Avrupa seyahati sonrasında yumuşayan ortamdan istifade ile Batı musikisinin gelişimine oldukça önemli katkı sundu. Sultanın hüküm sürdüğü dönemden sonra ve bilhassa cumhuriyet döneminde, batı musikisi gelişimini sürekli devam ettirdi (Aksoy, 1985: 1222).

SONUÇ

Sanayi İnkılabı, Fransız İhtilali gibi tüm dünyayı modern dönemde ekonomik, siyasi ve sosyal açıdan etkileyen gelişmeler kısa sürede Devlet-i Aliyye'de de hissedilir oldu. Milliyetçi ayaklanmalar, ekonomik durumun kademe kademe kötüye gitmesi, girişilen savaşların birçoğundan mağlubiyet alınması, merkezi otoritenin yerini iç karışıklıkların alması ve Avrupa karşısında sürekli geri kalınması devleti ister istemez köklü değişiklikler yapmaya zorladı. Bu bağlamda ülkede askeri düzen değişerek yeni birlikler kuruldu ve Avrupa tarzı eğitim tatbik edildi. Ekonomiyi düzenlemek için ciddi çalışmalar yapıldı. Avrupa devletlerinin gelişiminin takibi ve bu gelişmeleri meydana getiren amillerin tatbiki için hem yurtdışında hem de yurtiçinde önemli kişiler işbaşına getirildi. XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde icra edilen bu faaliyetler, 1839 Tanzimat Fermanı ve 1856 Islahat Fermanı'nı meydana getirdi. Artık hemen her alanda ıslahatlar yapıyor Avrupa ile bütünleşmesi için devlet adeta yeniden yapılandırılıyordu. Yapılan yeniliklerden birisi de yukarıda açıklamaya çalıştığımız musiki alanındaki yeniliklerdir. Bu alanda yapılan yeniliklerin devletin Avrupa'ya entegrasyonu hususunda ne gibi önemli katkıları olduğuna dair çalışmamızda elimizden geldiği kadar bilgi vermeye çalıştık lakin bu çalışmamızın söz konusu yenilikleri tamamen açıklayabildiği kanaatinde değiliz. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde yalnızca Mızıkay-ı Hümayun hakkında bilgiler ihtiva eden yaklaşık 15.000 adet arşiv belgesinin bulunması ve bu belgelerin birçoğunun bilim dünyasına kazandırılmamış olması

nazarı itibara alındığında çalışmamızın kül içinde adeta bir cüz hükmünde olduğu daha iyi anlaşılacaktır. Gayemiz bu hususun daha iyi anlaşılabilmesi için bir katkı sunmaktır. Çalışmamızda eksiklikler elbette olabilir. Eksiklerin tespiti durumunda konunun uzmanları tarafından söz konusu eksik ya da eksiklerin düzeltilmesi bizi ayrıca memnun edecektir. Bundan sonraki amacımız ise yeni eser ya da eserler ortaya koyabilmek için yakın gelecekte arşivler, araştırma merkezleri ve kütüphanelerde çalışmalarımızı devam ettirmeyi ümit ediyoruz.

KAYNAKÇA

Arşiv Belgeleri

BOA, Başbakanlık Osmanlı Arşivi

C. AS, 374/15471 Cevdet Askeri

BOA, İ. DH, 474/31789 Başbakanlık Osmanlı Arşivi, İrade Dâhiliye

----İ. DH 401/26546 Başbakanlık Osmanlı Arşivi, İrade Dâhiliye

BOA, TFR. I. A, 38/3705 Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Rumeli Müfettişliği Belgeleri

BOA, Y. EE. KP, 10/989 Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Yıldız Esas Evrakı, Kamil Paşa

C. AS, 374/15471 Cevdet Askeri

BOA, M. VL 217/20 Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Meclis-i Vala

BOA A. MKT. UM 258/90 Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Mektubî Umumi

----A. MKT. UM 268/90 Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Mektubî Umumi

BOA HR. MKT 296/88 Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Hariciye Mektubî

BOA, A. AMD, 18/43 Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Amedi Kalemî Belgeleri

Tedkik Eserler

Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlı'da Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aksoy, B. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi V*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Aracı, E. (2006). *Donizetti Paşa*. İstanbul: YKY Yayınları.

Gazimihal, M. R. (1955). *Türk Askeri Mızıkaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.

Hayta, N. ve Ünal, U. (2013). *Osmanlı Devleti'nde Yenileşme Hareketleri*. Ankara: Gazi Kitabevi.

Popescu, E. J. (2007). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*. (Çev: Bülent Aksoy). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Üngör, E. (1966). *Türk Marşları*. Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları: 11, Seri IV, Sayı: A3.

Web Kaynakları

<http://www.musikidergisi.net/p=813> (Erişim Tarihi: 30.03.2015)

MÜZİK BİLİMİNİN ÖĞRENCİLERE AŞILANMASI

Representing Musical Subjects to the Schoolchildren

Leman MEHDİQULİYEV*

ÖZET

Bilindiği gibi eğitim sisteminin temelini okul öncesi eğitim oluşturmaktadır. Bu bir gerçektir ki, Sovyet döneminde de okul terbiye müesseselerinde çocukların eğitim ve öğretim sorunları hep dikkat merkezinde olmuştur. Bunun sonucu olarak okul öncesi eğitim müesseselerinin şebekesi kurulmuş, milyonlarca insanlar kendi çocukluk dönemini işte burada geçirmiş, buradan pervazlanmış, vatana, halka hizmet etmek, onu sevmek gibi soylu duyguların esasları işte burada atılmıştır. Genç neslin kapsamlı gelişmesinde ve kimlik gibi formallaşmasında okul işletmelerin üzerine daha büyük sorumluluk düşüyor. Gelecek toplumdaki yaşayacak vatandaşların bir kimlik olarak şekillenmesinin, kapsamlı gelişiminin temeli okul öncesi yıllarda konur. Bu yıllarda çocuğun nasıl terbiye olunması, onun daha sonra bir vatandaş gibi şekillenmesini belirler. Okulöncesi kurumlarda eğitim-terbiye işinin iyileştirilmesi, çocuğun okula hazırlanması açısından özel önem arz etmektedir.

Çocuğun bir kimlik gibi kapsamlı gelişmesi için onun estetik yönünden oluşumu, yüksek sanatsal zevke ve kültürel alışkanlıklara yiyelenmesi temel şartlardan biridir. Genç neslin eğitimine hizmet eden estetik beslenmesi kuvvetli etki gücüne sahip araçlarından biri de müziktir. Bu önemli konu ile ilgili yapılan işin esas ağırlığı çocuk bahçelerinin üzerine düşüyor. Çocuklarda müziğe olan ilgisi zamanında terbiye edip, yönlendirmek için çocuk bahçelerinde yapılan müzik terbiyesini düzgün kurmak ve bunu düzenli sürdürmek gerekir. Çocukların tarihimize, milli gelenek ve göreneklerimize muhabbet ruhunda terbiye edilmelerinde müziğin rolü büyüktür. Müzik eğitimi çocukların sanatsal zevkinin oluşmasında önemli role sahiptir. Aile istisna edilirse, maneviyatı zengin, kültürel düzeyi ve sanat zevki yüksek olan, varlığını, estetik kalitelerini-müziği, sanat eserlerini hassasiyetle kavrayıp, güzel sanatsal zevke yiyelenmeyi başaran kimlikler yetiştirilmesi işi okul terbiye kurumlarından öncelikle okul öncesi kurumları bu aşamanın imkanlarından etkin kullanmak kaygısına kalmalıdır. Yüksek zevkli kamil gençler üreme temeli aileden başlasa da, sistemli şekilde temeli okul öncesi kurumlarda konur. Okul çağındaki çocuklar gerçekliğin müzik eserlerinde nasıl yansıdığı fark edince onların güzellik hakkında tasavvurları daha da tekmilleşir.

Orta öğretim, pedagojik kanat orta meslek okullarında sorunla ilgili interaktif modern eğitim metotları, "Müzik" biliminin diğer fenlerle ve aksine entegrasyonun kullanım özellikleri, çocuklara yürütülecek bilgi, beceri ve alışkanlıklar deneysel eğitim ve deneysel yolla esaslandırılmıştır. "Müzik" biliminin öğretilmesi ile ilgili yazar tarafından sunulmuş bilgi, beceri ve alışkanlıklar sistemini, danışmanlık görülmüş aktif öğrenme yöntemleri ve diğer modern eğitim yöntemleri, entegre yöntemlerinden incelediğimiz probleme yakın diğer mesğələrlə ilgili araştırmalarda kullanılır. Öyle ki, modern çocuğun zihinsel gelişiminin özelliklerinin müzik sanatının özelliklerini müzik sanatının gelişim özellikleri ile kıyaslırsak, birkaç ilkesel hükümler şekillendirmek mümkündür:

- Kimliğin sosyal talebi hakkındaki psikolojik kavram, müzik sanatında toplumsal etkenin rol müzik - estetik anlayışta olduğu gibi, pedagojik, psikolojik ve müzik bilimlerinin birliğini temsil eder.

- Modern psikoloji müziğinin duygusal anlaşılır tefekkürle vahdetle götürür;

- Emosionalıq ve şüurluluğun vahdeti müzik sanatının esasını teşkil eder;

- Çocuk kişiliğinin gelişmesinde duygular onların hayatında olayların değerlendirilmesi gibi göstermektedir.

Müzikte de çeşitli duygular ifade edilirler. Bu duygular oluşturulan eserde sanatçının hayati olaylara yaklaşımını, onun fikir tutumunu belirtiyorlar.

Anahtar kelimeler: Öğrenci, müzik, eğitim, tür, kavram.

ABSTRACT

Preschool education is organizing and representing the system of education foundation as we know. It goes without saying, that also during the soviet period - preschool bringing up institutions, connected with children's training and bringing up matters were in the centre of attention. As result of this, was established and founded preschool network, millions of peoples spent their childhood exactly here. Basics of such noble senses like Motherhood, service to nation, and love to it, were founded exactly here. The bigger responsibility falls on preschool education institutions, to form young generation like personality and give them all -round comprehensive development.

Future society citizens personality formation, their all-round comprehensive development basis is fixed during preschool years. Depending from how the child is brought up these years, further -later defines his/her formation like the citizen. In preschool educational institutions improving the work over training bringing up for preparing the child for school point of view acquires special meaning. The main condition for child's personality all round comprehensive development, the child's esthetical side formation, is child's involvement and mastering into high artificial observer and cultural values. Music is one of the means, possessing esthetic bringing up powerful influential force, which serves young generation bringing up. Children's kindergartens carry main gravity over the made job connected with this important matter.

On time, bringing up children's interest to the music, to direct it, it is necessary to organize children's musical bringing up in kindergartens and continue this work regularly. The role of the music in our children bringing up in national traditions and history spirit is great. The musical upbringing has its proper, important role for children's artistic taste formation.

If the family is excluded, the matter of heavy morality high artistic taste richness; esthetical qualities, the music, artistic works tactful comprehension able to possess beautiful artistic taste personalities bringing up and their preparation, for the first instance should concern preschool educational institutions efficiently explore the same level opportunities.

* Bakü Müzik Akademisi, mehdiquleyeva89@mail.ru

Preschool age children after understanding in what way the reality is reflected in the musical creations, their opinions –notions about the beauty become more improved.

Common secondary, special teachers training , in specialized secondary education schools , connected with the problem of interactive contemporary training methods , “Music“ subject with other subjects and vice versa integration exploring features , learning and mastering the children - knowledge , habits and skills practical upbringing - were established by experimental way. Connected with “ The music “ subject education represented from the author part - knowledge habits and skills system , recommended energetic training methods and other contemporary training methods integrity modes closed to the researched problem, connected with other practice steps can be explored in scientific researches. Such as if we compare contemporary child psychological development features musical art features musical art development features it is possible to form several principal theses.

-The personality social demands psychological understanding – notions , like the existence of social factor role in musical art, like in musical esthetic concept also reflects teaching training , psychological and musical sciences unity coexistence .

-The contemporary psychology musical emotional perception mentality unity is making them identical.

-The unity of emotions and consciousness mentality provides musical art basics.

-Emotions in child’s personality development are displayed like valuable events in their lives.

In music as well various emotions are performed. In the created work \ musical\ - artistic expert’s \ probably the author, or the composer\ attitude, an idea viewpoint is performed through these emotions.

Key Words: Student, music, education, type, concept.

GİRİŞ

Müzik terbiyesinin ilk şartlarının okul pedagojikaya oluşturulması sorunu güncel ve cüzi düzeyde tetkik olunan sorun olarak görev yapmaktadır. Müzik terbiyesinin ilk şartlarının okul öncesi yaş haddinde olan çocuklarda formalaşdırılmasının olasılığı metodik yöntemlerin uygulanması ile gerçekleştirilir.

Bilindiği gibi eğitim sisteminin temelini okul öncesi eğitim oluşturmaktadır. Bir gerçektir ki, Sovyet döneminde de okul terbiye müəsisələrində çocukların eğitim ve öğretim sorunları hep dikkat merkezinde olmuştur. Bunun sonucu olarak okul öncesi eğitim müəsisələrlerinin şebekesi kurulmuş, milyonlarca insanlar kendi çocukluk dönemini işte burada geçirmiş, buradan pərvazlanmış, vatana, halka hizmet etmek, onu sevmek gibi soylu duyguların esasları burada atılmıştır. Genç neslin kapsamlı gelişmesinde ve kimlik gibi formalaşmasında okul işletmelerin üzerine daha büyük sorumluluk düşüyor. Gelecek toplumda yaşayacak vatandaşların bir kimlik gibi formalaşmasının, kapsamlı gelişiminin temeli okul öncesi yıllarda konur. Bu yıllarda çocuğun nasıl terbiye olunması, onun daha sonra bir vatandaş olarak formalaşmasını müəyyən ediyor. Okulöncesi kurumlarda eğitim-terbiye işinin iyileşdirilmesi, çocuğun okula hazırlanması açısından özel önem arz etmektedir.

Çocuğun okula hazırlanması sorunu hep eğitimcilerin, psikologların, metodistlərin, doktorların, loqopedlərin dikkatini çekmiştir. Bu ise okul öncesi dönemde çocukların sağlığı, konuşması, zihinsel ve fizyolojik hazırlığı, onların psikolojisinde meydana gelen eksiklik ve çatışmazlıqlarla bağlıdır. Çocuğun okula hazırlanması eğitim sisteminin temel meselesidir. Bu aşamayı gerekli düzeyde geçirmeyen çocuklar 1 'inci sınıfta eğitim sürecinde başarı kazanamaz.

Çocuğun bir kimlik gibi kapsamlı gelişmesi için onun estetik yönünden oluşumu, yüksek sanatsal zevke ve kültürel alışkanlıklara yiyələnməsi temel şartlardan biridir. Genç neslin eğitimine hizmet eden estetik beslenmesi kuvvetli etki gücüne sahip araçlarından biri de müziktir. Bu önemli konu ile ilgili yapılan işin esas ağırlığı çocuk bahçelerinin üzerine düşüyor. Çocuklarda müziğe olan ilgisi zamanında terbiye edip, istiqamətləndirmək için çocuk bahçelerinde yapılan müzik terbiyesini düzgün kurmak ve bunu düzenli sürdürmek gerekir. Çocukların tarihimize, milli gelenek ve göreneklerimize muhabbet ruhunda terbiye edilmələrində müziğin rolü büyüktür. Müzik eğitimi çocukların sanatsal zevkinin oluşmasında önemli role sahiptir. Aile istisna edilirse, maneviyatı zengin, kültürel düzeyi ve sanat zevki yüksek olan, varlığını, estetik kalitelerini - müziği, sanat eserlerini hassasiyetle kavrayıp, güzel sanatsal zevke yiyelenmeyi başaran kimlikler yetiştiril-məsi işi okul terbiye kurumlarından öncelikle məktəbəqədər tesisleri bu aşamanın imkanlarından etkin kullanmak kaygısına kalmalıdırlar.

Yüksek zevkli kamil gençler üreme temeli aileden başlasa da, sistemli şekilde temeli okul öncesi kurumlarda konur. Okul çağındaki çocuklar gerçəkliğin müzik eserlerinde nasıl yansıdığını fark edince onların güzellik hakkında tasavvurları daha da tekmilleşir. Müzik eğitimi çocuğun müzik qavrayışını fəallaşdırmasından, onun emosionallığına ve idrak yeteneğine etkilemesinden, müzik toplantılarında çocukların zihinsel feallığının ve çocuklar ifasının kaliteli seviyesinin artmasına

yardımcı olmaktadır. Müzik kavramasının değerli esasları çocukları müzik elementleri için özellikle önemli durumların ayırt edilmesine odaklanır.

Müzik terbiyesinin ilk şartlarının oluşumuna dair önerilen metotlar kamu ve özel çocuk bahçelerinde kullanılabilir. Müzik terbiyesinin oluşmasında diğer sosyal-psikolojik etkenlerle birlikte ana laylası, bayatı, masallar ve sözlü halk edebiyatının diğer örnekleri, genel edebiyat güçlü etki aracıdır. Müzik terbiyesinin oluşturulması ve eğitimi psikolojinin diğer unsurları olan benlik bilincinin, özünüdürkin, tefekkürün gelişimine etki eder. Bu süreç aynı zamanda çocukların genel zihinsel, fiziksel, entelektüel gelişimine, onlarda ilişkilerin kurulmasına ve düzgün tenzimlenmesini etkiler:

Halkımızın kendi ulusal benliğinin onayına kalkışması, manevi değerlere, milli örf geleneklere dönmesi genç neslin terbiye sisteminin, bu zeminde milli terbiyenin yeni bakışlara göre kurulmasını gerektirir. Milli terbiye alanında önümüzde duran önemli görevlerden biri de okul öncesi çağındaki çocuklarda müzik eğitimi toplantılarında milli duyguların oluşturulmasıdır. Şekillenen araştırmanın sonunda alınan deneysel ve kontrol grupları karşılaştırmalı bilgiler okul öncesi çağındaki çocukların işlenip hazırlanmış öğretim metodikasının etkinliğini göstermiştir.

"Müzik" biliminin öğretilmesi ile ilgili yazar tarafından sunulan edilmiş bilgi, beceri ve alışkanlıklar sistemini, danışmanlık görülmüş aktif öğrenme metodları ve diğer modern eğitim yöntemleri, entegre yöntemlerinden araştırdığımız soruna yakın diğer meşğələrlə ilgili araştırmalarda kullanılır. Orta öğretim, pedagojik kanat orta meslek okullarında sorunla ilgili interaktif modern eğitim metotları, "Müzik" biliminin diğer fenlerle ve aksine entegrasyonun kullanım özellikleri, çocuklara mənimsənıləcək bilgi, beceri ve alışkanlıklar deneysel eğitim ve deneysel yolla esaslandırılmışdır.

Öyle ki, modern çocuğun zihinsel gelişiminin xüsusiyyətlərinin müzik incəsənətinin özelliklerini müzik sanatının gelişim xüsusiyyətləri ile kıyaslırsak, birkaç ilkesel hükümler formalaşdırmaq mümkündür:

- Kimliğin sosyal talebi hakkındaki psikolojik kavram, müzik sanatında toplumsal etkenin rol müzik - estetik anlayışta olduğu gibi, pedagojik, psikolojik ve müzik bilimlerinin birliğini temsil eder .
- Modern psikoloji müziğinin duygusal anlaşılır təfəkkürlə vəhdetlə götürür;
- Emosionallıq ve şüurluluğun vahdeti müzik sanatının esasını teşkil eder;
- Çocuk kişiliğinin gelişmesinde duygular onların hayatında olayların değerlendirilmesi gibi göstermektedir.

Müzikte de çeşitli duygular ifade edilirler. Bu duygular yaradılan eserde sanatçının hayati olaylara yaklaşımını, onun fikir mövqeyini belirtiyorlar. Çocuğun kişilik olgunlaşmasında estetik beslenmesi çok büyük önemi vardır. Estetik terbiyenin amacı çocukları sanata, onun türleri olan edebiyat, görsel sanatlar, müzik, tiyatro vb. sanatsal yaratıcılıkla tanış etmektir. Çocukların estetik terbiyesi ise okulöncesi yaş döneminden başlar.

Estetik beslenmesi ise esas araçlarından biri müziktir. Müzik büyük duygusal etki gücüne sahip olmakla birlikte, çocukların iç dünyasını zenginleştirir, onların ahlaki, akli yeteneğini ve tefekkürünü geliştirir. Hiçbir tesadüf değildir, eğitimcilerimiz çocuklar arasında dostluk, arkadaşlık gibi ilişkiler kurmak, onlara vatanseverlik duygusu aşılamaq, vatana, halka sevgi ruhunda terbiye, sanatsal zevklerini geliştirmek işinde müziğin rolünü çok yüksek değerlendirmişlerdir.

Okulöncesi kurumlarda müzik eğitimi eğitimin genel sisteminde ilk basamak olup çocuk kimliğini şekillendirmek, bahçe çocukların müzik terbiyesini geliştirmek gibi önemli görevi hayata geçirir. Bu görevlerin gerçekleştirilmesi işinde müziğin en güçlü araçlardan kabul edilir. Büyük etki gücüne sahip olan müzik okul öncesi çağındaki çocukların duygu ve duygularına hakim kesilir, onları gelecek hayata hazırlamakta sağlam temel rolünü oynuyor . Bu bakımdan Azerbaycan müziğinin imkanları daha büyüktür. Her bir halkın müziği kendisine doğma olduğu gibi, Azerbaycan müziği de çocuklar bağçalarımızda terbiye alan çocuklara hoş gelir, onlara net, anlaşılır, samimi, iç açıcı, qəlbəşayan katkıda bulunur. Bu nedenle çocuk bahçelerinde ulusal müziğimizin bir takım karakteristik özelliklerini dikkate almak önemlidir.

Çocukların okula hazırlanması işine okul işletmelerin eğitimcileri eğitim - terbiye sürecinde özel dikkat etmelidir, Eğitimciler onlarda gözlem yapmak, mukayese etmek, genelleme yapmak,

hüküm, sonuç çıkarmak yeteneği formalılaştırılmalıdır. Çocuk bahçelerinde yapılan sosyal terbiye çocukların kişiliğinin oluşmasına, onların kapsamlı terbiyesine, gelişmesine ve okula hazırlanmasına hizmet etmelidir. Müzik derslerini yaparken öncü Öğretmenler milli soykökümüze, gelenek ve göreneklerimize dayanarak terbiye sürecine milli ruhu getirmelerine rağmen bu yönde çalışmayı güçlendirmek için eğitim - terbiyenin içeriğine, uygulama ve metodik tavsiyelerin içeriğine, rehberlere metodik hazırlığına dikkat artırılmalıdır.

Çocukların fiziksel gelişimi ve sağlığı ön plana çekilmekle kültürel davranış ve karşılıklı eğitimi modern pedagojik düşünce, yeni teknolojilerin başarıyla uygulanması ön plana çekiliyor. Müzik insanda olumlu hisler uyandırıyor, bu hisler hem insanın aklına, hem iradesine, hem de davranış ve tavrına etkiliyor . Onun mənəviyyatını arındırır, aynı zamanda onlarda güzellik duygusunu, güzellikten zevk almak yeteneğini geliştirip şekillendirir. O, çocuğun fiziksel, zihinsel, ahlaki tərbiyəsi alanında önümüzde duran görevlerin gerçekleştirilmesine yardım eder.

Çocuğun yetiştirilmesi aileden başlansa da, gelecek hayata hazırlanması okul terbiye işletmelerinde bilimsel pedagojik - psikolojik gerekçelerle sürdürülüyor. İşte bu aşamada çocuğun iç dünyası , hayata , insanlara bakışı, onun eğilim ve ilgi yeteneği öğrenilir, psikolojik gelişimi dikkate alınarak o, terbiye edilir, eğitime hazırlanır. Çocukların okula hazırlanmasına müzik eğitimi için tasarlanmış alışkanlıklar; müziğe ilgi, müzik dinlemek, şarkı söylemek , dans ifa etmek , müzik aletlerinde çalmak vb . elverişli ortam oluşturur .

Çocuğun okula hazırlanması ile uğraşanlar bu işi çeşitli tür anlar. Bazıları bunu ancak çocuğun sağlığı ve normal gelişimi, onlara ders levazimatlarının alınması gibi, bazıları ise okumayı ve yazmayı, hesablamağı öğrenmeleri gibi anlamaktadır. Bunlar ebeveynin hem pedagojik maarifə yiyələnməmələrinin, hem de pedagojik talepleri bilmemeleri ve bu talepleri gereğince qiymətləndirməmələrinin sonucudur. Çocuklarda sanatsal estetik zevki geliştirmek ise doğrudan müzik ile bağlıdır. Müzik etkinliği gelecek modern insanların genel kültürünün, insani niteliklerinin ortaya çıkmasına yardımcı olur

Çocukları sadece müziğin etkisiyle değil, konunun içeriğini , müziğin ifade aracını anlatmakla inandırmak gerekir. İyi müzik hisleri uyandırır, insanı heyecanlandırıyor, belli bir ruh hali yaratır. Müziği herkes kendine anlamak, ona göre çocukların heyecanını dolayısıyla da güçlendirmek gerekir. Müzik eserlerinin doğru anlaşılmasına, çocukların iyi hislerinin ve zevkinin gelişmesine inandırma yöntemi yardımcı olur .

Alışdırma ve çalışma yöntemi ile müziğe estetik ilişki kurular, bunun için çocuklarda dikkatle müziğe kulak vermeyi, səslənmənin karakter özelliklerini karşılaştırmayı ve birbirinden geliştirmeyi, ayırmayı, müziğin inceliklerini duymayı öğretmek gerekir. Bu iş birden değil, sırayla yapılmalıdır. Müzik meşğəleleri çocuklarda müzik estetik zevki yaratan iştir. Aslında bu aynı zamanda tüm çalışanları öngören teskiledici eğitimdir. Böyle eğitim biçiminin olumlu yönleri vardır. Çocuklar hem tərbiyəçinin, hem de arkadaşlarının göstərdiğini hem görüyor, hem de duyuyor. Böyle derslerde çocuklarda kolektifçilik , arkadaşlık ve karşılıklı işbirliği hissi oluşur . Bu dersler 3 çeşittir: frontal meşğəleler, ayrı gruplarda meşğəle, kişisel meşğəle .

Musiqinin Ifası altında yerine getirilen hareketli oyunlar onun gibi müzik duyumunu, eylemlerin hafifliğini ve esnekliğini, ayrıca müzikten alınan izlenimlere daha hızlı ve düzgün tepki eklemek becerisini geliştiriyor. Tam esasla çocuk şarkısının oyunlarda oluştuğunu söylemek mümkündür. Çocuk oyunlarının deneyimi sanki çocukların müzik kültürünün ilköğretim okuludur ...

Çocukların müziği sevmeleri, onların yaratıcı yeteneklerini daha da geliştirmek için devletimiz bahçe ve başka işletmelerde müziğe geniş yer vermiştir. Müziği duymak, kavramak ana laylasına başlanır. Bu açıdan müzik kavramanın birkaç karakteristik özelliği vardır:

Müzik kavramanın birinci karakteristik özelliği hissetmektir. Öyle ki, söylenen müzik küçük dinleyiciyi heyecanlandırıyor ve aynı anda müziğe karşı tutum, tepki oluşur. Müziğin ritmik sədalari çocukta neşeli ruh ruhiye yaratıyor ve eğer küçük dinleyici bu sevinci veya üzüntü hissini anlıyorsa demek o karakteristik hissetme yeteneğine sahiptir.

İkinci özellik dinleme yeteneğinin formallaşmasından oluşur. Bu zaman çocuklar müzik seslerini birbiriyle tutuşturmayı, royalın ve kemanın seslerini birbirinden ayırmayı başarırlar.

Üçüncü özellik müziğe yaratıcı ilişkinin kurulmasından ibarettir. Öyle ki, söylenen müziği dinlerken çocuklarda şarkının sanatsal karakteri ortaya çıkar ve bu imge müzikte, dansta yansıtılıyor.

Çocukları çeşitli duygusal obrazlı eserle tanıştırdıkta biz onları həyəcanlandırırıq. Vatan hakkında müziklər çocuklarda vatana, halka, toprağa muhabbet hissi pompalar, onlara daha yakından etkilir.

Müzik eğitimi genel kültürün gelişmesine önemli etkiler. Müx-təlif tipi görevlerin yerine getirilmesinde çocuklardan dikkatli olmak, fikri cəm-ləşdirmək gibi keyfiyyətlərin gelişimi için gereklidir. Demek, müzik etkinliği gə-ləcək modern insanların genel kültürünün, insani niteliklerinin ortaya çıkmasına yardımcı olur.

Çocuktan dikkatli olmayı ve düşünce gerektiren zihinsel prosesle bağlı müzik kavraması. Musiqli, ritmik hareketleri ifa ederken çocuklar büyük hevesle duydukları müziği oyunların hareketi ile birleştirir, müzik ile okuyup oynuyor, ve bu zaman onlarda tutarlılık görülür.

Çocuklarda müzik yeteneğinin gelişmesi nesnel müzik etkinliğinin sonucunda gerçekteşir. Müzik gelişiminin en önemli özellikleri şunlardır:

- a) müziği duyma, işitme
- b) müziğin çeşitli karakterine göre emosiyaları eklemek
- c) okuma ve müziğin ritmik hareketleri ifasında basit alışkanlıklar.

d) Beşyaşlı çocuklar neşeli, sakin, ılımlı, eklem müziği, yüksek, alçak, yüksek, yavaş sesleri ayırt edebiliyor.

e) 6-7 yaşındaki çocuklarda müzik izlenimi daha da geniş olur. Onlar müzik hakkında aldıkları bilgilerden yararlanarak sadece sorulara cevap vermeyi, hatta müzik eserlerinin karakterini bağımsız olarak tayin etmeyi başarıyorlar. Bu dönemde çocuklarda ses aparatı daha da güçleniyor, ses aralığı genişler, sesi daha da mə-lahətli, cingiltili olur. Şarkıları, dansları, müzik oyunlarını bağımsız olarak ifa edirlər. Aktif müzik etkinliği sonucunda müzik yeteneği daha da gelişmektedir. İşte bu açıdan çocuk bahçelerinde rehberlere üzerine büyük sorumluluk düşmektedir. Onlar bu dönemde çocukların kapsamlı ve harmonik gelişmesine yardımcı et-məlidir. Bu görevlerin yerine getirilmesinde Öğretmenler müzik öğretmenine daim yardımcı olacaktır.

f) Çocuğun kişisel özelliği, yaş seviyesi izin verirse o, müzik etkinliğinin çeşitli türlerini iyi benimseyebilir. Müzik gelişimi çocuğun aktif müzik etkinliğinin şekillenmesinin sonucudur. Emosiyanın gelişimi duyma, hissetme, yaklaşımı açıklamak, ifa etme faaliyeti sonucunda oluşur.

Günümüzde okul öncesi işletmelerin önündeki görevlerden biri de çocukların müzik ve yaratıcı yeteneklerini geliştirmekten ibarettir. Azərbaycan Cumhuriyeti'nde başarıyla gerçekteşirilen bağımsız devlet yapılanması süreci diğer alanlarda olduğu gibi, okul öncesi kurumlarda de eğitim-terbiyenin de esaslı şekilde yenileşmesini vazgeçilmezdir. Bağımsızlık elde etmiş ölkemizde yetişmekte olan genç neslin zeka olgunlaşmasında okul işletmelerin de üzerine büyük sorumluluklar düşmektedir. Yeni toplum, hümanist ve demokratik eğilimlerin güçlenmesi gerektirir ki, okul öncesi kurumlarda terbiye alan çocuklar gelecekte modern çağın ihtiyaçlarına cevap veren uzmanlar gibi formalaşsınlar ve bu toplumda yaşayıp yaratmaya elverişli kimlik gibi yetişsinler.

KAYNAKÇA

- Eliyev, S. (2012). *Okul Pedagoji*. Bakü.
- Kərimov, Y. (2009). *Eğitim Yöntemleri*. Bakü.
- Rəcəbov O. (1985). *Qabiliyyətlərin Eđitimindən*. *Azərbaycan Okulu*. №2. Bakı, 1997, s. 28;
- Recebov O. Uşaqlar ve Şarkılar. Bakü.
- Quliyev S. (1978). *Musiqi ve Öğretim Metotları*. Bakü.
- Qədimbəyova, Ə. (1969). *Çocuk Bahçesinde Ahlak Terbiyesi*. Bakü.

POLİTİK YAKLAŞIMLARIN MÜZİK ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ (KAYSERİ BÜYÜKŞEHİR BELEDİYE KONSERVATUARI ÖRNEĞİ)

Effects of the Political Approaches on Music

(Sample of Conservatory of Kayseri Metropolitan Municipality)

Levent DEĞİRMENCİOĞLU*

ÖZET

Belediye konservatuarları, buldukları şehirlerin sosyal yaşantısını canlandırmayı, geliştirmeyi amaçlayan, bu bağlamda sanatın birçok alanında (müzik, resim, tiyatro, ebru vs.) ücretsiz kurslar, konserler, vb. faaliyetler düzenleyen resmi kurumdur. Halkın amatör ya da profesyonel yaklaşımlarla şekillenen kültür ve sanat alanındaki ihtiyaçlarına cevap verebilme çabasındaki bu kurumlar, yukarıda ifade edilen bütün bu faaliyetleri belediyelerin hizmet birimleri içerisindeki Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlıkları'na bağlı olarak gerçekleştirirler. Konservatuar yönetimlerinin kurumsal işleyiş bakımından Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlıkları'na, Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlıkları'nın da belediyelere bağlı olması durumu, yukarıdaki etkinliklerin gerçekleştirilmesi noktasında, doğal olarak bazı politik müdahaleleri de beraberinde getirmektedir. Bu noktadan hareketle hazırlanan bu çalışmada, Kayseri Büyükşehir Belediye Konservatuarı'nın müzik alanında gerçekleştirdiği faaliyetlere yönetim üzerinden yapılan politik müdahalelerin olumlu ve olumsuz etkileri tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Politika, sanat, müzik, etki, belediye konservatuarları, Kayseri.

ABSTRACT

Municipal Conservatories are the official institutions which aim to revive and improve the social life of the cities that they are located. In this context they organize activities in many areas of the art (music, painting, theater, marbling, etc.) such as free courses, concerts, etc. These institutions which are in a struggle for satisfying the needs of people in the fields of art and culture, carry out all the activities that presented above under the social and cultural services of municipality. Conservatories work under the social and cultural services of municipality. Social and cultural services of municipality work under municipalities. This situation originated from institutional working process brings also some politic interventions for conservatories. In this study, positive and negative effects of the politic interventions on activities of Conservatory of Kayseri Metropolitan Municipality performed in the field of music will be discussed.

Key Words: Policiy, art, music, effect, municipal conservatories, Kayseri.

1. Belediye Konservatuarları

Belediye konservatuarları, halkın amatör ya da profesyonel yaklaşımlarla ortaya çıkan, kültür ve sanat alanındaki ihtiyaçlarına cevap verebilmek amacıyla açılmış kurumlardır. Günümüzde, Türkiye'nin birçok il ve ilçesinde rastlayabileceğimiz belediye konservatuarları; mevcut imkânlar dâhilinde müzik, resim, ebru, dans, tiyatro, çalgı yapım onarım, tasarım, müzik teknolojileri vb. birçok alanda gerçekleştirdikleri etkinlikler (ücretsiz kurslar, konser, dinleti, sergi, tiyatro oyunları, gösteriler vs.) vasıtası ile buldukları şehrin sosyokültürel yapısına önemli katkılar sağlamaktadır. Aşağıda farklı illerde hizmet veren bazı belediye konservatuarlarının amaç ve görevlerinin aktarıldığı ifadelere yer verilmiştir.

“Konservatuarımızın genel amacı; sanayi ve ticarete Türkiye’de kendine önemli yer edinmiş olan Kayseri’nin kültür, sanat ve sosyal hayatını canlandırmak ve geliştirmektir” (Kayseri Büyükşehir Belediyesi, 2015).

“Konservatuarımız, kültürümüzün en önemli unsurlarından olan ve halkımızın vicdanında büyük bir yer tutan Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği Müziğimizi geniş halk kitlelerine duyurmak, yaygınlaşmasını ve gelecek kuşaklara en doğru biçimde aktarılması suretiyle asli karakterinin korunmasını sağlayıcı çalışmalar yapmaktadır. Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Bando ve Çalgıcı Mektebi bölümlerimizin yapmış olduğu aylık konser etkinlikleri ve bunun dışında halk konserleri, yaz konserleri vererek tüm Bursalılarda” hoş bir sada” bırakmaya çalışmaktayız. (Bursa Belediyesi, 2015).

“Konservatuar Müdürlüğümüz, Stratejik plan doğrultusunda Eğitim ve Kültür hizmetlerini geniş kitlelere verme ve yaygınlaştırma çabası ve azmi içerindedir” (Mersin Büyükşehir Belediyesi, 2015). “Sosyal belediyeçilik anlayışıyla kurulmuş olan Avcılar Belediye Konservatuarı; ilgili kurumların idari ve eğitim kadrosuyla iş birliği yaparak, başta ilçemiz olmak üzere tüm ilimizin ve ülkemizin kültürel birikimine katkıda bulunmayı hedeflemektedir. Bünyesine katacağı öğrencilerle daha da güçlenerek, üstlendiği vizyon doğrultusunda bir eğitim programı uygulamayı amaçlamaktadır” (Avcılar Belediye Konservatuarı, 2015).

* Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalı, leventd@erciyes.edu.tr

Belediye konservatuarları, kendi içlerinde bir yönetim birimine (müdürlük) sahiptir, ancak yukarıda ifade edilen amaçlar doğrultusunda gerçekleştirdikleri bütün hizmetleri (kurumsal işleyiş bakımından), belediyelerin kültür ve sosyal işler daire başkanlıkları ya da kültür ve sanat işlerine yönelik ilgili birimlerine, dolayısıyla da en üst birim olan belediyeye (belediye başkanlığına) bağlı olarak gerçekleştirmektedir. Belediye başkanlarının, halkın siyasi tercihleri ile göreve gelmesi ve hangi partiden olursa olsun sonuçta bir siyasi düşünceye hizmet ediyor olması, belediyelere bağlı hizmet birimlerinde gerçekleştirilen tüm faaliyetlerin, mevcut siyasi düşünce ile paralel istikamette olması noktasında etkili olmaktadır. Bu durum, belediyeye bağlı diğer hizmet birimlerinde olduğu gibi belediye konservatuarlarının bağlı olduğu bir üst birim olan sosyal ve kültürel işler hizmet birimlerinde de, gerçekleştirilen faaliyetlere yönelik, siyasi düşünce ya da amaçlarla yönlendirilen bazı politik müdahaleleri beraberinde getirmektedir.

Bu araştırmada, Kayseri Büyükşehir Belediye Konservatuarının müzik alanında gerçekleştirdiği faaliyetler üzerine yapılan politik müdahalelerin olumlu ve olumsuz yönlerinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, araştırma iki aşamada tamamlanmıştır. Araştırmanın ilk aşamasında, belediye konservatuarlarının kuruluş amaçları, hizmetleri ve kurumsal işleyişlerine yönelik olarak, araştırmaya ışık tutabilecek bazı kavramsal bilgilere yer verilmiştir. Araştırmanın ikinci aşamasında, Kayseri Büyükşehir Belediye Konservatuarı'nın müzik alanında gerçekleştirdiği faaliyetlere yönelik (müdürlük dahil) üst birimlerden gelen politik müdahalelerin varlığı ve etkileri tartışılmış, müdahalelerin gerçekleştiği noktalar kategorize edilerek başlıklar altında açıklanmıştır. Müdahalelerin olumlu/olumsuz etkilerinin ve gerçekleştiği alanların belirlenmesi noktasında, araştırmacının on yıl boyunca Türk sanat müziği ve tasavvuf müziği korolarında bizzat katıldığı faaliyetlerde karşılaştığı politik müdahalelere yönelik olarak yaptığı tespitler belirleyici olmuştur.

1. 1. Kayseri Büyükşehir Belediye Konservatuarı

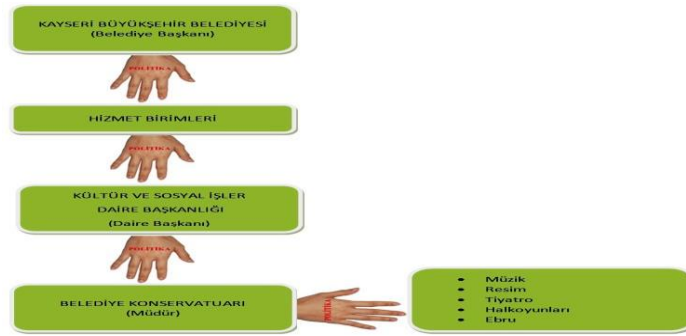
Kayseri Büyükşehir Belediye Konservatuarı, sanatın birçok alanında gerçekleştirdiği faaliyetler ile yaklaşık otuz yıldan bu yana Kayseri'nin sosyal ve kültürel yaşantısına önemli katkıları bulunan bir kurumdur.

“1985/1986 Eğitim-Öğretim yılında Klasik Türk Müziği, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği koro sınıflarına sınavla alınan yaklaşık 80 öğrenci ile eğitime başlayan Kayseri Büyükşehir Belediye Konservatuarı aradan geçen çeyrek asırlık sürede Kayseri'nin dinamik yapısına uygun olarak büyümüş ve bugün yaklaşık 5.000 kursiyerin eğitim aldığı bir kurum haline gelmiştir. Konservatuarımızın genel amacı; sanayi ve ticarete Türkiye’de kendine önemli yer edinmiş olan Kayseri’nin kültür, sanat ve sosyal hayatını canlandırmak ve geliştirmektir. Konservatuarımızda 16 branşta (Klasik Türk Müziği, Türk Sanat Müziği, Tasavvuf Müziği, Türk Halk Müziği Koro, ud, ney, keman, bağlama, gitar, piyano, ileri düzey bağlama, ileri düzey ud, tiyatro, halk oyunları, resim, ebru) kurslar düzenlenmektedir. Kursların tamamı Milli Eğitim Bakanlığı'nın denetim ve gözetiminde olup kursiyerlerden hiçbir ücret talep edilmemekte, bütün giderler Büyükşehir Belediyesi tarafından karşılanmaktadır. 16 yaş ve üzeri insanımıza hitap etmekte olan kurslar, Avrupa Birliği normlarında hazırlanan modül programlar çerçevesinde devam etmekte ve eğitimin sonunda sınavlarda başarılı olan kursiyerler tekamül sınıflarında eğitim almaya hak kazanmaktadırlar” (Kayseri Büyükşehir belediyesi, 2015).



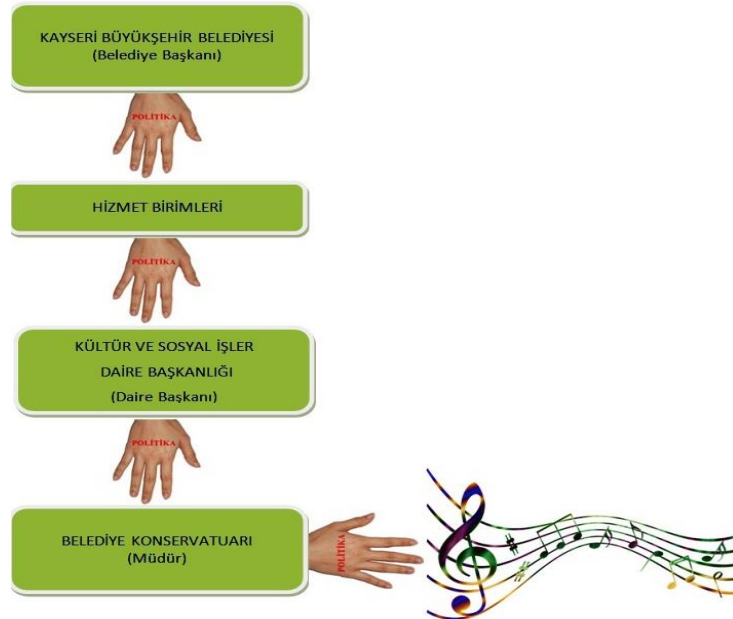
Şekil 1. Kayseri Büyükşehir Belediye Konservatuarı'nın kurumsal işleyişi ve bağlı olduğu birimler.

Yukarıdaki şekil incelendiğinde, belediye konservatuvarının kurumsal işleyiş olarak, kendi içindeki yönetim biriminin (müdürlük) Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı'na, Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı hizmet biriminin de Kayseri Büyükşehir Belediye Başkanlığı'na bağlı olduğu görülmektedir. Giriş bölümünde ifade edildiği üzere, belediye başkanları hangi partiden olursa olsun sonuçta bir siyasi görüşe hizmet etmekte, belediyenin hizmet birimlerinde gerçekleştirilen bütün faaliyetler ilgili siyasi görüşe ile aynı paralellikte şekillenmektedir. Bu durumu Kayseri Büyükşehir Belediyesi için de geçerli olduğunu kabul ederek, yukarıdaki şekli incelendiğimizde; kurumsal işleyişin belediye konservatuvarının ve gerçekleştireceği faaliyetlerin politik müdahaleler ile yönlendirilmesi noktasında son derece önemli bir unsur olduğunu söyleyebiliriz. Gerek siyasi otoritenin, gerekse kurumsal işleyişin sunduğu imkânları göz önünde bulundurarak geldiğimiz bu nokta, bizi şu soruya yönlendirmektedir. Kayseri Büyükşehir Belediye Konservatuvarı'nın kültür ve sanat alanlarında gerçekleştirdiği faaliyetlere her hangi bir politik müdahale söz konusu mudur?



Şekil 2. Kurumsal işleyiş kapsamında politik müdahaleler (sanat alanındaki faaliyetler).

Araştırmacının, bu kurumda yer alan Türk sanat müziği ve tasavvuf müziği korolarında on yılı aşkın bir süre ile görev alması ve bu süre içerisinde konu ile ilgili yaptığı tespitler, yukarıdaki sorunun 'EVET' şeklinde cevaplanmasını mümkün kılmaktadır. Şekilde, politik müdahalenin gerçekleştiği sanat alanları içerisinde müziğin de olduğunu görüyoruz. Peki, müzik alanında gerçekleştirilen faaliyetlere ilişkin olarak, araştırmacının bizzat şahit olduğu müdahalelerin kültür ve sanat üzerindeki etkileri hangi yönde olmuştur? Aşağıda bu soruya cevap olabilecek bilgilere yer verilmiştir.





Şekil 3. Kurumsal işleyiş kapsamında politik müdahaleler (müzik alanındaki faaliyetler).

2. Politik Müdahalelerin Müzik Alanı Üzerindeki Etkileri

Bu bölümde, Kayseri Büyükşehir Belediye Konservatuarı'nın müzik alanındaki faaliyetleri üzerindeki politik müdahaleler olumlu ve olumsuz etkileri bakımından tartışılmıştır.

Olumlu Etkiler (Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Tasavvuf Müziği alanlarında): Bu başlık altında açıklanacak olan etkiler, belediyenin kültür ve sanat etkinlikleri kapsamında, ünlü sanatçıların katılımıyla gerçekleştirilen konserler vasıtasıyla görülen etkilere dir.

Nisan Ayı'nda Kültür Sanat				Mart Ayı Kültür Sanat Etkinlikleri			
							
Büyükşehir Belediyesi Kültür Sanat Etkinlikleri Nisan ayında da tüm hızıyla sürecek. Yusuf Güney, Zekai Tunca ve Bekir Ünlüataer bu ay içerisinde verecekleri konserlerle, Kayserililerin karşısında olacak. Bunun dışında hem büyüklere hem de çocuklara yönelik tiyatro oyunları, konferanslar, şiir geceleri Nisan ayı Kültür Sanat Etkinlikleri kapsamında meraklıların beğenisine sunulacak.				Büyükşehir Belediyesi Kültür Sanat Etkinlikleri Mart ayında da tüm hızıyla sürecek. Baha, İsmail Altunsaray, Alp Arslan ve Zeynep Cihan gibi sanatçılar konserleriyle, Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Halk Danstın Topuluğu da gösterisiyle Kayserililerin karşısında olacak. Konuyla ilgili olarak bir açıklama yapan Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanı Oktay Durukan, Mart ayı içerisinde 18 gün etkinlik düzenleyeceklerini ifade ederek, "7 Mart Cumartesi günü Kayserili sanatçı Bahadır konseri ile başlayacak olan kültür sanat etkinliklerimiz TMM sanatçısı İsmail Altunsarayın konseri ile devam edecek. Ayrıca TRT Akşam Sefasından tanıdığımız Alp Arslan'ın konserinin yanı sıra yine TRT sanatçısı Zeynep Cihan'ın konseri Kayserili müzikseverleri salona çekecek. Bu ayın bir başka önemli etkinliği ise Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Halk Danstın Topuluğundan yapacağı gösteri olacak. Ayrıca yine bu ay içerisinde Abdullatif Gül Üniversitesi ile birlikte "2050 Yılda Kayseri Nerede Olmalı?" konulu bir çalıştay düzenleyeceğiz. Bunlarla birlikte hem çocuklar hem de yetişkinler için ayrı ayrı tiyatro oyunları sahnelenecek. Her ay düzenlediğimiz "Şairlere Vefa" adlı şiir gecesi ile Çanakkale Zafeti konulu konferans da bu ayın kültür sanat etkinlikleri arasındakı yerini alacak" diye konuştu. Daire Başkanı Durukan, Mart ayı içerisinde toplam 18 gün etkinlik düzenleyeceklerini ve tamamı ücretsiz olan bu etkinliklere bütün Kayserililerin beklentilerini de sözlerine ekledi.			
13 farklı etkinliğin gerçekleştirileceği Nisan ayı kültür sanat takvimi de şu şekilde oluştu:				MART AYI KÜLTÜR-SANAT TAKVİMİ			
TARİH	PROGRAM	YER	SAAT	TARİH	PROGRAM	YER	SAAT
3 Nisan Cuma	Tiyatro 'Şiirah Pelentli Adam'	Şehir Tiyatrosu	20.00	7 Mart Cumartesi	Baha Konseri	Kültür San. Merkezi	20.00
4 Nisan C.tesi	Yusuf Güney Konseri	Kültür San. Merkezi	20.00	8 Mart Pazar	Çocuk Oyunu 'Balıklar Fırarda'	Şehir Tiyatrosu	13.00
10 Nisan Cuma	Zekai Tunca Konseri	Şehir Tiyatrosu	20.00	11 Mart Çrş.	Tasavvuf Müziği Konseri	Şehir Tiyatrosu	20.00
12 Nisan Pazar	Çocuk Oyunu 'Orman Perisi'	Şehir Tiyatrosu	13.00	13 Mart Cuma	TMM Konseri 'İsmail Altunsaray'	Kültür San. Merkezi	20.00
15 Nisan Çrş.	Tasavvuf Müziği Konseri (Kutlu Doğum)	Şehir Tiyatrosu	20.00	14 Mart C.tesi	TSM Konseri 'Kent Korosu'	Şehir Tiyatrosu	20.00
16 Nisan Pzş.	Tiyatro 'Omuzumdaki Melek'	Şehir Tiyatrosu	20.00	15 Mart Pazar	Çocuk Oyunu 'Balıklar Fırarda'	Şehir Tiyatrosu	13.00
22 Nisan Çrş.	Kent Korosu TMM Konseri	Şehir Tiyatrosu	20.00	19 Mart Pzş.	A. Nedim KılıçKonferans 'Çanakkale Zafeti' Meclis Salonu		10.30
24 Nisan Cuma	Tiyatro 'Yeşil Papağan Limited'	Şehir Tiyatrosu	20.00	20 Mart Cuma	Tiyatro 'Şiirah Pelentli Adam'	Şehir Tiyatrosu	20.00
25 Nisan C.tesi	Bekir Ünlüataer Konseri	Kültür San. Merkezi	20.00	21 Mart C.tesi	TSM Konseri 'Alp Arslan'	Şehir Tiyatrosu	20.00
26 Nisan Pazar	Çocuk Oyunu 'Orman Perisi'	Şehir Tiyatrosu	13.00	22 Mart Pazar	Çocuk Oyunu 'Orman Perisi'	Şehir Tiyatrosu	13.00
27 Nisan Ptesi	Şiir Dinletisi "Şairlere Vefa"	Şehir Tiyatrosu	20.00	23 Mart Ptesi	Şiir Dinletisi "Şairlere Vefa"	Şehir Tiyatrosu	20.00
29 Nisan Çrş.	Konservatuar TSM Konseri	Şehir Tiyatrosu	20.00	25 Mart Çrş.	TMM Konseri 'Zeynep Cihan'	Şehir Tiyatrosu	20.00
30 Nisan Pzş.	Konferans 'Prof. Dr. Kemal Sayar'	Kültür San. Merkezi	14.00	27 Mart Cuma	Tiyatro 'Omuzumdaki Melek'	Şehir Tiyatrosu	20.00
				28 Mart C.tesi	Kültür Bak. Devlet Halk Danstın Topl.	Kültür San. Merkezi	20.00
				29 Mart Pazar	Çocuk Oyunu 'Orman Perisi'	Şehir Tiyatrosu	13.00

Şekil 4. Konservatuar'ın Mart ve Nisan aylarındaki sanatsal etkinlikleri.

Yukarıda şekilde, Kayseri Büyükşehir Belediye Konservatuarı'nın mart ve nisan aylarında gerçekleştirmiş olduğu etkinliklere yönelik listeler yer almaktadır. Listelere baktığımızda mart ayında Baha, İsmail Altunsaray, Alp Arslan ve Zeynep Cihan, nisan ayında ise Yusuf Güney, Zekai Tunca ve Bekir Ünlüataer gibi ünlü isimler davet edilerek, farklı müzik türlerinde farklı kesimlere hitap edebilecek konser etkinlikleri gerçekleştirilmiştir. Öte yandan etkinlik listesine göre mart ve nisan ayında konservatuar bünyesinde çalışmalarını sürdüren Türk Sanat Müziği, Türk halk müziği ve tasavvuf müziği koroları da birer konser vermiştir. Belediye konservatuarının geçmiş yıllara yönelik etkinliklerini incelediğimizde, yılda iki kez Türk sanat müziği, Türk halk müziği ve tasavvuf müziği alanlarında rutin olarak konser etkinlikleri gerçekleştirildiğini görüyoruz. geldiğimiz bu nokta akıllarda bazı soruların oluşmasına zemin hazırlamaktadır: Mart ve nisan aylarında kültür ve sanat etkinliklerindeki bu değişimin sebebi nedir? Belediye konservatuarı rutin konserleri dışında neden farklı türlerde konserler düzenlemeye ihtiyaç duymuş, neden ünlü isimleri bu konserler için Kayseri'ye davet etmiştir? Belediyenin, kültür ve sanat alanındaki faaliyetlere bakış açısı mı değişmiştir?

Aslına bütün bu soruların cevabı 7 Haziran 2015'te Türkiye'de genel seçimlerin yapılacağı olmasıdır. Belediye siyasi olarak fayda sağlamak (oy kazanmak) amacıyla müziği kullanmış, davet ettiği ünlü sanatçılar vasıtasıyla gerçekleştirilen konserler ile insanlara normal yaşantılarında karşılaşamayacakları ortamlar sunmuş, bu sayede beğeni kazanarak oy toplamayı hedeflemiştir. Bütün etkinlikler siyasete hizmet etmek amacıyla kurgulansa da, etkinliklerin müzik üzerinde göz ardı edilemeyecek olumlu etkilerinin olduğunu söyleyebiliriz. Şimdi bu etkilere değinmeye çalışalım.

- Halkın günlük yaşantısında göremeyeceği sanatçıları görmesi, canlı olarak, ücretsiz dinleyebilmesi, konserler vasıtasıyla yüz yüze iletişime geçebilmesi.
- Konserlerde salonun dolmaması kaygısına bağlı olarak, diğer resmi kurumlardan insanların konserlere taşınması (polis okulu, huzur evi vs.)
- Kayseri dışından gelen ünlü sanatçıların kendilerine eşlik edecekleri sazları Kayseri'den temin etmesine bağlı olarak, Kayseri'deki amatör-profesyonel sazların ünlü sanatçılarla çalışabilme imkânı bulması, bu duruma bağlı olarak sazların ek gelir elde etmesi.
- Konserlerde kullanılan profesyonel ses sistemlerinin Kayseri'den temin edilmesine bağlı olarak ilgili alandaki kişilerin tonlama vb. konularda, tecrübe kazanması bu duruma bağlı olarak ek gelir elde etmesi.

▪ Sanatçılara eşlik eden sazların profesyonel yaklaşımla hazırlanmış bir konsere katılması; sahne adabı, akort yapma, ezgi paylaşımı (soru/cevap), eşlik etme,yeni repertuarlar edinme vb. bir çok konuda tecrübe kazanması.

▪ Halkın profesyonel yaklaşımla hazırlanmış bir konsere katılması, konser izleme, adabı, dinleme, alkışlama vb. birçok konuda tecrübe kazanması.

▪ Konserler için gelen sanatçılara gezi, alış veriş, yemek vb. faaliyetler kapsamında Kayseri'nin tanıtılması, bu sayede şehrin ekonomisine katkı sağlanması.

Olumsuz Etkiler ((Türk Sanat Müziği, Tasavvuf Müziği alanlarında): Olumsuz etkiler aşağıdaki başlıklar altında açıklanmıştır.

Belediye konservatuvarının kendi bünyesinde verdiği konser faaliyetleri ve kurslar vasıtasıyla görülen etkiler:

- Yeteneği olsun ya da olmasın öğrencilerin korolara ve kurslara alınması.
- Yetkin olmayan icracıların korolarda dolayısıyla da konserlerde görev alması.
- Yetkin olmayan eğitimcilerin kurslarda görev alması.
- Konsere davet edilecek sanatçının belirlenmesinde koro şefinin fikrinin önemsenmemesi.
- Konser tarihinin belirlenmesinde koro şefinin, sazların ve koristlerin fikrinin önemsenmemesi.
- Konser repertuarının belirlenmesi.
- Konser yerinin belirlenmesinde koro şefinin, sazların ve koristlerin fikrinin önemsenmemesi.
- Konser repertuarının belirlenmesi.
- Konser salonlarında profesyonel ses sistemleri ve tonmaister bulundurulmaması.
- Konser sırasında sazların, koronun ve solistlerin seslerine müdahale edilmesi.
- Sazların, koristlerin ve solistlerin kılık, kıyafet ve fiziksel anlamda kişisel tercihlerine (saç, sakal, bıyık,taki vs.) müdahale edilmesi.

Belediyenin diğer faaliyetleri (açılış, kutlama, resmi törenler vs.) vasıtasıyla görülen etkiler:

▪ Belediye bünyesindeki açılış, kutlama, tören vb. faaliyetler için konservatuarda görev yapan sazların, emrivaki yapılarak görevlendirilmeleri.

Kurum dışındaki faaliyetler vasıtasıyla görülen etkiler:

▪ Kurumsal işleyişten yararlanarak, kurum dışındaki (resmi olmayan) nişan, düğün, kermes, açılış, bağ oturumları, sıra oturumları vb. faaliyetler için konservatuarda görev yapan sazların, emrivaki yapılarak görevlendirilmeleri.

Son olarak,

Bütün bu olumsuz etkiler vasıtasıyla görülen en önemli olumsuz etkiler:

▪ Politikanın olumsuz etkileri nedeniyle, konservatuara gerçekten sanat kaygısı taşıyan, nitelikli eğitimci ve icracıların gelmemesi bu alanda oluşan boşluğun ehil olmayan kişilerce doldurulması.

▪ Kurslarda ve konserlerde görev alan ehil olmayan eğitimci ve icracıların egoları nedeniyle, konservatuvarın sanat alanında mesleki eğitim veren kurumlar ile tüm bağlarını koparması.

▪ Kayseri'ye dışarıdan gelen sanatçıların, kurumsal işleyiş içinde yer alan bütün yöneticileri ve özellikle konserlerde görev alan ehil olmayan icracıları, Kayseri'nin kültür ve sanat alanındaki yegâne temsilcileri olarak algılanması.

Araştırma kapsamında yapılan tespitler, politik müdahalelerin Kayseri Büyükşehir Belediye Konservatuvarı'ndaki müzik faaliyetleri üzerinde olumlu ve olumsuz etkilerinin olduğuna doğrudan işaret etmektedir. Bu tespitlere göre politikanın müzik üzerinde olumsuz etkilerinin çok daha fazla olduğu görülmüştür. Araştırmada, Kayseri Büyükşehir Belediye Konservatuvarı ele alınmıştır. Siyaset ve kurumsal işleyişin birlikte olduğu bütün ortamlarda, bu türde olumsuz etkileri görmek mümkündür.

Dolayısıyla örnekler çoğaltılabilir. Siyaset sanatın lehine bir tutum içinde değilse (-ki çoğunlukla değil), kesinlikle ikisi aynı ortamı paylaşmamalıdır.

KAYNAKÇA

<http://orquestra.bursa.bel.tr/baskandan> Erişim Tarihi: 4 Nisan 2015.

<http://www.kayseri.bel.tr/web2/index.php?page=belediye-konservatuari>. Erişim Tarihi: 4 Nisan 2015.

https://www.facebook.com/pages/Mersin-B%C3%BCy%C3%BCk%C5%9Fehir-Belediye-Konservatuvar%C4%B1/357100580989542?sk=info&tab=page_info Erişim Tarihi: 4 Nisan 2015.

https://www.facebook.com/pages/Avcılar-Belediye-Konservatuari/286177301564220?sk=info&tab=page_info. Erişim Tarihi: 4 Nisan 2015.

HER YÖNÜYLE TÜRKİYE'DE PROTEST MÜZİK OLGUSU

The Protest Music Phenomenon in Turkey in All Aspects

M. Serkan ÇAKIR*

Banu MUSTAN DÖNMEZ**

ÖZET

Protest Müzik'i; '68 kuşağının politik ikliminde, toplumsal sorunları, yoksulluğu, siyasi çözümü ve siyasi aktiviteleri sözsöz içeriğe yansıtmak suretiyle, var olan devlet düzenine karşı alternatif öneren popüler müzik türü' olarak tanımlayabiliriz. Dünya'da ve Türkiye'de her zaman için toplumsal sıkıntı ve sorunlar var olmuş ve müzik aracılığıyla dile getirilmiştir. Ancak bu sorun ve sıkıntıların belirli ideolojiler aracılığıyla sistemli olarak ele alınması olgusu, 1970'lerin başında Popüler Müzik türlerinden biri olan Protest Müzik'i oluşturmuştur. Türkiye'de Protest Müzik olgusunun her yönüyle incelendiği bu çalışmada ilkin Protest Müzik'in tanımı yapılmış, Dünya'da ve daha sonra Türkiye'de doğuşu, yaygınlaşması, oluşumunu sağlayan politik ve kültürel etkenler üzerinde durulmuştur. Türkiye'de Protest Müzik üreten ve seslendiren sanatçıları birbirinden ayıran biçimsel farklılıklar ortaya konarak, Protest Müzik'in 90'lı yıllardaki sönüşü ve 2000'li yıllarda birçok sanatçı tarafından 'cover' şeklinde yeniden kitlelere sunumu araştırılmıştır.

Konuya ilişkin veriler, kütüphane çalışması ve arşiv taraması aracılığı ile elde edildikten sonra, bu veriler Dünya'da ve Türkiye'de cereyan eden politik, kültürel ve ekonomik olaylar doğrultusunda tekrar analiz edilmiştir. Araştırmada; Avrupa ve ABD kökenli pop müziğin Türkiye'ye 1960'lı yıllarda tam bir Batı hayranlığı ile girdiği, yabancı kökenli müzik ürünlerine Türkçe sözler yazılarak aranmanların yapıldığı; ancak 1960'ların sonuna doğru hızlı endüstrileşme sonucu köyden kente göç ile kitlelerin kırsal kültürü kentlere taşımaya başladığı görülmüştür. Böylelikle popüler müziğin bir türü olan 'Pop' un yanı sıra 'Arabesk', 'Anadolu Rock', 'Pop-rock' ve 'Protest' türleri de orijinal Türk popüler müziğin alt türleri olarak olgunlaşmaya başlamıştır. Kent varoşlarına taşınan kırsal kesim insanı, Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği ve Mısır Müziğinin bir karışımı olan isyan nitelikli Arabesk müzik türünün izler kitlesi olmuştur. Bu türün izler kitlesi, müziklerinde toplumsal sorunların ve yoksulluğun çözümü için siyasi aktivite ve eylem yerine kadere ve Tanrıya isyan ederek deşarj oluyordu.

Aynı dönemde ortaya çıkan Protest Müzik ise, toplumsal sorunların ve yoksulluğun çözümü için siyasi aktiviteyi öneriyordu: 1970'lerde Türkiye'de var olan siyasi gerginlik, izler kitlesini ağırlıklı olarak "solcu" kesimin oluşturduğu yeni bir türü doğurmuştur: Bu tür, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de Protest Müzik adıyla anılmıştır. Türkiye'deki Protest Müzik'in en büyük özelliği, geleneksel Türk Halk ve Sanat Müziği, Arabesk, Pop, Rock, Akdeniz Müziği gibi tüm geleneksel ve popüler Türk Müziği türlerinin iki ve ya üçünün karışımı olmasıdır. Sözelimi Grup Yeni Türkü Akdeniz müziği yaparken, Ahmet Kaya Arabesk, Geleneksel Türk Sanat ve Halk Müziği (Alaturka müzik) karışımı, Grup Kızılırmak Türk Halk Müziği ve Rock karışımı bir müzik yapmaktaydı. Protest Müzik türünü oluşturan temel öge, tür ve biçim değil sözsöz içerik olagelmıştır. Eşitlik ve özgürlük ütopyaları, işçi sorunları, toplumsal sorunlar, sürgün ve mahpus ayrılıkları, işkenceler, yoksulluk, kente göç, hapishane yaşantısı gibi temalar, eleştirel birer şarkı sözü olarak Protest Müzik'in içeriğini oluşturmuştur.

1990'lı yıllarda, politik nedenlerden dolayı sol ideolojinin tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de güç kaybetmesi sonucu popülerliğini kaybeden Protest Müzik, yeni kurulan Rock grupları tarafından 'cover' şeklinde yeniden düzenlenerek nostalji raflarında yerini almaya başlamıştır. Buradan da müziksel uygulamaların sosyo-kültürel ve politik olguların bir devamı olduğu ortaya çıkmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Türkiye, Politik Altyapı, Protest Müzik, Anadolu Pop/Rock, Popüler Müzik.

ABSTRACT

We can describe Protest Music as a type of music which reflects poverty, social matters, political situations and activities by expressing with words, which suggests alternatives against the current government system in the political environment of 68 generation. There has always been social matters and problems in Turkey and in the world. These problems has been uttered by means of music. The phenomenon of discussing these matters and problems with a particular ideology created the protest music which is one of the most popular types of music in early 1970s.

In this study, Protest Music phenomenon was handled in Turkey completely; at first, Protest Music has been defined. Furthermore, the political and cultural factors that maintain the birth and spread of it in Turkey and also in the world have been emphasized. Protest Music artists' stylistic differences have been emphasized. Disappearance of Protest Music in 1990s and submitted its covered form again by many artists to the mass in 2000's have been searched. After data about the theme had been gained by the help of library studies and archive scanning, these data was analysed again through the political, cultural and economical cases in Turkey.

It has been known by means of this study, Pop Music which origins from USA and Europe appeared in Turkey by force of West admiration in 1960's; Turkish lyrics were written for originally foreign melody and arranged; but end of the 1960's, the fast industrialization, migration from the rural area to the cities started. So the culture was shown in cities. In this way, beside of Pop Music, some of the most popular kind were 'Arabesque', Anatolian Rock', 'Pop-rock' and 'Protest' start to develop as subgenres.

People living in a rural area started to follow the Arabesque Music which is a combination of Folk, Egyptian and Art music. The fans of this type of music were discharging by rebelling to God and destiny instead of political activity and action to solution for social problems. Protest Music which appeared in the same period suggested political movements as a solution for the social problems and poorness. The political stress in 1970s' Turkey produced a new type that was completely formed by Left Wing Socialists. This type was known as a Protest Music both in Turkey and all over the world. The most important characteristic of protest music is a combination of two or three kinds of music such as Turkish Folk and Art Music, Arabesque,

* Yrd. Doç. Dr.-İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, serkan.cakir@inonu.edu.tr

** Doç. Dr.- İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, mustandonmez@gmail.com

Pop, Rock, and Mediterranean Music. For instance; while Group Yeni Türkü was making Mediterranean Music, Ahmet Kaya was making Arabesque Music. On the other hand Group Kızılırmak was making a kind of mixture of Folk and Rock Music. This genre was not named as a 'Protest' due to its type or form; its verbal content was more important. The themes of Protest Music consist of equality and freedom utopias, workers matters, social problems, separateness arising from exile and imprisoned, torture, poorness, migration to town, prison life in songs lyrics.

Protest music lost its popularity in Turkey 1990s as Left Wing Socialism lost its force because of political reasons. But it has been covered by the new Rock Groups and so it has been taken its place on the nostalgia shelves again. So it has been appeared that musical practices are continuation of social-cultural and political themes.

Key Words: Turkey, Political Background, Protest Music, Anatolian Pop/Rock, Popular Music.

1. Protest Müziğin Anlamı ve Tanımı

Kelime olarak Protest, İngilizcedeki protesto (itiraz) sözcüğünden türemiştir (Doğan, 2008: 1349). Protesto ise, "Bir hareketi beğenmediğini bildirme, reddetme" anlamına geçmektedir (Doğan, 2008: 1349). Hukuki, siyasi ve mezhepsel olmak üzere birçok protesto türleri bulunmaktadır. Bu sözcüğün Dünyadaki ve Türkiye'deki bir müzik türüne adını vermiş olması, türün karşı duruşsal işlevinden kaynaklanmaktadır. Protest Müzik'i; '1968 döneminin politik etkisiyle, 1970'li yıllarda olgunlaşmaya başlamış, toplumsal sorunları, yoksulluğu, siyasi çözümü ve siyasi aktiviteleri sözselleştirerek yansıtmak suretiyle, var olan devlet düzenine karşı alternatif öneren popüler müzik türü' olarak tanımlayabiliriz. Tür, Türkçede 'Özgün Müzik' ya da 'Muhafız Müzik' olarak da anılabilmektedir.

Protest Müzik'in Dünya ve Türkiye'deki konumu üzerinde durulmadan önce, bu türün ilkin 1960'lı yıllarda doğmaya başladığının ve toplumcu-gerçekçi ideolojiden beslendiğinin vurgulanması gerekir. Aynı zamanda bu tür, zamanında devrimci hareketin gerçekleşmesini sağlayan bir dinamizm görevi de görmekteydi. Çünkü proletarya (işçi sınıfı) yanlısı bir söyleme sahipti. Bu söylem, emperyalizm, faşizm, feodalizm ve revizyonizm karşıtlığını içermektedir. Ancak bir müzik türü olarak protest tür, siyasi koşulların değişmeye başlaması nedeniyle günümüzde eski dinamizmini ve izler kitlesini kaybetmektedir.

2. Dünya'da Protest Müzik

Coğrafya fark etmeksizin, insanın insan olabileceği serüvenine göz atıldığında, kimi zaman uzlaşmaz karşıtlıklar yüzünden, kimi zaman ise daha iyi bir yaşama ulaşmak için sistemde bazı değişikliklerin gerçekleştirilmesi istemiyle toplumsal mücadelelerin olduğu görülecektir. Toplumsal olgular ve olaylar, mutlak suretle yerel ya da kişisel bazlı müziklere de yansımaktadır (Gündoğar, 2005: 13). Toplumsal olgu ve olayların müziğe yansımaları, müzik üzerinden bilim yapmayı, başka bir deyişle müzikolojisi zorunlu kılan nedenlerden biridir. Aşağıda, toplumsal olgu ve olayların neden olduğu bir müzik türünün ne şekilde doğduğu üzerinde genel hatlarıyla durulacaktır.

Müzikte protest tutum ve tavrın ilkin Rock kültürüyle ortaya çıktığı söylenebilir. Çıkışı itibariyle Rock, sadece bir müzik türü değil, başlı başına bir kültürdür. Yurga (2002: 21), Rock'ın çıkışıyla ilgili olarak, Hippi hareketi ile başladığı, elektrogitar, yüksek volümlü müzik, baş sallama ve bağırmanın eşlik ettiği bir isyan hareketi olduğu saptamasında bulunur. Yazar, bu saptamadan yola çıkarak, bu müziksel davranış biçimini Protest Müzik'in erken hali olarak yorumlamıştır. Konu itibariyle değerlendirildiğinde ise yazar, "Nükleer santrallere, enflasyona, ezilmişliğe, haksızlıklara, silahlara, savaşlara, ayrımcılığa, ırkçılığa, sınırlara düşmanlıklara ve özgürlüklerin yetersizliklerine karşı toplumun tepkisine katılmak veya öncülük etmek için seslendirilen şarkıların çoğunluğunu Rock şarkıları oluşturur" saptamasında bulunur (Yurga, 2002: 23). Özellikle ilkin gençler arasında yaygınlaşan protest duruş, daha güze bir dünya ütopyasını yansıtmaktadır.

Dunaway, A.B.D.'deki politik popüler müziğin işlendiği konuları 'işçiler ve sendikacılık', 'kölelik ve kölelik karşıtı mücadele', 'kadınların seçme hakkı ve halkçılık' gibi konulara ayırmaktadır (Dunaway, 2000: 57-64). Yazar, 20. yy. politik popüler müziği içerisinde müzikal komediden Hillbilly-country'e, Western'den Protest Folk'a, Avant-garde Caz'a ve atonal kompozisyonlara kadar birçok türü saymıştır (Dunaway, 2000: 65).

Ancak Amerikan Protest müziği sanatçıları, daha çok Folk-Rock türü içerisinde anılırlar ve 1850'lere uzanan bir geleneğin takipçisidirler ve Pete Seeger'in başı çektiği bu isimler, Amerikan Pop Müziği'nde Bob Dylan, Joan Beaz, Juddy Collins, Peter Paul and Mary ve Phil Ochs gibi isimlere de etki eder. İzleyicileri daha çok aydınlar, üniversite öğrencileri ve orta sınıf kentlilerdir. Kesinlikle sol politik bir misyonu temsil eden isimlerdir ama şarkıları işçi ve emekçi kesimlerle değil, kendi bireysellikleriyle eş anlama gelir. Şarkıları ve hayatlarıyla Amerika'nın en baskıcı, en ırkçı döneminde

bir direnci simgelemişlerdir (Kahyaoğlu, 2003: 33). Amerikan Popüler Müziği içerisinde ilerleyen on yıllarda da protest tutumlu ve politik söylemlili müzisyenleri görmek mümkündür: Sözelimi Los Angeles'te 1990'larda direniş ve protesto gösterileri içerisinde yer alan, müziğini bu gösterilerde gerçekleştiren Ultra-Red, ayrımcılığa karşı mücadele eden örgütlerle, AIDS aktivistleriyle, yoksul siyahlarla işbirliği yapmış, onların direnişlerine katılmış ve müziğini bu pratiğin içinde yaratmıştır. Ultra-Red'in müziğinde haksızlığa uğramış, baskılanmış insanların sesleri duyurulmuştur (Turhanlı, 2003: 79). Genel hatlarıyla Protest Müzik'in dünyadaki önemli temsilcileri arasında Bob Dylan, Phil Ochs, Joan Baez, Stevie Wonder, Pete Seeger, Bob Marley, John Lennon, Paul McCartney, Mikis Theodorakis, Maria Farantouri, Mercedes Sosa, Antonis Caloyannis, Rolling Stones, Victor Jara, Odetta, Paul Simon ve Pink Floyd sayılabilir.

Avrupa'da 68 kuşağı gençliği ve bu kuşağın oluşturduğu protest kültür, 1970'lerde egemen olurken, Pink Floyd *The Wall* adlı parçasını yüz binlerin önünde seslendirdikten sonra, Doğu ve Batı Almanya'yı birbirinden ayıran Berlin Duvarı 1989 yılında yıkılmıştır. Bu olay, aynı zamanda yeni bir dönemin de başlangıcı olmuş, A.B.D.-Rusya arasındaki soğuk savaşın A.B.D.'nin lehine döndüğü yenedünya düzeninin temelleri atılmış, sosyalist Doğu Bloku ülkelerinin sistemleri yavaş yavaş çökmeye başlamıştır.

1990'ların sonlarında, Berlin Duvarı'nın yıkılması ve dinsel-etnik milliyetçilikleri ve kapitalist sistemi içine alan yenedünya düzenine geçiş, artık sol nitelikli protest kültürün de tüm dünyadaki son dalgalanmaları anlamına gelmekteydi. Aşağıda, Dünyadaki Protest Müzik'in niçin karma bir üslupsal biçeme sahip olduğu üzerinde durulacaktır.

3. Protest Müzik'in Karma Üslupsal Özelliği

Yukarıda, Protest Müzik'in tüm dünyada cereyan eden 1968 dönemi siyasi olayları nedeniyle bir tür olarak olgunlaştığına değinilmişti. 1970'lerle birlikte dünyayı saran protest furyasının elbette ki Rock, Caz, Blues, Fado, Folk Müzik ya da Country gibi tek bir üslup yapısında olması beklenemez. Çünkü müzik de tıpkı lisan gibi, bölgelere göre değişen kültürel bir olgudur. Her bölgede farklı geleneklerle icra edilir. Dolayısıyla Küba'daki Protest Müzik'in Latin Amerika'nın bölgesel ritimleriyle, Yunanistan'daki Protest Müzik'in ise Akdeniz Müziği'nin bölgesel makam ve çalgılarıyla oluşturulmasından daha doğal bir durum yoktur. Bu duruma yukarıda birkaç örnek verildi. Şimdi, Türkiye'deki siyasi iklim bağlamında, ülkede cereyan eden Protest Müzik olgusundan söz edilirken, protest sanatçı ve gruplar içindeki heterojen üslupsal yapı ve bu yapının nedenlerine değinilecektir.

4. Türkiye'de Protest Müzik

1968 Dönemi'nden 12 Eylül askeri darbesine kadar olan süreçte Protest Müzik, Türkiye'de 'Özgün Müzik', 'Muhafiz Müzik', 'Devrimci Müzik' gibi çeşitli isimlerle anıldı. Türün biçimsel özelliği karmadır. Başka bir deyişle popüler müziğin bir alt türü olarak Protest Müzik, Akdeniz Müziği, Pop Müzik, Rock Müzik, Türk Halk Müziği, Arabesk Müzik ve Türk Sanat Müziği türlerinin bir ya da birkaç tanesinin melezleşmesiyle kombinasyon oluşturan ve heterojen biçimli bir türdür. Bu anlamda, sözelimi Ahmet Kaya'nın, Zülfü Livaneli'nin ve Grup Munzur'un yaptığı müziklerin hepsi protest olarak bilinmekle birlikte, Ahmet Kaya'nın müziği Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği ve Arabesk Müzik karışımı iken, Zülfü Livaneli'nin müziği Ege Halk Müziği, Akdeniz Müziği ve Yunan Müziği'nden izler taşımaktadır. Grup Munzur'un müziği ise daha çok Doğu Anadolu Halk Müziği, Alevi müziği ve Rock Müzik etkisini taşımaktadır ve bu örnekler artırılabilir. Protest Müzik'in biçimsel olarak gösterdiği bu karma özelliğin dünya üzerinde de aynen böyle olduğuna yukarıda değinilmişti.

Eğer Protest Müzik heterojen bir yapısal biçeme sahipse, bu müziğe bu ismi kazandıran temel özellik nedir? Denebilir ki Protest Müzik'in en önemli üslupsal özelliği, sözleridir: Toplumcu gerçekçi paradigma, sözlere damgasını vurmaktaydı. Yoksulluk, hastalık, töre cinayetleri, siyasi mücadele, bu mücadelenin bir sonucu olan hapisane yaşantısı, hapisane ve işkence gerçeğinin yol açtığı toplumsal yaralar, Protest Müzik türünün söz içeriğini oluşturmaktaydı.

Türkiye'de 1960'lar, tam anlamıyla Batı hayranlığının sürdüğü, yabancı kökenli parçalara Türkçe sözlere yazılarak 'aranjman' adı verilen bir Pop Müzik türünün ortaya çıktığı yıllardı. Bu dönemde Türkiye'de Pop Müzik akımı hız kazanmış ve olgunlaşmaya başlamıştı. Çok sayıda Pop Müziği orkestraları kurulmuş, akabinde yerel ezgiler, Batı sazlarıyla icra edilmeye başlamıştı. Ajda Pekkan, Erol Büyükburç, Berkant, Fecri Ebcioğlu gibi kişiler, bu aranjman hareketinde başı çeken şarkıcılardan bazılarıydı. Ama bu tür, henüz politize olmamış apolitik bir türdü.

1970'li yıllarda Türkiye'ye politik kutuplaşma, köylerden kente göç, gecekondulaşma ve geçim sıkıntısıyla girmiştir. Gecekondu mekânlarının artmasıyla beraber Arabesk denilen müzik türü de Türk popüler müziği türleri arasında yerini almaya başlamıştır. Faşist baskıların giderek artmaya başladığı bu yıllarda, 12 Mart muhtırasıyla beraber dönemin Anadolu Pop sanatçıları yönlerini politik şarkılara çevirmeye başlamışlardır. Oluşturulan protest kültür, halkı toplumsal olaylara karşı uyanık tutmayı amaçlamaktadır. Toplumsal söylemin pop müzikteki kullanımını Tülay German'la başlatmak yanlış olmayacaktır. Ruhi Su'nun etkisiyle Batı Müziği formatında sunduğu repertuarında, hapisane türkülerıyla, geçmiş dönemlerdeki başkaldırı türkülerine ve özlemi duyulan yeni bir dünyanın tasarlandığı bestelere yer vermiş olması, bu durumun göstergesidir (Gündoğar, 2005: 144).

1975'lere doğru sanatçılar, şarkılarında kullandıkları politik söylemlerini iyice sivrileşmeye başladılar. Tam bu yıllarda yönünü Anadolu Pop'tan Protest Müzik'e döndüren Cem Karaca'nın *Tamirci Çırağı* isimli bestesiyle çıkardığı 45'liği özellikle gecekondu bölgesinde yaşayanlar tarafından çok beğenildi. Anadolu Pop, Anadolu Rock ve Protest Müzik'in yavaş yavaş yaygınlaştığı bu dönemde, bazı müzik gurupları ve isimler adım adım toplumcu gerçekçi bir kimlik üstlenmiş, toplumsal kargaşanın nabzını şarkılarına taşımışlardır (Kahyaoglu, 2003: 100).

Cem Karaca, Fikret Kızılok, Melike Demirağ, Selda, Edip Akbayram ve Timur Selçuk gibi isimler, Nazım Hikmet, Ahmet Arif gibi ülkenin sakıncalı şairlerinin şiirlerini ve Karacaoğlan, Köroğlu, Pir Sultan Abdal, Âşık Veysel gibi halk ozanlarının toplumsal eleştiri içeren deyişlerini bestelemekte ya da düzenlemekteydiler. Dönemin popüler müziği ekseninde yer alan bu isimler, şiirlerdeki ve deyişlerdeki toplumcu mesajlardan hareketle, sol içerisinde yer almaktan yana bir tavır sergilerken, toplumcu mesajlar ve söylemler giderek şarkıların sloganlaşmasına neden olmuştur. Birer slogana dönüşen şarkılar, konserlerden çok miting meydanlarında söylenir hale gelmiştir. Hatta bazı şarkılar, parti propagandalarında kullanılmışlardır. Şarkılar giderek ciddi birer politik simgeye dönüşürken, dinleyici de şarkılardan etkilenmeye başlamıştır (Çerezcioglu, 2010: 255).

1960'larda Anadolu Pop akımının öncüleri olan sanatçılar, yönlerini 1970'lerde Protest Müzik'e doğru çevirmeye başlamışlardır. Ülkenin siyasal anlamda kutuplaşmaya başladığı bu dönemlerde sanatçılar da şarkılarından politik söylemlerini arttırmışlardır. Ülkenin sağ-sol ayrımını derinden yaşadığı, sokakların kana boyandığı dönemde Barış Manço'nun *Vur Ha Vur, Hey Koca Topçu* gibi yapıtları sağ kesimce slogan parçalar olarak benimsenirken, renksiz kalmayı tercih eden sanatçı, ılımlı milliyetçi muhafazakâr çizgisinin dışına taşmamıştır (Canbazoglu, 2009: 101). Ancak politik kimliği açısından Barış Manço istisnai bir Popçudur. Çünkü bu dönemin politik renkli popüler sanatçıları, daha çok sol görüşlü, başka bir deyişle toplumcu-gerçekçidir.

Pop Müzik'in şarkı sözü yazarı ve Anadolu Pop'un vazgeçilmezleri arasında sayılan Fikret Kızılok, *Vurulduk Ey Halkım* ve *Devrimcinin Güncesi* adlı eserleriyle toplumcu-gerçekçi bir ideoloji sergilemiştir. Anadolu Pop'un en önemli isimlerinden biri olan Cem Karaca, 1970'lerden sonra dünya görüşünü müziğe tamamen yansıtmıştır. Seslendirdiği parçalar slogan niteliği taşımakla birlikte müzikal açıdan da çok zengindir. Ülkede siyasi kutuplaşmanın en üst seviyede olduğu sıralarda çıkardığı *1 Mayıs* Albümü, Cem Karaca'nın siyasi çizgisini tamamen belirler. Hakkında çıkan pek çok davaya rağmen çizgisini bozmayan Cem Karaca, dönemin sıkıyönetim mahkemesi tarafından vatandaşlıktan çıkarılır. 1980'lerin sonuna doğru tekrar döndüğü ülkesinde müziğine kaldığı yerden devam eder.

Anadolu Pop'un önde gelen kadın seslerinden biri olan Selda Bağcan ise, diğer sanatçılara göre türkülerden daha fazla ilham almıştır. Protest Müzik'in diğer sanatçıları gibi Sol rüzgârları Selda'nın da yolunu belirlemiş, çıkardığı albümlerde, o günkü düzeni eleştiren, başkaldırı şarkıları yerini almıştır. *Kaldı Kaldı Dünya* adlı parçası *Hey Dergisi* 45'likler listesinde bir numaraya yükselen Selda, 12 Eylül Askeri Müdahalesinden sonra üç kez gözaltına alınmış, söylediği şarkılardan dolayı hakkında sayısız davalar açılmış ve yurtdışına çıkışı yasaklanmıştır (Canbazoglu, 2009: 227). Siyasi fırtınaların dindiği yıllarda Selda, çizgisini bozmadan geçmişini anımsatan politik şarkılarıyla müzik hayatına devam etmiş ve her dönem, sahip olduğu izler kitlesi tarafından saygı görmüştür.

Anadolu Pop'un önde gelen isimlerinde birisi de Edip Akbayram'dır. Küçük yaşlarda müziğe başlayan şarkıcı, ilerleyen yıllarda TRT'nin yasaklıları listesine girmiştir. Albümlerinde seslendirdiği ve sol kesim tarafından marş gibi görülen *Aldırma Gönül* ve *Eşkıya Dünyaya Hükümdar Olmaz* gibi parçaları, özel günlerde, mitinglerde sık sık seslendirilmiştir. Şarkıcı, "demokrat tavırla" özgün müzikler üretirken, toplumun sorunlarına duyarlı bir tavır göstermiştir. 1981-1988 arası şarkılarının TRT'de çalınması yasak olsa da pes etmeden bildiği yolda yürümüştür. Uzun yıllar, inandığı

değerlerden, düşüncelerden ödün vermeden ve Anadolu Pop-Rock akımından uzaklaşmadan müzik üreten Akbayram, belirli aralıklarla *Best of* albümler çıkartarak, müziğini müzik severlere sunmaya devam eder (Canbazoğlu, 2009: 248). Akbayram, *Âşık Mahsuni Şerif* gibi Alevi halk ozanlarından ve halk müziği kültüründen de fazlaca etkilenmiştir. Protest nitelikli müziklerinde halk mirasını fazlaca kullanmıştır.

12 Eylül 1980 sonrasındaki sessizlik ortamında ve Arabesk müziğin kenar semtlerde giderek yaygınlaştığı sıralarda albüm çıkaran, bu yönüyle büyük kitleler tarafından beğenilen Ahmet Kaya'nın müzikleri Özgün müzik ve ya Protest Müzik olarak adlandırıldı. Ahmet Kaya'nın hemen ardından çıkan Ferhat Tunç da Ahmet Kaya gibi şarkılarında cezaevlerini işleyerek kısa zamanda büyük kitlelere ulaşmayı başardı. Askeri darbenin ardından Protest Müzik yapan gruplar ortaya çıkmaya başladı. Bu grupların eserleri genelde slogan içeren marşlar niteliğindedir. 'Gurup Yorum', 'Gurup Kızılırmak', 'Gurup Munzur', 'Gurup Yeni Türkü', bu guruplara verilecek örneklerden bazılarıdır. Sözelimi ilk çalışmalarını 1985'lerde yapmaya başlayan Grup Yorum, müzikle politika yapan bir grup olarak adlandırılıyordu. Grup Yorum'u diğerlerinden ayıran özellik, şarkılarını stüdyoda doldurduktan sonra inzivaya çekilmeyip, her türlü eylemde boy gösteren bir grup olmasıdır.

Kapitalizme karşı yürütülen kavgayı işleyen marşlar, nitelik açısından bakıldığında halk türküleri ya da politik şarkılardan daha somut özellikler taşımaktadırlar. Marşlarda sözler önceliklidir. Müzik, sözlerin ideolojik anlamının etkisini çoğaltma amacıyla kullanılır. Emekçilerin özlemleri, kapitalist sistemdeki ezen-ezilen karşıtlığının yarattığı etkiler, sorunların çözümü için örgütlenmenin gerekliliği, işçilerin kendine güvenmesi gibi temalar, marşların genel özelliğini oluşturmaktadır (Gündoğar, 2005: 161). Marşlar, protest nitelikli müzik toplulukları tarafından ya bestelenmiş ya da uluslararası nitelikli protest şarkılardan Türkçe 'ye uyarlanmıştır.

5. SONUÇ

Türkiye'de Protest Müzik, 1970'lerden önce halk şiirleri ve ozanlar ile beslenmekteydi. 1971'deki askeri muhtırayla beraber, dönemin Anadolu Pop Müziği yapan sanatçıları yönlerini Protest Müzik'e doğru çevirmeye başlamışlardır. Çoğunlukla sözleri halk ozanlarına ait Protest türkü ve taşlamalardan oluşan bu türler, toplumsal düzene, eşitsizliğe, adaletsizliğe, fakirliğe, ezilmişliğe bir başkaldırı niteliğinde olmuştur. Sanatçılar, albümlerinde ve meydanlarda seslendirdiği şarkılarla, o günkü düzene karşı toplumu her zaman ayakta tutmakta başarılı olmuşlardır. Bu nedenle dönemin hükümeti tarafından pek çok sanatçı yurt dışına sürgüne gönderilmiş ve şarkıları yasaklanmıştır.

1980'lerde 12 Eylül askeri darbesiyle oluşan yasaklamalardan sonra yavaş yavaş etkisini yitiren Protest Müzik, yerini Arabesk müzik ile karışık bir türe bırakmış, tamamen ticari kaygılar içeren sanatçılar ortaya çıkmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan *muhafif müzik grupları*, hükümetin bütün engellerine rağmen tavırlarını şarkılarında sürdürmeye devam etmişlerdir. 1990'lara doğru, gerek sanatçıların gerekse müzik gruplarının şarkılarındaki protest tutum kaybolmaya başlamış, eski protest şarkılar hem o dönemin protest şarkıcıları hem de yeni şarkıcılar tarafından cover olarak yeniden düzenlenerek kitlelere sunulmaya ve nostalji raflarındaki yerini almaya başlamıştır. 1990'lı yıllardan itibaren Protest Müzik'in sönmeye başlamasının en önemli nedeni, yenedünya düzeninin bir sonucu olarak iktidar odaklarının İslamcı-sağcı kanata kaymasıdır.

KAYNAKÇA

- Canbazoğlu, C. (2009). *Anadolu Pop-Rock*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Çerezcioglu, A. B. (2010). Bülent Ortaçgil Örneğinde Popüler Müzik Şarkılarında Yan Anlam. *Ç. Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 19 (2), 249-262.
- Doğan, D. M. (2008). *Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Pınar Yayınları.
- Dunaway, D. K. (2000), ABD'de Politik İletişim Olarak Müzik (48-70). *Popüler Müzik ve İletişim*. (Ed. James Lull). (Çev. Turgut İblağ). İstanbul: Çivi Yazıları.
- Gündoğar, S. (2005). *Muhafif Müzik*. İstanbul: Devin Yayıncılık.
- Kahyaoğlu, O. (2003). *Sıyrılıp Gelen, Grup Yorum*. İstanbul:Dharma Kitabevi.
- Turhanlı, H. (2003). *Anarşik Armoni*. İstanbul: Kitap Matbaacılık.
- Yurga, C. (2002). *20. Yüzyılda Türkiye'de Popüler Müzikler*. Ankara: Pegem A Yayıncılık.

UD İCRA GELENEĞİNDE SÜSLEMELER, NOTA ve İCRA FARKLİLİĞİ Ornamentations, Note and Performance Varieties in Oud Performing Tradition

Mehmet BİTMEZ*

ÖZET

Türk Müziği'nin geleneksel yapısı usta-çırak ilişkisine dayanarak nota yazım öğretim ve öğrenim sistemini kullanmadan ezbere yani hafızaya dayalı ve meşk usulü ile devam eden bir uygulama biçimine sahipti. Bu öğrenmede ezberde bulunan eserlerin sayısı,süslemelerin icracılar arasında geçirdiği gelişim ve değişim süreci, nedenleri ve etki unsurlarıyla beraber incelenmiş, Ayrıca, süslemelerin geçmişteki çalış biçimlerinin bilinmesinin, o dönemi tanımak açısından önemli olacağı düşünülmüş, bu doğrultuda geçmişten günümüze farklı veya ortak icra biçimleri ile de ön plana çıkartılarak karşılaştırılmaya çalışılmıştır.

İracıların, eser veya özellikle taksimlerde birbirinden farklı olarak yapmış oldukları süslemeler, nota dışı ilaveler ve bunların sınıflandırılması ve analiz edilerek gözler önüne serilmiştir. Eser veya taksimlerin düz notaları üstte ve icra şekilleri yani süslemeli notaları ise; altta yer alarak çift porteli nota yazım şekliyle gösterilerek mukayese yapabileme imkânı sergileyerek yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, icracılar,süslemeler.

ABSTRACT

The form of Traditional Turkish Music is based on a system between master – apprentice relationship without writing, learning and teaching notes but a system based on of application and memorising the notes. The mentioned memorising method and the number of memorized composition have been observed and analysed by considering previously playing style, ornamenting, alone and common performance styles and they have been compared accordingly

Classification of performers, compositions, especially different and variety of performance ornamenting and additional exceptional notes have been analysed and clarified.Simple or plain form of notes have been mentioned above the portraiture and ornamented notes have been mentioned below the portraiture and by that way this paves the way of comparison between double portraiture way of writing style.

Key Words: Turkish music, performers, ornaments.

1. GİRİŞ

Müzik tarihinde barok çağı, Orta Avrupa'da yaklaşık 1580'lerde başlayıp, 1750'lere kadar devam eden, kültür ve müzikte büyük değişim ve yeniliklerin olduğu bir çağdır. Sanatın her dalında aşırı şatafat ve süsleme eğilimi, bu dönemin başta gelen özelliğidir. Rönesans döneminde, kilisenin bütün sanatlar üzerinde hissedilir bir baskısı vardı ve bu dönemde üretilen sanat eserlerinin çoğu dinsel temalar içermektedir. Bu dönemin dinsel müziği sade, süssüz, oldukça tekdüze ve genellikle enstrümentsiz (akapella) icra edilirdi (Zorn, 1995). XVII. yüzyılın başlarında, müzik yazısında süslemelerin işaretlerle gösterimine ilişkin ilk belirtiler, Fransız barok müziği eserlerinde görüldü. Ancak bunlar nadirdi ve daha çok doğaçlama kadanslar, icra edenin beceri ve tekniğini gösteren küçük parçalar, hızlı, sürekli onaltılık ve sekizlik pasajlar şeklindeydi (Newman, 1995). Yine aynı yıllarda, uzun bir vokal müzik geleneği olan İtalyan müziğinde ilk kadans çalışmaları görüldü.

Müzik, dünya medeniyetlerinin kültür mirası ve en önemli alanlarından biridir. Tarihin içinde süregelen zaman ve mekânlarda, birbirilerinden farklı medeniyetlerin içinde çeşitli milletler tarafından kullanılmış farklı müzik yazılarının olduğu bilinen en önemli gerçektir. Müzik eserleri ve bu alanda gerçekleştirilen tarihi müzik yazılarının, unutulmaması ve belge olarak günümüze kadar taşınması işlevsellik açısından en önemli gerçeklerdendir.

Süslemeler, yeni yeni şekillendiği Rönesans Dönemi'nden günümüze değin, üzerinde sıkça tartışılan ve farklı birçok fikirler ortaya atılan bir konudur. Bu farklılıkların en temel sebebi süslemelerin doğaçlama kökenli oluşu ve bu nedenle de çok katı kurallar çerçevesi içinde değerlendirilememesidir.

Türk müziğinde de benzer bu durum,klasik dönem sonrası 20. yy'dan itibaren başta, saz icracıları olmak üzere bestecilikte öne çıkmaya başlamıştır.Özellikle çalgı aleti icracıları yorumlarında besteler üzerinde ana melodiyi esas alarak melodi seyirinde birçok farklı süsleme karakterlerini ilave ederek icrayı farklı bir boyuta taşımışlardır. Süslemeler barok döneminde besteler kadar eskiye dayanmaktadır. Diğer bir ifade ile Batıda başlayan bu yaklaşım doğu müzikleri temelinde özellikle Türk müziğinde de önemli bir etki ortaya koymuştur.

* İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, mehmetbitmez63@hotmail.com

Türk müziğinde süslemeler ve nota-icra farklılığı, hemen hemen 20 yy sonları ve 21. yy'ın başlarında özellikle çalgı icrası açısından taş plak dönemi kayıtları ile ortaya çıktığını söyleyebiliriz öyle ki, klâsik dönem icracılarında dönemin ve icranın gereği olan süslemeler hem kullanılmazdı hem de anlayış olarak benimsenmeyen bu icra pek hoş karşılanmazdı.

Müzik icralarının taş plaklara aktarıldığı dönemde, çalgılarında ileri derecede icra yeteneğine ve hâkimiyetine sahip olan, başta Tanburi Cemil Bey olmak üzere Udi Nevres Bey, Şerif Muhiddin Targan ve Yorgo Bacanos gibi büyük ustalar, geleneksel icrayı esas alarak ekledikleri süsleme ve nota dışı icralarla yeni bir dönemi başlattılar.

Tanburi Cemil Bey'in, klâsik tarz ve diğer müzik çeşitlerini dinleyerek geleneksel icra temelini üzerine yenilikçi bir icra anlayışı eklediği tüm müzik dünyasının malumudur. Hareketli, varyasyonlu, cümle istiflemeleri ve farklı mızrap kullanım tekniği ile döneminde oldukça eleştiri almış olan Cemil Bey, bu yaklaşımlara ve eleştirilere de itibar etmemiştir.

Bazı ifadelerle göre, barok müzik döneminde yapılan bir beste çalınır sonra çalındığı süslemeli şekliyle eser yeniden notalanarak icra edilirdi. Bu son şekli esas alınırdı şeklindedir. Bu yaklaşım bazı dönemlerde karışık görüşlerin ortaya çıkmasına sebep olmuşsa da, bundan vazgeçilmeyip üzerinde yoğun çalışmaların yapıldığı hep süregelen nota dışı icra cazibesini devam ettirmiştir.

Türk müzik geleneğinde, keşfedilen ve ortaya çıkan bu durum barok döneminden pek farklı olmamış, aynı şekilde bestenin değişikliğe uğratılarak üzerinde yapılan bu farklı süsleme hareketlerinin eserin yapısını hatta dönemsels üslubunu bozacağı şeklinde olmuştur. Bu nedenle bu tip icraya günümüzde çok gösterişli üslup ve tavır dışı piyasa olarak tabir edilmiş, hatta bu tarz icracılara da piyasacı nitelmesi dahi yapılmıştır. Doğaçlama kökenli olan süslemeler, Rönesans ve erken barok dönemi yorumcu ve icracısı konusunda da sıkça tartışmalara konu olmuştur. Bu dönemin tamamında sanatın bütün dallarında olduğu gibi müzikte de karışıklık (kontrast) hakimdir. Barok bestecileri geniş düşünce ve duygularını, en canlı şekilde müzikle aktarmak istemişlerdir. Coşkuyu, kahramanlık duygularını, derin düşünceyi, gizemi, arzuları, tutkuyu anlatmak için karışıklıklardan yararlanmışlardır (İlyasoğlu, 1999).

A. İcra Oluşturan ve Olgunlaştıran Elemanlar, Süslemeler

Söz konusu herhangi bir eserin yapısını bozmadan küçük notalarla belirtilen ve asıl notanın önünde ve arkasında yer alan ifade biçimi oluşturan nota yazım şekilleridir. Bunlar, mızraplı ve mızrapsız çarpmalar, daha fazla ses, (grupetto) glissando (ses kaydırma), legato (bağlı çalmak), mordan gibi. Süsleme işaretleri Avrupa Müziği'nde kurallara bağlanıp, besteci tarafından nota üzerinde detayları ile belirtilmiştir. Türk Müziği'nde ise bu tür süslemeler nota üzerine işaretler konmaksızın, icracının özgür yorumuna bırakılmıştır.

Asıl notanın dışında küçük notalarla ilaveler (çarpmalar)

1. Daha fazla ses (Grupetto)
2. Mordan (Mordent)
3. Glissando (Ses kaydırma)
4. Legato, Artikülasyonlar, non legato veya pisikato (Pizzicato) çalmak

B. Nota ve İcra Farklılığı


Herhangi bir eserin yazılmış olan nota dışında ilave edilen ve müzik cümlelerinin genişleyerek ana melodinin yapısını bozmadan eklenmiş olan cümle genişlemeleridir. İcra, bir bestecinin eserini kendi yorumuna uygun hale getirerek icra etmesidir. Yazılan notanın bir bakıma süsleme notları yani müziği meydana getiren teknik ve icra tavrının tüm özelliklerini düşünerek icra etmesidir. İcra gördüğü an, eseri melodi olarak aynısını duyurur ancak; ilave notlarla cümleyi adeta biraz genişleterek yorumlar. Burada ana melodiye cümle istiflemeleri, ikiz motifler, varsa onaltılık değerleri üçleme (triole) notlarına dönüştürerek ifadeler ve hatta uzun notlar arasında varyasyonlarla hareketlendirerek genişletip uygular.

Bu tip uygulamalara karşı çıkan ve eleştiren müzik adamları olmuştur ve hâlâ vardır ama notayı yorumlayan icracı aslında eserin ana çizgisini ve melodisini hiç bozmadan Esere dinamizm ve heyecan katmaktadır bu da barok döneminden beri her ne kadar o dönemde de karşı bazı görüşler olmuşsa bile bu durum icracılar tarafından uygulanmaya devam etmektedir.

1. Uzun notayı küçük nota değerlerine bölme
2. Cümle istifleme
3. Asıl notanın önüne ve arkasına birden fazla ses
4. İki notun arasının farklı notalarla doldurulması
5. Triole (üçleme)
6. Tril (trillo, trill)
7. Karışık çalma
8. Çift ses ve akor elde etme

C. İcrayı Oluşturan ve Olgunlaştıran Elemanlar, Süslemeler

1. Asıl Notanın Dışında Küçük Notalarla İlaveler, Çarpma Notları (Çarpma)

Asıl notanın küçük notalarla ilavesidir. Daha ziyade  şeklinde eğimli çizgi ile kesilmiş küçük sekizlik değerlerle yazılır. Değerini ise, çoğunlukla kendisinden sonraki asıl notadan almaktadır. Ancak (Batı müziğinde nadiren bizde genellikle) kendisinden öncekinden de aldığı olmaktadır. Asıl notadan önce ve sonra gelen notadır.

Türk geleneksel müziğinde çarpma, genelde değerini kendisinden sonraki asıl notadan alan şekliyle kullanılmıştır. Ancak, değerini kendisinden önce alan çarpma notalarının kullanımı diğerine göre biraz daha tercih edildiği gözlenmektedir.

Muhayyer Saz Semâi Beste: Tanburî Cemil Bey
İcra: Mehmet Bitmez

NOTA 

İCRA 

2. Daha Fazla Ses (Grupetto)

Asıl notun alt ve üst not ile (belirli bir sıra içinde) süslenmesidir. Grupetto iki şekilde yazılarak ifade edilir. Türk müzik geleneğinde hemen hemen rastlanmaz ama Cemil Bey dönemi ile beraber icraya dahil olmuştur. Bugün Ud icracıları sıklıkla kullanmaktadırlar.

Grupçuk, kümecik. Esas notanın bir derece üst veya alt perdesinden başlayıp kıvracım kümeleniveren üç veya dört notalık melodik süsleme. Bir esas nota, sonra onun üst notası, dönüşte alt notaya uğrayıp, son olarak yine esas notadan birleşik kümecik.

Grupettonun notaları kıvrak icra olunarak, kıymetleri tutarı esas notanın süresini aşmaz (Gazimihal M.R. 1961).

- a. Başlıca notun üst tarafındaki notla başlayarak
- b. Başlıca notun alt tarafındaki notla başlayarak

Türk Müziği'nde grupetto nota yazım şekli kullanılmamıştır. Ancak taş plak kayıtlarına baktığımızda grupetto süsleme şeklinin Tanburî Cemil Bey tarafından icra edildiğini söyleyebiliriz.

- a. Başlıca notun üst tarafındaki notla başlayarak



b. Başlıca notun alt tarafındaki notla başlayarak



Şedaraban Peşrev

Refik FERSAN

Nota

Yorgo Bacanos'un İcrası

Mehmet Bitmez'in İcrası

Hüseyinî Saz Semâi (Mehmet Bitmez'in Ud İle İcrasından)

Lavtacı Andon

Aksak Semâi

Nota

İcra

3. Mordan (Mordent)

Türk Müziği icrasında benzer süslemelerine rastladığımız mordan, aynı grupetto gibi nota yazım işareti olarak kullanılmamıştır. Mordan, asıl notanın ya üst ya da alt notasıyla süslenmesiyle icra edilen bir grup notadır. Bu süslemede amaç, asıl notun varlığının alt veya üst nota ile çalınarak belirtilmesidir. Üst ve alt mordan olmak üzere iki şekli vardır.

4. Glissando (Ses Kaydırma)

Bir sestem diğerine geçerken, kesinti olmadan aradaki seslerin de duyurularak çalınmasıdır. Ud'da herhangi bir sese basan parmağın titreşimini durdurmada, tel üzerinde kaydırılarak başka uzak veya yakın bir ses'e gitmesi ile elde edilmektedir. (aradaki sesleri tarayarak elde edilen pozisyon değişimi) Bu hareketin işareti ise, notanın üstünde düz çizgi olarak gösterilmektedir.

Türk müziği çalgılarının bazılarında, çalgının da karakteristik özelliğine uygun bir yapısı varsa, mutlaka uygulanan bir durumdur. Ayrıca, Ud icrasında bazı büyük ustaların çokça

kullandığı bir icra biçimidir. Özellikle bunların başında Cinuçen Tanrıkorur'u saymak gerekmektedir.

Muhayyer Saz Semâî

Beste: Tanburi Cemi Bey

Nota

İcra

İcra: Mehmet Bitmez

5. Legato

Bağlı notaların, üstteki kavis süresince bir nefeste veya tek yay çekişte, klavye üzerinde de akıcı bir surette çıkarılacağını bildiren sıfat. Legassitimo: gayet bağlı.(Gazimihal M.R. 1961) Bir eserin notalarının ara vermeksizin birbirine bağlanarak icra edilmesi şeklindedir. Önemli icracıların başında Türk müziği geçmiş dönem Ud icracılarından Ud virtüözü Şerif Muhiddin Targan'ı gösterebiliriz. Daha sonra Udi Nevres Bey'i sayabiliriz. Bu icracıların tavır ve tekniklerinden yola çıkarak kendi geliştirdiğim ileri icra tekniklerinde en çok kullandığım

Hüseyni Saz Semâî

Legato

Beste: Lavtacı Andon

Nota

Beste: Lavtacı Andon

İcra

İcra: Mehmet Bitmez

karakterlerden biri legato'dur.

D. Nota ve İcra Farklılığı

1. Uzun Notayı Küçük Nota Değerlerine Bölme

Türk müziği icrasında mızrap vuruş sayısı olarak fazlaca kullanılan ve tek notaların sekizlik onaltılık ve daha küçük değerlere bölünerek icra edilmesidir. Tanburi Cemil Bey'in Muhayyer saz semâisi'nde belirtilmiştir.

Şedaraban Peşrev

Beste: Refik Fersan

Nota

Yorgo Bacanos'un İcrası

Mehmet Bitmez'in İcrası

Şedaraban Peşrev

Beste: Refik Fersan

Nota

Yorgo Bacanos'un İcrası

Mehmet Bitmez'in İcrası

2. Cümle İstifleme

Klasik dönemde pek görülmemekle beraber, 20. yy sonlarından itibaren Türk müziğinde sıklıkla kullanılan bir ifade biçimidir. Tanburi Cemil Bey ekolünün bir yansımasıdır. Daha sonraları tüm Ud icracılarının da izlediği ve kendi çalgılarının karakteristik özelliklerinin uygunluğuna göre biçimlendirerek ifade ettikleri bir icra olmuştur.

3. Asıl Notanın Önüne ve Arkasına Süsleme Notalarının İlavesi

Ana temayı oluşturan melodilerin çoğaltılarak eserin ve icra tavrının gerektiği ölçülerde üslenmesidir.

Şedaraban Pesrev

Beste: Refik Fersan

NOTA

Yorgo Bacanos'un İcrası

Mehmet Bitmez'in İcrası

İcra: Mehmet Bitmez

4. İki Notun Arasının Farklı Notalarla Doldurulması

İnici ve çıkıcı melodilerde, bir ölçü içindeki cümle içinde alt ve üst melodik varyasyonlarla işlenerek yapılan icradır. Bu tip icraya genellikle Yorgo Bacanos'un kayıtlarında rastlanmaktadır. Bu tip icra o dönemde aynı zamanda bir ustalık göstergesidir.

Aksak Semâî Muhayyer Saız Semâî

Beste: Tanbur Cemil Bey

NOTA

İCRA

İcra: Mehmet Bitmez

5. Triole (Üçleme)

Üçleme (triolet) malum olduğu üzere bir darp iki müsavi kesre ayrılabilirdiği zaman “basit darp” namını alır. Bu kaidenin dikkate şayan bir istisnası vardır. Ekseriya, basit bir darp kıymeti içine müsavi olan iki kesrin yerine, yine aynı cinsten üç kesir konur. Mesela dörtlük notla gösterilen bir darp vahidi kıyasisi, müsavisi olan iki sekizlik yerine üç sekizlikle işgal edilir.

Aksak Semâi Muhayyer Saz Semâi Beste: Tanburi Cemil Bey

1. Hâne

Nota

İcra: Mehmet Bitmez

İcra

6. Trill (Trillo-Trill)

Müzik yazısında ilk zamanlar daha çok bir basamaktan sonra ya da bir notanın tekrarı üzerinde kullanılan triller melodilerin enerjileridir. Ve bu yüzden vazgeçilmezler (Newman, 1995) Tril esas nota ile onun alt ya da üst komşu sesinin, süratle tekrar edilmesinden oluşan bir süslemedir. Esas notanın üzerine konulan *tr* sembolü yanına trilin uzayacağı süre kadar kırık çizgiler konulur.

Muhayyer Saz Semâi Beste: Tanburi Cemil Bey

Nota

İcra: Mehmet Bitmez

İcra

7. Karışık İcra

Bir ölçü veya cümle içinde notaya karşılık yazılmış değer süresi içinde üst ses'e çarpma, iki nota arası doldurma, grup notanın önüne ve arkasına ilâve, uzun notayı küçük değere bölme, iki ses, akor ve Mordan gibi çeşitli şekillerde icra edilmesidir. Bu tarz icralar, ağırlıklı olarak Şerif Muhiddin Targan, Nevres Bey ve Yorgo Bacanos gibi çalgılarının virtüözleri olan icracılarda sıklıkla görülmektedir.

Hüseyinî Saz Semâi Beste: Lavtacî Andon

İcra: Mehmet Bitmez

8. Çift Ses ve Akor Elde Etme

İki uyumlu sesin bir arada kullanılması ile icra edilen bir şekildir. Türk müziği geleneğinde önceleri pek kullanılan bir icra olmamakla beraber, tanbur gibi daha tutucu bir çalgıda görünen bu davranış pek de alışık bir durum değildir. Cemil Bey'le başlayan bu yaklaşım onun döneminden hemen sonra gelen icracılara adeta yol göstermiştir.

Şedaraban Peşrev Beste: Refik Fersan

Teslim

İcra: Mehmet Bitmez

2. SONUÇ

Bu sunumda, bestecilerin eserleri üzerinde, icracılar tarafından yapılan birtakım değişikliklerin, süslemelerle ifade edilmesi konu edilmiştir.

Nota'nın bir ezber aracı olarak kabul edildiği, tüm müzik icracılar tarafından öngörülen bir yaklaşımdır. Farklı birçok icracılar, aslında aynı figürleri yani süsleme notlarının temel ortak noktalarında, benzer bir tavır sergilerler ancak; gerek çalgıların gerek kişilerin müzik birikimlerinin sonucu olan özel yetenekler farklı bazı icralar ortaya koyar. Bu da, asıl olan tavrı belirler ve icrayı zenginleştirir.

Batı müziği nota yazısında 15. yy'da başlayan müzikte süslemeler, önceleri karşı çıkılrsa da, sonradan bu yaklaşımların süslemelerle eserlere aslında renk, estetik, incelik ve güç kazandırdığı görülmüş ve aynı zamanda yorum gücü kattığı anlaşılmıştır. Aynı durum doğrudan Türk müziği için geçerli olmuştur.

Süslemeler icracının özgür ifadesini arttırdığı gibi icra edilen esere kendi ifade, yorum ve tavır gücünü koyabilme imkânı sağlayarak sanatı daha da güçlendirmiştir.

Türk Müziğinde görüldüğü üzere nota araç olarak görülmüş, bestenin ana melodilerine dokunmadan yapılan süslemeli icra esas alınmıştır. Dahası, bestekâr kendi eserini dahi yazdığı gibi icra etmemiş aksine çeşitli süsleme notları ve varyasyonlarla adeta yeniden yorumlamıştır.

Nota dışı icraya, başta taş plak kayıtları olmak üzere, hemen her müzik icra kurumlarında, topluluklarda ve solo icralarda rastlanmakta, eserin yapısını asla değiştirmeden, bozmadan ve aykırılığa gitmeden, müziğin temel esasları ile yorumun içinde gerekli tüm uyumlu süslemelere hareketi göze çarpmaktadır.

Batı müziğinde yapılan yazılı icra anlayışı, Türk müziğinde, kişisel tavırların ortaya konulduğu irticali icra anlayışı ile hakim kılmıştır. Nota araç olarak görülmüş, bestenin ana melodilerine dokunmadan yapılan süslemeli icra esas alınmıştır

Sonuç olarak, günümüz müzik eğitimcisi, öğrencisi ve icracısının müzik yazısını süsleyici, bu nota ve işaretlerin günümüzdeki uygulamalarının yanında asıl olan geleneksel tarzlarını da bilmesi, eserin sağlıklı icrası bakımından son derece önemlidir.

KAYNAKÇA

- Agay, D. (1971). *The Baroque Period*. New York: Yorktown Music Press Inc.
- Akkaş, S. (2000). *Gazi Sanat Dergisi*, C. 21, 67.
- Bitmez, M (1990). Cemil Bey'in Tanbur İcrasının Özellikleri. *Yüksek Lisans Tezi*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Hoffer, C. R. (1989). *The Understanding of Music*. California, Belmont: Wadsworth Publishing Company.
- Holts, I. (1988). *An ABC of Music*. Oxford-Newyork: Oxford University Press.
- İlyasoğlu, E. (1999). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Jacobs, A. (1997). *Dictionary of Music*. London: Penguin Books Ltd.
- Kennedy, M. (1996). *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Newyork: Oxford University Press.
- Neumann, F. (1986). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. USA: Princeton University Pres.
- Newman, A. (1995). *Bach and The Baroque*. New York: Pendragon Press Stuyvesant, NY.
- Rougnon, P. (1930). *Mufassal Musikî Nazariyatı*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- Rossi, A. (1994). *Metodo Completo Per la Divisione Bona*. Italy: G. Ricordi & C. Milano.
- Usmanbaş, İ. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Zorn, J. (1995). *Listening to Music*. New Jersey: Prentice-Hall Inc.

HALK DANSLARINDA FEMİNİST ELEŞTİRİNİN GEREKLİLİĞİ

The Necessity of Feminist Criticism in Folk Dances

Mehmet ERDEM*

ÖZET

Feminist eleştiri; bedenın hangi yollarla biçimlendirildiği ve hangi yollarla anlam ifade ettiği üzerine yaptığı araştırmalarını; bedenle ilgili çalışmalar, bedenın eğitimi, öyküleri, dünyadaki varoluş ve algılanış biçimi için bir tür canlı laboratuvar olan dans çalışmalarına doğrudan bir şekilde uygular. Dansı, bedenın sanatsal bir biçimi; bedeni ise toplumsal cinsiyet farklılıklarının büyük oranda kaynağı olarak gören feminist dans eleştirisini ise kadın imgelerinin temsil ve sunum biçimlerinin yanında bu imgelerle kadınların toplum içindeki konumları ve rolleri arasındaki ilişkiyi merkezine alarak analiz eder ve tartışır.

Bu çalışma bahsi geçen feminist dans eleştirisini kuramının açıklanmasından sonra, kuramın halk danslarına uygulanabilirliği sorunsalı bağlamında, bugüne kadar halk dansları çalışma sahasında feminist dans eleştirisini ve analizi yönteminin yeterince kullanılmamış olmasından kaynaklanan feminist bakış açısının eksikliğini görerek, halk dansları çalışma sahasına yeni bakış açıları ve yeni fikirler katabilmeyi ve bundan sonra yapılacak olan çalışmalarını cesaretlendirebilmeyi umut etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Dans, halk dansları, feminist eleştiri, dans eleştirisini, beden.

ABSTRACT

Feminist criticism directly applies its researches upon how the body is formed and how this makes sense to dance studies which is an active laboratory for the training, stories, studies, perception and existence of the body. On the other hand, feminist dance criticism, which considers dance as an artistic form of body and the body as a substantial source of gender differences, analyses and discusses representation and presentation of the women images. It also discusses the relations between the roles and places of women in society with these images by centring on them.

Following the explanation of the feminist dance criticism theory mentioned before, it is expected that this study will encourage further studies and contribute new ideas and new point of view to the field of folk dances in the context of the problem with applying the theory on folk dances by considering the lack of the feminist point of view which is based on not having been sufficiently used in the field so far.

Key Words: Dance, folk dances, feminist criticism, dance criticism, body.

GİRİş

Herhangi bir analiz biçimi gibi, feminist analiz de bir şeyin nasıl kurulduğunu, nasıl işlediğini belirlemek için yapılan bir soruşturmadır. Feminist analiz bir yöntembilimler çeşitilmesi kullanır: göstergebilim ve yapı çözüm gibi daha yeni olanlar ile etnografi ve hareket analizi gibi daha geleneksel olanlar buna örnek gösterilebilir. Feminist analiz, herhangi belirli bir yöntembilimle tanımlanmaktan ziyade, kendi bakış açısıyla diğerlerinden ayrışır (Dally, 1991). Dansa dair feminist yaklaşımın temel meselesi ise kadın imgelerinin temsil ve sunum biçimleri ve bu imgelerle kadınların toplum içindeki rolleri ve konumları arasındaki ilişkidir (Carter, 1998).

Dans bedenın sanatsal bir biçimi olarak tarif edildiğinde, bedenın de toplumsal cinsiyet farklılıklarının büyük oranda kaynaklandığı yer olduğu varsayımından yola çıkarak feminist analizin, bedenın hangi yollarla biçimlendirildiği ve anlam ifade ettiği üzerine araştırmalar yaptığını söylemek mümkündür. Bu araştırmalar bedenle ilgili çalışmalar, bedenın eğitimi, öyküleri, dünyadaki varoluş ve algılanış biçimi için her şeyin ötesinde bir tür canlı laboratuvar olan dans çalışmalarına, hemen ve doğrudan bir şekilde uygulanabilir. Özetle, dans, feminist analize potansiyel olarak çok zengin materyal sağlar (Dally, 1991).

Feminizm, dansın biçimi ve hareket, dinamik nitelikler, alan kullanımı, dansçıların rolleri ve ilişkileri, kostüm, ses gibi bileşenlerinin incelenmesini ve bu bileşenlerin tema ya da konuyla bağlantılı olarak okunmasını gündeme getirir; böylelikle dansı ve onun sahip olduğu konumu yalıtılmış bir sanat olgusu değil de bir kültürel üretim biçimi olarak sorgular (Carter, 1998).

Dans araştırmalarında, feminist analize konu olabilecek farklı ama birbiriyle ilişkili birçok alan tanımlanabilir: Bunlar; dans kavramları, dans tarihi, dans etkinliğinin doğası, ürün olarak dans eseri ve dansın eleştirel kabulüdür (Carter, 1998).

Feminist dans eleştirisini en temelde şunları sorar; dans çalışmalarını hangi yollarla cinsiyetlendirilmiştir ve dans çalışmalarını epistemolojik bir kategori olarak tarihsel süreç içerisinde hangi yollarla anlam ve değerini cinsiyetlendirilmiş kategorisini oluşturur.

*Öğr. Gör.- Kafkas Üniversitesi, tho1.mehmet@hotmail.com

Çağdaş entelektüel iklim, yapı çözüm, göstergebilim, postmodernizm, etnografi vs. gibi parçaları ayrılmış görünse de, tüm bu tartışmalar temsil/sunum meselesi etrafında dönmektedir. Bir temsil nasıl yaratılır? Kimin bakış açısını içerir? İzleyicinin gündelik gerçeklik inşasında ne rolü vardır? Bugün feminist araştırmacılar, "Kadın"ın kültürel veya estetik temsilleri ile gerçek kadınların yaşamları arasındaki bölünmeyle ilgilenmektedir. (Ataerkil olan) kültürümüz, kadınların genellikle ince ve zarif veya afiş kızları gibi olmadığı gündelik yaşamdaki standartlarımızı, bir şekilde belirleme noktasına gelen Kadın temsillerini nasıl inşa eder? Kadınlar, sahnede eril bakışın alışageldiği düzene ve beklentilerine hapsolmeden kendilerini nasıl temsil ederler? Kadınlar açısından, eril arzunun nesnesi haline gelmeye ihtiyaç duymayan, kendilerine ait güzellik standartlarını yeniden inşa etmek mümkün müdür (Dally, 1991)?

Eril bakış kuramının dans için açık imaları, dansın da bu kuramın gelişimi için önereceği çok şeyi vardır. Eril bakış kavramının çıkış noktası olan film sektöründe, icracı bir film şeridinde donmuş haldedir, dansta ise canlıdır. Bu durum, eril bakışın dinamiklerini nasıl etkiler? İracı canlı olduğunda, eril bakış yok olmaya karşı daha mı savunmasızdır? Bir dansçı -ki temelde izleyici için kendi bedenini sergiler- nesneleştirilmekten nasıl kaçınır? Bazı danslar, birinin diğeri için kendisini sunmasındansa, izleyici ve icracının eşit şartlarda beraberce dansı paylaşabildiği gerçek ve mecazi bir alan yaratabilir mi? Bunu başarabilmiş olan dansçılar var mı (Dally, 1991)?

Bir dans eserinin seyirci tarafından algılanışı, bireylerin kişisel tarihi, anlayışı ve bilgisiyle bağlantılıdır ancak dansın yorumlanması; işaretler, semboller, biçimler, yapılar... vs. atfedilen ortak kültürel anlamlarla da ilişkilidir. Dans metnine atfedilen anlamlar, kamusal alana eleştirmenlerin yazılarıyla çıkar. Dansın her türlü yazılı ya da sözlü yorumu da feminist analizin konusudur çünkü tarihsel metnin yazarın kişisel çıkar ve ideolojik duruşunu içermesi gibi, eleştiri de nihayetinde öznel bir etkinliktir. Feminist analiz yazarın eleştirel duruşunu sorgular ve onun toplumsal cinsiyetle ilgili beklentilerinin, daha sonra kamusal bilgide somutlanacak olan kişisel algılarını nasıl biçimlendirdiğini inceler. Örneğin genellikle kadın dansçıların icraları, yeteneklerinden çok görünüşleri bağlamında değerlendirilmiştir (tabii ki kadınların yaptıkları işlerden çok görünüşleriyle tanımlandıkları tek alan dans değildir) (Carter, 1998).

Feminist analiz tarafından yönlendirilme ihtimali olan bu türden sorular hakkında düşünmeye başladığımız anda, liste sonsuz görünebilir: Niçin modern dansı icat edenlerin neredeyse tamamı kadınlardı? Bir evrensel duygunun dansı mümkün müdür, yoksa icracının cinsiyetine bağlı olarak, dansa her zaman toplumsal cinsiyet beklentilerinin rengi mi bulaşır? Marie Sallé'nin ballet d'action kuramı ve pratiği neydi? Delsartizm 19. yy. sonunda, kadınların yaratıcılığı için özgürleştirici bir çıkış noktası mıydı, yoksa kadınların potansiyel histerik "duygusallığı" için kısıtlayıcı, onaylanmış bir çıkış noktası mı? Isadora Duncan'ın dans geleneklerini radikal olarak yeniden biçimlendirmesi, onun sahne temsilinde "cinsiyet" meselesini etkisiz hale getirmesine nasıl izin verdi? Dansta kadın ve erkek beden imgelerinin inşasında anatominin, eğitimin ve kültürel koşulların görece önemi nedir? Modern dans, bale ve halk danslarında kadın ve erkek beden imgesi son yüz yıl boyunca nasıl değişmiştir? Bu değişiklikler bize kültürdeki değişimler hakkında neler söyler? Eğitim süreci aynayla olan dans biçimleriyle olmayanlar arasındaki farklar nelerdir? Dans dünyasının toplumsal hiyerarşisi, cinsiyetçi tutumları nasıl somutlaştırır (Dally, 1991)?

Kadınların dans yazımına katkıları, dansın temel kavramlarından biri olan 'koreografi'nin tarihsel sınırlamaları yüzünden genellikle görünmez kılınmıştır. Yirminci yüzyıldan önceki dönemde ün kazanan az sayıda kadın koreograf olması yalnızca tarihin seçici niteliğiyle açıklanamaz; 'koreografi' teriminin kendisinin de kavramsal analizinin yapılması gerekir. Dans yazımı stüdyonun içinde yani özel alanda gerçekleştiği için kadınların bu alandaki katkıları gün yüzüne çıkarılamamıştır; çünkü matbaada basılan ve kamusal dolaşıma sokulan program dergisinde yalnızca bale uzmanının ismi bulunur. Sonuçta, kadınların çalışmaları 'kayda değer bulunmaz' ve genellikle sınırları tarihsel olarak belirlenmiş olan düzenlemecilik, yaratıcılık, tasarımcılık, koreograflık ya da sanatsal ortaklık tanımlarının dışında görülür (Carter, 1998).

Kadınların baleye olan katkısı genellikle icracılıkla sınırlanır ve diğer alanlardaki yaratıcı katkıları görmezden gelinir; bunun sonucunda genç kadın dansçılar örnek alabilecekleri rol modellerinden de mahrum kalmış olur. Batılı sahne dansları tarihsel olarak incelendiğinde, koreografinin erkek alanı olarak tanımlanmasının kurgusal olduğu ortaya çıkar. Yirminci yüzyıl dans tarihinin en yaratıcı dönemlerinde birçok kadın yer almıştır. Kadınların, büyük şirketlerden ya da kurumlardan bağımsız şekilde hem icracı hem eser sahibi olarak çalıştıkları dönemlerde, kendi yöntemleriyle kendi imgelerini yaratabildikleri görülür (Carter, 1998).

Kadınların yaratıcı katkılarının ortaya konması; erkeklerin "yaratıcı deha"lar, kadınların da onlara cevap veren "ilham perileri" olarak tanımlandığı geleneksel ayrımın kırılmasını sağlar (Carter, 1998). Peki bu kırılma halk danslarında ne zaman yaşanacaktır?

Dans çalışmalarında feminist analizin değeri, ne var ki, sadece feministler için önemli değildir. Genel anlamda alanın gelişimine katkıda bulunmayı, en azından dört yolla, vaat etmektedir. Birincisi, temsil sürecine yapılan vurgu, dansın anlam üretme yollarına yeni bakışlar getirmektedir. İkincisi, genel kabul gören akımın göz ardı ettiği dans figürleri ve anlamları hakkındaki araştırmalar, bizim dans tarihi anlayışımızı zenginleştirmekte ve genişletmektedir. Üçüncü olarak, diğer disiplinlerden kuramların ve fikirlerin alana girmesi, tüm anlayışların dans araştırmacılarına potansiyel bir uyarıcı olması. Son olarak, dansın salt estetik bir olgu değil, kültürel bir pratik olarak da genişletilmiş algısı, dansı sosyal bilimlerde daha da belirgin bir yere götürecektir. Bu bağlamda, feminist analiz, önemli toplumsal, politik ve kültürel ilişkilerin bir alanı olarak dans çalışmalarının genişletilmiş bir kavramına yönelen, daha büyük bir akımın parçasıdır (Dally, 1991).

Özetle, dansa yönelik feminist yaklaşımın ortaya koyduğu sorular; dans kavramları, tarihi, pratikleri ve ürünleri yoluyla erkek egemen kadın imgelerinin yeniden üretilmesiyle bağlantılıdır. Bu bağlamda, feminizmin en önemli katkısının dansı bir hegemonya pratiği olarak tanımlaması olduğu söylenebilir. Böylece, dansın yalnızca toplumsal kültürel normları güçlendirmede, tüm bunlara meydan okuma ve onları yıkmaya potansiyeline de sahip olduğu ortaya çıkar (Carter, 1998).

KAYNAKÇA

- And, M. (2007). *Oyun ve Bügü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ataman, S. Y. (1975). *100 Türk Halk Oyunu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ataman, S. Y. (1987). *Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu*.
- Carter, A. (1998). Feminist Strategies For The Study of Dance. J. d. Lizbeth Goodman İçinde. *The Routledge Reader in Gender and Performance*, 247-250.
- Dally, A. (1991). Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis. *Dance Research Journal*, 23 (1), 2-5.
- Kurt, B. (2008). Halk Danslarında Toplumsal Cinsiyet rollerini Dönüştürmek. *Sempatik Dans-Aylık Dans Kültürü ve Beden Sanatları Dergisi*, 19.
- Ötken, N. (2011). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Halk Oyunlarında Kadın. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 268-276.

YAS DANSLARI

Lament Dances in Turkey

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN*

Yusuf KURT**

ÖZET

Önemli bir iletişim aracı olan geleneksel danslar, sosyal ve kültürel yaşam hakkında pek çok veriyi sağlayabilecek temel kaynaklardan birisidir. Toplum belleğindeki bilgileri aktaran yapısı ile, kırsal ve kent toplumlarının sosyal yaşamında önemli birleştirici bir rol üslenmektedir.

Anadolu geleneksel dans kültürü temel olarak dünyevi danslar ve inanç dansları olarak iki gurup atında sınıflandırılabilir. Günümüzde hemen hemen hiç görülmemesine rağmen geçmişi Türk kavimlerine dayanan yas dansları uygulamalarının Orta Asya’da ve Anadolu’da uygulandığına dair çeşitli bilgiler bulunmaktadır.

Bu sunumda Anadolu yas danslarının tarihi derinliği araştırılarak 2014 yılı Trabzon Tonya ilçesi alan araştırmalarımıza dayanan bilgiler doğrultusunda Türkiye’deki güncel duruma ortaya konmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Halk oyunları, ritüel danslar, yas geleneği.

ABSTRACT

We can mainly classification Anatolian dances under two topic such as Ritual dances and Entertainment Dances. The lament dances practices roots are date back to Turkish races which is very hardly seen in Turkey. There are some written sources about on lament Dances practices in Asia and Anatolia.

In this paper we will focus on historical background and recent situation of Lament dances with our fieldwork in Trabzon- Tonya village in 2014

Key Words: Folk dance, ritual dances, lament tradition.

GİRİŞ

Anadolu kavimleri, yerleştikleri bölgelerde buldukları devinim bilgilerini, kendi kültürel bellekleri ile harmanlayarak oluşturdukları kültür katmanlarında, geleneksel dans kültürlerini sürekli yenileyip, çeşitlendirerek günümüze aktarmışlardır. Bugün, halk oyunlarının devinim biçimlerinde, sembolize ettiği anlamsal yapıda, dramatik unsurlarda, halen kökeni çok eskiye dayanan toplumsal uygulamaların ve inançların izlerini görmek mümkündür.

Dansın kökeninin inanca dayalı ritüeller olduğu yaygın kabul edilen bir görüştür. Türklerin oyun kültürünün temeli, Şaman⁸² törenlerinde dans ederek transa geçen “Kam”ların bedensel hareketlerinden esin alınan devinimlere dayandığı düşünülmektedir. Asya halklarında yaygın görülen ve eski Türk kavimlerinin inanç sistemleri içerisinde yer alan Şamanizm; dans ve müzik aracılığı transa geçerek doğüstü varlıklarla ilişki kuran kişilerin, güçlerini toplum yararına kullandıkları, çeşitli dini törenler bütünüdür. Şamanlar “1) Ölü ruhunu öbür dünyaya göndermek 2) Herhangi bir nedenle yersiz, yurtsuz kalan bir ruhu bir yere yerleştirmek 3) Av sırasında şanssızlığı gidermek 4) Ağır hastaları tedavi etmek, büyü yapmak, yağmur yağdırmak, fala bakmak”⁸³ gibi pek çok üslemler toplumsal görevi ritüel devinimler yoluyla (dans aracılığıyla) yerine getirmektedirler.

İnsanın ilk iletişim aracı sayılan bedenle anlatım içerisinde, düzenli tekrarlanan devinimlerle ortaya çıkan dans kavramı, giderek toplumsal ve dinsel bir karaktere dönüşmüştür. Zamanla edinilen tecrübeler ve deneyler sonucu, dansların adım ve müzik yapısı farklılaşarak toplumdan topluma değişik özellikler göstermeye başlamıştır. Kolektif hale gelen toplumsal dansların taşıdığı sembolik anlamlar değişime uğramıştır. Zaman içerisinde geleneksel dansların çoğundaki inanç unsurları yitirilmiş, eğlenceye dayalı bir kültür unsuru haline dönüşmüştür. M. And’a göre “Anadolu’da düğünler, dans için en önemli vesiledir. Ancak iki türlü dansı birbirinden ayırmak gerekmektedir. Bunlardan, birincisine katılanların düğünde halay gibi eğlenmek için oynadıkları danslar, ikincisi kökeni çok eskiye giden, kutsal bir anlam taşıyan ve evlenmeye kutsallık getiren danslardır: (...) Hemen şurasını da belirteyim ki çoğu kez, ikinci türe giren danslar da bugün oynayanların daha çok bir katılma sevinci duydukları, eğlence için oynadıkları danslar olup, eski kutsal anlamlarından sıyrılmışlardır”⁸⁴.

*Prof. Dr.-Ege Üniversitesi DTM Konservatuarı, ocal.ozbilgin@ege.edu.tr

**Öğr. Gör.-Giresun Üniversitesi Devlet Konservatuarı

82 “Şaman” kelimesi Mançuca bir sözcük olup, “zıplayan, dans eden” anlamına gelmektedir.

83 Cemal Şener, Şamanizm, BDS Yayınları, İstanbul, 1996, ss: 23-25.

84 Metin And, **Oyun ve Büyü**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayını, 1974, s. 57.

Günümüz halk oyunları uygulamaları; Dünyevi danslar, ve İnanç Dansları olarak iki temel sınıflama altında toplanabilir. Anadolu geleneksel dans repertuarının büyük bir çoğunluğunu oluşturan dünyevi danslar, görünüm ve uygulama açısından inanca dayalı bir mana taşımayan devinimler olarak, eğlence ortamlarda yaygın olarak icra edilmektedir. Bu yazıda konu edilen ‘yas dansları’ ise; inanç dansları başlığı altında yer almaktadır.

İnanç Dansları

Edward B. Tylor, ilkel dinlerinin özünün animizm olduğunu ileri sürer. Animizm görüşünde tabiattaki her şeyin doğanın ve doğa güçlerinin birer ruha sahip olduğuna inanılır. Ruh; ölümden sonra bedenle tüm bağlarını koparır. Her canlının bedenine girerek onu güçlendirecek ya da zayıflatacak bir güç haline dönüşür. Bu düşünceye göre, “ölümden sonra ruh yaşamaya devam eder; çünkü düşlere girmekte, yaşayanları anılarda ve hayallerde izlemekte ve insanların yazgıları üzerinde gözle görülür bir etkisi olmaktadır. Böylece hayaletlere ve ölümlerin ruhlarına, ölümsüzlüğe ve bir ölümler dünyasına inanç doğdu. Ama genel olarak insanda, özel olarak da ilkel insanda, çevreyi kendi kopyası gibi tasarlama eğilimi vardır. Hayvanlar, bitkiler ve nesnelere hareket ettiklerine, bir şeyler yaptıklarına, insana yararlı olduklarına ya da onu engellediklerine göre onlar da ruhla donatılmış olmalıdır.”⁸⁵ Bu nedenle; insan yaşamının her evresinde ruhlarla dolu diğer âlemlerle ilişki kurmak için dansa başvurulmuştur. İlk insanlardan bu yana doğum, sünnet, evlilik vb. kutsanma törenlerinde; üzüntü ve ölümden, sosyo-politik- lider seçimlerinde, av törenlerinde; savaş, barış, zafer ortamlarında; bahar, hasat festivallerinde; çeşitli amaçlarla dans edilmektedir. “Hayat, güç, bolluk, zenginlik, sağlık. Buna rağmen silah dansı, evlilik için dans, bakireliğin kutsanması töreninde yapılan dans, erkeklik ile ilgili danslar, yağmur ve bereket için yapılan danslar, güneş için veya tıbbi danslar bölgeden bölgeye farklı şekillerde kullanılabilir.”⁸⁶ Tarım toplumlarında çoğunlukla beslenmeye yönelik görülen hasat törenlerinde; ürünün fazlalığı çeşitliliği ve korunmasına yönelik düzenlenen kutsama şenlikleri görülmektedir. “Avcılar ve balıkçılar da büyük bir balık avını ya da av mevsiminin açılışını şenlikler ve törenlerle kutlarlar, bunlardan yiyecek belirli ayınların boyunduruğu altına sokular, hayvanlara boyun eğilir ya da tapınılır. Bütün bu olaylar topluluğun sevincini, yiyeceğin büyük değeri için duygusunu dile getirir ve din bunlar aracılığıyla günlük ekmek karşısında insanın saygılı davranışını kutsar.”⁸⁷

Din olgusu, insanlığın bu konudaki gerekleri sahiplenip, değişikliğe uğratmadan yerine getirilmesini emreder. Türkiye’de küçük toplumlara ait inanç pratiklerinin yanında, geniş kitleler tarafından gerçekleştirilen törenlerde, inanç danslarının coğrafi açıdan geniş bir alana yayılarak benzer biçimde uygulandığı görülmektedir.

Alevi toplumlarının ibadet biçimi olan Cem törenlerinde görülen **Samah**, Tasavvuf düşüncesinin bir pratiği olan **Sema** Törenleri, Türkiye’nin her bölgesinde yaygın olarak görülen danslı uygulamalardır. Pehlivan Güreşlerinde, güreş öncesi müzikle birlikte yapılan **Peşrev**, inançsal öğeler taşıyan hareket biçimi ile Anadolu’da görülen çok farklı inanç dansları sınıflamalarına örnek oluşturabilir.

Anadolu’da görülen “İnanç dansları” kendi içerisinde iki başlık altında sınıflandırılabilir;

1. İbadet dansları, ritüel danslar; Ayının bizatihi kendisi olan, Samah, sema, inanç cemaatlerindeki ritüel uygulamalarda yapılan beden devinimleri, vb. inanç odaklı ritüel ritmik devinimlerdir.

2. Ritüel ortamda icra edilen danslar; mevsimsel kutlamalar, yağmur dansı, Saya gezmesi gibi her türlü ritüel şenliklerde gerçekleştirilen, dünyevi veya inanca dayalı danslar veya ritmik devinimlerdir.

İnanç dansları uygulama ortamı açısından, **ritüel şenlikler** ve **yas törenleri** olmak üzere iki görünümle karşımıza çıkmaktadır.

Yas Nedir?

Yas, “yitirilen bir şey”in geri dönmeyecek olması nedeniyle yaşanan üzüntüdür. Birey veya toplumların, sarsıntı yaratan olaylar karşısında yas süreci içine girdikleri görülür. ‘yas’, “yitirme” duygusu uyandıran olağandışı durumlar nedeniyle ortaya çıkar. (evlilik, boşanmak, taşınmak, bir iş

⁸⁵ Bronislaw Malinowski, Büyü, Bilim ve Din, İstanbul Kabalcı Yayınevi, 1990, sf: 7-8

⁸⁶ Curt Sachs, World History of The Dance, Newyork, Norton Library, 1963, sf: 55-56

⁸⁷ Bronislaw Malinowski, Büyü, Bilim ve Din, İstanbul Kabalcı Yayınevi, 1990, sf: 32

başlamak-bitirmek, doğa olayları, savaşlar, vb.) Kişisel ya da toplumsal yas tutma yoluyla, yitirmenin yarattığı psikolojik sarsıntı ile, yaşanan gerçeklik arasında bir uzlaşma sağlanmaktadır. Yas, psikolojik sağaltım inanışları doğrultusunda, istenmeyen durumun bir daha yaşanmaması ümidine yönelik bedensel uygulamalarla ayin niteliğinde uyulması gereken toplumsal kurallar haline dönüşmüştür. Ancak; yas uygulamaları, gelenekselleşmiş diğer kültür olgularında olduğu gibi nesilden nesle aktarım sürecinde anlamsal olarak değişime uğrayabilmektedir. Bazen semboller ve anlamları önemini yitirerek yok olurken, kimi zaman da, 10 Kasım Atatürk'ü anma törenleri örneğinde olduğu gibi birer ideoloji veya ülküye dönüşebilirler.

Yas Törenleri

Yas Törenlerinin çoğunluğu ölümle ilgilidir. Doğanın döngüsü olan “her şey doğar, yaşar ve ölür” gerçeği, insanın varoluşundan beri karşılaştığı incelediği ve çıkarımlarda bulunduğu bir olgudur. İnsanoğlu; kişisel açıdan dünyaya yeni gelen bireyin fiziki doğumu ile, bir kişinin fiziki ölüm yoluyla ruhlar âlemindeki yeniden doğuşla oluşan döngüye, hem fiziki hemde ruhani açılardan açıklamalar getirmiştir. “İlk insanı etkinliğin belirtileri bize 1 milyon yıldan daha eski bir tarih göstermekteyse de ilk ölü gömme yada gömü dışında yöntemlerle ölümün değişik bir saygı gördüğünün belirtileri M.Ö. 60.000-50.000 dolaylarındadır. Bununla hemen hemen eş zamanlı olarak “Fetiş”⁸⁸ niteliği gösteren kimi kalıntılar ortaya çıkmaktadır. (...) Olabilir ki kişiler özellikle kıvanç duydukları bir avın kalıntılarını saklamakta ya da sevdikleri bir kişinin cesedinden parçaları yakınlarında bulundurmaya istemekte dirler. Ya da belki tıpkı daha sonraki mağara resimleri gibi iyi bir avın ya da düşmanla başarılı bir çarpışmanın dilek-temsili çeşitli nesnelere yapılmak istenmektedir.”⁸⁸

Toplumların kültürel belleği olarak ölüm, yüzyılların birikimini ve çeşitliliğini taşır. “Ölüm, aynı zamanda toplumsal bütünleşmenin bir göstergesidir ve toplumsal paylaşımların gerçekleştiği sosyolojik bir zemindir. Ritüeller, merasimler, yas törenleri, taziye gelenekleri, kurban kesme, yemek dağıtma gibi toplumsal olgular, ölüm kültürüyle paralel gelişerek toplumda bir iletişim ağının oluşmasına neden olur. Bu iletişim ağı, bireysel ve toplumsal kimlikleri şekillendirirken, toplumsallaşmaya da belli bir yön verir. Geleneksel dönemde bu ağlar güçlüdür ve bireyin kimliğini toplumsal kimliklerin altında bırakır.”⁸⁹

Ölümle ilgili törenler pek çok toplumsal davranışın ortaya çıkmasına kaynak oluşturmaktadır. Anadolu’da yaygın olarak görülen; ölen kişinin yıkanması, kıyafetle yada kefenle gömülmesi, mezara çiçek veya yiyecek konulması, cenaze üzerine semboller içeren örtüler serilmesi - gelinlik örtülmesi, vb gibi uygulamalar, değişik şiddette yaptırımları olan kurallardır. Eski Türk kavimlerinde ölen insanın ruhunun başka bir kalıba büründüğüne inanılmaktaydı. Ölen kişinin ruhunun bir kuşa dönüştüğü görüşü hâkim halk inançlarıdır. İslâmiyet’in kabulünden sonra da özellikle Alevi-Bektaşî nefeslerinde, Yunus Emre’nin şiirlerinde “uçmak” “şahin olmak” kelimelerinin kullanılması da bu eski inanışların izlerinin devam ettiğini göstermektedir.

Ölüm İçin Dans Etmek

Eski Medeniyetlerin birçoğunda düzenlenen ölüm törenlerinde dans edildiği bilinmektedir. “Tanrılar için yapılan ayinlerde, hasat ve bereket için yapılan şenlik ve törenlerde dans, değişmez, önemli bir gösteri çeşidi idi. Ayrıca eski Mısırlılar ölüm törenlerinde dramatik danslar yaparlardı”⁹⁰.

Ljubica S. Jankovic; “Dancing for dead in Yugoslavia”⁹¹ (Yugoslavyada Ölüler için dans) adlı 1968 de basılan yazısında Yugoslavya’daki ölüler için yapılan dansın güncel durumunu işlemiştir. Bosna Hersek de cenazelerde bir Slav uygulaması olarak oynanan “Trizna” (Mourning dance) yas dansından bahsetmiştir. 2 yada 3 adım sağa-1 adım sola giden genel ve basit oyun adımının tersi olarak, 2 yada 3 adım sola -1 adım sağa biçiminde, enstrüman eşliksiz, sadece sözlü ezgi ile (acapella) ölüler için uygulanan bir dans olduğunu belirtir. Erken hristiyanlık izlerini taşıyan bu dans ait 11.-12. yüzyıla dayanan Rusça kaynaklar, Balkan ülkelerindeki yas danslarının yaygınlığını ve tarihi derinliğini belgelemektedir. Benzer biçimde, Romanya halk dansları konusunda uzman Anca

* Fetiş: Kişinin şans getirmesi için yanında bulundurduğu obje

⁸⁸ Ali Babaoğlu, Okkültizm, BDS Yayınları, İstanbul, 1997, sf: 37

⁸⁹ Yrd. Doç. Dr. Adem Sağır, Ölüm, Kültür Ve Kimlik: İğdir Ölü Bayramı İle Meksika Ölü Günü Örneği Death, Culture And Identity: The Case Of Dead Day Ceremony in Iğdır/Turkey

And Day Of The Dead İn Millî Folklor, 2013, Yıl 25, Sayı 98 S127

⁹⁰ Metin And, **Oyun ve Büyü**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1974, s. 58.

⁹¹ Dancing for the Dead in Yugoslavia Author(s): Ljubica S. Janković Source: Folk Music Journal, Vol. 1, No. 4 (1968), pp. 223-227Published by: English Folk Dance + Song SocietyStable URL: <http://www.jstor.org/stable/4521792> .Accessed: 17/12/2013 14:47Your

Giurchescu (ing. Çev. Liz Mellish)⁹²; Romanya cenaze törenlerinde, defin işleminin bir hafta yada bir yıl sonrasında gerçekleştirilen hediye sunma geleneği sırasında dansların üç kez siyah mendilin el değiştirmesi gibi çeşitli ritüeller eşliğinde uygulandığına işaret etmektedir.



Participants in *hora de pomană* dancing round the grave of the unmarried one (photo: Petac Silvestru, April 24th, 2006)

Metin And Oyun ve Bügü kitabında Arap toplumlarının kökeni çok eskiye dayanan ölüm törenlerinde kadınların el ele tutuşarak oluşturduğu iki çember şeklinde şarkı söyleyerek “raksa” denilen bir dansı yaptıklarını belirtir. Yine bu ülkelerde “Aşure Töreni” adlı ölen din büyükleri için yapılan uygulamalarda ölüm için dans edildiğini belirtir. “*Bu ölüm dansında asıl amaç, ölmüş kişiyi onurlandırma, ona saygı borucunu ödemektir. Buradaki amaç ölenin ruhundan değil de ölü bedeninin yanına toplaşan başka ruhların, görüntülerin kütlüğünden korunmak içindir. Bu durumda dansla beraber türlü gürültüler de çıkarılır. Çoğu kez dansçılar, ölü bedeninin çevresinde bir daire yapıp dolaşmaları da bir büyümlü daire ile ya istenmeyen ruhların içeri girmesine engel olmak, ya da ölünün ruhunun halka dışına çıkmaması sağlanır.*”⁹³

Afrika medeniyetlerine örnek olarak, Madagaskar yerlilerine ait geleneklerde ölen kişinin yakınları her yıl özlem gidermek ve merhumu anmak için onu mezardan çıkararak ve kefeni değiştirmektedirler. Bu ritüel sırasında şarkı söyleyerek dans etmektedirler.⁹⁴

Uzak Doğu kültüründe de cenaze defnedildikten sonra, ceset mezardan çıkarılarak, kıyafetleri giydirilmektedir. Ölü beden dans ettirilerek meydanlarda dolaştırılmaktadır. Halen yapılan bu uygulamalarla, ölen kişinin insanlar arasında ruhunun dolaştığına inanılmaktadır.⁹⁵ Örneğin, Endonezya’nın Güney Sulawesi Tana Toraja bölgesinde “Rambu Solo” Cenaze defin töreni, bir düğün töreni gibi düzenlenmektedir. Müzik, dans ve davetlilere verilen bir ziyafet hazırlıkları haftalarca sürebilmektedir. Rambu Solo töreninde, konuklar el ele tutuşmak suretiyle bir çember oluşturup, şarkı eşliğinde dans ederek üzüntülerini dile getirmektedirler. Böylece ölünün yakınları ölüye şükranlarını bildirmektedirler.⁹⁶

Türklerde Ölüm İçin Dans Etmek

Orta Asyadaki Türk kavimlerinin ölüm gelenekleri Asya komşu kültürlerin etkisinde şekillenmiştir. Jean Paul Roux’unun Altay Türklerinde Ölüm başlıklı araştırmasına göre “*Aksine bir kanıt bulunmadığı sürece tarihsel çağdaki Altay toplumlarının cenaze töreni geleneklerinin, Orta Asya’nın tarih öncesi (Paleo-Asya, Altay veya Hint-Avrupa) geleneklerinin bir devamı olduğunu söyleyebiliriz.*”⁹⁷ Anadolu’da ise, Türklerin cenaze kültüründe Şamanizm’in etkisinin yanı sıra, Anadolu yas âdetlerinin etkisinin görülmesi kaçınılmazdır. Son bin yıl içinde çeşitlenerek çoğalan yas âdetlerinin Anadolu insanları için uyulması gereken birçok inancın ortaya çıktığı görülmektedir. Örneğin; “*Sultan tahta çıktığında ölen babası için siyah giyer, atının kıyruğunu keser, saç (ulufe) dağıtırdı. Eğer bu ritüeller yapılmazsa Sultanın hâkimiyeti eksik kalırdı. Baş açmak, elbiseyi ters giymek, kara ve gök elbise giyilmesi v.s. gibi yas ritüelleri, gerek halk, gerekse de sultanlar tarafından İslâmiyette pek uygun görülmesine de devam ettirilmiştir. Bu yas âdetleri sanki bir İslâmî bir kuralmış*

92 Giurchescu, Anca 1972. “Funcionalitatea dansurilor funebre în concepția populară.” *Folclor literar* 3 (1969-1970):121-129. Timișoara, Universitatea din Timișoara, Facultatea de Filologie.

93 Metin And, Oyun ve Bügü, İş Bankası Kültür Yayınları: 144, İstanbul, 1974, sf: 88

94 <https://www.youtube.com/watch?v=6GeaexFQ8sl>

95 <http://www.mailce.com/dunyada-ki-garip-cenaze-gelenekleri.html>

96 <http://www.mailce.com/oyun-ve-bugyu-ism-ve-ozel-gelecekleri.html>

97 https://www.youtube.com/watch?v=v_eGYAKNwF8

98 <http://www.sulawesi-experience.com/news/toraja-funeral-ceremony.html>

99 <http://www.izlesene.com/video/davullu-zurnali-cenaze-toreni/5482475>

97 Roux, Jean-Poul (1999), Eski ve Orta Çağda Altay Türklerinde Ölüm Kaynak: http://www.estanbul.com/eski-turklerde-cenaze-toreni-390111.html#.VSp8S_msVNE (14.04.2015)

*gibi de kabul edilmiştir. Bundan dolayı bunun bazı İslami yansımaları da olmuştur. Bunun en büyük yansıması Kerbela matemidir.*⁹⁸

Günümüzde Anadolu Türklerinin Cenaze törenlerinde geçmişten gelen pek çok geleneksel uygulamanın devam ettiği tespit edilebilmektedir. Örneğin; *“Tahtacıların ölmüşlerine olan sevgi ve yakınlığı hayret verecek derecededir. Her fırsatta mezarlarına gidip orada yemekler yer, Hunlar, Göktürkler gibi içki içerler. Eröz mezarları üç yerinden öptüklerini (niyaz ettiklerini) gördüğünü ifade etmektedir. Hıdırellez şenlikleri tepelerdeki mezarlıklarda oluyor. Âdeti ölmüşleri ile birlikte yemek yiyor, içki içip eğleniyorlar. Ölüyü gömdükleri gün, mezarlıkta helva, zeytin, peynir yerler. Mezarın yanına bir testi su ve biraz yiyecek bırakırlar. Eski günlerde rakı bırakıldığına dair nakiller dinlediğini söyleyen Eröz, kırkıncı günü mezarlığa kadınların giderek temizleyip çay ve kahve içerek bazen de kurbanlar kestiklerini öne sürmektedir Eröz, bir Ramazan Bayramı’nda bulunduğu Denizli’de İbn Batuta’nın buna benzer şeyler yaşadığını ifade etmektedir. O günkü Denizli’de Denizli beyi, askeri, bütün esnaf teşkilâtı, medreseliler, hep birlikte mezarlığı ziyaret etmişler, kurbanlar kesilmiş fakirlere dağıtılmış sonra namazgâha dönülerek bayram namazının kılınmasına İbn Batuta tanık olmuştur.”*⁹⁹ 2005 yılında Aydın İncirliova alevi Akçeşme köyünde yaptığımız derleme çalışmasında hıdırellez günü tüm köyün birlikte düğün yemekleri ve keşkek hazırlayarak yatır yanında mezarlıkta birlikte yedikleri, cem töreni düzenleyip semah döndükleri tarafımızdan tespit edilmiştir.

Ancak, yapılan alan araştırmalarında günümüzde Cenaze törenlerinde ölüm için dans etme geleneği hemen hemen hiç görülmemektedir. 1 Ağustos 2014 yılında meydana gelen trafik kazası sonucu hayatını kaybeden Mehmet Deniz Sınar’ın 19 Ağustosta düzenlenen cenaze töreninde davul-zurna eşliğinde oynanmıştır. Bu durum tüm medya organları tarafından sıra dışı bir olay olarak paylaşılmıştır. Medya aracılığı ile bir çok eleştiriye maruz kalan Sınar ailesi, çok eski bir Anadolu geleneğine dayanarak, oğluna göremeyeceği düğünü için bir tören düzenlediğini belirtmiştir.¹⁰⁰

Türkiye’de yas dansları hakkında yaptığımız alan araştırmalarında günümüz Cenaze Törenlerinde dans edilmesi olayına rastlanmamıştır. Ölüm için dans etmeye yönelik elde edebildiğimiz veriler, yakın geçmişe yönelik sözlü tarih çalışması yoluyla Trabzon ili Tonya ilçesinde yapılan derlemeler sırasında belirlenebilmiştir. Tonya ilçesi ağır bedeller ödemiş bir coğrafyadır. Tonya dendiğine akla ilk gelen kan davası ve ölümdür. 21.yüzyıla kadar devam eden bu durum Doğu Karadeniz insanının hafızasından silemediği büyük acılar yaşattır. Bu acıları ağıtlar ve figanlarla anlatamayan halk zaman zaman duygularını vücut diliyle, dansla ifade etmiştir.

Tonya için çok bilinen bir Karadeniz fıkrası vardır; adamın biri mezarlığa gelmiş ve yanındakine sormuş “bu niye ölmüş”? Adam da cevap vermiş “vurdu, vuruldu, öldi!” demiş. Yanındaki mezar için tekrar sormuş” peki bu niye ölmüş” ? Adamda tekrar cevap vermiş “vurdi, vurdi, vuruldi, öldi!” diyerek uzayıp giden bu fıkra, Tonya halkının Ölüm sebeplerini esprili bir şekilde anlatır. Tonya bölgesinde her evin bahçesinde kendi mezarlıkları yer almaktadır Çünkü yakın geçmişe kadar erkek halkın çoğu kurşundan ölmüştür. Doğum ve ölüm tarihlerine baktığında, ancak %10 ‘u 40 yaş üzerindedir. Örneğin; Araştırmacı Yusuf Kurt’un baba tarafından kendisinden bir önceki kuşaktaki babası ve amcaları ne kadar tüm erkek bireylerin hepsi kan davası nedeniyle hayatını yitirmiştir. Yusuf Kurt’un babası 28 yaşında vurulmuştur. Ailenin tek erkek evladını yitiren annesi 3 ay Her gece oğlunun mezarının başını beklemiştir. Senelerce evde Televizyon, radyo açılmadan yas tutulmuştur.

O dönemde Tonya’da eceliyle ölene pek rastlanmadığından cenazelerde sıra dışı uygulamalara rastlamak mümkün olmuştur. Genç ölenin cenazesinde mermi atmak gibi... Kurşundan ölenlerin cenazesi çok acı geçer. Er kişiler cenaze sahibi kadınların ağıt yakmasını istemez, bunu acizlik olarak görürler. Ağlamak zayıflığın göstergesidir. Cenaze sahipleri genelde ağlamaz, köydeki ağıtçılar bu işi yapar. Ağıtçılar acizliğin belirtisi olacak konulara girmezler, Öcün en kısa zamanda alınacağı, ölenin kardeşi varsa ona gönderme yaparak, onun ne kadar yiğit olduğu ve kısa zamanda hesap soracağı gibi sözler kullanır. Bazen türkü söylenir, atma türkü, bu türkülerdeki konu intikamdır.

“Bu gencecik yaşında neler geldi başıma,

98 Yrd. Doç. Dr. Mehmet Ali HACIGÖKMEN, Türklerde Yas Âdeti Temelleri ve Sonuçları https://www.selcuk.edu.tr/dosyalar/files/303/35_%20T%C3%BCrkte%20Yas%20C3%82deti%20Temelleri%20ve%2020Sonu%C3%A7lar%C4%B1%20-%20Do%C3%A7_Dr._%20Mehmet%20Ali%20HACIG%C3%96KMEN.pdf (14.04.2015)

99 Mustafa Talas, *Mehmet Eröz’de Ölüm Âdetleri Üzerine Bir Araştırma* (A Research on Traditions of Death in Mehmet Eröz), ZfWT Vol. 1, No. 2 (2009) s. 66-67

¹⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=2sw-dfvEnko>

http://www.dailymotion.com/video/x244vc5_mersin-deki-davullu-zurnali-cenaze-toreni-anne-sinar_news

Alsın intikamımı söyleyin kardaşıma”

Mezarlıklar herkesin kendi arazisinde, evine yakın yerde yapılır. Bu şekilde ölümlerin sıkça yaşandığı yörede sülale veya aile mezarlığı anlayışı oluşmuştur. Bunun sebebi, acılarını başkasının yanında dile dökmek, her şeyi aile içinde kendi başlarına yaşamak istemeleridir.

2014 yılında yaptığımız derleme çalışmasında¹⁰¹ Yaşlıların anlatmalarına göre bazı cenazeler horon edildiği tespit edilmiştir. Tonya'nın eski ismi Ağırköy, yeni ismi Büyük Mahalle olan bölgesinde yaşayan Lermioğulları ailesinden Abdullah Lermi'nin oğlunun yayla şenliğinde vurularak ölmesinden sonra yaşanmıştır.

Lermioğlu Abdullah (Abdullah Lermi: R:1316 M:1896), döneminin ileri gelen ailelerinden, güçlü çevresi olan, köyün lideri konumundaki kişidir. Bunun yanında, zaman zaman devlete başkaldıran ve eşkıyalık yapmış birisidir. 7 kız ve bir oğlu vardı. Müzisyenler, türkücüler ve horoncularla beraber bir ömür geçirmiş biriymi ve yörenin kültürüne hâkim bir şahsiyetti. O dönemde kadınlar horona giremezken o kızlarına her türlü serbestliği vermiş, bütün yayla şenlikleri, düğünlerde horonlarda, eğlencelere rahatça gidebilmelerini sağlamıştı. Halk arasında, Abdullah'ın ve kızlarının katılmadığı şenliğin iyi olmadığı söylenirdi. Dillerde destan bu kızların girmediği horon yavan sayılırdı. En ünlü kemençecilerin çalmak için yarış edecek derecede meşhur horonları vardı. Dönemin moda kavramını onlar oluştururdu. Adlarına destanlar yazılır ve türküler yakılırdı.

1950 yıllarında köyün muhtarı olan amcaları vurularak öldürdüğü için, her zaman gittikleri şenliklere o yıl gitmezler. 8 çocuğun sonuncusu ve tek erkek kardeşi olan Necat (Necat Lermi: 1933-1953) 20 yaşındadır. Necat, kan davalı olduğu kişinin amcasının cenazesinde öldürülmesinden sorumlu tutulduğu için kaçmaktadır. O gün, sigara almak için şenlik ortamına gelmiştir. Eğlence sırasında başka bir köyün delikanlısının silahından çıkan mermiyle hayatını kaybeder. Necat'ın köylüleri karşılık olarak, onu vuranların köyünden bir kişiyi vururlar ve şenlik karışır. İki cenazeye de iki taraftan kimse yaklaşır kaldırmamaktadır. Acı haberi alan 7 kız kardeş olay yerine gelir, sal yapıp (tahtirevan şeklinde yapılan taşıma aracı) kardeşlerini omuzlayıp cenazeyi evlerine götürürler. Evin tek oğlunu kaybetmeleri büyük bir acı yaratmıştır. Acıları tarif edilemeyecek kadar büyük ve derindir. Necat'ın tek erkek ve genç olması, dünyaya karışmaması, kız kardeşlerinin Necat'a olan heveslikleri, figanlarını daha da derinleştirmektedir. Babaları Abdullah “acım hafiflemiyor başka” diyerek, 7 kızından tabutun başında horon ederek ağıt yakmalarını ister, 7 kız kardeş tabutu sarıp horon oynayarak ağıtlarını yakarlar. Ağıtlarının sözleri kardeşleri Necat'ın dünyaya doyamaması, gençliği gibi konulardır. Tonya halkın derinden etkileyen bu olay nedeniyle, oynadıkları oyun ve yaktıkları ağıtlar hala dilden dile anlatılmaktadır.

SONUÇ

Anadolu Yas Dansları uygulamalarına bakıldığında cenaze ortamlarında ölüm için dans etmek ve diğer yas törenleri içerisinde dans etmek, şeklinde iki ana olgu karşımıza çıkmaktadır. Eski Türk kavimlerinde uygulandığı bilinen cenaze törenlerinde görülen dans uygulamalarına günümüzde hiç rastlanmamaktadır. Tüm Anadolu'da var olduğu bilinen, özellikle Alevi toplumlarında yaygın olarak görülen bu uygulamaların 20.yy ikinci yarısında tamamen yok olduğu söylenebilir.

Avrupa Hıristiyan toplumlarında baharın gelişini simgeleyen Paskalya öncesi 40 gün süren yas günlerine özel ritüel danslar yapıldığı tarafımızca tespit edilmiştir. Bu duruma benzer yas törenleri içerisindeki danslı gelenekler bazı anlam kaymalarına uğrasa da Anadolu gelenekleri içerisinde varlığını korumaktadır. Ankara Çubuk Alevi toplumu tarafından Muharrem Ayı içerisinde Kerbela semahı dönülmesi bu duruma örnek olarak verilebilir.

Yas ve Dans birbirine çok zıt iki kavram gibi görünmektedir. Ancak, Dünyada ve Türkiye'de İnanç ortamlarında Yas ritüelleri içerisinde bedensel devinimlerden oluşan uygulamaların varlığı bir gerçektir. Sonuç olarak, Yas kavramının çok boyutlu incelenerek, yas danslarının Etnokoreolojik açıdan analiz edilmesi, Türkiye'de bulunan inanç dansları geleneğinin önemli bir parçasının aydınlatılması yoluyla Anadolu kültürünün daha iyi anlaşılmasına olanak sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

And, M. (1974). *Oyun ve Büyü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayını.

101 Kaynak Kişi: Şehrinaz Alpaşanlı: (1925 doğumlu), Derleme Kayıtları 'Ege Üniversitesi DTM Konservatuvarı Görsel ve İşitsel İhtisas Arşivi' ndedir.

Babaoğlu, A. (1997). *Okkultizm*, İstanbul: BDS Yayınları.

Giurchescu, A. (1972). Funcționalitatea dansurilor funebre în concepția populară. *Folclor literar* 3 (1969-1970): 121-129. Timișoara, Universitatea din Timișoara, Facultatea de Filologie.

Hacıgökmen, M. A. (2015). Türklerde Yas Âdeti Temelleri ve Sonuçları. https://www.selcuk.edu.tr/dosyalar/files/303/35_%20T%C3%BCrklerde%20Yas%20%C3%82deti%0Temelleri%20ve%20%20Sonu%C3%A7lar%C4%B1%20%20Do%C3%A7_Dr_%20Mehmet%20Ali%20HACIG%C3%96KMEN.pdf (E.T.: 04.05.2015)

Janković, L. S. (1968). Dancing for the Dead in Yugoslavia, Source: *Folk Music Journal*, 1 (4), English Folk Dance+Song Society Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/4521792> (E. T.: 17.12.2013).

Malinowski, B. (1990). *Büyü, Bilim ve Din*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Roux, J. P. (1999). *Eski ve Orta Çağda Altay Türklerinde Ölüm*, http://www.estambul.com/eski-turklerde-cenaze-torenleri-390111.html#.VSp8S_msVNE (E. T.: 14.04.2015)

Sachs, C. (1963). *World History of The Dance*. Newyork: Norton Library.

Sağır, A. (2013). Ölüm, Kültür ve Kimlik: Iğdır Ölü Bayramı İle Meksika Ölü Günü Örneği. *Millî Folklor*, Yıl 25, Sayı 98.

Şener, C. (1996). *Şamanizm*. İstanbul: BDS Yayınları.

Talas, M. (2009). Mehmet Eröz'de Ölüm Âdetleri Üzerine Bir Araştırma. *ZfWT*, 1 (2).

<https://www.youtube.com/watch?v=6GeaexFQ8sI>

<http://www.mailce.com/dunyada-ki-garip-cenaze-gelenekleri.html>

<http://www.mailce.com/oymaya-oymaya-cenaze-toreni.html>

https://www.youtube.com/watch?v=v_eGYAKNwF8

<http://www.sulawesi-experience.com/news/toraja-funeral-ceremony.html>

<http://www.izlesene.com/video/davullu-zurnali-cenaze-toreni/5482475>

<https://www.youtube.com/watch?v=2sw-dfvEnko>

http://www.dailymotion.com/video/x244vc5_mersin-deki-davullu-zurnali-cenaze-toreni-anne-sinar_news

Kaynak Kişi: Şehrinaz Alpaşanlı, (1925 doğumlu), Derleme Kayıtları 'Ege Üniversitesi DTM Konservatuvarı Görsel ve İşitsel İhtisas Arşivi'ndedir.

HALK DANSLARININ ZİHİNSEL BOYUTLARI

Mental Dimension of Folk Dance

Mustafa KAYA*

Özgür Zafer ALKAYA**

Funda DEMİRTÜRK***

ÖZET

Bu çalışmanın amacı halk danslarının icra edilmesinde dansçıların zihinsel açıdan yaptığı faaliyetleri incelemektir. Dans; düzgün ve birbirine benzeyen ritmik hareketlerin uyumlu bir şekilde icra edilmesi şeklinde tanımlanmaktadır. Hareket çeşitliliği bakımından çok zengin bir yapıya sahip olan Türk halk oyunları, oynama hızına ve süresine bağlı olarak oyuncuların bazı fiziksel özellikleri ile algılama, yorumlama ve karar verme gibi becerilerine etki edebilir. Halk danslarında algılama, yorumlama ve karar verme gibi becerilerin gerçekleştirilmesinde zihinsel olarak birçok etkinlik yapılmaktadır. En basit bir dans adımlarını sergilemek için dahi zihinsel bir koordinasyon gerekmektedir. Dansçıların, uzayda nasıl hareket ettiği, adımlarını nasıl ayarladığı, üst düzey karmaşık kompleks dans serilerini nasıl öğrenip sundukları gibi sorular halk danslarının zihinsel boyutları açısından cevaplandırılmalıdır.

Bu çalışmada halk oyunlarının nörolojik boyutları ile ilgili yapılan araştırma ve literatür bulguları taranarak tasnif edilmiş, elde edilen verilerle halk danslarının zihinsel boyutları doğrulamaya çalışılmıştır. Halk oyunlarında yapılan sahneleme ve oyun çalışmalarını fiziksel egzersiz ile birlikte, aynı zamanda zihinsel bir çalışmayı da gerektirir. Beyin, hareketlerimize direktif vermeye yardım ederek vücudun oryantasyonu (uyumunun) ve hareketin müziğe uyumuna imkân tanıyan, bir çeşit senkronize edici olarak hizmet etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Halk dansları, mekânsal beklenti, zihinsel aktivite, uzaysal algılama.

ABSTRACT

The aim of this study was to investigate mental activities of the dancers while doing folk dance. Dancing; is defined as a way of smooth and consistent enforcement of similar rhythmic movements. Turkish folk dance has a rich structure in terms of movement diversity and can affect players' interpreting and decision-making as well as physical properties, according to the movements' speed and duration). Many mental functions play role in perception, interpretation and decision-making process while performing folk dance. Even a simple stepping while dancing requires mental coordination. The issues related with the movement in space, learning and performing highly complex series of dance are need to be clarified.

This study has been classified neurological dimensions of folk dances with reviewing literature and research findings in the relevant areas in an attempt to verify the mental aspects of folk dance. Brain directs our movements and serves as a kind of synchronizer to allow our movements adopt to the music and helps orientation of the body.

Key Words: Folk dances, spatial expectations, mental activity, spatial perception.

GİRİŞ

Dans insanoğlunun içindeki doğallığı, yaratıcılığı ile birleştirerek özgün davranışlar ve hareketler altında sunması şeklinde tanımlanmıştır. Halk dansları ait, belli bir topluma görsel ve estetik anlamda sahne sanatı olarak toplumların kabul görmesine dayanan, ulusal değerde kimlik taşıyan müzik ve hareket formlarından oluşmaktadır. Bu bağlamda halk oyunları hareket ve müzik olmak üzere iki ayrı öğeden oluşmuş bir bütündür. Düzgün ve birbirine benzeyen ritmik hareketlerin uyumlu bir şekilde ortaya konulmasından oluşan oyun, müzik eşliğinde ve belli ritme bağlı olarak icra edilir. Dans hareketleri bir bütün olarak ayaktan başlamak üzere, vücut ve kollara kadar uzanır. Vücut bölümlerinin uyumlu hareketleri de beraberinde estetiği yaratır (Ünveren, 1997; Gerek, 2007).

Halk dansları kültürel ve sanatsal özellikleri ile ön plana çıkmış, genellikle de boş zaman aktivitesi olarak benimsenmiştir. Fakat dans aktiviteleri hem statik hem de dinamik becerilerin birbirine bağlı olduğu koreografik figürleri içerisinde bulundurur (Ekmekcioğlu ve diğerleri, 2001). Yapılan bu aktivitelerde adım ve vücut dengesinin kontrolü çok önemlidir (Su, 2000).

Uzun süre yapılan halk oyunları çalışmaları, dansçıların denge becerileri ile motorik özelliklerini olumlu yönde etkileyebilir. Halk oyunları antrenmanlarında kan dolaşımı, kas aktivitesi ve solunum sayısında fizyolojik bir artış meydana gelmektedir (Ünveren, 1997). Bu durum pek çok fiziksel hareketin arka arkaya, düzenli ve uyum içerisinde yapılmasından kaynaklanmaktadır. Dansçıların uzun süreli yarışma ve gösterileri başarı ile bitirebilmeleri için, fiziki uygunluklarının yeterli olması bunun içinde yoğun antrenman yapması gereklidir (Öngel, 1992). Bu bağlamda halk

* Gaziosmanpaşa Üniversitesi Beden Eğitimi ve Spor Yüksekokulu, efe588@hotmail.com

** Gaziosmanpaşa Üniversitesi Beden Eğitimi ve Spor Yüksekokulu, ozgurzafer.alkaya@gop.edu.tr

*** Gaziosmanpaşa Üniversitesi Tokat Sağlık Yüksekokulu Fizyoterapi ve Rehabilitasyon Bölümü, fundapt@yahoo.com

dansları sadece sanatsal ve kültürel bir faaliyet olarak görülmemeli, fiziksel ve zihinsel bir aktivite olarak da değerlendirilmelidir.

Halk danslarının başka bir boyutu ise sahneleme ve oryantasyon çalışmalarıdır. Halk danslarında yapılan sahneleme ve oryantasyon çalışmaları fiziksel aktivitenin yanı sıra zihinsel faaliyet gerektirmektedir. Oryantasyon kısaca dansçıların sahne içerisinde yönlendirilmesi olarak tanımlanabilir. Bunun için dansçılar değişik şekillerdeki sahnelerde bulunan bazı önemli hayali noktaları ve çizgileri bilmelidirler. Bu çizgiler ve noktalar yardımı ile koreograf, dansçılarla kolayca iletişim kurabilir. Sahnenin planlaması ve oryantasyon noktalarının belirlenmesi, dansçıların hareketlerini düzenleyerek önceden belirlenmiş hedeflere kolayca ulaşmasını sağlar. Oryantasyon noktalarının belirlenmesi için olası sahne şekilleri üzerinde hayali çizgilerle belirtilen bir takım alanlar vardır. Bu yol dansın yazılması ve okunması prosesini de kolaylaştırır (Koçkar, 1998).

Halk oyunlarının icrasında pek çok sahneleme yöntemleri ve sahne kullanım teknikleri vardır. Bu sahne kullanımlarında oyuncu oyunun gidişatını takip ederken, aynı anda müziği ve figürleri de düşünmek zorundadır. Oyundan oyuna geçiş veya çizgiden çizgiye geçişlerde bir sonraki figürü ve sahnede alacağı yeri doğru bir şekilde ayarlaması gerekmektedir. Oyuncu sahnede pozisyonu ayarlarken hayali olarak bilinen oryantasyon çizgilerinin yerlerini tahmin etmesi, yapılan sahne düzenlemesinin özelliğine göre ise sahne derinliğini algılayarak diğer oyuncularla olan pozisyonlarını ayarlaması gerekir. Kısacası halk oyunlarının icra edilmesi esnasında fiziksel hareketlerin yanı sıra mekânsal algılama ve uzaysal tahmine yönelik pek çok zihinsel etkinlik yapılmaktadır (Kaya, 2014).

Mekânda konum ya da uzaysal algılama; yer, mesafe ve nesnelere arasındaki yön ilişkilerini sözel olarak tanımlama ve uzayı direkt olarak algılama becerisine dayanır. Mekânsal algılama, organizmanın çevreye uyum sağlaması ve varlığını sürdürebilmesinde yaşamsal bir öneme sahiptir. İnsanlar uzayı nesnelere mekândaki yerlerine, uzaydaki olaylar ve nesnelere arasındaki ilişkilere, vücudun kendi kısımları arasındaki ilişkilere ve nesnelere olan ilişkilerine göre algılamaktadır (Kurt, 2002). Organizma belli bir mekânda gerek kendi pozisyonunu gerekse diğer canlı ve cansız varlıkların uzaysal konumunu algılayarak, varlığını sürdürebilmesi için gerekli olan kaynaklara ulaşmayı; varlığını tehdit eden uyarılara karşıda tepkide bulunmayı hedefler (Kurt, 2010).

Görsel uyaran, organizmaya çevre hakkında birçok bilgi sağlamaktadır. Üç boyutlu görsel-uzaysal (visuospatial) temsiller görsel ipuçları üzerine temellendirilmiştir. Görsel-uzaysal kodların üç boyutlu olmasından dolayı dünya üç boyutlu olarak algılanmaktadır. Algılar farklı duyu modalitelerden gelen bilgi kaynaklarının birleştirilebilme yeteneğine bağlıdır. Bunun da ötesinde algılar bir duyu modalite içerisindeki bilgi kaynaklarını birleştirme yeteneğine bağlıdır. Bir diğer ifadeyle bir nesnenin rengi, şekli, uzaydaki yeri ve hareketi bir bütün olarak algılanmaktadır (Kurt, 2002).

Görsel-uzaysal algılama ve görsel algılama birbiriyle çok yakından ilişkili olmakla birlikte her iki algılama türü farklı şeyleri ifade etmektedir. Görsel algılama "nesne merkezli" (allocentric) algılamadır. Yani görsel algılama bir nesnenin büyüklüğü, şekli ve rengi hakkındaki bilgiyi ifade etmektedir. Görsel-uzaysal algılama ise "kişi merkezli" (egocentric) algılamadır. Yani görsel-uzaysal algılama kişinin pozisyonuna göre değişmektedir. Görsel-uzaysal algılama mekândaki nesnelere arasındaki ilişkiyi, nesnenin alt bileşenleri ve nesnelere arasındaki mesafe tahminini yani derinlik algısını, nesne ve olaya ilişkin içsel temsili yani imgeleri (image) ifade etmektedir (Kurt, 2002). Uzaysal algılama görsel, işitsel, vestibüler, somatik ve proprioseptif afferent sistemlerden gelen girdilerin düzenlenmesini gerektirmektedir (Mouncastle, 2000). Halk danslarının icra edilmesi esnasında bu sistemleri aktive edecek birçok uyarı gönderilmektedir.

TARTIŞMA ve SONUÇ

En basit bir yürüme adımında dahi beyinin birçok hesaplama yapıldığı düşünüldüğünde, halk dansın karmaşık koreografi akışı içerisinde beyin aralıksız üst düzeyde hesaplama ve algılama işlemler yapmak zorundadır. Çünkü halk danslarında sürekli olarak bir akışkanlık, değişkenlik ve yönelim söz konusudur. Akışkanlık, oyunun koreografi akışkanlığı, yani dansın icrasında figürlerin tekrar sayılarına göre sıralı akışkanlığıdır. Dansçının oyuna uyum sağlayabilmek için bu akışkanlığı zihinsel olarak takip etmesi gerekir. Değişkenlik yine dansın icrasında koreografik tabloların dizilimine göre dansçıların sahnedeki yer değişikliğidir. Dansçı oyunun akışına göre sürekli değişen koreografi tablosunda olması gereken sahne yerini düşünmek zorundadır. Yönelim ise görme alanı içinde bulunan nesnelere düzenleyebilme ve onları değişmez olarak algılayabilme yeteneğidir. Kişi

pozisyonuna göre çevresel uyarıcılar ve uzaysal ilişkileri kalıcı olarak algılanmaktadır (Karakaş ve diğerleri, 2003). Yönelim aynı zamanda yön duygusunun devamlılığını ve gerçek dünyada bireyin kendi yönünü belirleyebilme yeteneğini de ifade etmektedir. Bu haliyle yönelim, bireyin çevre ile olan uzaysal ilişkilerini düzenlemektedir (Kurt, 2010). Dansçıların oyun akışına göre çevresel uyarıcıları kullanarak koreografi tablosunda bulunmaları gereken yere göre sahne yönelimi yaptıkları düşünülmektedir.

Halk bilimcilerimiz Türk halk oyunlarını Halay, Horon, Zeybek, Karşılama, Kaşık, Hora, Bar yöresi gibi çeşitli bölgelere ayırmışlardır. Bölgelere göre farklı karakter taşıyan bu oyunlar temelde birçok ortak özelliğe sahiptir (Ünveren, 1997). Oyunların farklı yöresel karakteristik özellikleri olsa da sunulması esnasında; denge, koordinasyon, kuvvet, esneklik, hareket yeteneği, hareketlerin birlikte yapılabilme becerisi, tavır, ritim duygusu ve disiplin durumu tüm oyunların ortak özelliklerini oluşturmaktadır (Gerek, 2007). Bu bağlamda tüm yöre oyunlarının icra edilmesi esnasında dansçıların fiziksel aktivite yapmasının yansıması, aynı zamanda zihinsel bir aktivite içerisinde olduğu da düşünülmektedir.

Halk danslarının temelinde oyunlar geleneksel olarak icra edilmektedir. Günümüzde sahne kullanımında da otantiklikten çıkılarak çeşitli sahneleme teknikleri kullanılmış ve düzenlemeli oyunlar yapılmaya başlanmıştır (Ünveren, 1997). Sahneleme çalışmaları her geçen gün yeni yöntem ve tekniklerle gelişme göstermiştir. Türk halk oyunlarında kullanılan sahne teknikleri pek çok dans çeşidine göre çok ilerlemiştir (Koçkar, 1998). Geleneksel oyunların icrasında genellikle sahnede daire, hilal, düz çizgi tabloları kullanılır. Burada dansçıların sahne değişkenliğinden ziyade oyun akışkanlığını düşünmeleri gerekmektedir. Sahne düzenlemeli oyunların icrasında ise çok sayıda sahne çizgisi kullanıldığından, dansçılar hem oyun akışını hem de sahne değişkenlerini yoğun olarak düşünmek zorundadırlar. Bu bağlamda sahne düzenlemeli oyunların icrasında dansçıların geleneksel dalla göre daha fazla zihinsel faaliyet yaptıkları düşünülmektedir.

Sonuç olarak; Halk danslarının icra edilmesinde özellikle de sahne düzenlemeli (stilize) yapılan çalışmalarda dansçıların, fiziksel ve tekno-motorik etkinliklerin yanı sıra, görsel-mekânsal algılama ve uzaysal tahmine yönelik zihinsel etkinlikler de yaptığı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Ünveren, A. (1997). Düzenli Halk Oyunları Çalışmalarının Üniversiteli Erkek öğrencilerin Seçilen Fiziksel ve Fizyolojik Parametrelerine Etkisi. *Yüksek Lisans Tezi*, Fırat Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Elazığ.

Gerek, Z. (2007). Halk Oyunları ve spor Eğitimi Alan Üniversite Öğrencilerinin Fiziksel Uygunluklarının Eurofit İle Karşılaştırılması. *Doktora Tezi*, Gazi Üniversitesi Sağlık Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Ekmekcioğlu, İ., Bekar, C. ve Kaplan, M. (2001). *Türk Halk Oyunları*. İstanbul: Esin Yayınevi.

Su, R. (2000). *Türk Halk Oyunları*. 2. Baskı, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Öngel, H. B. (1992). Türk Halk Oyunlarının Kökeni, Oluşumundaki Etkenler ve Sınıflandırılması. *Yüksek Lisans Tezi*, Gazi Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Koçkar, M. T. (1998). *Çağlar Boyunca İletişim Aracı Olarak Dans ve Halk Dansları*. Ankara: Bağırğan Yayınevi.

Kaya, M. (2014). Halk Dansçılarının Görsel Algılama ve Uzaysal Beklenti Düzeylerinin İncelenmesi. *Doktora Tezi*, Erciyes Üniversitesi Sağlık Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Kurt, M. (2002). Görsel-Uzaysal Yeteneklerin Bileşenleri. 38. *Ulusal Psikiyatri Kongresi*, (22-27 Ekim), Marmaris.

Kurt, M. (2010). *Sağ Hemisferin Bilişsel İşlevleri: Görsel-Uzaysal Süreçler (Bölüm 8)*. Kognitif Nörobilimler, (Ed: S. Karakaş), Ankara: MN Medikal & Nobel Tıp Kitabevi.

Mouncastle, V. B. (2000). *The Parietal System and Some Higher Brain Functions*. Cognitive Neuroscience, (Ed: MS. Gazzaniga), Oxford: Blackwell Publishers.

Karakaş, S., İrkeç, C. ve Yüksel, N. (2003). *Beyin ve Nöropsikoloji Temel Klinik Bilimler*. Ankara: Çizgi Yayınevi.

HALK OYUNLARI MÜZİKLERİNİN STÜDYO ORTAMINDA YAPILMASI VE KARŞILAŞILAN SORUNLAR*

Making Folk Dance Music at Studio and Problems Encountered

Mustafa ŞAHİN**

Özet

Halk oyunları müzikleri kendi yöresel çalgıları ile kendi duygularını ifade eder. Yöresel çalgılar aynı zamanda halk oyunlarınına eşlik eder ve halk oyunlarına bir canlılık katar bu yüzden halk oyunları müzikleri toplumlarda önemli bir yere sahiptir. Yedi coğrafi bölgeye ve birçok kültüre sahip ülkemiz bu konuda şanslıdır. Bizimle birlikte geçmişte yaşamış ve halen yaşamakta olan birçok halk oyunları müziği mirası vardır. Bu mirasın ortaya çıkarılması, günümüz gelişen teknolojik şartlarda stüdyo ortamında çalışılması, hazırlanması ve sorunlarının araştırılması bu çalışmanın asıl amacıdır.

Halk Oyunları Müzikleri önceleri canlı olarak davul zurna ya da üçerli dörderli yöre özelliklerine göre kurulan müzik gurupları eşliğinde yarışmalarda, gösterilerde, düğünlerde ve duygu aktarımının olduğu her yerde icra ediliyordu. Canlı müzik guruplarının maliyetlerinin yüksekliği, rekabet, insan faktörü ve organizasyonlarda yaşanan bazı aksaklıklardan dolayı insanlar zamanla alternatif olan kayıtlı edilmiş müziklerle arayışlar içerisine girmişlerdir. İlk başlarda kaset daha sonra CD, DVD ve en nihayetinde harici belleklerden müzikler sahnede ekiplerimize eşlik eder olmuştur.

Araştırma sürecinde nitel araştırma modeli içinde derleme, inceleme, gözlem ve deney yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada Konservatuvar içinde örnek bir stüdyo oluşturulmuştur. Yöre müziklerinden örnek kayıtlar alınmış ve çalışmalar gözlemlenmiştir. Yüzyüze görüşme yöntemiyle müzik kayıtları konusunda İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük kentlerde çalışma yapan stüdyolar belirlenmiş bu çalışmaları yapan kişilerle bizzat görüşülmüştür. Kullanılan kayıt programları, ses sistemleri, stüdyo iç ortamları ve kayıt anları incelenmiş gerekli verilere ulaşılmıştır. Bu çalışmada üniversiteler arası stilize yarışmasına hazırlanan Diyarbakır yöresi gurubumuzun müzikleri örnek seçilip kayıt öncesi, kayıt sırası ve sonrası tecrübeler saptanmıştır. Çalışmanın deneysel aşamasında okulumuzda çalgı eğitimi veren öğretim elemanları ve öğrenim gören öğrenciler ile kayıtlar sırasında çalışılmış; kurum dışından da profesyonel çalgı icracı desteği sağlanmıştır.

Araştırmanın sonucunda halk oyunları müziklerinin teknolojik bir süreç yaşadığı ve bu süreç içinde çeşitli etkilere maruz kaldığı tespit edilmiştir. Ayrıca, stüdyo ortamındaki çalışmalarda geleneksel yapının korunmasında ve en sağlıklı kayıtların alınmasında çeşitli sorunlar saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halk oyunları müzikleri, stüdyo, kayıt.

ABSTRACT

Folk dance music expresses their feelings with their local instruments. Local instruments also accompanied the folk dance and therefore adds to the vitality of folk dances, folk music has an important place in society. Seven geographical region and our country with many cultures are lucky in this regard. With us in the past and there are many folk music heritage which are still live. The discovery of this heritage, today's technological requirements to work in the studio environment, the main purpose is to investigate the preparation and issue of this study.

Folk tale music previously was played in company of drum, clarion or music groups in contests, weddings and other places with intense emotions. In time, people turned towards recorded music because of high cost of live music bands, competition, human factor and mistakes in organizations. Music accompanied our folk dance teams on the stage originally in cassettes, then CD, DVD and finally external hard drives.

The study used compilation, review, observation and experimental methods in qualitative research model. A sample studio was established at the conservatory. Sample local music was recorded and the work was observed. People from studios in big cities including İstanbul, Ankara, İzmir were interviewed on music recording. Recording programs, sound systems, inner environment and recording areas of the studios were reviewed and tangible information was obtained. For this study, music of Diyarbakır folk dance team preparing to participate in an interuniversity style contest was selected and experience before, during and after recording was observed. In experimental stage of the study, teachers and students of the school worked for recordings and external professional support was also received.

It was found at the end of the study that folk dance music has gone through a technological process and been exposed to various effects. Moreover, several problems were detected in preserving traditional structure and making the ideal record at the studio.

Key Words: Folk dance music, studio, recording.

1. GİRİŞ

Türk halk oyunları ve müzikleri coğrafi koşullar, bölgesel özellikler, etnik yapı, iklim, ekonomik ve birçok açıdan farklılık gösterir. Bu konuda çok zengin olan yurdumuzda aynı bölge içerisinde hatta aynı şehir içerisinde birden fazla kültürü yansıtan unsurlarla karşılaşabiliriz. Örneğin aynı köyde yaşayan iki toplumun düğünlerine baktığımızda birinde davul zurna çalınırken diğerinde kanun cümbüş vs. ince sazların çalındığını görebiliriz. Bu çeşitlilik süreç içerisinde birbirinden etkilenecek bazı bölgelerde ortak kültür halini almış ya da beğenilerle kullanılmaya başlamıştır. Bunun

* Bu bildiri yazarın aynı zamanda Temmuz 2014 de kabul edilen Dicle Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi (DÜBAP)'dir.

** Yrd. Doç.-Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Türk Halk Oyunları Bölümü, sahinmtf@hotmail.com

sonucunda asıl kullanım yerlerini kaybeden çalgı çalınları, çeşitli değişikliklere uğramış kültürler ve ortak ürünler çıkmıştır. Bunun en güzel örneği köy meydanlarında düğünlerde, şenliklerde, asker uğurlamalarında vs gördüğümüz zurna çalgısının artık büyük orkestraların içinde, pop şarkılarının arasında vs görmemizdir.

Teknolojinin bu kadar hızlı geliştiği günümüzde halk oyunları müziklerinin de bu gelişme karşısında etkilenmesi kaçınılmazdır. Bu etkilenme tabii ki bir süreç içinde meydana gelmiştir. Doğrudan oluşmamıştır. Örneği yine zurna üzerinden verirsek meydan çalgısı olan bu sazımızın daha önceden mikrofon kullanılmıyken sesim daha çok çıksın gibi bir kaygısı yokken halk oyunlarının sahnelere yarışmalara taşınma süreci içinde etkilenmiş ve bu teknolojik gelişmeleri olumlu olumsuz etkileriyle kullanmaya başlamıştır. Bu süreç o kadar hızlı ilerlemiştir ki stilize halk oyunları guruplarına eşlik eden çalgılar hızla çoğalmıştır. Örneğin 10, 12 çalgılı gurupların eşlik ettiği (hatta ben bir yarışmada hatırlıyorum 40 parça çalgı vardı sahnede oyunculardan daha fazlaydı) dönemler olmuştur. Bunu şunu için söylüyorum bu kadar çalgının stilize guruplarda çalması yeni denemeler açısından çok güzel fakat bu çalışmalar abartılmış ya da istismar edilmiştir akabinde de birçok sorunu meydana getirmiştir. En nihayetinde insanlar bu işin maliyetinden kaçma ve yarışmalarda hazırlık kısmı uzun sürdüğü için teknolojinin sunduğu yeni olanaklara rahatlığı ve pratikliği bakımından geçiş yapmışlardır. Bu dönem itibariyle önce kasetler, cd, dvd ve en son flaşlar kullanılmaya başlamıştır.

Gelinen nokta itibariyle bu çalışmada halk oyunları müziklerini stüdyo ortamında yaparken dikkat edilmesi gereken hususlar, doğru kayıt alımı, geleneksel çalgıların kullanımı vs konular ortaya yatırılmış ve incelenmiştir. Ayrıca Diyarbakır yöresi oyun müziklerinin stüdyo ortamında kaydı yapılmış bu kayıt sırasında yaşanan problemler, zorluklar, sorunlar ve diğer faktörler de ele alınmıştır.

Bu anlamda “*Halk Oyunları Müziklerinin Stüdyo Ortamında Yapılması Ve Karşılan Sorunlar*” başlıklı bu çalışmada Konservatuar bünyesinde laboratuvar niteliğinde bir stüdyo oluşturulmuştur. Bu çalışmanın Türk Halk Oyunları çalışmalarına örnek teşkil edeceğini ve bu alanda yapılan çalışmalarını yönlendirmesi bakımından faydalı olmasını diliyorum.

2. Halk Oyunları Müziklerinin Stüdyo Ortamına Geliş Süreci

2.1 Phonograph'ın İcadı ve İlk Ses Kaydı

Phonograph, sesin diyafram şeklindeki bir zara bağlanmış iğnenin balmumun dan yapılmış silindir, kalay folyoya iz bırakması ile çalışan bir araçtır. Silindir başa çevirildiğinde iğne bu izlere göre diyaframı titreterek sesi tekrar vermektedir (Resim 1).

Dünyada ilk ses kaydı 1877 yılında bu aleti icad eden Thomas Edison tarafından yapılmıştır. Thomas Edison icadı olan ve konuşan makine adını verdiği dikey kayıt yapan bu silindir üzerine eğilmiş “mary had a little lamb” diye fısıldamıştır. Daha sonra bu cümleyi tekrar dinleyebildiğini farketmiş ve sevinmiştir (<https://eksisozluk.com/ilk-ses-kaydi>).



Resim 1: Phonograph

2.2. İlk Ses Kayıt Sistemleri

İlk müzik kayıt aleti olan **Phonautograph**ın patenti, 25 Mart 1857 yılında **Parisli Edouard-Leon Scott de Martinville** tarafından alınmıştır. Alexander Graham Bell, 1874' te kendi Phonautographını yapmıştır. Bu makine insan kulağının sesleri duyma yöntemini taklit etmesiyle yapılmıştı. 1877' nin sonuna doğru, Edison, **Phonograph**' ı icad etti. 1886' da Charles Sumner Tainter ve Chichester Bell, Edison' un phonograph' ını geliştirerek **Graphophone**' u ortaya çıkardılar. Bu aletle yapılan kayıtlar mekanik – akustik kayıt sistemiydi. Mekanik-akustik kayıt yöntemi 1920' de elektrikli sistemlerin çıkışına kadar sürmüştür. Bant kayıt sistemlerini geliştirmek içinse, magnetik ilkeleri kullanılmıştır. 1924' te, insanlar mekanik kayıt araçları yerine Western Electric Company' nin yeni teknolojisinden faydalanarak yeni kayıt cihazları yaptılar. Bunlar sesi daha gür ve cızırtısız kayıdı edebilen cihazlardı. Bu sistemler, 1935'te magnetik plastik şeridin (Resim 2) devreye girmesi ve ardından da 1960' larda mikroelektronik kullanılmasıyla çok büyük başarı kazanmışlardır (www.bilimvadisi.com).



Resim 2: Magnetik Plastik Şeritli Kayıt Cihazı

2. 3. Türkiyede İlk Ses Kayıtları ve Firmalar

Türkiyede ilk kayıtlar T. Edison'un buluşu olan fonografin icadından 18 yıl sonra Osmanlı döneminin başkenti olan İstanbul'da 1895li yıllarda görülmüştür.

İstanbul'da ilk gramofon plak kayıtları 1900 li yıllarda yapılmıştır. E. Berliner'in The Gramophone Co. Firması ve Alman firmaları gönderdikleri teknisyenler ile kayıtlar yapmışlardır. Türkçeye taşplak olarak giren bu 78 rpm plaklar geniş bir coğrafyaya yayılmış ve pek çok etnik gurubu içine alan Osmanlı İmparatorluğunda çabucak yayılmışlardır (Resim 3). Etnik müzik örnekleri, o dönemin popüler olmuş müzikleri, monolog ve diyaloglardan oluşan komik tiyatral plaklar, askeri müzikler, bölgesel halk müzikleri (Türk, Kürt, Ermeni, Arnavut ve Pontus Rum havaları) bu kayıtların repertuarını oluşturmuştur. Türk taş plak repertuarıda Şarkı, gazel, taksim, saz eserleri, koro, fasıl plakları, operet, tango, hafif müzik, taklit ve monologlardan, Karagöz plaklarından vb. türlerden oluşmuştur (Ünlü, C, <http://www.turkishmusicportal.org/history.php>).



Resim 3: Taş Plak

Tüm dünyada olduğu gibi "elektrikli mikrofonla kayıt" döneminin başlaması Türkiye'ye de birçok yeniliği beraberinde getirdi. Bu dönemde Blumenthal ailesi fabrikalarını Columbia firmasına satarak bu firmanın Türkiye temsilciliğini yapmaya başladılar. Bu durum 1970' li yıllara kadar sürdü. O dönemde bir başka firmada Odeondu. Odeon İstanbul' da yaptığı kayıtları Almanya' ya gönderiyor, plaklar orada basılıp Türkiye'ye geliyordu. His Master's Voice (Sahibinin Sesi) adı ile faaliyet gösteren The Gramophone Co. isimli değer bir firma daha Türkiye'de faaliyet gösteriyordu. Bu firma yeni teknoloji ile çalışan bir fabrikayı 1927- 28 yıllarında İstanbul'da kurmuştu. Daha sonraları bu üç firma 1931 yılında EMI adıyla birleşerek aynı fabrikayı kullanmaları plakçılığın gelişmesine çok önemli katkı yapmıştır. Türk halkının gramofon plaklarına ilgisinin artması, plak repertuarının çeşitlenmesi ve zenginleşmesi bu firmanın sayesinde olmuştur.

İkinci dünya savaşı Türkiye'de müzik endüstrisini önemli ölçüde olumsuz etkilemiş, plak üretimi azalmıştır. Bu dönemin öne çıkan ve giderek yaygınlaşan aygıtı Radyodur. Firmaların Türkiye temsilcileri aynı zamanda radyo satmayada başlamışlardır.

1950'li yıllarda elektrikli gramofonların (pick-up) mekanik gramofonların yerini alması plak piyasasının yeniden canlanmasına neden olmuştur. Grafson, Şençalar Plak gibi yeni firmalar kurulmuştur.

Mihran Gürciyan Sahibinin Sesi firmasında yetişmiş bir plakçıydı. Yurt dışından presler getirerek küçük bir işletme halinde kendi plaklarını üretmiştir (Resim 4). Bu dönem başta Zeki Müren olmak üzere pek çok plak starının çıkmasına neden olmuştur.



Resim 4: Sahibinin Sesi Firmasının Plağı

1960'lı yıllarda Türk plak sanayiinde bazı olumsuzluklar yaşanmıştır. Bunun da nedeni; dünyada gelişmekte olan 33 rpm ve 45 rpm plaklarla teyp bantlarıdır. 1960'lı yılların hemen başında yaygınlaşan 45 rpm plakları üretmeye başlayan firmalar 1965'e kadar aynı eseri hem 33 hem de 45 rpm olarak basıyordu. 1965 yılında 78 rpm üretiminden tamamen vazgeçildi. 45 rpm plaklar bir anda piyasayı sardı. 33 rpm LP ler ise 1970'li yıllarda üretilmeye başladı. Bunların sonunu ise teypler özellikle de kaset çalarlar hazırladı. 1980' li yıllar kasetlerin altın çağı olmuştur (Resim 5).



Resim 5: Kasetler

Piyasayı dolduran küçük ve çoğu yasa dışı (korsan) firmalar büyük firmaları tehdit ediyordu. İkinci kuşağın yönetimindeki Sahibinin Sesi, Columbia bu dönemde kapandı. Odeon kayıt üretmeden alt yapı hizmetleri veren bir firma haline döndü. Bilgisayar teknolojisinin gelmesiyle bir dönemde kapanmış oldu.

2. 4. Halk Oyunları Müziklerinin Stüdyo Ortamına Geliş Süreci

Halk oyunları müziklerinin stüdyo ortamına geliş sürecinde ilk kayıtların derleme çalışmaları ile başladığını görüyoruz. Ses kayıt cihazlarının ortaya çıkışı ile birlikte halk musikisi derleme çalışmalarına önem verilmesi ve 1916 yılında Darül Elhanın kuruluşu ile birlikte bu çalışmalar başlamıştır (www.selçuk.edu.tr).

Fonografin icad edilmesiyle dünyanın her yerinde halk ezgileri kayıtları başlamıştır. Bu kayıtlardan biride Anadolu da 1901 yılında Felix von Luchan tarafından Ayıntap ta yapılmıştır. Bu türden bazı ses kayıtlarının İstanbul'da o dönemlerde yapıldığını biliyoruz. Ancak planlı ve devlet destekli ilk çalışma, Maarif Vekaleti'nin 1925 yılında başlattığı derleme çalışmasıdır. Seyfettin Asaf ve Sezai Asaf'ın fonograf kullanmadan yaptıkları derleme çalışması Batı Anadolu'da yapılmıştır. Bu çalışmaların kayıt alınmadan yapılmış olması ve yazım yanlışları yüzünden çok başarılı sonuçlar alınmamıştır. İlk çalışmaların başarısız olarak değerlendirilmesi üzerine yine o dönemlerde Pariste bulunan Cemal Reşit Rey aracılığıyla derleme çalışmalarında kullanılmak üzere fonograf getirilmiştir. Akabinde 1926, 1927, 1928 ve 1929 yıllarında olmak üzere dört araştırma gezisi gerçekleştirilmiş ve 850 türkü 14 defter halinde yayınlanmıştır. Bu derlemeler esnasında türkülerin yanısıra bir çok türkölü, türküsüz oyun müziğininde kayıt altına alındığını ve derlendiğini biliyoruz (<http://www.turkishmusicportal.org/page.php>).

Türkiyede yapılan derleme çalışmalarını sınıflandırsak; Darü'l-Elhan, Ankara Devlet Konservatuarı, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) ve Kültür Bakanlığının yapmış olduğu derlemeler olarak karşımıza çıkarlar.

Halk oyunları müziklerinin fonografla başlayan kayıt süreci daha sonraları Halk oyunları yarışmalarının başlamasıyla birlikte farklı bir boyuta taşınmıştır. 1950 li yıllarda başlayan bu süreç içinde mikofonun kullanıldığını, sinemada rol alan halk oyunları ekiplerinin kayıtlarını görmekteyiz. Ancak halk oyunları ekipleri genelde davul zurna, klarnet davul, kemençe vs oynadıkları için yarışmalarda olsun diğer sahne çalışmalarında kayıt edilmiş bir müziğin üzerine oynayan ekipleri o dönemlerde pek fazla görememekteyiz. Hatta eşlik eden çalgılar en fazla üç veya dört çalgıyı geçmez ve bir orkestra düzeni oluşmamış şekildedir. Genelde iki çalgılı davul zurna formatındadırlar.

1970 li yılların sonuna doğru Devlet Halk dansları topluluğunun kurulması ve Halk Oyunlarının sahne düzeni ile oynanmaya başlanması ile birlikte oyun müziklerinin icrasındada bazı değişiklikler olmuştur. Çok sazlı ve çoksesli orkestralar halk oyunlarımıza eşlik etmeye bu dönemde başlamıştır (Akar, kişisel görüşme, 01.02.2015).

1980 li yılların sonuna doğru çalışmalarda müzisyen maliyetlerinin fazla olması ve pratikliği nedeniyle kayıtları yapılan oyun müzikleri kasetler ile teyplerle kullanılmaya başlanmıştır. Hatta bu kayıtlarda genelde hücum kayıt dediğimiz toplu çalgıların çalınmasıyla gerçekleştirilirdi. 1990 lı yılların sonlarına doğru bilgisayar kullanımının yaygınlaşması, müzik programlarının artması, gelişmesi sonucunda önce midiler, sonra Cd, Dvd ve nihayetinde flaş bellekler yarışmalarda ve sahnelerde, hatta 23 Nisan vs ulusal bayram gösterilerinde ekiplere eşlik etmeye başlamıştır (Yelden, kişisel görüşme 23.03.2015). Bu teknolojik materyallerin eşlik etmesi ile birlikte asıl konumuz olan bu müziklerin stüdyo ortamında kayıtlarının yapılması Halk oyunları müziklerinin stüdyo ortamına geliş sürecini başlatmıştır.

3. HALK OYUNLARI MÜZİKLERİNİN STÜDYO ORTAMINDA KAYIT SÜRECİ

3. 1. Kayıt Süreci öncesi

Halk Oyunları müziğinin stüdyoda kaydı yapılmadan önce yapılması gereken bazı çalışmalar vardır. Öncelikle çalışması yapılan yörenin oyun ve adım birliği bakımından düzenlenmesinin yapılması gerekir. Oyunların melodik ve makamsal yapılarına göre bir sıralaması yapılmalı adımlar sayılarak notalar bu adımların başlangıç ve bitiş yerlerine göre yazılmalıdır. Ayrıca oyunların tempo, hız, yavaşlama, durma gibi yerleri metronomla ölçülerek tespit edilmeli kayıtlarda bu ölçümler dikkate alınarak yapılmalıdır (Akdağ, kişisel görüşme 26.12.2014).

Daha sonra çalışmanın amacına göre örneğin bir yarışmaya katılacak gurubun müziği kayıt edilecekse o yarışma kurallarına göre bir kayıt hazırlığı, ya da konulu bir sahne çalışması ise ona göre bir düzenlemeli hazırlık yapılmalıdır.

Müziğimize kayıtlar sırasında eşlik edecek enstrümanların tespitide ön hazırlık işidir. Çalgılar müziğimizi oluşturacak yörenin özelliklerine göre tespit edilmelidir. Örneğin bir Artvin yöresi çalışması yaparken akerdeon, tulum kullanılması gibi. Ayrıca alt yapı sazları seçilirken de aynı hassasiyet gösterilme ve gereksiz kalabalık yapacak, dansçıların kafasını karıştıracak enstrümanlar kullanılmamalıdır. Şu unutulmamalıdırki yapılan müzik sahnede dansçıya eşlik edecek kültürel bir müziktir. Bu yüzden sahnede dans eden oyuncularını rahatlatan hatta yeri geldiğinde uyarılar yapan oyun geçişlerinde kolaylık sağlayan bir müzik kaydı yapılmaya çalışılmalıdır.

3. 2. Kayıt Süreci

Diğer müzik türlerinin kayıtlarının yapımında olduğu gibi kayıt sürecinde bir sıralama söz konusudur. Kayıtlar genelde yazılı projenin pilot kaydıyla başlar. Pilot kayıt kayıtlar süresince bize yol gösterir (Sınır, kişisel görüşme 28.12.2014). Çalışmanın tamamlanmasıyla pilot kayıt projeden çıkarılır.

İkinci sırada pilot kaydı yapılmış projenin aranjisinin yapılması kısmı vardır. Burada aranjeyi yapacak kişinin seçimi önemlidir. Çünkü Halk Oyunları müziklerinin yapımında her ne kadar armoni bilmek önemliysede aranjeyi yapacak kişinin Türk Halk Müziğinin özelliklerini, oyun müziklerini bilmesi hatta oyun oynuyor olması tercih sebebidir ve daha iyi bir iş çıkması açısından önemlidir. Oyun oynamayı bilen bir aranjör müzikteki düşüşleri çıkışları daha iyi algılayarak hazırlar.

Bu aşamadan sonra Halk Oyunlarımızın olmazsa olmazı Asma Davul çaldırılır. Bu esnada zaman ayarlaması yapılır ve pilot üzerine yaslandırılarak çaldırılır. Edit yapıldıktan sonra diğer vurmali çalgılar bendir, darbuka, zilli def vs yöredeki ihtiyaca göre çaldırılır.

Bundan sonraki aşamada renk sazları çalınır. Ancak renk sazları içinde bir düzen olması gereklidir. Öncelikle Basgitar ya da bas bağlama, sonra gurup bağlama, gurup keman daha sonra solist sazlar kemane, kemençe ve en sonda nefesli çalgıların çaldırılması uygun olur. Okuma varsa nefesliler çaldırıldıktan sonra okumalarla iş tamamlanır. Ayrıca şunuda belirtmek isterimki bu kesin bir doğru değildir. Bu sıralama bizim yıllar içerisinde edindiğimiz tecrübeler doğrultusunda oluşmuş genel bir sıralamadır. Bunların bazılarında şartlara ve özel durumlara göre değişiklikler olabilir.

4. Halk Oyunları Müziklerinin Stüdyo Ortamında Doğru Kayıt Alımı

4. 1. Doğru Kayıt Alımı

Teknolojinin çok gelişmesiyle birlikte artık evlerimizde bile kayıt alabilmekteyiz. Ancak yapılan her kayıt doğrudur değil midir tartışılır. Çünkü doğru şartlarda ve doğru ortamlarda işin ehli kişileri tarafından yapılan bir kayıtle amatör bir kayıt arasında birçok farklılıklar dinlendiğinde görülmektedir. Bu noktada müzik kayıdı ve Halk Oyunları müziklerinin kayıtlarında bazı detaylar vardır. Özellikle halk oyunları müzik kayıtlarında yöresel çalgıların tanınması ve çaldırılması önemli bir konudur. Bu çalgıları tanımak, müzisyene göre kayıt almak en öncelikli detaydır. Çalgı kapasitelerine göre kayıt almak ta ayrı bir detaydır (Kastelli, kişisel görüşme 15.02.2015).

Bir kayıt esnasında hangi açıdan kayıt alındığı, kayıt yapılan yerin izelasyonu, kaliteli bir mikrofon, arkasından preamfi yani süzgeç ve de köpük izelasyonun ayarlanması doğru kayıdı etkileyen faktörlerden bazılarıdır. Örneğin kabloların kalitesi bile doğru bir kayıtda sesin iletkenliği açısından önemlidir. Preamfi sazların frekansına göre ayarlayıp kayıt alır bu yüzden doğru ve temiz bir ses elde etmek için balans ve frekans ayarı çok önemlidir.(Sınır, 2014: 49)

4. 2. Halk Oyunları Açısından Doğru Kayıt Alımı

Halk oyunlarında doğru kayıt alınabilmesi için halk çalgılarında iyi tanıyor olmak lazım. Çalgıların dirençlerinin bilinmeden aranje yapılması, enstruman çalım kapasitesine uygun olup olmadığını bilmeden kapasitesinin üstünde melodiler çaldırarak doğru bir kayıt alımını engelleyicidir. Bu duruma bir örnek vermek gerekirse Mey çalgısının ses genişliği sol sesine kadardır eğer biz yaptığımız çalışmada ona la sesinin üstünde tiz seslerde bir melodi çaldırmaya çalışırsak bu bizim kaydımızı sıkıntıya sokar. Diğer sazlarla olan birlikteliği ve derinliği kaybolur.

Bunun yanında oyunların hız, geçiş, düşme, durma vs noktalarında iyi bilinmesi doğru bir kayıt alımı için gereklidir. Örneğin halk oyunlarında öyle oyunlar vardır ki son ölçü içinde bitim esnasında oyun yavaşlar ve biter. Bu duruma en güzel örnek Zeybekler dir. Yada bazı oyunlarda artı bir veya eksi bir durumları vardır. Yani bu nedemektir oyun eksik başlar yada bir fazlayla biter. Bu durumlarda doğru kayıt alımında yazılması ve oyun eşlik müziği olduğu için dikkate alınması gerekli bir konudur.

5. Halk Oyunları Müziklerinin Stüdyo Ortamı ve Dışındaki Sorunları

5. 1. Halk Oyunları Müziklerinin Stüdyo Ortamındaki Sorunları

Yaptığımız örnek çalışma üzerinden yola çıkarsak stüdyo ortamında birçok sorunla karşı karşıya gelmekteyiz. Bu sorunları sınıflandırmamız gerekirse; yöresel enstruman çalan icracı sorunu en önemli konulardan birisidir. Bazı bölgelerde çalınan çok özel enstrumanlar vardır. Bu enstrumanların bir düzenleme içerisinde mahalli olarak tabir ettiğimiz kişiler tarafından çalınmasında

Entenasyon açısından, çalınan ezginin sınırlandırılması bakımından ya da enstrumanın yapısı ile ilgili sıkıntılar yaşanmaktadır. Çünkü mahalli icracılar tamamen serbest ve kulaklarındaki melodiyi çaldıkları, stüdyo ortamında da sınırlandırıldıkları için her dönüşte melodiyi değişik çalmakta ya da fazla veya eksik çalmaktadırlar(Turan, kişisel görüşme, 11.02.2015). Bununla ilgili bir diğer konuda çalan kişi usta bile olsa bazen kendi çaldıkları melodinin doğruluğuna inanmaları ve yazılan partiyi değilde kendi kafalarında olan melodiyi çalmakta ısrar etmeleridir. Böyle durumlarda çalan icracıyı rahat ettirmek, müzisyen psikolojisini ayarlamak ve ikna etmek çok önemlidir(Kaşıkcı, kişisel görüşme 20.01.2015).

Yöresel ezginin orjinine bağlı kalmak ve uygun enstrumani çaldırmakta başka bir sorundur. Özellikle ekonomik kaygılardan dolayı Kaba Zurna çalan bir arkadaşaya aynı zamanda halay zurnası çaldırmak, ya da kaval çalan bir icracıya mey çaldırmak gibi durumlarda vardır. Farklı bir ezgi ya da çalım tarzı, yöresel özelliğinden uzaklaşma yani tavır dediğimiz noktayı yakalayamama ve orjinal ezgilerin kaybolmasıyla koruyamama boyutu sorun olarak karşımıza çıkar. Bu tarz örnekler diğer çalgılarda karşımıza çıkmaktadır. Kendi çalışmamızdan da bir örnek verecek olursak Kadın halayı isimli oyunumuzda çaldırmak istediğimiz yöresel rebab sazı çalan mahalli icracının hazırlanmış olduğumuz düzenlemeyi stüdyo ortamında çalamamasından dolayı kabak kemane çalan nota okuyabilen bir arkadaşaya bu enstrumani çaldırmamız gibi.

Gene kendi çalışmamızda edindiğimiz bir tecrübeden yola çıkarak halk oyunlarının en önemli çalgılarından biri olan Asma Davul çalımını ile ilgili bir sorun tespitinde şudur. Genelde stüdyolarda davul kayıtlarını tek mikrofonla yaparlar. Ancak bu çok randımanlı olmaz vede çubuk sesleri duyulmaz. Bu yüzden biz çalışmalarımızda hem tokmak hemde çubuk için ayrı iki mikrofon kullandık ve gördükki duyum daha dengeli oldu. Bu uygulama aslında diğer enstrumanlar içinde önemlidir.

Çalgının yapısına, frekansına göre mikrofona duruş ve pozisyon değişebilir ya da arttırılabilir. Yanlış bir pozisyon ve duruşta kayıt almak kaydı olumsuz yönde etkiler.

Mahalli icracılarda bahsettiğimiz gibi müzisyen psikolojisinden çok iyi anlamak, müzisyen portföyünü iyi bilmek hangi çalışmaya hangi müzisyene çaldırılması gibi, müzisyeni kayda hazırlamak çok önemli bir sorundur. Çünkü çalışma esnasında müzisyenle gerilim yaşamak kaydı olumsuz yönde etkiler hata kayıt bazen tamamlanamaz. Ayrıca güncel çalışmalarında takip etmek ve yeni katkılar yapmak önemli bir sorundur. Çoğu çalışmaların birbirini taklit niteliğinde olduğunda görmekteyiz (Sınır, kişisel görüşme 28.12.2014).

5. 2. Halk Oyunları Müziklerinin Stüdyo Dışındaki Sorunları

Stüdyo dışındaki en önemli sorun müziklerin doğru derlenmesi, yazım farklılıkları ve çalan kişilerin bu çalımlar sırasındada konuya müdail olmalarıdır. Derleme yapan kişilerin müzikal yetersizlikleri sonucu dikte çalışmalarında zorlandıkları yerlerde kendilerine uygun nota yazımları yaptıkları ve ezgileri değiştirdikleride bilinmektedir. Buda kültürümüzde özellikle bu alanda yozlaşmalara sebep olmaktadır.

Yöresel icracıların yetişmemeside ayrı bir konudur. Mahalli icracıların günümüz teknolojik koşullardan dolayı ekonomik anlamda hayatlarını idame ettirememeleri baba mesleği olan bu işi tercih etmeme sebepleridir. Dolayısıyla da genç nesilde bu mesleği sürdürecekt mahalli sanatçılar azalmış ve ihtiyaca cevap veremeyecek durumdadır. Ayrıca mesleği yapan kişilerin aynı zamanda kendilerini bilgi anlamında yetiştirmeleride gerekmektedir.

Yapılan çalışmanın sergilendiği alanda bizim için en önemli sorunlardan biridir. Hepimiz biliyoruz ki halk oyunları yarışmaları ve gösterileri spor salonları ya da çoğu uygunsuz sahne görüntüsünden uzak yerlerde yapılmakta. Ordaki çalışmalara yeterli bir ses düzeni ve bu ses düzenini kullanacak bir tekniker çoğu zaman da konulmamaktadır. Ayrıca spor salonları fiziki özellikleri sebebiyle sesin doğru duyulabilmesi için uygun alanlar değildir. Bu tip yerlerde icranın yapılması bizim stüdyo ortamında yaptığımız bu işlerin heba olması anlamına gelmektedir. Bu sebepten sahne sanatlarına uygun standartlarda bir sahnede icranın yapılması ve teknik alt yapının oluşturulmasıda çözülmesi gerekli bir sorundur.

6. SONUÇ ve ÖNERİLER

6. 1. Sonuçlar

Halk kültürümüzün en önemli parçalarından biri olan Halk oyunları müziklerindeki gelişen teknoloji karşısında etkilendiğini ve yapısal olarak bazı değişikliklere uğradığını görmekteyiz. Yaptığımız araştırma ve uygulamalardan çıkan sonuçları sıralarsak;

- Türkiyede Halk Oyunları müziklerinin kaydı da derleme çalışmaları ile başlamıştır. Anadoluda yapılan ilk kayıt 1901 yılında Felix von Luchan tarafından Ayıntapta(Gaziantep) yapılmıştır.

- Çalgıların bütün müzik türleri içinde kullanılıyor olması. Örneğin eskiden sadece Halk müziği ve halk oyunlarında kullanılan bir zurna çalgısının bugün pop müzik eserlerinin içindedede farklı çalım tarzıyla kullanıldığının görülmesi.

- Maliyet ve zaman açısından kayıt edilmiş müziklerin kullanımına halk oyunlarına kazandırmış olduğu pratiklik ve kolaylık bakımından geçilmesi.

- Halk Oyunları müzikleri kaydı yapılmadan önce müziklerin oyunlarla birlikte adım müzik uyumuna dikkat edilerek yazılması.

- Oyun müzik sıralamasının melodik ve makamsal özelliklere dikkat edilerek yapılması.

- Çalgı kapasitelerine göre düzenlemelerin yazılması.

- Halk oyunlarına özgü oyun müziği içersindeki metronom değişikliği durma yavaşlama gibi oyunla ilgili durumlara dikkat edilmesi.

- Yapılacak çalışmanın niteliğine uygun örneğin bir yarışma veya kültürel bir çalışma ona göre elimizdeki kriterlere göre kayıtların yapılması.

- Yapılacak kayıtın yöresine göre enstruman seçimi.

- Yapılan çalışma bir eşlik müziği olduğu için oyuncuyu rahatlatarak yapıda düzenlemelerin yapılması. Gerekli yerlerde geçiş uyarılarının yapılması.
- Kayıt aşamasında bir program yapılarak bu program sırasında kayıtların alınması. Örneğin önce pilot kaydının alınması gibi.
- Kayıt yapan kişinin yöresel çalgıları tanınması.
- Müzisyenin psikolojik yapısını, müzisyen portföyünü tanımak ve buna göre kayıt almak.
- Profosyonel araç gereçler kullanmak, kayıt yapılan yerin hazırlanması ve kayıt esnasında çalgının yapısına göre duruş pozisyon aldırarak kayıdı yapmak.
- Mahalli icracıların stüdyo ortamında entenasyon veya düzenleme içerisinde bilgi eksikliği nedeniyle aynı melodiyi çaldıramamak ya da her dönüşte melodiyi farklı çalmak.(Çatalbaş, M.Ali örneği ve yapılan Uygulama; 2006)
- Ekonomik kaygılardan aynı icracıya farklı enstrümanları çaldırmak ve yöresel özellikleri bozmak. Örneğin kaba zurna çalan bir arkadaşa aynı zamanda halay zurnası yada kaval ve mey çaldırmak.
- Mahalli icracıların yada bazı müzisyen arkadaşların illa kendi kafalarında olan melodiyi çalmak istemeleri yada melodilerde varyantlarla değişiklik yapmaları.
- Güncel çalışmaları takip etmek ve yeni katkılar yapmak. Çoğu düzenleme çalışmalarının birbirini taklit etmesi.
- Oyun müziklerinin doğru derlenmemesi, derleme yapan kişilerin müzikal eksikliklerinden kaynaklı yanlış yazımlar ve kendilerine göre yazmaları, ezgileri değiştirmeleri.
- Ekonomik sebeplerden geleneksel çalgıcıların yetişmemesi ve bu çalgıların zaman içinde yok olmayla karşı karşıya kalması.
- Halk Oyunlarının sergilendiği alanlar halen spor salonlarından çıkamadığı için yapılan çalışmaların sağlıklı duyumu açısından teknik yapı ve eleman açısından yetersizlik.

6. 2. Öneriler

Yapılan proje kapsamında Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bünyesinde taşınabilir bir stüdyo oluşturulmuştur. Bu stüdyo oluşumunda hazırlanan teknik malzemeler uygulama çalışmasında kullanılmış ve çok sağlıklı sonuçlar alınmıştır. Bu çalışmayı yapmak isteyen araştırmacı ve müzisyen meslektaşlarımızla bu malzemeleri paylaşmak ister.

Taşınabilir İdeal Bir Stüdyo Kurulumu İçin Gerekli Malzeme Listesi

Monitör Hopperlör

- 2 yollu stüdyo kullanımına uygun olmalıdır.
- Bassreflex kabin olmalıdır.
- 75W tweeter | 150W woofer (Music) olmalıdır.
- Frekans cevabı 42Hz - 50kHz (± 3 dB) olmalıdır.
- Max. Peak SPL 114dB küçük olmalıdır.
- Crossover frekansı 2500 Hz olmalıdır.
- 1 adet Ribbon, X-ART Diyafram: 4in.² (Eşdeğer diy: 2")tweeter olmalıdır.
- 1 adet 7"Carbon/Rohacell/Glass Fiberwoofer olmalıdır.
- THD 90dB/1m > 100 Hz'de $\leq 0.5\%$ olmalıdır.
- Giriş empedansı 30 Kohm Olmalıdır.

Mikrofon

- Kondensör tipinde, cardioidpaternli geniş bir kapsüle sahip olmalıdır. Bu patern üzerindearkada oluşan ve istenmeyen sesler optimize edilmelidir.
- Yaklaşık 5kHz'ye kadar flat bir frekans tepkisine sahip olmalıdır.
- Frekans cevabı 20 Hz – 20 kHz aralığında olmalıdır.
- Max SPL ≥ 138 dB olmalıdır.
- Hassasiyet 23mV / Pa olmalıdır.

- Çıkış empedansı 50 Ohms olmalıdır.
- Güç gereksinimi 48V Phantom olmalıdır.
- Akustik çalışma prensibi basınç gradyanı dönüştürücü olmalıdır.
- Eşdeğer gürültü seviyesi 7 dB (A-Ağırlıklı) olmalıdır.
- S/N oranı 87dB (A-Ağırlıklı) / 76.5dB (CCIR-Ağırlıklı) olmalıdır.
- Akım tüketimi 3 mA olmalıdır.
- Max çıkış seviyesi 131 BU olmalıdır.

Kulaklık Amplifikatörü

- Sinyal/Gürültü Oranı: > 90Db olmalıdır.
- Maksimum Gain: 26dB/kanal olmalıdır.
- Giriş Empedansı: 10k Ohmolmalıdır.
- IMD (SMPTE): <.008% olmalıdır.
- Maksimum Giriş Seviyesi: +18dBV olmalıdır.
- Çıkış Empedansı: 10 Ohmolmalıdır.
- Maksimum Çıkış Gücü: 300mW/kanal olmalıdır.
- Güç Gereksinimleri: 12VDC olmalıdır.
- Toplam Harmonik Distortion: <.008% olmalıdır.

Ses Kartı

- Mobil high-end kayıt için geliştirilmiş olmalıdır.
- 4 üstün kalitede mikrofon girişi bulunmalıdır.
- 192kHz, 8 kanal analog kayıt ve playback ile kombin olarak 20 kanal ADAT optik, AES/EBU ve S/PDIF formatlarında dijital giriş ve çıkış bulundurmalıdır.
- Bilgisayar olsun ya da olmasın stüdyo, sahne ve mesafeli lokasyonlarda kullanılabilir olmalıdır.
- Ara yüz veya kendi başına mixer olarak, 28 ayrı giriş ve 30 ayrı çıkışı, preampları ve bağımsız 48V fantom gücü ile XLR / 1/4" kombo mikrofon enstruman analog girişini kullanmaya imkan sağlamalıdır.

Yazılım Paketi

- PC ve Mac için endüstri standardı DAW (Dijital Audio Workstation) olmalıdır.
- 44.1 / 48 kHz'de 96 kanal ve aynı anda 32 Kanal fiziksel giriş / çıkış olmalıdır.
- 70 adedin üzerinde 64-bit plug-in prosesör, efect ve sanal enstruman ile birlikte olmalıdır.
- 16.383 sample'a kadar genişleyebilen otomatik gecikme telafisi (ADC) sayesinde minimum faz problemi ve hassas mix olanağı sağlamalıdır.
- Çok kanallı Beatdetective ve ElasticAudio sayesinde tüm kanallarda zamanlama (timing) düzeltme şansı olmalıdır.
- Score editor ve MIDI editör ile detaylı kompozisyon şansı olmalıdır.
- Format dönüştürmeye gerek kalmadan farklı tipte ses dosyaları ile aynı anda çalışabilme olanağı sağlamalıdır.
- Clip gain fonksiyonu sayesinde dinamik seviye ayar esnekliği olmalıdır.
- Mute, solo ve bus sorgulamaları için görsel indikatörler olmalıdır.
- Euphonix Artist serisi ve EUCON destekli kontrol arabirimleri ile fullentegrasyon sağlamalıdır.
- CoreAudio ve ASIO destekli ses kartları ile low-latency monitör olanağı olmalıdır.
- Flash bellekler, RAID sistemler, NAS sürücüler ve serverstorage sistemlere doğrudan kayıt ve okuma olanağı olmalıdır.
- OMF/AAF/MXF desteği ve MP3, iTunes ve SoundCloud export imkanı olmalıdır.
- 24-saatlik timeline destekli fulltimecode desteği vermelidir.

Kulaklık

- Arkası kapalı, Sistem / Tasarım / Dinamik dairesel kapsüllü olmalıdır.
- Sağlam bas ve temiz yüksek değeri ile çok yönlü olmalıdır.
- Kendinden ayarlı kafa bandı
- Deri kulak yastıkları ve gimbal süspansiyon olmalıdır.
- Ses bant genişliği 18 - 20,000 Hz olmalıdır.
- Verimlilik 115 dB SPL / V olmalıdır.

- Maks giriş gücü 200 mW olmalıdır.
- Nominal empedans 32 ohm olmalıdır.
- Kablo 2,5 m (8 ft) olmalıdır.
- Stereo adaptör 3,5 / 6,3 mm (1 / 8 "1 / 4") olmalıdır.

Midi Klavye

- Ipad, Ipad2 ve Yeni Ipad ile uyumlu, tüm pc ve mac`ler ile de uyumlu olmalıdır.
- Mobil bağlantıyı kablosu da verilmelidir.
- Mobil cihazlar ile de aracısız çalışabilen USB olmalıdır.
- Tüm MIDI programları ile %100 uyumlu çalışmalıdır.
- Ekstra elektrik bağlantısı gerektirmeyen Bus-powered yapıda olmalıdır.
- Pitch Bend ve Modülasyon tekerleri olmalıdır.
- Ses yüksekliği ve Panpotansları olmalıdır.
- OctaveUp ve OctaveDown butonları ile Oktav kontrolleri yapılabilmelidir.
- Shift butonu sayesinde Transpose, MIDI Kanalı, Program değişimi, VelocityCurve, Kontrol Assign gibi üst menülere ulaşım kolay olmalıdır.
- 1/4" TRS Sustain pedal girişi olmalıdır.
- 1/4" TRS Expression pedal girişi olmalıdır.

Dizüstü Bilgisayar

- Intel Core İ7 3630QM 2,3 ghz turbo boostupto 3,5 ghz olmalıdır.
- 15" ekran boyutuna sahip olmalıdır.
- Ekran çözünürlüğü 2880 X 1800 px olmalıdır.
- DDR3 16 GB 1600 MHZ bellek olmalıdır.
- SSD 512 gb disk kapasitesi olmalıdır.
- 2 GB NvidiaGeForce GT 750M ekran kartı olmalıdır.
- 6 mb ön bellek olmalıdır.

KAYNAKÇA

- Akar, R. (01.02.2015). Anadolu Folklor Vakfı Başkanı, *Kişisel Görüşme*, Ankara.
- Akdağ, A. (26.12.2014). Ses Mühendisi, *Kişisel Görüşme*, İstanbul.
- Kastelli, S. (15.02.2015). Ege Üniversitesi Devlet Konservatuvarı THO Bölümü Öğretim Görevlisi, *Kişisel Görüşme*, İzmir.
- Kaşıkçı, E. (20.01.2015). Trakya Üniversitesi Balkan Araştırma Enstitüsü, *Kişisel Görüşme*, Edirne.
- Sımr, İ. (28.12.2014). Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Öğretim Görevlisi, *Kişisel Görüşme*, Muğla.
- Sımr, İ. (2014). Türk Popüler Müziğinde Aranjörlüğün Dönüşümü. *Doktora Tezi*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Turan, İ. (11.02.2015). Halk Oyunları Müzisyeni, *Kişisel Görüşme*, Ankara.
- Url-1 <https://eksisozluk.com/ilk-ses-kaydi--1213606>, Son Güncelleme Tarihi 15.02.2015
- Url-2 www.bilimvadisi.com son güncelleme tarihi 21.02.2015
- Url-3 <http://www.turkishmusicportal.org/history.php?id=12&lang2=tr> Ünlü, C., Son Güncelleme Tarihi 26.02.2015
- Url-4 www.selçuk.edu.tr/dosyalar/files/582321%20kubilay%20kolukırık.p, Son Güncelleme Tarihi 11.02.2015
- Url-5 <http://www.turkishmusicportal.org/page.php?id=46&lang2=tr>, Son Güncelleme Tarihi 16.03.2015
- Yelden, A. (23.03.2015). Kültür Bakanlığı Halk Müziği Topluluğu Kaval Sanatçısı, *Kişisel Görüşme*, Ankara.

ADANA-OSMANİYE BÖLGESİ DANS VE MÜZİK KÜLTÜRÜNDE ÇİFTETELLİ

The Dance of Chifti-telli in the Dance and Music Culture of Adana-Osmaniye Region

Muzaffer SÜMBÜL*

Özgür PEKER**

ÖZET

Bu bildiride Adana-Osmaniye bölgesinde icra edilen Çiftetelli dansının müzik ve dans kültürü açısından incelenmesi yapılacaktır.

Dans insan yaşamında yer alan güdüsel ve öğrenilen bir olgudur. İnsan yaşamı boyunca çeşitli töre ve törenlerin bir parçası olarak sayısız dans edimi içinde yer alır. Dans ve müzik insan yaşamını yansılar.

Çukurova bölgesi halk dansları içinde bu kapsamda ele alınacak bir çeşitli dans mevcuttur. Çiftetelli bu danslar arasında ele alınacak nitelikte bir bölge dansıdır. Çiftetelli Adana-Osmaniye bölgesi oyun kültürü içinde hemen her törende icra edilen bir danstır. Bu dans geçiş törenleri içinde yer alan evlenme, sünnet ve askere yollama amaçlı yapılan törenlerin tamamında icra edilir. Bunların yanı sıra bireysel eğlenceler ile çeşitli yerel kutlama törenlerinde de Çiftetelli icrası yer alır.

Bu çalışmada, Çiftetelli dansının bölgede bu kadar yaygın olarak icra edilmesinin temel nedenleri üzerinde durulacaktır. Dansın müziksel özellikleri ve koreolojik özellikleri bir arada ele alınacaktır.

Bölge dans kültürü bağlamında yapılacak olan değerlendirmeler ile müziksel özellikler ve dans icrası arasında var olan bağın analizi yapılacaktır.

Anahatar Kelimeler: Adana-Osmaniye, çiftetelli, dans, müzik.

ABSTRACT

In this present paper the investigation of the dance of Chifti-telli performed in Adana-Osmaniye region according to dance and music culture will be discussed.

Dance is a motivational and acquired fact in human life. People have a part in numerous performances as a part of customs through their lives. Dance and music reflect human life. There are various kinds of folk dances in Çukurova region to be analyzed in this scope. Among these folk dances Chifti-telli is an eligible regional dance. Chifti-telli is a kind of dance which is performed in almost every ceremony in the culture of Adana-Osmaniye region. This dance is performed during all ceremonies such as marriage, circumcision feast and soldier's farewell. Furthermore, Chifti-telli is also performed during individual entertainments and various local celebrations.

In this study, the main reasons, why Chifti-telli dance is performed commonly in this specific region, will be emphasized. The musical and choreology features of this dance will be analyzed together.

The relation between the evaluations in terms of regional dance culture and musical features and dancing will be analyzed.

Key Words: Adana-Osmaniye, chifti-telli, dance, musicabstract.

Giriş

Tarihsel Bakış: Neden Adana-Osmaniye?

Adana-Osmaniye ya da Çukurova bölgesi, tarih boyunca birçok uygarlık ve devlete ev sahipliği yapmıştır. Çukurova; siyasal, ekonomik, sosyal ve kültürel kalıtların alışma dönüşüğü önemli bir kültür alanıdır. Dolayısıyla bu durum Çukurova'nın birçok uygarlığa ev sahipliği yapan bir konalga olma özelliğinin sonucudur. Çukurova'nın derinliklerinde yatan bu kültürel alışımın içinde dinsel, ritüel kökenli birçok uygulama vardır. Tarihsel olarak değerlendirildiğinde; özellikle Kizuwatna kırallığı döneminde Lavazantiya ve Kummani olarak adlandırılan yerleşimler dinsel merkez olarak bilinmektedir (Çığ, 2006; Girniner, 2011; Ünal, 2014).



Şekil 1. Çukurova Bölgesi'nin konumu.

* Doç. Dr.- Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, mssumbul@cu.edu.tr

** Çukurova Üniversitesi Kültür Müdürlüğü, ozgurpeker@gmail.com

Anılan bölge günümüz Adana-Osmaniye sınırları içinde yer almaktadır. Çukurova bölgesi kültürel oluşumunun tarihsel derinliği sadece Kizuwatna döneminden ibaret değildir. Ancak bölge kültürünün kaynaşmasına çok önemli bir kaynak olduğunu da vurgulamak gerekmektedir. Anadolu'da yer alan tüm kültürleri sadece görünen kısımdan ibaret saymak eksik bir açıklama olacaktır. Bu nedenle tarihin her döneminde yerleşim görmüş, devletlere ve uygarlıklara konalga olmuş Çukurova (Adana-Osmaniye) bölgesi kültür örüntülerini anlamak ve açıklamak için tarihin her dönemine ait bilgiler vermek gerekmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada daha az bilgi olan bu döneme dikkat çekilmek istenmiştir.

Ritüellerin temel amacı doğaüstü güçlere sunulan kurbanlarla onlara ait oldukları var sayılan olağan üstü güçlerin kendilerine geçeceği inancıdır. Temel amaç doğanın var olan başatlığını kırabilmektir. Bu bazen bir dansla, bazen de müzik ile gerçekleştirilmeye çalışılan bir durumdur. Çukurova kültüründe varlığını halen sürdüren dans ve müzik icraları da çeşitli kutlama, dini ayinler, bolluk ve bereket simgesi olarak yapılan uygulamaların ayrılmaz bir parçasıdır. Dolayısıyla zaman içinde izlerin biri birine karıştığı yüz yıllarca süre gelen uygulamaların sonucunda oluşmuş bir dans ve müzik kültürü varlığından söz etmek olasıdır. Metin And'ın (And, 2007: 89-112) Orta Asya, Anadolu ve İslam başlıklarıyla açıkladığı, Anadolu dans kültürünün bir parçası da benzer bir biçimde bu bölgede oluşmuştur.

Konu

Bu bildiride Adana-Osmaniye bölgesinde oynanmakta olan Çiftetelli dansının müzik ve dans kültürü açısından incelenmesi ele alınmıştır. Çiftetelli Adana-Osmaniye halk dansları içinde yaygın olarak icra edilen bir danstır. Dolayısıyla bu çalışmada; Çiftetelli dansının bölgede icra edilmesinin nedenleri üzerinde durulmuştur. Çiftetelli dansının müziksel özellikleri ve koreolojik özellikleri bir arada ele alınmıştır. Böylelikle dans icrası ve müziksel özellikler arasında var olan bağı ortaya çıkartacak analizlere de yapılmıştır. Adana-Osmaniye dans kültürü bağlamında yapılmış olan değerlendirmeler bağlamında Çiftetelli dansının icra ortamları yorumlanmıştır.

Çalışmamızda şu temel sorulara yanıt aranmaktadır:

1. Neden Adana-Osmaniye ?
2. Çiftetellinin çok yaygın olarak icra edilmesinin nedenleri neler olabilir?
3. Bölge dans ve müzik kültürü içindeki yeri nedir?
4. Koreolojik ve müzikolojik özellikleri nelerdir?

Amaç

Bu bildiri ile Çiftetelli dansının Adana-Osmaniye müzik ve dans kültürü bağlamında incelenmesi amaçlanmıştır.

Sınırlılıklar

Adana-Osmaniye bölgesinde yaygın icra ortamına sahip olan Çiftetelli dansının çok sayıda varyantı mevcuttur. Hemen her müzisyenin kendine has icra ayrıntılarıyla dans eden kadın ve erkek kaynak kişilerin benzer biçimde devinim ayrıntıları saptanmıştır. Çiftetellinin doğaçlamaya dayalı bir dans olması bu durumu açıklayıcı bir nedendir. Dolayısıyla dans ve müzik icrasındaki bu çeşitlilik çalışmayı belli örnekler ile sınırlamayı zorunlu kılmıştır. Bu nedenle çalışma yerel kültür içinde devam eden Çiftetelli dansının dört varyantı ile sınırlandırılmıştır. Müzikal analiz bu örnekler üzerinden gerçekleştirilmiştir. Eserlerin ritim ve devinim yorumları ise bunların yanı sıra diğer çiftetelli örnekleri de göz önünde bulundurularak yapılmıştır.

Yöntem

Bu çalışmanın verileri literatür taraması ve alan araştırması yoluyla elde edilmiştir. Literatür taraması yapılarak bu konuda daha önce yayınlanmış olan çalışmalara ulaşılmıştır. Bu bağlamda birçok belge titizlikle taranmış, elde edilen yayınlar incelenmiştir. Yapılan literatür değerlendirmesinde Çiftetelliye ait bilgilerin Mahmut Ragıp Gazimihal'in (Gazimihal, 1991:122) yapmış olduğu çalışmaya dayandığı görülmüştür. Öte yandan internette yer alan bilgilerin ise kaynak göstermeden bu eserden alındığı görülmüştür (Bkz.: tualimforum.com/26.06.2015).

Çiftetelliye ilişkin saha verileri ise 1993-2015 yılları arasında yapılmış alan araştırmalarına dayanmaktadır. Bu çalışmalarda gerçekleştirilen katılarak gözlem ve mülakatlar yoluyla verilerin oluşması sağlamıştır.

Araştırmacıların, araştırma bölgesinde yaşamaları katılarak gözlemleri çok daha rahat gerçekleştirmelerine olanak vermiştir.

İnternet üzerinden yapmış olduğumuz taramada şuan yaşamayan Zincirkıran adlı müzisyene ait kayıtlara ulaşılmıştır. Bu icra eldeki önceki kayıtlarla da karşılaştırılmıştır. Kayıtların incelenmesi sonucunda bu icraların; yerel müzikal özellikleri ve diğer varyantlara oranla ses baskılarının daha net olduğu görülmüştür. Buna bağlı olarak da Zincirkıran icrası ve Adana Çiftetelli (Hicaz) adlandırmalarıyla internet üzerinden elde edilen iki adet Çiftetelli icrası olan müzikal analizde kullanılmıştır. Bu çalışma, Literatürde yer alan görüşler, kaynak kişilerden elde ettiğimiz bilgiler ve belge incelemesi teknikleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

Adana-Osmaniye Dans Kültüründe Çiftetelli¹⁰²

Adana-Osmaniye bölgesinde icra edilen yerel dans tipi “halay” olarak adlandırılmaktadır. Bunun yanı sıra Kol havası ve Çiftetelli icraları da yaygın olarak görülmektedir. Mengi-Semah icraları ise sınırlı da olsa bölge dans ve müzik kültürü içinde yer almaktadır. Hareket ve müziksel özellikleri açısından halaylar komşu iller olan; Kahramanmaraş, Gaziantep, Kilis, Hatay ile büyük ölçüde benzerlikler taşımaktadır (Bkz.:Sümbül, 2004).

Dans insan yaşamında yer alan güdül ve öğrenilen bir olgudur. İnsan, yaşamı boyunca çeşitli töre ve törenlerin bir parçası olarak sayısız dans edimi içinde yer alır. Bu töre ve törenler sırasında icra edilen dans ve müzik insan yaşamının tüm duygularını dışa vurmasına aracı olur. Hüzün, coşku ve sevinç bu duyguların başında gelir. Adana-Osmaniye bölgesi halk dansları içinde bu kapsamda ele alınacak birçok dans mevcuttur. Ancak Çiftetelli özellikle sevinç ve coşku yansılaması yapılan bir danstır.

Çukurova bölgesinde halay olarak adlandırılan yerel dans serisinin icrası sırasında gerçekleştirilen sololar ve çöküşler Çiftetelli ile sonlandırılır. Bu uygulamanın belirleyicisi davulculardır. Solarda davulcuların başlarının üzerine aldıkları davul ile başlayan coşku dolu salınımlar, halay lideriyle karşılıklı oynama, Çiftetelli ve çöküşlerle son bulur. Bu devinimler sırasında davulcular aniden Çiftetelli icrasına başlamaktadır. Yere çökerek davullarını koltuk davulu olarak çalmaya başlamaktadırlar. Davulcuların bu sırada tokmağı dizlerinin arasına sıkıştırarak, çubuk ve sağ ellerini kullanarak oldukça hızlı tempoda ve etkileyici bir Çiftetelli icrası gerçekleştirdikleri görülmektedir.

Dolayısıyla, Çiftetelli Adana-Osmaniye bölgesinde hemen her törende icra edildiği görülür. Bu dans geçiş törenleri içinde yer alan evlenme, sünnet ve askere yollama amaçlı yapılan törenlerin tamamında icra edilir. Bunların yanı sıra bireysel eğlenceler ile çeşitli yerel kutlama törenlerinde de Çiftetelli icrası yer alır. Ancak bu dansın sadece Adana-Osmaniye bölgesine değil, Türkiye'nin diğer bölgelerinde de yaygın olarak oynandığı bilinmektedir.

Ragıp Gazimihal Türk Halk Oyunları Katoloğu adlı eserinde, Çiftetelli dansının İstanbul kökenli olduğu, Yahudi ve Çingene çengilerce icra edildiğini öne sürmektedir. Bu açıklamalarda dansın tüm Osmanlı coğrafyasına yayıldığı da ifade edilmektedir. Gazimihal; Türkiye 'de Bandırma, Bahriyeli, Balıkesir, Bursa, Eskişehir, İnegöl, İstanbul, Gaziantep, Keban, Kemalpaşa, Şanlıurfa, Söğüt, Tokat, Ordu, Samsun ve İçel bölgelerinde çok sayıda varyantının bulunduğunu da açıklamaktadır (Gazimihal, 1991:122-123).

Çiftetelli, Türkçe sözlükte şöyle tanımlanmaktadır;

“a. müz. 1. Göğüs ve göbek titreterek, gerdan kırarak oynanan bir oyun: □En Avrupalı görünenlerimiz, en kibar pavyonlarda, gecenin bir saatinden sonra çiftetelli oynuyorlar. □ -A. İlhan. 2. Bu oyunun müziği”(TDK, 2015).

TDK'nın tanımında görüldüğü üzere Çiftetelli göbek dansı olarak tanımlanmaktadır. Ancak Adana-Osmaniye bölgesinde icra edilen Çiftetelli bu tanımlama kapsamına girmemektedir. Çünkü Adana-Osmaniye bölgesinde icra edilen Çiftetelli daha çok kol ve ayak devinimlerine dayanmakta,

¹⁰² Çiftetelli örneklerimizin ritim notlarının yazımını yapan ve analizinde görüşleriyle çalışmamıza güç katan Sayın, Öğr. Gör. Cenk Gülhan'a teşekkürü borç biliriz.

bel devinimleri kısmen görülmekte ancak gerdan kırma hareketine ise hiç rastlanmamaktadır. Çukurova bölgesi Çiftetellilerinde karşılıklı oynama biçimi ise yaygın olarak göze çarpmaktadır. Bu yönüyle Adana-Osmaniye’de icra edilen Çiftetelli diğer bölgelerden ayrı bir özelliğe sahip midir? Sorusu sorulmalıdır.

Çiftetelli adlandırmasının ise Gazimihal’in anılan eserinde şöyle yapıldığı görülmektedir. “(...) *Keman oktavda akaortlu çifte telde çalarken, ud beşli aralıkla güya bir çeşit basso tutardı.*” (Gazimihal, 1991:122). Bu açıklamada çift telli sazların icrasıyla oluşan müzik nedeniyle Çiftetelli adlandırması yapıldığı ifade edilmektedir. Bu açıklamadan hareketle Türkiye’de oynanan tüm Çiftetelli dansları için bu adlandırmanın benimsendiği düşünülmektedir. Bu noktada Çiftetelli sözcüğünün etimolojisini de incelemek yararlı olacaktır. Ferit Develioğlu’nun Osmanlıca-Türkçe Ansikloedik Lûgat’ında Çift’in Farsça bir sözcük olduğu, cûft’ten geldiğini görülmektedir. Cûft kavramı ise şöyle açıklanmaktadır; “*Cûft:çift, ikili, eşi olan, tek olmayan*” (Develioğlu, 1999: 146). Develioğlu’nun bu açıklamaları, Çiftetelli dansının icrasında kullanılan bir sazın çalma biçimi ya da yapısından kaynaklı bir adlandırmadan öte oynanış biçiminden kaynaklı bir adlandırmanın yapılmış olacağı kanısı oluşturmaktadır. Özellikle Adana-Osmaniye çiftetelli dansının icrasında davul-zurna kullanıldığı da göz önüne alındığında adlandırmanın köken ve etimolojisinin yeniden gözden geçirilmeye gereksinim duyduğu ortadadır.

Çiftetellinin Sosyo-Kültürel ve Koreolojik Özellikleri

Bedensel devinimlerin bir dil gibi anlatımı vardır. Devinimler, görsel ve devinduyumsal (kinestetik) bir özelliğe sahiptir. Kodlamaları sözel olmayıp görseldir. Toplumsal olarak kültür kodlarıyla ilişkisi vardır. Erkeklerin ya da kadınların dansı, ya da erkek gibi, kadın gibi dans etme devinimleri bu kodlarla çözümlenir. Her kültür kendi kodlarını oluşturduğundan benzer danslar farklı kültürlerde benzer biçimde yorumlanmayabilir. Bunun nedeni toplumsal cinsiyet rollerinin tanımlanmasına bağlıdır. Bates cinsiyet rollerini şöyle ifade etmektedir.

“*Toplumsal cinsiyet rolleri biyolojik ayrımlar üzerine temellenmekle birlikte, iktisadi, toplumsal ve siyasal hak ve sorumlulukların cinsiyet temelli dağılımının hiçbir biyolojik temeli yoktur*” (Bates, 2009: 61).

Bates’in de ifade ettiği gibi kadın ya erkek olma rolleri biyolojik olmaktan daha öte sosyo-kültürelidir. Kadının ve erkeğin yaşadığı toplumda hangi konumda olduğunu, yaşam biçimi bakımından kamusal alandaki pozisyonu ile ilgilidir. Çünkü bu durum doğrudan o topluluğun dansına da yansır. Bedensel devinimlerin kadınsı ya da erkeksi olarak tanımlanması her kültür için değişiklik gösterebilir. Çünkü her kültür çevresi kendi kadın ve erkek olma kimliğini belirler. Toplumun beklediği kadına özgü ya da erkeğe özgü davranışlar bu bağlamda oluşur. Söz gelimi, Çiftetellinin kadınlara özgü bir dans olduğu görüşüne rağmen çeşitli törenlerde erkekler tarafından da icra edildiği bilinmektedir. Adana-Osmaniye bölgesinde ise Çiftetelli dansının; erkeklerce, kadınlarca ve beraberce olmak üzere üç biçimde de icrası görülmektedir.



Şekil 2. Çiftetelli Dansının bir örneği

Çiftetelli dansı gerek Adana, gerekse Osmaniye illerinde kol, bacak ve ayak devinimleri üzerinden icra edilmektedir. Bel ya da kalçaya bağlı devinimlerin ise belli zamanlarda davulcular ve yetenekli icracılar tarafından yapıldığı görülür. Bu istisnai durumda ise dans becerisi çok üst düzeyde olan bazı yerel dansçıların müzisyenlerle karşılıklı olarak göbeklerini öne doğru attırarak oynattığı görülmektedir.

Çiftetelli devinimlerinde ayakların sert ve yumuşak basışlarıyla, davulun düm ve tek vuruşları çok etkileyici bir uyum göstermektedir. Dolayısıyla ezgi, ritim ve beden oyumunun dizlerin hafif bükülmesi, yaylanmalar ile sağ ve sol ayakların hareketlerinde bütünleştiği görülür. Kol salınımları sıralı bir hareket serisini andırır. Bir el toprağa daha yakın iken diğer el gökyüzüne doğru daha yukarıda yer alır. Böylelikle toprağın bereketi gökyüzüne doğru gönderilerek, ortaya savrulan paralarla kutsama gerçekleştirilmiş olur. Dolayısıyla Çiftetelli dansı geçiş dönemi törenleri içinde yer alan diğer unsurla birlikte bolluk, bereket simgesini bütünleyici bir işlev yerine getirmiş olur.

Adana-Osmaniye bölgesinde bir kişi tek başına da Çiftetelli oynaya bilir. Ancak dans daha çok iki ya da daha çok kişi tarafında karşılıklı olarak icra edilmektedir. Bu sırada Çiftetelliye başkaca eşlik etmek isteyenlerin de katılımıyla coşkulu bir atmosfer oluşmaktadır Çiftetellinin dansçıları arasında hiçbir temas, tutuşma olmaksızın serbest formda icra edildiği görülmektedir.

Oyun alanında bulunan bir kişi oynayanların üzerine para savurur. Ardından hemen dansa eşlik etmeye başlar ve karşılıklı olarak oynanır. Oynayanların üzerine para atılması, savrulması; şan, şeref, bolluk ve bereket simgesi olarak algılanmaktadır. Böylelikle yapılan tören kutsanmış olmaktadır.

Çiftetelli geçiş törenleri içinde görülen uygulamaların bütünleyici bir parçasıdır. Çiftetelli, yardımlaşma amacıyla bir araya gelen bireylerin aynı toplum içinde yer alan diğer insanlarla oluşturduğu iletişimin önemli bir parçasıdır. Dansa katılım her koşulda beklenir. Oynayanlara para atılarak yaptıkları işten ne kadar memnun oldukları ifade edilir. Burada ayağına sağlık, eline koluna sağlık, var ol ve benzeri gibi iyi dilek sözleriyle ve hel, hey ve aboo gibi naralar atarak duyulan memnuniyet ifade edilmiş olmaktadır. Bu kavramlar bize göstermektedir ki, gerek müzikal gerekse hareketlerin kültürel birer kodu vardır. Toplum üyeleri dans ve müzik aracılığıyla dayanışma, kutlama ve değer verme duygularını ifade etmiş olmaktadır.

Adana-Osmaniye Müzik Kültürü İçinde Çiftetelli

Dans ve müzik (ezgi ve ritm) birbirini bütünleyici iki ögedir. Bu nedenle müzik dansların analizinde incelenmesi gereken bir ögedir. Dolayısıyla dansın biçimsel özelliklerinin irdelenip, tanımlanabilmesi ezgi analizinin yapılmasıyla olanaklıdır.

Türk halk müziği sözlü ve sözsüz olmak üzere iki biçimden oluşmaktadır. Sözlü olan halk müziği, türküleri kapsamaktadır. Sözsüz olan ise, daha çok dans havalarını kapsamaktadır. Halk türküleri; koşma, yiğitleme, taşlama, ağıt, ninni, uzun hava, destan, kız ağlatma, sevgi, ölüm, gurbet, ayrılık, askere gidiş, düğün, kına, nişan, yerleşme, göçme ve kan davası gibi konuları içermektedir.

Adana-Osmaniye bölgesinde var olan Türkmen boylarının yaşamları, konar göçerlik döneminde de yerleşik dönemde de doğayla mücadele ederek geçmektedir. Tarım ve hayvancılığa dayalı olarak geçen bu mücadelenin izleri müziksel ürünlerde görülmektedir. Türk halk müziğinin; ayrılık, acı ve hüznü içeren ezgilerinde simgeleşen bu duygu ve düşünceler, Çukurova'da uzun havalar ile ifadesini bulmaktadır. Bozlak ve ağıtlar bu anlamda yaygın yeğlemelerdir. Bölgede bu türden ezgiler; Maraş Ağzı, Senir Ağzı, Varsağı, Gâvur Dağı Ağzı, Elbeyli Ağzı, Avşar Ağzı, Türkmeni ve İskan havası olarak adlandırılmaktadır.

Bu uzun havalar yöre dans kültürü içerisinde günümüzde de varlığını korumaktadır. Dolayısıyla, kültürel yapı içerisinde uzun havaların önemli bir yeri bulunmaktadır. Adana-Osmaniye ve çevresinde halk dansları icrası sırasında en çok söylenen uzun havalar şunlardır: Öksüz Ali, Ali Paşa, Bey Mayıl, Ceren, Öksüz Oğlan, Garip, Hurşit, Develioğlu, Elbeylioğlu, Göğçedağ, Kele dezze, Deli Boran, Dadaloğlu, Çukurova Turaç senin öz kuşun, Seher vakti çıktım şu dağları seyran eğledim'dir.

Yöre ait uzun havaların yanında artık ulusal yapıtlar haline gelmiş olan kitle iletişim araçları aracılığı ile yayılan yapıtlar da söylenmektedir. Radyo ve televizyondan öğrenilen yeni şarkılar nedeni ile, adı geçen uzun havalar, tarihi hava olarak adlandırılmaktadır. Bu değerlendirme teknolojinin dans ve müziklerin yeniden yaratımını nasıl etkilediğini göstermektedir. Dansı oynayanlar ve çalanlar

günümüzde daha da yaygınlaşan özel radyo ve televizyonlardan popüler müzik dinlemektedirler. Dolayısıyla, bu tür parçalara halk dansları oynarken doğal bir yönelim oluşmaktadır. Böylelikle danslar ve müzikler yeniden oluşmaktadır.

Düziçi Abdal Çiftetellisi

Yöresi:Osmaniye/Düziçi
Kaynak:Yöre Müzisyenleri
Notaya Alan:Özgür Peker

♩=85

2

3

4

6

8

10

11

13

15

16



Osmaniye/Düziçi Abdal Çiftetellisi Müzikal Analizi

Karar sesi: La (Dügah)

Yeden: Sol (Rast)

Güçlüsü: Re (Neva)

Dizisi:



Ritim Notasyonu:

Yöre : Osmaniye
Oyun : Kadın Çiftetelli

Kaynak : Yöre Müzisyenleri
Notaya Alan : Cenk GÜLHAN



Donanım: Si bemol (2)

Genişleme: Eser genişleme yapmamıştır.

Seyir: İncelen eserin Seyrinin çıkıcı özellikte olduğu GTHM'de Kerem dizisi GTSM'de Uşşak Makamı Dizilerine karşılık gelmektedir. Eser çıkıcı bir seyir özelliğinde olduğu için Dügah'ta Uşşak 4'lüsü ile başlamıştır. Sürekli bu eksen üzerinde devam etmiştir. Ancak bu 4'lü içerisinde kurduğu bazı cümleleri Kürdi perdesini (si bemol) kullanarak sürekli bir Kürdi ya da (bozlak) duyumu hissettiriyor. Eserin meyan bölümünde Gerdaniye perdesinden başlayarak Dügah perdesine kadar Uşşak makamının dizilerini göstermektedir. Daha sonra Dügah'ta yine Uşşak ve Kürdi 4'lülerini duyurarak eser sonlanmıştır.

Form Yapısı: Eserin form yapısı incelendiğinde: A (9a+4b+2a'+7a) şeklindedir. Ölçü sayılarındaki tutarsızlık nedeniyle düzensiz bir yapıdadır. Bölüm motifleri incelendiğinde a: 1-9.ölçüler arası, b:10-13. ölçüler arası, a':14-15.ölçüler, a:16-22. ölçüler arasında gösterilmiştir.

A dana Çiftetelli (Hicaz Örneği)

Yöresi:A dana
Kaynak Kişi:Yöre
Müziyenleri
Notaya Alan:Özgür Peker

♩=90

3

5

8

11

13

15

18

20

22

25

The image displays a musical score for a piece in G major, spanning measures 28 to 49. The score is written in a single system with ten staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm, often grouped into triplets. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with rests and accidentals. The score is divided into measures, with measure numbers 28, 30, 32, 34, 36, 39, 41, 43, 45, 47, and 49 clearly marked at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a final cadence in the last measure.

51



53



55



57



Adana Çiftetelli (Hicaz Örneği) Müzikal Analizi

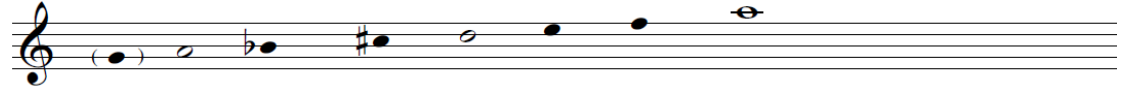
Karar Sesi: La (Düğah)

Yedeni: Sol (Rast)

Seyri: Çıkıcı

Güçlüsü: Re (Neva)

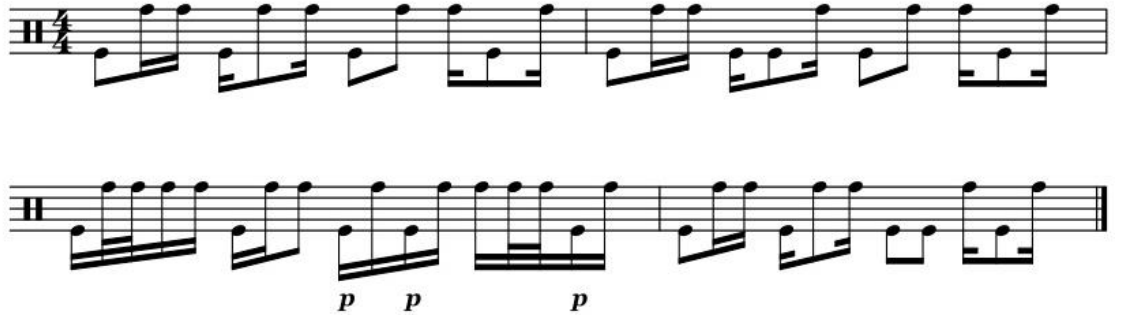
Dizi:



Ritim Notasyonu:

Yöre : Adana
Oyun : Zincirkıran Çiftetelli

Kaynak : Yöre Müzisyenleri
Notaya Alan : Cenk GÜLHAN



Eser GTHM'de Garip Dizi'si, GTSM'de Hicaz Humayun Makamı Dizisine karşılık gelmektedir.

Donanım: si bemol do diyez

Genişleme: Eser genişleme göstermemiştir.

Asma Karar Perdeleri: Hüseyini'de Kürdi, Neva'da Buselik, Buselikte Nişabur perdeleridir.

Seyir: Düğah'ta Hicaz 4'lüsü göstererek esere başlanmıştır. Güçlü neva perdesinde ilk asma kalışını göstermiştir. Neva perdesinde Buselik 5'lisi üzerinde seyretmesi gerekirken daha çok Düğah'ta Hicaz 4'lüsü üzerindeki seslerde seyretmiştir. Daha sonra karar sesinde yedeni yarım ses yaparak bir anlık zirgüleli hicaz 5'liyi duyurmuştur. Ardından tekrar neva perdesi ve Hüseyini perdesini güçlendirerek Hüseyini perdesinde Kürdi çeşnili bir asma kalıştan sonra si naturel perdesinde Nişabur

çeşnisi gösterip yine Neva'da asma kalış göstermiştir. Eser ilerleyen bölümlerde yukarıda belirtmiş olduğumuz geçkiler ve asma kalışları sıkça tekrar ederek tam karar yapmıştır.

Form Yapısı: Eserin form yapısı incelendiğinde: A
(6a+4b+a+a'+2a+2b+b'+2b+4a+2c+4b+a+a'+4a+4b+a+a'+2a+2c'+4b'+a+a'+7a) şeklindedir.

Eserin motifleri incelendiğinde ölçüler arasındaki tutarsızlık nedeniyle düzensiz bir yapının olduğu görülmektedir. Eserin motifleri a: 1-6. ölçüler arası, b: 7-10. ölçüler arası, a: 11. ölçü, a': 12. ölçü, 2a: 13. ve 14. ölçü, 2b: 15. ve 16. ölçü, b': 17. ölçü, 2b: 18. ve 19. ölçü, 4a: 20-23. ölçüler arası, 2c: 24. ve 25. ölçü, 4b: 26-29. ölçüler arası, a: 30. ölçü, a': 31. ölçü, 4a: 32-35. ölçüler arası, 4b: 36-39. ölçüler arası, a: 40. ölçü, a': 41. ölçü, 2a: 42. ve 43. ölçü, 2c': 44. ve 45. ölçü, 4b': 46-49. ölçüler arası, a: 50. ölçü, a': 51. ölçü, 7a: 52-58. ölçüler arasında gösterilmiştir.

Şaba Kısa Çiftetelli

Yöresi:Osmaniye/Düziçi
Kaynak: Yöre Müzisyenleri
Notaya Alan: Özgür Peker

♩=100

4

7

9

11

12

Osmaniye/Düziçi Çiftetelli (Şaba Kısa Çiftetelli) Müzikal Analizi

Karar Sesi: La (Dügah)

Yeden: Sol diyez(nim zirgüle)

Seyri: İnici Çıkıcı

Güçlüsü: Mi (Hüseyni)

Dizisi:



Ritim Notasyonu:

Yöre : Osmaniye
Oyun : Şaba Çiftetelli

Kaynak : Yöre Müzisyenleri
Notaya Alan : Cenk GÜLHAN



Eserin dizisi GTHM 'de GARİP dizisi, GTSM'de Zirgüleli Hicaz Makamı Dizisi'ne denk gelmektedir.

Donanım: Si bemol, Do diyez, Sol diyez

Genişleme: Eser genişleme yapmamıştır.

Seyir: Eserin girişinde doğaçlama şekilde çalınan melodi GTHM 'de Do müstezat, GTSM 'de Çargah Makamı dizisine denk gelmektedir. Ancak eseri incelediğimizde GTHM'de ki Garip dizisine, GTSM 'deki Zirgüleli Hicaz Makamı dizisine denk geldiği görülmektedir. Bunu dikkate alarak eserin dizisi La karar üzerinden notaya alınmıştır. Karar perdesi civarında seyre başlanıp, dizi seslerini gösterdikten sonra pest tarafa doğru çok kısa bir nikriz çeşnisi yapıp daha sonra karar vermiştir.

Form Yapısı: Eserin form yapısı incelendiğinde: A (6a+2b+2c+d+2a') şeklindedir. Ölçü sayılarındaki tutarsızlık nedeniyle düzensiz bir yapıdadır. Bölüm motifleri incelendiğinde a:1-6. Ölçüler arası, b:7-8.ölçüler, c:9-10. ölçüler, d:11 ölçü, a': 12-13. ölçüler arasında gösterilmiştir.

A dana Çiftetelli Zincirkıran İcrası

Yöresi: Adana
Kaynak: Yöre Müzisyenleri
(Zincirkıran)
Notaya Alan: Özgür Peker

♩=85

2

3

5

8

10

12

15

17

19

22

24



27



30



32



34



37



40



42



44



46



49



Detailed description: This image shows ten staves of musical notation in a single system. Each staff begins with a measure number (24, 27, 30, 32, 34, 37, 40, 42, 44, 46, 49) and a treble clef. The key signature is B-flat major (one flat). The time signature is 2/2. The notation consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are various musical markings such as slurs, accents, and a 'gliss.' marking above a note in measure 37. The system ends with a double bar line.

51

53

55

57

60

63

65

67

69

71

73

Adana Çiftetelli (Zincirkıran İcrası) Müzikal Analizi

Karar Sesi: La (Düğah)

Yeden: Sol (Rast)

Seyri: Çıkıcı

Güçlüsü: Re (Neva)

Dizisi:

Ritim Notasyonu:

Yöre : Adana

Oyun : Zincirkıran Çiftetellisi

Kaynak : Yöre Müzisyenleri
Notaya Alan : Cenk GÜLHAN

Eserin dizisi GTHM'de Kerem Dizisi'ne, GTSM'de Uşşak Makamı Dizisi'ne karşılık gelmektedir.

Donanım: Sİ bemol (2) Eser içerisinde yapılan geçkilerden dolayı değiştirici işaretler, eserin notası üzerinde belirtilmiştir.

Genişleme: Eser genişleme yapmamıştır.

Asma Karar Perdeleri: Hüseyini'de Uşşak, Neva'da Buselik. Çargah'ta Zirgüleli Hicaz, Segah'ta Segah, Düğah'ta Uşşak.

Seyir: Eser Düğah'ta uşşak 4'lüsüyle başlayıp, güçlüsü Neva'da (re) asma kalış yaptıktan sonra Neva perdesi üzerindeki buselik seslerini göstererek tekrar düğah perdesindeki uşşak 4'lüsüne gelerek diziyi tanıtır. Daha sonra tekrar uşşak 4'lüsü ile hüseyini perdesinde asma kalış yaparak hüseyini makamına geçiyor. Hüseyini perdesi üzerinde Kürdili, Neva perdesi üzerinde buselikli asma kalışlar yaparak, düğah'ta uşşak 4'lüsü ile tekrar karar veriyor. Ardından güçlüsü olan Neva perdesinin kimliğini değiştirerek (bemol yaparak) Saba Makamına geçki yapıyor. Çargah perdesi üzerinde hicazlı bir seyir trafiğinden sonra tekrar re sesini natürel yaparak uşşak makamına geri dönüyor. Daha sonra Muhayyer perdesine yönelerek hüseyini perdesi üzerinde inici bir uşşak 5'lisi gösteriyor. Burada

Muhayyer makamına geçki yapmış oluyor. Daha sonra tekrar Neva'da Buselik, Düğah'ta Uşşak yaparak Uşşak makamına geri dönüyor. Devamında eser Neva'da Buselikli, Hüseyini'de Uşşaklı asma kalıplar yaparak Düğah'ta Uşşaklı bir şekilde son buluyor.

Form Yapısı: $A(4a+4b+4c+2d+7e+4d)+B(7f+2d+4g+3h+2e)+C(3d+3b+2c+3d+4d'+2e'+1g'+2h+2e)+D(4d'+3d+1b+2c+3a'+2a''+4d)$ şeklindedir. Makamsal özellikler taşıyan eserin bölümleri ölçü sayılarındaki tutarsızlıklar nedeniyle düzensiz bir yapıdadır. Bölümleri incelediğimizde: A (a:1-4. ölçü, b: 5-8. ölçü, c: 9-12. ölçü, d: 13-14. ölçü, e:15-21. ölçü,d: 22-25. ölçüler arasında, B (f:26-32. ölçü,d: 33-34.ölçü, g:35-38. ölçü,h: 39-41. ölçü,e:42. ölçüler arasında), C (d: 43-45. ölçü,b: 46-48. ölçü,c:49-50. ölçü,d:51-53. ölçü,d':54-57. ölçü,e':58-59. ölçü,g':60. ölçü,h:61-62. ölçü,e:63-64. ölçüler arasında,) D(d':65-68. ölçü,d:69-71. ölçü,b:72. ölçü,c:73-74. ölçü,a':75-77. ölçü,a'':78-79. ölçü,d: 80-83.) ölçüler arasında gösterilmiştir.

Sonuç

Bu çalışmada, tarihin her döneminde yerleşim görmüş, devletlere ve uygarlıklara konalga olmuş Çukurova (Adana-Osmaniye) bölgesi kültür örüntüleri içinde Çiftetelli dansı incelenmiştir.

Çiftetelli Adana-Osmaniye bölgesinde hemen her törende icra edilir. Bu dans geçiş törenleri içinde yer alan evlenme, sünnet ve askere yollama amaçlı yapılan törenlerin tamamında oynanır. Bunların yanı sıra bireysel eğlenceler ile çeşitli yerel kutlama törenlerinde de Çiftetelli icrası yer aldığı görülmüştür.

Çukurova bölgesinde halay olarak adlandırılan yerel dans serisinin icrası sırasında gerçekleştirilen sololar ve çöküşler Çiftetelli ile sonlandırıldığı saptanmıştır.

Adana-Osmaniye bölgesinde icra edilen Çiftetelli daha çok kol ve ayak devinimlerine dayanmakta, bel devinimleri kısmen görülmekte ancak gerdan kırma hareketine ise hiç rastlanmamaktadır. Çiftetelli dansının temel özellikleri, yaygın tercih sebepleri ise şunlar olarak saptanmıştır:

- Doğaçlamaya uygunluk
- Yalın adımlar
- Coşku, neşe ifadesi
- Coşkulu ritim ve ezgi icrası
- Halay sololarından kolay geçişler
- Sololar ve çöküşlerin uyumu
- Kadın ve erkek ayrımı olmadan ortak icra
- Müzisyenlerin doğaçlama yapabilmeleri
- Çiftetelli dansı karşılıklı oynanan,
- Müzik ve ritim özellikleri açısından coşkuyu destekler
- Erkekler ve kadınlar tarafından ayrı ayrı icra,
- Geçiş töreni kutlamalarında değer verme, önemseme amacıyla oynanır.
- Coşku ve sevinç duygularının açığa çıkarılmasını sağlar.
- Doğaçlamaya uygun, coşkulu özelliklere sahip bir danstır.

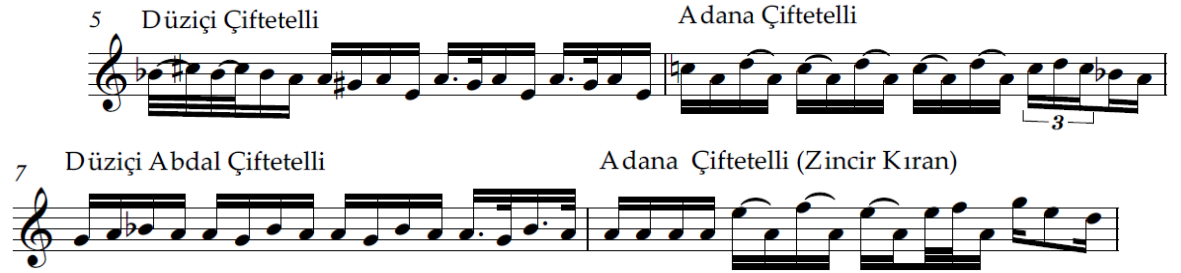
Çiftetellinin bu kültür alanı içinde varlığını halen sürdürdüğü, çeşitli kutlamalarda bolluk ve bereket simgesi olarak yapılan uygulamaların ayrılmaz bir parçası olduğu görülmüştür. Dolayısıyla zaman içinde izlerin biri birine karıştığı yüz yıllarca süre gelen uygulamaların sonucunda oluşmuş bir dans ve müzik kültürü varlığı söz konusudur.

Yukarıda belirtilen sonuçlara ek olarak yapılan müzikal analizler ile aşağıdaki sonuçlar elde edilmiştir.

Benzer Motifler:



İncelediğimiz örneklerde karar sesi kullanılarak çiftetellilere başlandığı ve motif olarak benzerlikler gösterdiği gözlenmiştir.



İkili, üçlü, dördü, beşli ve altılı atlamalar incelediğimiz çiftetelli örnekleri içerisinde sıkça kullanılan ezgisel motiflerdir.

Adana-Osmaniye(Düziçi) yöresi çiftetelli örneklerinin müzikal açıdan incelenmesi sonucunda, Ritmik yapı bakımından yöre ezgilerinin 4/4lük ölçüde oldukları, hız bakımından ezgilerin birbirine yakın metronomlarda oldukları, ezgiler içerisinde kullanılan tartım kalıplarının birbirleriyle benzeşmesi ve makamsal yapı olarak da benzerlikler gösterdikleri tespit edilmiştir. Çiftetellilerde Uşşak ve Hicaz makamı dizilerinin ortak diziler olarak kullanıldığı görülmüştür.

İncelenen örneklerde icracıların doğaçlama icralarından kaynaklı olarak, ölçü sayılarında tutarsızlıklar olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ölçü sayılarındaki değişkenliklerin eserlerin form yapılarında tutarsızlıklara neden olduğu belirlenmiştir.

Gelecek araştırmalar şu soruyu sormalıyız: Diğer bölgelerde icra edilen Çiftetelli danslarıyla Adana-Osmaniye’de icra edilen Çiftetelli dansının benzer ve ayrışan özellikleri nelerdir?

KAYNAKÇA

Develioğlu, F. (1999). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. 16. Baskı. Ankara: Aydın Kitapevi Yayınları.

Çığ, İ. (2006). *Hititler ve Hattusa*. 5.Baskı. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Gazimihal, R. (1991). *Türk Halk Oyunları Katoluğu*. Ankara: II. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Girginer, K. S. (2011). *Puduhepa Kizzuwatnalı Kraliçe Anısına Derlemeler*. 2.Baskı. Adana: Adana Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Altın Koza/77 Polart ajans ISBN 978-605-88579-4-0.

Ünal, A. (2005). <http://www.hurriyet.com.tr/index/ArsivNews.aspx?id=305738>. Yayın tarihi; 22.03.2005 (29.03.2015).

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5545f6771da7e9.17123027 (03.05.2015)

<http://www.tualimforum.com/istanbul/47252-ciftetelli-halk-oyunu-ciftetelli-halk-oyunu-nasil-oyunanir.html> (29.06.2015)

VAN'DA TÜRKÜLÜ OYUNLAR VE DENGBEJLİK GELENEĞİ

Folk Dances with Songs and the “Dengbej” Tradition in Van

Nihal Cömert ÖTKEN*

Cenap GÜNGÖR**

ÖZET

Van bölgesi, halay türü halk oyunlarının çok çeşitli biçimlerde sergilendiği bir bölgedir. Halay türü halk oyunlarının geleneksel olarak icrasında kullanılan bir şekil de, halk oyunlarının türküler eşliğinde icra edilmesidir. Van bölgesi aynı zamanda türkülü oyunları ve yörede tarihsel olarak da varlığını sürdüren "dengbejlik geleneği"ne de sahiptir. Hatta halay türü türkülü halk oyunlarımızın Van bölgemizdeki bilinen örneklerinin pek çoğunda, türkülü oyunlarının müzikal ve oyun icralarının kontrol ve yönlendirmeleri de dengbejlik geleneğini halen yaşatan "dengbejler" tarafından sağlanmaktadır.

İTÜ Bilimsel Araştırma ve Geliştirme Destekleme Programı çerçevesinde desteklenen “Van’da Türkülü Oyunlar ve Dengbejlik Geleneği” adlı bu çalışma, günümüzde çeşitli sebeplerden ötürü gündün güne unutulmaya yüz tutmuş önemli unsurlardan biri olan Dengbejlik geleneği ile icra edilen türkülü oyunların, yöresinde tespit edilerek İTÜ TMDK THO Bölümü oyun repertuarına kazandırılması amacıyla hazırlanmış bir projedir.

Araştırmaya Van ili Merkez olarak Çatak ilçesi ve Erçek Beldesi seçilmiştir. Dengbejlerin seslendirdiği oyun türkülleri, seçilen bölgelerdeki oyun ve müzik icra yapılarının farklılığı, kaynak kişilerle yüz yüze yapılan görüşmelerle tespit edilmiş, bu görüşmelerden elde edilen veriler ayrı ayrı sınıflandırılarak görüntülü ve sesli olarak arşivlenmiştir. Araştırmanın sonucunda türküler notaya alınarak derlenmiş, sözleri hem Kürtçe hem Türkçe olarak kayıt altına alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dengbej, Van, türkülü oyunlar.

ABSTRACT

Van region is one of the regions where the halay style folk dances are exhibited in many different forms. One of the forms of traditional halay style folk dances is performing them with folk songs. Van region has also dances with folk songs and a “dengbej” (storyteller with song) tradition. Moreover, in many of the examples of folk dances with folk songs in Van region, dance and music performance are controlled and directed by “dengbej”s.

This study is a project named “Folk Dances With Songs and the “Dengbej” Tradition in Van” which is supported by İTÜ BAP (Istanbul Technical University Programme of Supporting to Scientific Research and Progress) aims to add the folk dances with songs in “dengbej” tradition, which is performed in Van and sunk into oblivion, to İTÜ Turkish Music State Conservatory Turkish Folk Dances Department dance repertory.

Çatak and Erçek districts are choosed as a center of research. The folk dance songs which are sang by “dengbej”s, the differences of dance and music structures in the choosen districts are determined by the interviews. And these visual and audio datas were classified and archived. As a result of this research, the folk songs are notated, and the lyrics are recorded in Turkish and Kurdish.

Key Words: Dengbej, Van, folk dances with songs.

GİRİŞ

İnsanların bir arada yaşamalarını, geçmişlerine ve geleceklerine sahip çıkmalarını sağlayan, onları bir arada tutan ortak yön, kendi kültürleridir. Kültürel değerlerin yok olup silinmemesi, hatta var olanın yozlaştırılmaması için; araştırılmaya, ortaya çıkarılmaya, korunmaya, geliştirilmeye ve yaygınlaştırılmaya ihtiyacı vardır.

Yapılan çalışmada görülmüştür ki; Dengbejlerin sayısı yıllar içinde azalmaya başlamış, oyunlarda söylenen türküler ise unutulmaya başlamıştır. Yüzyıllardır oyunlar ve türküler nesilden nesile sözlü olarak aktarılmıştı. Yazılı aktarım olmadığı için oyunların ve müziklerin kayıt altına alınması gerekmektedir. Bu çalışmayla birlikte Van ili Çatak İlçesi ve Erçek Beldesi’ndeki oyun türkülleri notaya alınmıştır. Bu konuyla ilgili olarak Ahmet Aras şöyle demiştir: “Doğu Anadolu’da filizlenen, yöre halkının yaşam biçimini, gelenek, göreneklerini yansıtan ve Kürt kültüründe önemli bir yere sahip olan "Dengbejlik" geleneği, yıllardır bölgede etkisini sürdürüyor. Dengbejlik geleneği, Kürt kültürünün en eski sözlü edebiyatıdır. Dengbejlik, ilk olarak serhat bölgesi dediğimiz, Ağrı ve diğer Doğu Anadolu illerinde ortaya çıkmıştır. Dengbejlik aynı zamanda Kürt kültürünün önemli sembollerinden biridir. Toplumun yaşam biçimini anlatır. Bir dengbej, aşk, göç, savaş, ölüm, yas, sevinç gibi bütün toplumsal olayları klam* haline getirir. Dengbejler genellikle köyden köye dolaşarak hayatlarını; söyledikleri destanlar, klamlar, ilahiler ve hikâyeler ile sürdürmektedirler. Dengbejler, herhangi bir çalgı aleti kullanmadan, gırtlak gücüne dayanarak sanatlarını icra ederler. Dengbejler, bu coğrafyada olup biten her şeyi klam haline getirdikleri için toplumun yaşam biçimini yansıtır. Bu coğrafyada yaşayan insanlar ağlarken, gülerken, savaşta, barışta, kavgada, cenazelerini bile defnederken bunları klamlaşdırmışlar. Her klamın ayrı bir anlamı ve hikayesi vardır. Dengbejler,

*Prof.-İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü, otken@itu.edu.tr

** Öğr. Gör.-İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü, cenapgungor@hotmail.com

yıllardır toplum üzerinde büyük etki bırakmışlar. Bu etki hala devam ediyor. Eskiden toplumun ileri gelenlerinin, padişahların, aşiret reislerinin, beylerin özel dengbejleri vardı. Eğer bunlardan birinin dengbeji yoksa bu kişinin halk arasında pek itibarı olmazmış.”[1]

Kültürler ve toplumlar tarihsel süreçlerinin büyük bir bölümünü belleklerinde taşırlar ve aktarırlar. Bunun en güzel ve hala yaşayan geleneksel örneği Dengbejlerdir. Sesi; söze ve müziğe dönüştürerek, tarihsel sürece katkı sağlamış ve kültürel yapının ne olduğunu, nasıl devam ettiğini, hayatlarının önemli dönüm noktalarını türkülerıyla anlatmışlardır.

Yapılan bu çalışma doğrultusunda dengbejlerin söylediği türkülerle oynanan oyunlar kayıt altına alınmıştır. Türküler notaya alınarak yazılı hale getirilmiştir. Türküleri söyleyen dengbejlerin aynı zamanda oyunları da yönetmeye yardımcı oldukları gözlenmiştir.

Amaç

Van’da, uzun yıllardır söylenen, türküsü ve hikâyesi olan oyunların varlığı bilinmektedir. Bu oyunların türküleri artık çok fazla söylenmemektedir. Oyunların bir bölümü türküleri söylenmeden, sadece yöresel çalgılarıyla icra edilmektedir. Bu araştırmanın yapılma amacı; günümüze kadar aktarılan bu türkülerin, henüz tamamen kaybolmadan yöresel Dengbejler tarafından seslendirilerek ve kayıt altına alınarak korunmasına yardımcı olmaktır.

Problem

Dengbej nedir, kimdir, söyledikleri türküler yöresel danslara nasıl yansımıştır gibi soruların cevapları aranmıştır.

YÖNTEM

Dengbêjlerle yüz yüze görüşmeler yapıp söyledikleri türküler notaya alınmıştır. Oyunlar yörede icra edilen şekliyle kameraya alınmış ve tespit edilmiştir.

Verilerin Analiz Edilmesi

Kaynak kişilerle yapılan yüz yüze görüşmelerden elde edilen ham veriler, Davranış Bilimleri’nde kullanılan bir araştırma tekniği olan “İçerik Analizi Tekniği” kullanılarak analiz edilip yorumlanmıştır. İçerik analizi, toplumsal davranışı etkilemeden gerçekleştirilebilen bir araştırma yöntemidir.

Dengbej Nedir?

Dengbêj, Kürt sözlü edebiyatında kilam ve stran söyleyen sanatçıların adıdır. Dengbêj kelime manası olarak sese biçim, hayat, renk veren anlamındadır. Denbêjlerin seslerini kullanarak yarattıkları yapıtlara lawik ve kilam denir. Doğu Anadolu’da gelenekselleşmiş olan Dengbêjlik özellikle “Serhat Bölgesi” diye anılan (Van, Kars, Erzurum, Ağrı, Muş vs.) gibi yerleşim yeri köylerinde hala sürdürülmektedir.[2]

“*Ses*” anlamındaki “*deng*” kelimesi ile “*söyle*” anlamındaki “*bêj*” kelimesinden oluşmuş ve bir alanla uğraşan kişinin adı olmuştur, ne ki o kişiyi çevreleyen, onunla özdeşleşen, onu “*o*” yapan “*deng*” ve “*bêj*”dir. Diğer bir ifade ile dengbêj, ses ve söylemenin dışında değerlendirilemez. Dolayısıyla dengbêj kelimesinin ilk ve basit anlamı da budur. Bu kelimenin Türkçede tam olarak bir karşılığı yoktur. Türkçede karşılık olarak gösterilen “*ozan, halk aşığı, ses sanatkârı*” kelimeleri tek tek olarak dengbêji karşılamaya zaten yetmiyor; tümü ise ancak yaklaşıyor; ama tam olarak karşılamaktan yine de uzaktır.[3]

Dengbêjler genel olarak okuma yazma bilmeyen, sözlü kültürün özellikleri ve değerleriyle yetişmiş, yaşadığı toplumun koşullarını, çelişkilerini iyi bilen, güçlü bir belleğe sahip, ses ve söze biçim verirken onu estetik bir formda sunan, Kürt halk hikâyelerini ezgi ile yoğuran, hünerini dinleyici topluluğu karşısında icra eden anlatıcılarıdır.“Bilge ozanlar olan dengbêjler, Kürt tarihi boyunca belleğinde yer edinmiş önemli olayları destansı kılamlarla(türkülerle) insanın ruhunu saran ve etkileyen bir tarzda söylemişlerdir. Yazının kullanılmadığı dönemlerde toplumsal olayları hep canlı tutup önceki kuşakların bıraktıkları mirası, her yeni gelişmeyle beraber bir sonraki kuşağa aktararak 20. yüzyıl sonlarına kadar süren, gelişmiş bir sözlü edebiyat geleneğini oluşturmuşlardır.”[4]

Dengbêjler tarihçi kişilikleriyle birlikte sözlü kültürün de en büyük temsilcileridirler. Dengbêjleri içten yaşayarak en geniş araştırmayı yapan Mehmed Uzun, dengbêji şöyle tanımlar: “Herşeyden önce ses vardı. Ses, kelam oldu; kelam, uyumlu ifade; ifade, ölçülü anlatım; anlatım tarih;

tarihte kimlik, kültür ve uygarlık oldu. Kalam, dili yarattı; dil de dünyayı, dünyanın bilinmesini, yorumunu. Kalam, insanı, insanoğlunu öteki her şeyden ayırdı. İnsana her türlü varlıktan daha fazla bir güç verdi. Kalam, belleği yarattı, belleğin çağlar boyu, insanlık tarihi boyunca bir nehir gibi akmasını sağladı. [5]

“Dengbéjlik Kürtlerin özgün hikâye anlatma geleneğidir. Hala bile tam olarak yazılı geleneği içselleştiremeyen Kürtler bütün tarihlerini, bir anlamda “sözlü tarih” olarak yaşamışlardır. Tarihleri boyunca biri imparatorluk (Med İmparatorluğu) olmak üzere çeşitli hanedanlıklar, özerk olarak varlığını çeşitli İmparatorluklar içinde sürdüren mirlikler, beylikler, kuran Kürtler hikâyelerini bir anlamda tarih olarak da özümsemişlerdir. Yer yer farklı isimlendirmelerle karşımıza çıkan Dengbéjler köy köy gezerek sanatlarını icra ederler. Gittikleri bir köy evinde başköşeye geçer, ardından anlatmaya başlarlar bir hikâyeyi. Dengbéjler seslendirdikleri ezgileri kimi zaman bir enstrümanla kimi zaman da sadece çıplak sesleri ile icra etmişlerdir. Kullandıkları enstrümanlar genelde erbane (def) ve bilür (kaval)dur. [6]

Oyunlar ve Türküleri

Oyunlar ve türküler yavaştan hızlıya doğru giderek artan bir tempo ile söylenir. Bir ya da birkaç dengbej, oyunları ritmik yapısına ve ezgisine uygun biçimde değiştirip yönetirler. Oyun sırasında dengbejin söylediği türküler diğer oynayanlar tarafından son hecesinden başlanarak tekrar edilir ve türkünün aktarıldığını belli etmek için de son hece daha güçlü seslendirilir.

Van ve çevresinde birçok ilçe ve köylerde türküler ve oyunlar Kürtçe icra edilmesine rağmen Çatak ve Merkeze bağlı Erçek beldesinde oyun yapıları, türkü repertuarı ve türkülerin okunuş biçimleri farklılıklar göstermektedir. Örneğin; Erçek’te oynanan oyunlar kuzey de komşu il Ağrı ilinde de görülür. Bunun nedeni Erçek beldesinin Ağrı iline daha yakın olmasıdır. Bejni, Romani, Garzani, Hesiko, Sepe, Tek Ayak, Toze gibi oyunları o bölgeye yakın il ve ilçelerde sıkça görmek mümkündür. Neredeyse oyunların tamamı türküler eşliğinde seslendirilerek oynanır. Erçek’te düğünlerde seslendirilen oyun müziklerinin gelin-damat ya da davetliler üzerine yapılmadığını, daha çok eğlence ve genel olduğunu görmek mümkündür. Oyunlar ağır tempodan başlayıp giderek hızlanır.

Oyunların İcraları Hakkında Bilgi

Çatak ilçesinde türküler seslendirildiğinde ses kullanma tekniğinin kuzeydeki köylere oranla daha farklı olduğu görülür. Daha fazla vibrasyon yapıldığı, fakat Erçek’ de ağızda ve nefeste fazla vibrasyon yapılmadığı hatta icra esnasında sesin ağız bölgesine yakın ve hıçkırık özelliğini andıran bir ton da icra edildiği görülür. Bu türkü icra yönteminin oynanan oyunlara da yansıtıldığını söylemek mümkündür. Çatak ilçesinde oyunlar sol tarafa doğru oynanırken Erçek ve o bölgeye yakın diğer köylerde oyunlar sağ tarafa doğru oynanır.

Van ilinin güney bölgesinde bulunan Çatak ve köyleri, Hakkari iline yakın olmasından dolayı tamamen bu bölgenin kültürel özelliklerini taşımaktadır. Oyunlar ve türküler yalnız kadınlar, yalnız erkekler, ya da karma şekilde icra edilirler. Oyunlar daha ağır bir tempodan hareketliye doğru devam eder. Zaten bu özellik halayların genel karakterinde mevcuttur.

Erçek beldesi ve buraya bağlı köylerde ise Ağrı ilinin etkisini görmekteyiz. Beldenin Ağrı iline olan yakınlığı kültürel açıdan ortak benzerlikleri de beraberinde getirmektedir. Hem Erçek beldesinde hem de beldeye yakın olan Ağrı ilinin bazı köylerinde aynı Aşiret (büyük aile) yapısının yerleşik durumda olması Oyun türkülerinin ve oyunlarının ortak özellikler taşımasına etken olmuştur. Örneğin yukarıda belirttiğimiz Bejne, Hesiko, Romani gibi türkülü oyunları Ağrı ilinde yaygın bir şekilde görmekteyiz.

Oyunlar ağırdan başlayarak hızlıya doğru ilerleyen bir repertuar ile oynanır. Erçek ile Çatak’ta oynanan oyunlara nazaran daha az sertliktedir. Bunun nedenini kuzey bölgelerin düz ova üzerine kurulu olması, güney bölgelerin ise daha sarp arazi yapısına sahip olmasıdır.

Bejne ve Romani Oyunu

“Bejne” oyunu ağır tempoda oynandığı için genel olarak oyunlara hazırlık olarak oynanır. Arkasından genellikle “Romani” oyunu başlanır.

YÖRE
ERÇEK (VAN)

BEJNE

DERLEYEN
CENAP GÜNGÖR

KAYNAK KİŞİ
ABDULGANİ GÜRCİ

NOTAYA ALAN
CENAP GÜNGÖR



Çı bejneka lê derê malê lê hay lê lê bejnê lê bejnakê
Çı bejneka lê derê malê lê geloyo zeryamij mala kê
Çı bejneka lê derê malê lê bêjnê le bejnê lê bejnakê
Çı malekal we derê malêl wa geloo zeryamij mala kê.

Ne endamı var evinin kapısında, hay lê lê endam lê endamlı
Ne endamı var evinin kapısında, acaba sarışımım kimin evinde
Ne endamı var evinin kapısında, hay lê lê endam lê endamlı
Ne endamı var evinin kapısında, acaba sarışımım kimin evinde

YÖRE
ERÇEK (VAN)

ROMANİ

DERLEYEN
CENAP GÜNGÖR

KAYNAK KİŞİ
ABDULGANİ GÜRCİ

NOTAYA ALAN
CENAP GÜNGÖR



HESİKO OYUNU

YÖRE
ERÇEK (VAN)

HESİKO

DERLEYEN
CENAP GÜNGÖR

KAYNAK KİŞİ
ABDULGANİ GÜRÇİ

NOTAYA ALAN
CENAP GÜNGÖR



Hesiko yêlib hay yêlib hay yêli
Heseno yêlib hay yêlib hay yêli
Yêlib hay yêlib lo heseno yêli
Yêlib hay yêlib lo namedo yêli
Hilde şeşxanê lo dakeve yêli
Hilde şeşxanê lo dakeve yeli
Hasan(o) yêlib hay yêlib hay yêli
Hasan(o) yêlib hay yêlib hay yêli
Yêlib hay yêlib lo hasan(o) yêli
Yêlib hay yêlib lo namedo yêli
Al altı gözlüyü lo in aşığı
Al altı gözlüyü lo in aşığı

ÜÇ AYAK OYUNU

YÖRE
ERÇEK (VAN)

ÜÇ AYAK - SEPE

DERLEYEN
CENAP GÜNGÖR

KAYNAK KİŞİ
ABDULGANİ GÜRÇİ

NOTAYA ALAN
CENAP GÜNGÖR



Yar yari bi yari yari migo destê xwebde destêmi
Yar yari bi yari yari migo milê xweb de milêmi
Yar yari bi yari yari kuro destê xwebde destêmi
Yar yari bi yari yari kuro milê xweb de milêmi
Şev tari baran bari migo destê xwebde destêmi
Şev tari baran bari migo milê xweb de milêmi
Şev tari baran bari kuro destê xwebde destêmi
Şev tari baran bari kuro milê xweb de milêmi

Gece karanlık yağmur yağdı dedim ki elini ver elime
Gece karanlık yağmur yağdı dedim ki omzunu ver omzuma
Gece karanlık yağmur yağdı evlat elini ver elime
Gece karanlık yağmur yağdı evlat omzunu ver omzuma

TEK AYAK OYUNU

YÖRE
ERÇEK (VAN)

TEK AYAK

DERLEYEN
CENAP GÜNGÖR

KAYNAK KİŞİ
ABDULGANİ GÜRÇİ

NOTAYA ALAN
CENAP GÜNGÖR



Lorloriyê loriyê lorloriyê loriyê
Sing berfa belekiyê lorloriyê loriyê
Tu cırê bı temrine em bı keвне tariyê

Lorloriyê loriyê lorloriyê loriyê
Kar göğsü alacalı lorloriyê loriyê
Sen cırayı söndür biz düşelim karanlığa

TOZE OYUNU

YÖRE
ERÇEK (VAN)

TOZE

DERLEYEN
CENAP GÜNGÖR

KAYNAK KİŞİ
ABDULGANİ GÜRÇİ

NOTAYA ALAN
CENAP GÜNGÖR



Tozê neke tozê neke
Tilya mamto tozê neke
Tozê neke tozê neke
Delala hamto tozê neke
Toz xubare tewraneke
Tilya mamto tozê neke
Toz xubare tewraneke
Delala hamto tozê neke

Toz kaldırma toz kaldırma
Amcanın parmağı toz kaldırma
Toz kaldırma toz kaldırma
Amcasının güzeli toz kaldırma
Toz yağıyor sen kaldırma
Amcanın parmağı toz kaldırma
Toz yağıyor sen kaldırma
Amcasının güzeli toz kaldırm

MİR ŞEREF OYUNU

YÖRE
ÇATAK (VAN)

MİR ŞEREF

DERLEYEN
CENAP GÜNGÖR

KAYNAK KİŞİ
FAZİL ÇAKAR

NOTAYA ALAN
CENAP GÜNGÖR



Mir Şeref mirêmeye hey lawoyo lawo lawo
Mir Şeref mirêmeye heyrano rindo lawo.
Malawêl gundêmeye hey lawoyo lawo lawo
Malawêl gundêmeye heyrano rindo lawo.

Mir Şeref bizim mirimizdir hey oğul oğul oğul
Mir şeref bizim mirimizdir hayranım güzel oğul
Evi köyümüzdedir hey oğul oğul oğul
Evi köyümüzdedir hayranım güzel oğul

KOÇERİ OYUNU

YÖRE
ÇATAK (VAN)

KOÇERİ

DERLEYEN
CENAP GÜNGÖR

KAYNAK KİŞİ
FAZIL ÇAKAR

NOTAYA ALAN
CENAP GÜNGÖR



Bîhare bîhare lê gînê lê
Bîhare bîhare lê zeryê lê
Şewti belg u dar lê gînê lê
Şewti belg u dar lê zeryê lê
Gîn nine xweş yare lê gînê lê
Gîn nine xweş yare lê zeryê lê
Havine havine lê gînê lê
Havine havine lê zeryê lê
Şewti bel karçine lê gînê lê
Şewti bel karçine lê zeryê lê

Bahardır bahardır lê tıknaz lê
Bahardır bahardır lê sarışın lê
Yandı yapraklar ve ağaçlar lê tıknaz lê
Yandı yapraklar ve ağaçlar lê sarışın lê
Tıknaz değil hoş yar'dır lê tıknaz lê
Tıknaz değil hoş yar'dır lê sarışın lê
Yaz'dır yaz'dır lê tıknaz lê
Yaz'dır yaz'dır lê sarışın lê
Yandı armut yaprakları lê tıknaz lê
Yandı armut yaprakları lê sarışın lê

TEŞROKE VE ÇOMARBEY OYUNU

YÖRE
ÇATAK (VAN)

TEŞROKE

DERLEYEN
CENAP GÜNGÖR

KAYNAK KİŞİ
FAZIL ÇAKAR

NOTAYA ALAN
CENAP GÜNGÖR



Mın rist u dav bı dave daykê têla teşyê zırave
Mın rist u dav bı dave lê disab hewda gulyê zırave
Teşrokamı wê rıstı daykê têla teşyê zırave
Heramamın wê rıstı disa hewda gulyê zırave
Teşrokamı wê rıstı daykê têla teşyê zırave
Heramamın wê rıstı disa hewda gulyê zırave.

Ben eğirdimilmek ilmek anneciğim ipi incedir teşinin
Ben eğirdimilmek ilmek lê yine başladım ince yün artıklarına
Teşim eğirdi anneciğim ipi incedir teşinin
Haramım eğirdi yine başladım ince yün artıklarına
Teşim eğirdi anneciğim ipi incedir teşinin
Haramım eğirdi yine başladım ince yün artıklarına

YÖRE
ÇATAK (VAN)

ÇOMAR BEY

DERLEYEN
CENAP GÜNGÖR

KAYNAK KİŞİ
FAZIL ÇAKAR

NOTAYA ALAN
CENAP GÜNGÖR



Çom wanê ber behrêda dêp çomerbego
Çom wanê ber behrêda dêp lewendêmi
Seklawi meş yan têda dêp çomerbego
Seklawi meş yan têda dêp lewendêmi

Şexi beg tufengeg lêda dêp çomerbego
Şexi beg tufengeg lêda dêp lewendêmi
Çom wanêl behrek heye dêp çomerbego
Wêranê behrek heye dêp lewendêmi
Pêl ser pêlan zêdeye dêp çomerbego
Pêl ser pêlan zêdeye dêp lewendêmi
Seklawi keyfaxweye dêp çomerbego
Seklawi keyfaxweye dêp lewendêmi
Çom wanê behre küre dêp çomerbego
Weranê behre küre dêp lewendêmi
Lêdgerım masye hüre dêp çomerbego
Lêdgerım masye hüre dêp lewendêmi
Seklawi bê kusüre dêp çomerbego
Seklawi bê kusüre dêp lewendêmi

Van'a gittim gölün kıyısına haydi Çomer bey
Van'a gittim gölün kıyısına haydi yakışıklım
Atlayarak daldım içine haydi Çomer bey
Atlayarak daldım içine haydi yakışıklım
Şêxi bey tüfekte vurdu haydi Çomer bey
Şêxi bey tüfekte vurdu haydi yakışıklım
Van'a gittim bir göl var orda haydi Çomer bey
Orada bir göl var haydi Çomer bey
Dalga, dalga üstüne çoğalıyor haydi Çomer bey
Dalga, dalga üstüne çoğalıyor haydi yakışıklım
Dalgıç keyfine göredir haydi Çomer bey
Dalgıç keyfine göredir haydi yakışıklım
Van'a gittim göl derin haydi Çomer bey
Van'a gittim göl derin haydi yakışıklım
Arıyorum balıklar küçük haydi Çomer bey
Arıyorum balıklar küçük haydi yakışıklım
Dalgıç kusursuzdur haydi Çomer bey
Dalgıç kusursuzdur haydi yakışıklım

MEYROKE

YÖRE
ERÇEK (VAN)

KAYNAK KİŞİ
ABDULGANİ GÜREÇİ

MEYROKE

DERLEYEN
CENAP GÜNGÖR

NOTAYA ALAN
CENAP GÜNGÖR

♩ = 100

♩ = 100

GELİN-DAMAT OYUNLARI VE TÜRKÜLERİ

YÖRE
ÇATAK (VAN)

GELİN - DAMAT

DERLEYEN
CANAP GÜNGÖR

KAYNAK KİŞİ
FAZIL ÇAKAR

NOTAYA ALAN
CENAP GÜNGÖR



Me dırengê hay me dırengê gelê ber bukan me dırengê
Me dırengê hay me dırengê gelê xweşkukan me dırengê

Sihgê gırtu be benge gelê ber bukan me dırengê
Sihgê gırtu ber benge gelê xêliyan me dırengê
Sola bukê hef rengê gelê ber bukan me dırengê
Sola bukê heft rengê gelê xweşkukan me dırengê
Sola bê bukê tenge gelê ber bukan me dırengê
Sola bê bukê tenge gelê xweşkukan me dırengê
Me dırengê hay me êvare gelê ber bukan me dırengê
Me dırengê hay me êvare gelê xweşkukan me dırengê
Sihgê gırtu nızare gelê ber bukan me dırengê
Sihgê gırtu nızare gelê xweşkukan me dırengê
Sola bukê bızmare gelê ber bukan me dırengê
Sola bukê bızmare gelê xweşkukan me dırengê

Geciktik hay geciktik değerli geline eşlik eden hanımlar geciktik
Geciktik hay geciktik değerli güzeller geciktik
Gölge düştü yamaçlara değerli geline eşlik eden hanımlar geciktik
Gölge düştü yamaçlara değerli gelin alayı geciktik
Ayakkabısı yedi renktir gelinin, geline eşlik eden hanımlar geciktik
Ayakkabısı yedi renktir gelinin, değerli güzeller geciktik
Ayağındaki ayakkabısı dardır gelinin, değerli geline eşlik eden hanımlar geciktik
Ayağındaki ayakkabısı dardır gelinin, değerli güzeller geciktik
Geciktik hay akşam oldu değerli geline eşlik eden hanımlar geciktik
Geciktik hay akşam oldu değerli güzeller geciktik
Gölge düştü geçitlere değerli geline eşlik eden hanımlar geciktik
Gölge düştü geçitlere değerli güzeller geciktik
Ayakkabısı çivilidir (topuklu) gelinin değerli geline eşlik eden hanımlar geciktik
Ayakkabısı çivilidir (topuklu) gelinin değerli güzeller geciktik

YÖRE
ÇATAK (VAN)

DAMAT TÜRKÜSÜ

DERLEYEN
CENAP GÜNGÖR

KAYNAK KİŞİ
FAZIL ÇAKAR

NOTAYA ALAN
CENAP GÜNGÖR



Zava derkeft hema mēb hey
Wēb hemamē derkefte (3. Ve 4. Dönüşlerde Vēd yerine Wēj)
Serē şaşo'yo mendilan hey
Temesēyan dene ber

Damat çıktı hamamdan hey
O hamamdan çıktı
Sarığının başı mendilli hey
Temesi'lerini (baş örtülerini) ekleyin

SONUÇ

Dengbeçlik ve türkölü oyunların geleneksel yapısında benzerlikler olmasına karşın farklılıklar da görülür. Çatak, Başkale gibi ilçe ve köylerindeki oyunlar, Erçek beldesindeki oyunlara oranla daha farklıdır ve soldan oynanır. Bu bölgede oynanan oyunlar Hakkari ilinde oynanan oyunlarla da benzerlikler göstermektedir. Mir, şeref, Koçeri, Teşroke, Çomarbey ve Meyroke gibi oyunların bir kısmını Hakkari ve çevresinde de görmek mümkündür. Dengbeçler hangi repertuarı tercih ederlerse oyunlar o şekilde icra edilir.

Araştırma yapılan bölgelerde fazla dengbeç kalmadığı gözlemlenmiş olup, bunun da oyunlara etki ettiği görüşü, yöresel kişiler tarafından ifade edilmiştir. "Dengbeçler artık yok, çünkü görsellik sözü bitiriyor. Bir de onlar köy meclislerinde vardı, artık ne köy kaldı ne de meclis..."[7]

Van ili Çatak ilçesi ve köylerinde Ertoşi Aşireti'nin kolu olan Gravi Aşiretinin yoğunluklu olarak yaşaması, ayrıca kuzeyde Erçek Beldesi ve köylerinde yine Buruki (Burukan) aşiretlerinin yoğun olarak yerleşik olmasından dolayı yapılan tespitlerde; genellikle düğün ve şenliklerde oynanan oyunların Kürtçe'nin bir lehçesi olan Kurmançî lehçesi olduğu ve aynı lehçe ile de seslendirildiği görülmüştür.

Ertuşî Kürtçe: (Ertoşi) En büyük Kürt konfederasyon aşireti. Ertoşi aşireti, Mendikan ve Hacîmendân adında iki kola ayrılmış olan 12 aşiretten müteşekkildir. Yoğunluk olarak Hakkari, Van, Şırnak ve Kuzey Irak'da yerleşiktirler. Bazı kaynaklar Ertoşi aşiretinin 14 kol olduğunu yazar fakat 12 kol olduğu yönündeki bilgilerde bulunmaktadır. Bu kollar Mamedpîran, Êzdînan, Xelîlan, Xawîştan, Alân, Şîdan, Şerefân, Gewdan, Mamxuran, Jirkî, Qeşûrî, Hacan, Zêdik, Mamedan olarak isimlendirilir. Ertoşi aşireti dünyanın ilk ve tek aşiret konfederasyonudur. Ertoşi aşiretinin büyük bir kesimi Kuzey Irak'ta yaşamaktadır. (Behdînan bölgesi) Ayrıca Ertoşi aşireti Kuzey Irak'ta Koçer aşireti ismiyle adlandırılır. Ertoşi aşiretini diğer aşiretlerden ayıran bir diğer özellik ise, demokratik bir yönetimin benimsenmiş olması, ağalık sisteminin aksine liderlik olgusu üzerinde durulmasıdır. Örneğin *Grawî* aşiretinden teterxan ailesinin soyundan gelen Şekir Axa uzun yıllar Ertoşi aşiretine liderlik yapmıştır fakat köken itibarıyla ağa değildir diğer yandan *Burukan*, Doğu Anadolu Bölgesi'nin en büyük aşiretlerinden biridir.

Aşiretin en büyük sözlü kişisi Çerkez Ağa idi. Çerkez Ağa bütün Burukileri Kafkasyadan getirip Van'a, Muş'a ve Bitlis'e yerleştirmiştir. Şimdilerde ise Van ve çevresinde yerleşiklerdir. Kökenleri Diyarbakır'a kadar uzar. [8]

Dengbêjlerle yüz yüze görüşmeler yapıp söyledikleri türküler notaya alınmıştır.

Oyunlar yörede icra edilen şekliyle kameraya alınmış ve tespit edilmiştir.

Türküleri söyleyen dengbejlerin aynı zamanda oyunları da yönetmeye yardımcı oldukları gözlenmiş, oyunlarda yapılan bazı figürlerin türkünün sözlerine ve vurgularına göre değişkenlik gösterdiği saptanmıştır.

Bu geleneği sonraki nesillere bu yöntemle aktardıkları, türkülerle oyunları birleştirerek oyunlar üzerinde ne kadar etkin oldukları gözlemlenmiştir.

Bu yöntemin günümüzde de bozulmadan devam ettirilmesi folklorumuza olumlu anlamda bir katkı sağlayacaktır.

KAYNAK KİŞİLER

Dengbej Abdulgani Gürçi, Sabri Tarhan Van - Erçek beldesi 2011

Dengbej Aysel Yapraktar, Van - Alaköy

Dengbej Cengiz Sönmez, Van - Erçek beldesi 2011

Dengbej Fazıl Çakar, Van - Erçek beldesi 2011

Dengbej M.Ali Çakı, Van - Erçek beldesi 2011

Dengbej Rahiyeddin Koç, Van - Ayanıs Köyü

Denbej Sabri Tarhan, Van - Erçek beldesi 2011

Dengbej Tayyip Balkan, Van - Çatak ilçesi 2011

KAYNAKÇA

Aras A. "Dengbejlik"

Parıltı A. "Dengbejler- Sözü Yazgısı" <http://www.radikal.com.tr> 20 Ekim 2006 Abidin Parıltı / röportaj

Uzun M. (1998). Dengbêjlerim, İstanbul.

İNTERNET KAYNAKLARI

[1] <http://www.haberler.com> "Kürt Kültüründe Yaşayan Gelenek; "Dengbejlik" Ahmet Aras 23 ağustos 2013

[2] <http://www.wikipedia.org/wiki/dengbej>

[3] www.serhed.org Dengbêj Geleneğinin Sonu ya da Bu Geleneğin Son Halkası: Reşo

[4] <http://www.mamoste111.blogspot.com> Barış Çiçek, Berivan Bozkaya, Makale Yazısı "Dengbejler ve Dengbejliğin Tarihi Önemi" 2012

[5] Mehmed Uzun, Dengbêjlerim, İthaki yayınları 2011 İstanbul, s.114

[6] <http://www.haber.sol.org.tr> Özkan Öztaş 20 Mart 2012 gazete yazısı

[7] www.radikal.com.tr 20 Ekim 2006 Abidin Parıltı / röportaj

[8] <http://tr.wikipeia.org/wiki/Ertuşi>

MÜZİKAL BİR RİTÜEL OLARAK MEHTERAN GÖSTERİLERİ

Mehteran Shows As a Musical Ritual

Okan SAĞLAMBILEN*

ÖZET

Müzikaller gösteri sanatı olarak kendisine özgü bir konu içeren, müzik, hareket ve diyalogların olaylarla bütünleştiği duygusal sahne gösterileridir. Ritüeller ise kutsal olanla ilişkinin teorik boyutunu yani inancın sosyokültürel yaşam içinde sindirilmesini ve kolektif bir paylaşımın konusu haline gelmesini sağlamaktadır. Türklerin eski yurdu Orta Asya'nın ve Şamanlığın, Anadolu Türk kültürü üzerinde geniş ölçüde izlerine rastlanmaktadır. Kutsal olanı toplumsallaştırma ve ortak bir paylaşımın konusu haline getirme girişimi, toplumların inanç ve pratiklerinin benzer temeller üzerine inşa edilmesi sonucunu doğurmuştur.

Tarihin ilk devirlerinden itibaren müzik, toplumun kutsallık anlayışı ve gelenekleriyle iş birliği yaparak gelişmiştir. Anadolu ve çevrelerinde davul-zurna icrası, ilk yerleşimlerden günümüze Türk köylerinin geleneksel oyun müziği halinde sürüp gelmektedir. Tarihi kanıtlar bu müzik türünün Türklerin İslamiyet öncesi gelenekleriyle ilişkili olduğunu göstermektedir. Yüzlerce yıl öncesindeki davullu ritüeller, tuğ vurma, nevbet vurma geleneği halinde Anadolu'ya taşınmış, Osmanlı Devletinde ise mehteran adıyla düzenli müzikal törenler şeklinde sahnelenir olmuştur. Bu gelenek günümüz Türkiye'sinde de İstanbul Askeri Müze ve Kültür Sitesinde haftanın beş günü müzikal-tiyatral bir ritüel şeklinde canlandırılmaktadır.

Bildiride, Mehteran Birliği konserleri; folklorik yönünün yanı sıra, duyma, görme, söyleme ve hareket kavramlarına dayalı koreografik figürler içeren tiyatral bir ifade olarak ele alınmıştır. Tarihi bakımdan zaman dışı bir olguyu hatırlatan mehteran gösterileri; taşıdığı dinsel temalar, icra ettiği müzik repertuarı ve sahne performansı açılarından müzikal bir ritüel olarak incelenmiştir.

Araştırma modeli "Durum Çalışması"dır. Durum çalışmaları bir olayı meydana getiren ayrıntıları tanımlamak ve ortaya koymak amacıyla kullanılır. Araştırma yaklaşımı, mehteran gösterilerinin toplum nezdinde ki algısını farklı ve orijinal bir perspektife taşıması açısından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Müzikal, ritüel, kareografi, mehteran.

ABSTRACT

Musicals a performance art, show an emotional scene, which contain a specific topic where the music, movement and dialogue are integrated with the events. The rituals ensure the theoretical size so the belief to get digested into the socio-cultural life and to become an issue of collective sharing. The traces of shamanism and Central Asia the former homeland of the Turks can be largely detected on the culture of the Anatolian Turks. The holy socializing and the attempt to bring it into the issue of common sharing resulted in building the community on foundations similar to faith and practice.

Since the first period of history, music has been developed by collaborating with the holy understanding and tradition of the community. The use of drums and clarions in Anatolia and its environment has become the traditional music of the Turkish villages since the first settlements until today. The historical evidence showed that this type of music was associated with the pre-Islamic Turkish traditions. The drum rituals from the past hundred years were taken to Anatolia in the form of beat a drum and beat a nevbet traditions and in the Ottoman Empire they were performed in the form of regular musical ceremony called mehteran. In today's Turkey this tradition is performed on the cultural site of the Istanbul Military Museum on five days a week as a musical-theatrical ritual.

In the report, the concerts of the mehteran union were handled as a theatrical expression, which contained choreographic figures based on the concept of hearing, seeing, saying and moving beside the folkloric aspects. The mehteran performances reminding of issues which are out of time in terms of history, were examined as a musical ritual in terms of the contained religious theme, the performed music repertoire and stage performance.

The type of research is a case study. Case studies are used to describe and prove the details of an event. The research approach is important in terms of taking the perceptions of the mehteran shows performed in front of the society to a different and original perspective.

Key Words: Musical, rituel, choreography, mehteran.

1. GİRİŞ

İnsanoğlu karanlık çağlardan itibaren değişik sesler çıkartan çeşitli aletler icat etmiştir. Kutsallığına inandıkları bu çalgıları, değişik melodik ve ritmik yapılarla oluşturdukları figürlerle, gelenek ve göreneklerini ifade etmek için bir vasıta olarak kullanmışlardır. Dinî kaygılar müzik için vazgeçilemeyen bir kaynaktır. Tarihin bazı dönemlerinde müzik, başlı başına Allah'a yaklaşma aracı olarak gelişmiştir. İlk çağlardaki filozoflardan başlayarak, çok tanrılı dinler, putperestlerden, tek tanrılı dinlere kadar bütün inanışlarda müzik önemli bir ifade aracı olmuştur. Konfüçyüs iki tür müziğin olduğunu söyler, birincisi; insanda sapık düşünceler oluşturan 'şeytanî müzik', ikincisi insanı Allah'a yaklaştıran 'dinî müzik'. Peygamberler tarihi incelendiğinde 'Lut' çalgısına rastlanır (Lut Peygamber); veya 'Kral Davud'un çalgısı' ifadeleri ile karşılaşırız (Davud Peygamber). İlk gizli tapınmaları yapan Hıristiyanlar duygularını tanrıya yönelik şarkılarla koro halinde ifade etmişlerdir.

* Yrd. Doç. Dr.-Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi okansaglabilen@odu.edu.tr

Elbette ki bu şarkılar daha önceki devirlerdeki Yahudi mabedi şarkılarıyla sıkı sıkıya akrabaydılar (Selianik, 1996: 36–37). Eski Yunanlılarda müziğin daha geniş, daha yaygın bir anlamı vardır. Eflatun; “Müzik ruhu terbiye eden biricik vasıttır” der (Tarcan, 1945: 5). Tüm dinler yaradılışın temelinde ses unsurunun bulunduğunu söyler (Khan, 1994: 22). Eflatun “Müzik Tanrının Dilidir” (Uçan, 1996: 13) diyerek, müziğin kutsallığını anlatmaya çalışmaktadır.

Tarihte Türk müziğinin gelişmesinde iki önemli kurum olan mevlevihâneler ve mehterhânelerin vazgeçilmez bir rolü vardır. Türk inanışlarında öteden beri Şaman geleneği olduğunu savunduğumuz ‘davul vurma töresinin’ İslamiyet’in kabulüyle tabılhâneler ve mehterhâneler olarak şekillendiğini biliyoruz (Sağlambilen 1999: 52). Şeriat kurallarına göre müziğin yasaklandığı zamanlarda bile mehter müziğinin dinî hiyerarşide mubah sayılması (Farûkî, 1985: 61) dikkat çekicidir. Müzik, Türk halk inanışlarında, dinî düşüncelerinde, gelenek ve göreneklerinde daima gündemde olmuştur. Müziği ifade etmenin iki önemli şekli şarkı (yani tegannî) ile danstır; bunlardan birincisi fikrin heyecanlı ifadesi için bir vasıttır; diğeri insan heyecanın beden hareketleri yolu ile ifade edilmesidir. Birincisi esas itibarı ile melodik, diğeri ise ritmikdir (Özdilek, 1944: 56).

Mehteran; kullandıkları çalgı aletleri, icra ettikleri müzik ve sergiledikleri gösteriler ile toplum tarafından kabul edilmiş, benimsenmiş Türk ordu müziğini temsil eden ve canlandıran müzisyen grubunu ifade eden bir terimdir. Mehteran konserleri her birine mehter adı verilen müzisyenlerden (çalıcı mehterler) oluşan grubun icra ettiği müzikal gösterilerdir. İcra edilen müzik, klasik Türk müziği özellikleri taşıyan mehterana özel bir repertuardan oluşur. Mehteran gösterileri çeşitli koreografik figürlerle süslenerek izleyiciye sunulmaktadır. Bu figürler, şaman inanışlarından İslamî inanışlara kadar birçok dinsel tema barındırırken, daha çok askerî amaçlarla kullanılmasından olsa gerek dinleyenleri etkilemek ve heyecanlandırmak amacıyla yapılan abartılı bir anlatımla canlandırılır. Bu sebeplerle çalışmamızda, geçmişten günümüze yüzlerce yıllık bir gösteri ve icra geleneğini yansıtan, yaşatan mehteran ve mehter konserleri; müzikal, tiyatral bir ritüel olarak incelenmiştir. Araştırmanın türü "Durum Çalışması" dır. Durum çalışmaları, bir ya da daha fazla olayın, ortamın, programın, sosyal grubun derinlemesine incelendiği yöntem olarak tanımlanmaktadır (Büyükoztürk ve diğerleri, 2010: 20). Durum çalışması, örnek olay çalışması olarak da bilinir. Bu çalışmanın kavramsal çerçevesini; araştırmacının 2000–2008 yılları arasında Genel Kurmay Askerî Tarih ve Strateji Etüt Başkanlığı bünyesinde faaliyet gösteren Askerî Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı Mehteran Birliğinin, yurt içinde ve yurt dışında gerçekleştirdiği gösteri ve konser faaliyetlerine yönelik yaptığı, gözlem ve ‘etkileşime dayalı bir süreç içinde gerçekleştirilen’ (Balcı ve Şimşek, 2011: 84) incelemelerden elde ettiği veriler oluşturmaktadır. Bildiride geçen “mehteran” terimi “mehter takımı”nın karşılığı olarak Mehteran Birliğini ifade etmektedir.

Araştırma, mehter, mehteran, mehter müziği, mehter duası, gülbank, tuğ, nevbet, tiyatro, ritüel gibi terimler içermektedir. Mehter Farsça kökenli bir kelime olup mehter takımında görevli müzisyene denir. Mehteran mehterin çoğuludur (mehterler). Çalışmamızda mehteran çalıcı mehterler anlamında kullanılmıştır. Mehter müziği Avrupa’da "Janissary Music" olarak ünlenmiş, klasik Türk musikisi özellikleri taşıyan bir repertuardan oluşan eserlerin seslendirilmesi olarak ifade edilebilir. Mehter duası; savaşta başarı kazanmak amacıyla yönelik olarak, Kuran’dan bir ayetin okunmasıyla başlayan, padişaha övgü ve zafer dileği içeren bir yakarıdır (Erendil, 1981: 4). Gülbank ilâhi demektir (TDK, 2015). Müezzinin güçlü bir ses tonuyla yaptığı uzun duaya da gülbank denilmektedir (Redhouse, 2000: 338). Mehteran gösterilerinde canlandırılan Gülbank hep bir ağızdan yapılan dua veya ant anlamına gelmektedir. Tuğ, at kılından süpürge biçiminde yapıp bir sırığa takılan, Osmanlılarda padişah, vezir, beylerbeyi, sancak beyi vb. makamları temsil eden bir belirti ve nişandır (TDK, BSTS, 2015). Hunlar zamanında askerî müzik icra eden topluluklara tuğ takımı adı verildiği bilinmektedir (Ögel, 1984: 234). Eskiden Şaman ayinlerinde Baksı veya Kam adı verilen büyücülerin dans ederken kullandıkları, ucuna at kılı bağlanmış değneklere de tuğ adı verilirdi (Anadol, 1987: 105). Nevbet, deyim olarak Mehter’in konser icrasında uyguladığı sanat biçimidir. Tiyatro kelimesi oyun oynama eylemini ifade eder. Mehteran gösterilerinin sunuluş biçimi, farklı anlatım araçları gerektiren tiyatroya özgü bir canlandırma için gerekli bütün nitelikleri taşır (Judetz 1998: 64). Ritüel, eylemin daha ön planda olduğu (And, 1999: 33) özel kıyafetlerle ve önceden belirlenmiş bazı kurallara göre icra edilen dini tören (wikipedia, 2015) olarak ifade edilmektedir.

Müzik ve ritüel kutsalı barındıran nitelikleri ile davranışı teşvik etmekte, grup dayanışması ve uyumunu sağlamakta, toplumsal duyguların zaman ve mekân sınırı olmaksızın canlı tutulmasına neden olmaktadır (Şahin, 2008: 283). Mehteran müziğini ritüel bağlamda incelemek, toplum tabanında ki kabul edilmişliği geleneksellik ekseninde değerlendirmek ve kutsanmış kültürün yaşatılmaya çalışılması olarak değerlendirilmektedir.

2. Mehteran, Mehter Müziği ve Mehter Teşkilâtı

İlk çağ medeniyetlerinde askerî müziğin varlığı türlü ikonografik resimlerle sabittir. Firavunlar Mısır ordusunda bir nevi kısa borular çalan bölükler bulunduğ; Sümerlerin iri davullar kullandıkları bilinmektedir. Divan-ü Lûgat-it Türk'de hem Türkmen Hâkânının huzurunda nöbet vuran tabilhâneye, hem de sancağa "tuğ" denildiği anlatılmıştır. Gazimihal (1955: 1-2); tuğlar turuncu renkte ipekten veya kumaştan yapılır ki bunları uğurlu sayarlar; diyor. Mehter'in kökü Orta Asya'ya kadar uzanır. Mehteran milattan önceki yüzyıllarda, önce sadece davullarla başlayıp, giderek üflelemeli çalgılarla da zenginleşen Orta Asya'daki Türk topluluklarının haberleşme, uyarma, dans etme gibi amaçlarla kullandıkları çalgıcılar topluluğudur (Kahramankaptan, 2009: 11). Bilimsel veriler ışığında, Mehterin tarihinin 3000 yıl öncesine kadar uzandığı söylenebilir. Bu konudaki ilk yazılı kaynaklar Çin kronikalarına ve daha sonra Orhun yazıtlarına kadar dayandırılmaktadır (Ögel, 1997: 233). Başlangıçta Tuğ ve davulla başlayan bu gelenek, zamanla gelişmiş ve zenginleşmiştir. Böylece Hun Türklerinde ki tuğ vurma geleneği Selçuklularla tabilhaneler ve Osmanlılar da mehterhanelere dönüşmüştür. Bu dönemde mehterler ordunun, kalelerin ve hatta toplumun müzik ihtiyacına cevap veren kuruluşlar olarak önemini korumuştur. Tarihsel süreçte sürekli gelişen Mehter, ilk zamanlarından (Hunlardan) itibaren Osmanlıya kadar yayıldığı coğrafi genişliğin de etkisiyle birçok dünya ülkesine yayılmıştır. 19. Yüzyılın başından itibaren önce Prusya daha sonra Rusya, Polonya ve Almanya gibi ülkelerin mehterler kurarak, tuğ takımları oluşturdukları bilinmektedir (Gazimihal, 1955: 36-37). Osmanlının son dönemlerinde Yeniçeri teşkilatının bozulmasıyla kapatılan Mehterler, Avrupa'da geliştirilen Askeri Bandolar olarak günümüze kadar gelmiştir. 1911 tarihinden itibaren, II. Meşrutiyet ile birlikte Mehter teşkilatını yeniden canlandırma faaliyetleri baş göstermiş, Müze-i Asker-i Osmanî'ye bağlı olarak yeniden tarih sahnesine çıkmıştır. Mehterhane-i Hakanî adı ile kurulan bu Takım 1914-1918 Birinci Dünya Savaşındaki bazı cephelerde ve kurtuluş savaşındaki Kuvayı Milliye hareketlerinde etkin rol üstlenmiştir (Şahiner, 2007: 25). 1952 yılında Mehterin tekrar kurulması aşamasında çok gayretli ve titiz çalışmalara girişilerek aslına uygun bir takım yaratılmaya çalışılmıştır. Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı bünyesinde faaliyet gösteren Mehteran Birliği bu tarihi geçmişin, zamanımızdaki sembolik bir ifadesi olarak haftanın beş günü nevbet vurmaktadır. Nebbet deyim olarak, mehterin müzik dinletisi ile uyguladığı sanat biçimidir. Konserin başlamasından bitiş anına kadar olan zamanda icra edilen müziğe "Nebbet Vurma" adı verilir.

Mehteran, zamanımızda Türk Devlet geleneklerine bağlı, "alaturka bando takımı" olarak nitelense de günümüz askeri mızıkalarından ayrılan birçok yönü vardır. Tarih çalışmaları ve ortaya çıkarılan müzik repertuarı mehter müziğini askerî müzik kavramının dışına taşımış ve genişletmiştir. Müzisyen olup ta harp sırasında ordu mehter takımlarında görevlendirilen icracılar, askeri müzik repertuarına yeni eserler kazandırmışlardır. Mehteran özel repertuarıyla da dikkate değer bir varlık ve sanat ocağıdır (Gazimihal, 1955: 38). Mehter repertuarı; harp havaları, tören havaları, oyun havaları vb. gibi kullanış yerlerine göre özel olarak sınıflandırılmıştır (Sanal, 1964: III-IV).

Mehteranı oluşturan birçok eleman bulunmaktadır. Bu elemanlar tarihî kostüm, kullanılan objeler ve çalgı aletleriyle dinleyicinin gözüne ve kulağına hitap ederek dinleyici ile doğrudan duygusal bir iletişime girer. Mehter, Osmanlılarda Teşkilât olarak Emîr-i Âlem adı verilen yüksek rütbeli bir memur ile saraya ve padişaha bağlı bir devlet kuruluşudur. Önceleri yalnız hükümdar kapısında nevbet vuran bu kuruluş, Kanuni Sultan Süleyman'dan sonra vezirlik ve eşiti rütbelerle yönetilen bölümlerde de kurulmuştur. Mehteranın kat sayıları, vezirin devlet protokolündeki yeri ve rütbesine göre belirlenmiştir. En büyük mehteran padişaha ait olmuş ve 17. yüzyılda 12 kata çıkartılmıştır. Mehterler tarihte 3-5-7-9-12 kat olarak oluşturulmuş Genelkurmay ATESE Başkanlığı bünyesinde bulunana Askeri Müze Mehteran Birliği ise 9 kat olarak oluşturulmuştur. Mehteranda ki müzisyen sayısı "kat" terimiyle ifade edilmektedir. 3 Katlı Mehter denilince her sazdan 3'er adet olduğu anlaşılır. Çevgeniler çalgı sayılarının iki katında sahne alırlar. Diğer bir anlatımla 3 katlı mehteranda 6 adet, 5 katlı olanında 10 adet çevgenî bulunur. Mehteran Birliğini oluşturan öğeler aşağıda verilmiştir.

2. 1. Çorbacıbaşı: Eskiden yeniçeri birliğinde bölük komutanlarına verilen bir sıfattır. Günümüzde Mehteran Birliğinin her türlü ihtiyacından ve icra kabiliyetinden sorumlu olan kişidir.

2. 2. Tuğ Takımı: Mehterde tuğlar beylik yetkisi verilen beyleri ve beylerbeyini simgeler. Zırhlı yeniçeri askerleri sancak muhafızlarıdır. Bir tanesi hücum tuğ olmak üzere toplam dokuz tuğ, beyaz, kırmızı ve yeşilden ibaret üç adet sancak taşıyan sancaktar, sancaktarları koruyan dört adet zırhçı muhafızdan oluşur. Çorbacıbaşının arkasında yürüyen 16 kişilik tuğ takımı yeniçeri teşkilatının sembolik bir takımını temsil etmektedir.

2. 2. 1. **Sancaktar:** Tuğ takımında görevli, sancak taşıyan, yeniçeri kıyafetli muhafız eridir.
2. 2. 2. **Zırhçı:** Tuğ takımında görevli, sancağı koruyan, zırh kuşanmış muhafız eridir.
2. 2. 3. **Tuğcu:** Tuğ takımında görevli, tuğ taşıyan, yeniçeri kıyafetli muhafız eridir.



Tuğ Takımı

2. 3. Mehterân-ı Âlem (Çalıcı Mehterler)

Mehterân-ı âlem terimi Osmanlı Devletinde “çalıcı mehterler” anlamında kullanılır. Bu terim mûsikî takımlarını “Mehterân-ı hayme” denilen çadır mehterlerinden ayırmak için kullanılmıştır (Erendil, 1992; 41). Mehterânı oluşturan çalıcı mehterler aşağıda açıklanmıştır:

2. 3. 1. **Mehterbaşı:** Konser esnasında icracılar kısmının yönetilmesinden sorumludur. Takımın şeflik görevini yürütür.

2. 3. 2 **Çevgânîler:** Çingiraklı ritim esaslı taşıyan mehterânın okuyucu grubunun oluşturan gruptur. Grubun en başında grup şefi denilen çevganbaşı bulunur.

2. 3. 3. **Zurnazenler:** Mehteranda zurna çalan müzisyenlere zurnazen denir. Grup şefi en başta yer alır ve zurnazenbaşı olarak adlandırılır.

2. 3. 4. **Boruzenler:** Mehteranda boru çalan müzisyenlere boruzen denir. Grup şefi en başta yer alır ve boruzenbaşı olarak adlandırılır. Günümüz mehterânında boruların yerine özel yapım trompetler kullanılmaktadır.

2. 3. 5. **Nakkarezenler:** Mehteranda nakkare adı verilen ritim sazı çalan icracılardır. Grup şefi nakkarezenlerin başında bulunur ve nakkarezenbaşı olarak isimlendirilir.

2. 3. 6. **Davulzenler:** Mehteranda davul çalan müzisyenlere denir. Başlarında baş mehter ağa (Mehterbaşı yardımcısı) olarak ta isimlendirilen davulzenbaşı bulunur.

2. 3. 7. **Zilzenler:** Mehteranda zil çalan icracılara zilzen denir. Zilzenbaşı grup şefidir ve zilzenlerin başında yer alır.

2. 3. 8. **Köszen:** Mehteranda kös çalan müzisyene köszen denir. Mehterân konserlerinde bir çift kös kullanıldığından köszen tek kişidir.

2. 3. 9. **Kös yedekleri:** iki yeniçeri eridir. Köş ağır ve büyükçe bir çalgı olduğundan köşlerin taşınmasında köszene yardım ederler. Mehterân konser düzenindeyken köszenbaşının yardımcısı olarak köşün iki yanında sahne alırlar.

3. Mehterânda Kullanılan Objeler

Tören kıyafetlerini gösteren minyatür ve bu konuda bilgi veren çeşitli kaynakların araştırılarak incelenmesi neticesinde mehterânın giysileri renk ve biçim olarak ortaya çıkarılmıştır. Günümüz mehterânının giydiği kıyafetler 19. yy mehter kıyafetlerinin aslına uygun olarak üretilmiş şeklidir.

3. 1. **Tuğ:** Üstünde küre şeklinde ucuna atkuyruğu bağlanmış metalik bir parça bulunan mızrak şeklinde bir alamettir. Mehterân gösterilerinde sahne alan tuğ takımında biri “hücum tuğ” olmak üzere dokuz adet tuğ bulunmaktadır. Hücum tuğ diğer tuğlara nazaran daha heybetli olup tepesinde bulunan pirinçten yapılmış dairenin etrafına yürüyüş esnasında ses çıkaran çingiraklar (ziller) takılmıştır.

3. 2. Sancak: Kenarları saçaklı, yazı işlemeli, ordunun onur timsali olan özel bir bayrak türüdür. Alay seviyesinde askeri birliklerin cesaret, şeref, kahramanlık vb. gibi özelliklerini simgeler. Mehteran gösterilerinde üç adet sancak kullanılır;

3. 2. 1. Ak Sancak: Devletin bağımsızlığı ve hâkimiyetin sembolüdür.

3. 2. 2. Al Sancak: Başkomutanı ve devleti sembolize eder.

3. 2. 3. Yeşil Sancak: İslamiyet'in sembolüdür.

3. 3. Zırh: Kesici ve delici aletlere karşı korunmak amacıyla çelikten örme gömlek, çelik miğfer, metal kolçak ve dizçeklerden oluşan giysiye verilen addır. Mehteran gösterilerinde sancak muhafızları kılıç kuşanmış şekilde zırh giyerler.

3. 4. Börk: Yeniçerilerin başlarına giydiği beyaz renkli, keçeden yapılmış uzunca bir başlık türüdür.

3. 5. Cübbe: Saz başlarının kırmızı, sazların lacivert renkte, üç eteğin üstüne giydikleri bir giysidir.

3. 6. Üç etek: Gömlek yerine kullanılan bir giysidir. Üç parçadan yapılmıştır. Her iki yandan bele kadar yırtmaçları vardır. Sarı, kırmızı, yeşil, renkleri vardır. Çalgı gurupları cübbelerinin içine giyerler.

3. 7. Şalvar: Pantolon şeklinde oldukça bol bir giysidir. Kırmızı renklidir. Mehterbaşı ve Çorbacıbaşı ile Tuğ takımının giydiği şalvarların kenarları aşağı kısımda üst kısmına kadar Türk motifleri ile işlenmiştir.

3. 8. Kuşak: Üç eteğin üstünden bele sarılarak şalvarı sıkılaştıran bir giysidir. Belin sağlam olmasını ve mukavemet kazanmasını sağlar.

3. 9. Yemeni: Ayağa giyilen pabuçtur. Bunlar deriden veya köseleden imal edilir. Kırmızı ve sarı renkte iki çeşidi olup kırmızı renkleri icracılar, sarı renkleri ise sazbaşları ile çevgânîler (okuyucular) giyerler.

3. 10. Kavuk: Sazbaşlarının kırmızı, sazların lacivert renkte taktıkları üstüne beyaz ve uzunca bir sarıgn bağlandığı başlık türüdür.

4. Mehteran Çalgıları

4. 1. Davul: Üzerine deri gerilmiş, tokmağı ve çubuğu ağaçtan yapılma, daire şeklinde vurmali bir çalgı aletidir. Mehteran konserlerinde seslendirilen eserlerin usûlünü vurur. Tokmak ana usûlü vururken, çubuk bu usûlü velveleli şekliyle icra eder.



Davul

4. 2. Zurna: Erik ağacından yapılma, üst tarafında yedi, alt tarafında bir delik olan, geçmiş çok eskilere dayanan otantik Türk çalgı aletidir. Mehteranda icra edilen zurnalar kaba zurna olarak adlandırılır. Zurna icrasının zorluğuna rağmen geniş ses hacmi ve Türk müziği makamlarını icra kabiliyeti ile mehteranın baş melodi sazıdır.



Kabazurna

4. 3. Boru: Tarihte burguy ya da nefir gibi adlarla da anılan boru, zurnaya ritim alt yapısı oluşturacak şekilde eşlik eden çalgıdır. Eskiden kullanılan mehter boruları düz olup perde delikleri yoktu. Günümüzde bu borular yerine özel yapım trompetler kullanılmakta ve melodi icrasında zurnaya eşlik etmektedir.



Boru

4. 4. Nakkâre: İki bakır kâse üzerine kalınlı (düm), inceli (tek) ses veren deriler gerilmek suretiyle yapılmış, bunların üzerine sağ ve sol elde tutulan iki adet değnekle vurulmak suretiyle çalınan ritim sazıdır. Nakkâre, mevlevihanelerde icra edilen kudümün omuzda icra edilen türüdür. Seslendirilen eserlerin usûlünü velveleli olarak icra eder.



Nakkare

4. 5. Zil: Bakır, kalay ve az miktarda da altın karışımından oluşan ve elde dövülerek hazırlanan çalgı aletidir. Ortasındaki delikten geçirilen bağların yardımıyla elle tutularak ve birbirine çarpılmak suretiyle çalınır. Mehteran konserlerinde eserin ana usûlünü vurur.



Zil

4. 6. Çevgen: Ağaçtan bir değnek üzerinde yaklaşık on adet zilin bulunduğu bir alettir. Üstünde bakır ve pirinçten yapılmış hilal biçimi bulunur. Çevgânîlerin usûl tuttıkları sopadır.



Çevgen

4. 7. Kös: Mehterin en heybetli vurma sazıdır. Doğu ülkelerinde “Tabl-ı Kebir-i Türkî” (Büyük Türk Davulu), diye bilinir. İki çift devasa bakır kâse üzerine deve, aslan gibi iri hayvanların derilerinin gerilmesi sureti ile koca tokmakların da bu derilere vurulması sureti ile çalınır.



Kös

5. Mehteran Konser ve Gösterilerindeki Koreografik Şekiller

Mehteran gösterileri önceden defalarca provası alınarak iyi hazırlanmış bir dizi figüratif donatım içeren motiflerden oluşur. Bu figürler gösterileri icra eden mehteranı disiplinize eder. Ekibe hareket birlikteliği sağlar. Konserlere etkileyicilik katar ve izleyicinin dikkatini çekerek heyecan uyandırır.

5. 1. Yürüyüş Gösterileri:



Mehteran yürüyüş düzeni

Mehteran yürüş düzenindeyken a) Önde Çorbacıbaşı b) arkasında zırlı sancak muhafızları c) ancaklar d) hücum tuğ e) tuğlar f) mehterbaşı g) çevgâniler h) zurnazenler i) boruzenler j) nakâzenler k) zilzenler l) davulzenler m) en arkada köszen ve yanlarında kös yedekleri olmak üzere sıralanarak yürüyüş gösterisine hazır hale gelinir.

Çorbacıbaşının has dur komutuyla mehteran esas duruşa geçer. Davulun 4 (dört) tokmak vuruşuyla sancaklar ve tuğlar tokmak komutlarının sırasıyla önce öne, sonra sola, sonra sağa getirilerek dördüncü tokmakta yerlerine takılır. Tuğların ve sancakların yürüyüş sırasında rahat taşınması için yeniçerilerin bellerine takılı metalden yapılmış yuvalar bulunmaktadır. Mehterler davul tokmaklarında çalgılarını öne, sağa, tekrar öne ve çalma pozisyonuna getirecek şekilde komutlara uyarlar. Tokmak komutlarından sonra çorbacıbaşının “-alay yürüyüşü haydi yâ Allah!” komutuyla yürüyüş başlar. Mehteranın yürüyüşü bugünkü modern ordu düzeninde ki yürüyüşün aksine sağ ayakla başlar. Davul ritmine uygun şekilde üç adımda bir es verilerek önce yarım sola üç adım sonra da yarım sağa dönük şekilde izleyicilere doğru vakur bir duruş gösterilir. Böylece yürüyüş kolu aynı tempo ile üç adımda bir sola, üç adımda bir sağa yönelerek davulların temposunda ilerler. Bu hareketler halkın selamlanmasıdır.

5. 2. Konser Gösterileri: Yürüyüş alanından konser alanına geldiği vakit mehterbaşının işaretiyle alay yürüyüşünden (marş usulü sofyan ritmi ile çalınan eserden), sofyan usulündeki elçi peşrevi icrasına geçilir ve tek sıra düz yürüyüşle daire çizilerek hilal düzeni alınır. Mehteran ve tuğ takımı yarım ay şeklinde düzen alırken hilalin içine konuşlanacak olan kös, kös yedekleri, ak sancak, hücum tuğ, zırlı muhafızlar bir taraftan yerlerinde sayarken diğer taraftan hizalarını kontrol ederler. Çorbacı başı hilalin orta önüne kadar yürüyüşüne devam ederek köszenin tam karşısında yönü mehterana doğru durarak eliyle yürüyüşün bitiş işaretini verir. Davulun dört tokmak vuruşuyla mehteran dört sayar ve durur. Çorbacıbaşının “has duuur!” komutuyla mehteran ve tuğ takımı icra pozisyonu alır. Bu arada çorbacı başı yönünü izleyicilere doğru dönerek kılıcını kınından çıkarır, sağa doğru tutar ve hafifçe eğilerek halkı selamlar. İzleyicilerin alkışları esnasında çorbacıbaşı kırmızı sancağa (sağa) dönerek tören adımlarıyla kırmızı sancağın yanına gelerek durur. Çorbacıbaşının yerini alırken yeşil sancağın yanında bulunan mehterbaşı da çorbacıbaşının adımlarına uyumlu şekilde köszenin karşısında yerini alarak şeflik pozisyonu alır. Mehteran sağdan sola çevganiler, zurnazenler, boruzenler, nakkârezenler, zilzenler ve davulzenler şeklinde sıralanır. Kös mehterbaşının tam karşısında hilâlin ortasında yer alır.

Konser gösterisinin bitiminde mehterbaşı yerini tekrar çorbacıbaşına bırakır. Çorbacıbaşının mehterana yönelerek sırasıyla “- Mehteran Birliği! - Has Duuur! - Haydi! - Yâ Allah!” komutlarıyla mehteran ve tuğ takımı sofyan usulünde Benefşezâr Peşrevi icrasıyla tek sıra halinde çözülerek yürüşe başlar ve tekar üçlü yürüyüş koluna geçilir. Üçlü yürüyüş kolunda yerinde sayarak hizaya giren tuğ takımı ve mehteran birliği davulun dört tokmak vuruşuyla dört sayarak durur. Davulun tokmak vuruşlarından önce mehterbaşı peşrev icrasını sonlandırmıştır. Çorbacıbaşının has dur komutuyla mehteran esas duruşa geçer. Davulun 4 (dört) tokmak vuruşuyla sancaklarla tuğlar tokmak komutları sırasına uygun olarak önce öne, sonra sola, sonra sağa getirilerek dördüncü tokmakta yerlerine takılır. Konser uygulaması bitmiş ve yürüyüş gösterisi tekrar başlamıştır.



Mehteran konser düzeni

Eskiden nakkârezenler oturma şeklinde icra yaparken, günümüzde bu uygulama değiştirilip ayakta omuza dayalı çalma şeklini almıştır. Nevbetin (konserin) sonunda gülbank adı verilen bir dua yapılır ve nevbet (konser) sona erer. Mehteranın konser düzeni II. Meşrutiyet döneminde meh-i ter (yeni ay) adı ile düzenlenerek günümüze kadar bu şeklini korumuştur. Mehteranın nevbet nizâmı yarım daire şeklindedir. Bütün müzisyenler ayakta dururlar. Köslar yarım dairenin orta ilerisine konur. Mehterbaşı nevbet esnasında mehterlerin karşıdan görebileceği şekilde hilalin ortasında yer alır. Ayrıca mehteranda ki tüm mehterler de birbirlerini görebilirler ve birliktelik sağlamaktadır.



II. Meşrutiyet Döneminde Konser Düzeni



Günümüzde Konser Düzeni

6. Mehteran Gösterilerinde Ritüel Uygulamalar

Ritüel, devlet ya da din kurumları oluşmadan önceki zamanlardan başlayarak insan hayatının önemli bir parçası olmuştur. Erken dönemlerde yalnızca kutsal olanla ilişkilendirilen ritüeller ilerleyen süreçte ortak bir değerler dizgesinin oluşumunun getirdiği milletleşmeye paralel biçimde ayırt edici unsurlar kazanarak sistemleşmiştir (Öncül, 2013; 1121). Türk kültüründe kutsal sayılan davul vurma âdeti zamanla sistemleşerek, birliktelik duygusunun getirdiği milletleşme sürecinin tarihsel arka planıyla Osmanlı'da devlet geleneğine dönüşmüştür. Günümüzde de geçmişi sembolize eder şekilde canlandırılan mehteran gösterilerinin her aşaması, kutsal törenlerin ifadesi ritüel anlatımlarla süslenmiş biçimde sunulur. Mehteranın kendine mahsus bir yürüyüşü vardır. Bu yürüyüşün temposu “Kerim Allah Eyüsün – Rahîm Allah Eyüsün...” ritmidir. Yürüyüşte 1, 2, 3, 4 sayılır. Yani üç adımda bir durulur hafif yarım sağa ve sola dönülür. Böylece yürüyüş kolu, aynı tempo ile bir sağa bir sola selam vererek, davul seslerinin kumandasında ilerler. Yürüyüş esnasında mehteran hep bir ağızdan “Rahîm Allah, Kerim Allah...” diye tempo tutarlar (Şahiner, 2007: 29). Aşağıda bu tür ritüel anlatımlardan çarpıcı iki dua örneğine daha yer verilmiştir.

6. 1. Nevbet Duası (Eyyam-ı Âdiye Gülbankı)

Mehteran nevbet vurmaya bitirince mehterbaşı aşağıdaki duayı okur.

«Allah allah, Celîlü Cebbar, Muînü's Settar, Hâlikü'l-leyli ve'n nehar, Lâyezal, Zülcelâl, birdir Allah, A'nın birliğine; Resul-i Enbiya Peygamberimiz Cenâb-ı Ahmed-i Mahmud-u Muhammed Mustafa... (Mehteran ellerini göğüslerine getirerek hafifçe eğilir) Âl-i evlâd-ı Resûl-ü Müctebâ imdâd-ı ruhaniyetine; pirân mürsidîn, âşikîn, kuragerîn, vâsilîn, hâmel-i Kur'an güzesteğân, ehli îman ervâhına; avn-î inâyetine, hilâfetü'l-İslâm Es-Sultân İbni's Sultân bilcümle İslâm'ın necât ve saadet ve selâmetine, pîrler, erenler, üçler, yediler, kırklar, göçenler, demine devrânına “Hû” diyelim, (mehteran karşılıklı verir) “Huuu”>. Bundan sonra bütün çalıcı mehterler boruzenlerin hücum borusu eşliğinde davullara, zillere, kös, ve nakkarelere şiddetle vurarak dokuz “Hu” çekerler (Şahiner, 2007: 29). Eyyam-ı Âdiye Gülbankı hâlen küçük değişikliklerle bazı özel gösterilerde icra edilmektedir.

6. 2. Mehter Harp Duası (Harp Gülbankı)

«Eûzubillah, Eûzubillah, Eûzubillah, Hûdaya Şükr-i bîhad, Lâilahe illallâh el Melikü'l-Hakkul-Mübîn, Muhammeddür-Resûlullâhî Sâdiku'l Va'dül-Emîn. “ İnnâ fetehnâ leke fethan mübîna. Ve yensurekallâhu nesran azîza” Ey padişah-ı halifetullâh, el-islâmu aleyke avnullâh. Sensin harîs-i dîni mübîn harîs-i şeriatullâh. Uğrun açık olsun ey padişâhım, ömr-ü ikbâlin mezîd. Hudâ kılıcını keskin eylesin. Nûr-i şân satvetine gün gibi medîd. İşte Furkân-ı adâlet, işte seyf-i şerîat, tahtgâhân-ı mülkünü eylesin tâ yevm-i haşre kadar medîd. Rûh-i pâk fahr-i âlemi hoşnûd ettin; Hak gazâ-yı ekberin etsin mübarek ve saîd>. Mehterbaşının yaptığı bu duanın ardından çevgenbaşı Kur'an'dan “Nasrum minallâhi ve fethun karîb. Ve beşşir-ül mü'minîn” ayetlerini okur. Üç defa Allah diyecek kadar durduktan sonra, bütün çalgılarla beraber davullar ve kösler hafifçe vurarak hep bir ağızdan “Allah, Allah” deyince susarlar. Gülbank devam eder. “Eli kan, kılıcı kan, sînesi üryân, ciğeri puryân, meydân-ı şahâdette Allâh yoluna revân, gazâ-yı şühedâyâ Cemâl-i Hak görünür âyân, kahrımız gazâbımız düşmana ziyân!” Ya Rahmân denildikten sonra eyyâm-ı âdiye gülbankındaki “Resûl-i Enbiyâ” kısmına geçilir ve aynı şekilde “Hû diyelim, Hû” ile bitirilir. Sonra bazen “Yektir Allâh” bazen de “Ya Fettâh” diye bağırılarak konser bitirilir (Şahiner, 2007: 30). Gülbanktan sonra mehteran, çorbacıbaşının komutuyla yürüyüş düzenine geçerek benşezâr peşreviyle konser alanını terk eder.

7. SONUÇ ve ÖNERİLER

Mehteran konserleri; başlangıcından bitişine kadar kendine özgü kurallarla işlenmiş müzikal gösterilerdir. Mehteranı benzersiz kılan izleyicilerde işitsel ve görsel çifte algı uyarmasıdır. Ses, biçim ve renk birbirine karışarak göz kamaştırıcı bir görsel ve işitsel algı yaratmaktadır (Judetz, 1998; 66). Mehteran gösterileri; belli bir başlangıçla belli bir noktada bitmesi, gelenekselleşmiş haliyle sürekli tekrarlanması, fizik bakımından ve oyun kuralları bakımından belirlenmiş olması ve dinsel anlatım vb. temaları ile bir oyun gibi gerçek yaşamdan çıkarak kendi dünyasının içine girmektedir (And, 2003; 28). Bu gösteriler yerleşik düzeni içindeki sunuluş biçimi ve farklı anlatım araçları gerektiren tiyatroya özgü bir olgu gibidir. Tiyatro sahnesindeki benzer bir eylemin gerektirdiği aktörler zaman ve mekân içinde rollerinin hakkını vererek kendilerini birbirlerine ve başkalarına tanıtır. Bu bakımdan mehteran gösterileri, icranın değişik türlerini ve anlamlarını barındıran bir tiyatro olgusu gibi görülebilmesi için gerekli bütün nitelikleri taşımaktadır (Judetz, 1998; 64). Çobanoğlu (2005; 163)' e göre "kültür ve sanat" ilk topluluklardan itibaren insanların dinî âyinleri mâhiyetindeki ritüel törenlerinde yer alan kalıplaşmış hareketlerinden kaynaklanmaktadır. Müzikte dil gibi bir kültür değeridir. Her milletin müziği, o milletin ruhundan, kolektif vicdanından, sanat kavrayışından ve güzellik anlayışından doğar. O milletin yaşadığı fizikî ve sosyal çevrenin kuvvetli bir tesiri altında kalır (Gökalp, 2009; 145). Mehteran, bilinen 2500 yıllık geçmişiyle Türk kültür ve sanatının gelenekleri, duyguları, inançları ve törelerinden beslenerek gelişmiş müzikal içerikli bir gösteri sanatıdır. Mehter repertuarı Türk halk müziği, askerî müzik, Türk sanat müziği ve Tasavvufî Türk müziği unsurları içerir. Bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda mehteranın icra ettiği müziğin, toplumun birçok kesmi tarafından kabullenilmiş bir içeriğe sahip olduğu anlaşılır. Mehteran gösterilerinde dramatize edilen ritüel ve müzik, kolektif bir coşkuyu üreten, sosyokültürel yaşamın temsili bir modelini sunan nitelikleri ile, doğrudan sosyal bütünleşmeyi yaratabildiği gibi sosyal bütünleşmenin devamlılığını da temin etmektedir (Şahin, 2008; 283). Tüm bu açıklamaların yanı sıra güzel sanatların bir dalı olan müzik, her türlü ideoloji, din, felsefî ve siyasî akımın propagandası amacıyla kullanılmaya uygun bir araç olma özelliği taşımaktadır (Uludağ, 2005; 14). Günümüzde mehteran gösterileri icra eden topluluklar bir dizi milliyetçi, dinî ve askerî ideolojinin etkisi altında kalmış, öncelikle turistik temsil olarak tasarlanmış etkinliklerde icra yapmaktadırlar (Sanlıkol, 2011; 14). Bu gerçeklik, tarihsel süreç ve süzgeçten geçerek, Türk kültür ve sanatının bir parçası haline gelmiş mehteranın, Türkiye'ye bıraktığı mirasın sorumsuzca tüketilmesi olarak değerlendirilmektedir. Mehteran topluluğu çeşitli kurum ve kuruluşların bünyesinde faaliyet gösteren ideolojik mesaj iletimi veren bir gösteri grubu olma imajından kurtarılmalıdır. Günümüz medeniyetleri kültürel açıdan, özellikle tarihten gelen müzik ve müzik grupları ile övünmekte ve bu topluluklarını yaşatmaya çalışmaktadırlar. Buna örnek olarak Türkiye'de mehteran topluluğunun tekrar oluşturulması fikrine ilham veren İskoç gayda takımları verilebilir (Tuğlacı, 1986; 28). Ayrıca özellikle uzak Asya da Kore, Japonya, Çin gibi köklü kültüre sahip ülkelerde geleneksel müzik eğitiminin verildiği konservatuarlar" bulunmaktadır. Mehteran müziği ve gösterileri aslına uygun şekilde temsil edilebilmesi için konunun uzmanı akademisyenler tarafından araştırılarak ortaya konulmalıdır. Günümüzde faaliyet gösteren mehteran türevi toplulukların oluşum ve faaliyetleri gözden geçirilmeli, aslına uygun olmayan, repertuar, hareket, obje, içerik, giysiler ve faaliyetlerle bozulmasına müsaade edilmemelidir. Tarihi mirasa uygun olmayan içerik ve faaliyetlerin aslına uygun olarak düzenlenmesi amacıyla gerekli tedbirler alınmalıdır.

KAYNAKÇA

- Anadol, C. (1987). *Tarihten Günümüze Kadar Dünyada ve İslâmiyet'te Halk İnanışları: Büyü (Tılsım-Sihir)*. İstanbul: Devlet Yayınları.
- And, M. (1999). *Ritüelden Drama (Kerbelâ-Muharrem-Ta'ziye)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (2003). *Oyun ve Büyü Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, K. E., Akgün, E. Ö., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2010). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Çobanoğlu, Ö. (2005). *Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Erendil, M. (1981). *Türk Tarihinde Askerî Müzik ve Şanlı Mehter*. (Askerî Tarih Bülteni Eki, Sayı: 12). Ankara: Genelkurmay Basımevi.

- Erendil, M. (1992). *Dünden Bugüne Mehter*. Ankara: Genelkurmay Basımevi.
- Fârûkî, L. L. (1985). *İslama Göre Müzik ve Müzisyenler*. (Çev: U. Taha Yardım). İstanbul: Dizerkonca Matbaası.
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk Askerî Muzikaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Gökalp, Z. (2009). *Türkçülüğün Esasları*. Konya: Tuna Yayınları.
- Judetza-Popescu, E. (1998). *Türk musiki Kültürünün Anlamları*. (Çev. Bülent Aksoy). Pan Yayıncılık: İstanbul
- Kahramankaptan, Ş. (2009). *Tarihi Türk Müziği Mehter'den Alaturka'ya*. Ankara: Ark Yayınları.
- Khan, S. I. (1996). *Müzik İnsan ve Evren Arasındaki Köprü*. (Çev: Kaan H. Ökten-Tuğrul Ökten). İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Ögel, B. (1984). *Türklerde Tuğ ve Bayrak*. Türk Kültür Tarihine Giriş, Cilt. VI, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları Başbakanlık Basımevi.
- Ögel, B. (1987). *Türklerde Devlet ve Ordu Mehteri Hunlardan-Günümüze*. Türk Kültür Tarihine Giriş. Cilt. VIII, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları Başbakanlık Basımevi.
- Öncül, K. (2013). Türkiye’de Politik Ritüeller. *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8 (4), 1121-1128, http://turkishstudies.net/Makaleler/2132325507_64%C3%96nc%C3%BCIK%C3%BCr%C5%9Fat-edb-1121-1128.pdf adresinden 02 Mayıs 2015 tarihinde alınmıştır.
- Özdilek, S. M. (1944). *İlim ve Mûsiki ve Türk Mûsikisi Üzerine Etütler*. İstanbul: Cumhuriyet Basımevi.
- Redhouse (2000). *Türkçe-İngilizce-Osmanlıca Sözlüğü*. İstanbul: SEV Yayıncılık.
- Sağlambilen, O. (1999). *Türk Kültüründe ve Türk Mûsikisinde Tuvıl Üzerine Bir İnceleme. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Erzurum.
- Sanal, H. (1964). *Mehter Musikisi Bestekâr Mehterler-Mehter Havaları*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Şahin, İ. (2008). Dini Hayatın Ritmi-Ritüel ve Müzik. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XLIX II, 269-285, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/1144/13418.pdf> adresinden 20 Mart 2015 tarihinde alınmıştır.
- Şahiner, N. (2007). *Avrupa'yı Titreten Musiki Mehter*. Ankara: Elips Kitap.
- Tarcan, S. S. (1945). *Müziğin Dili*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- TDK, (2015). Mobil TDK BSTS, *Tarih Terimleri Sözlüğü*nden 19 Nisan 2015 tarihinde alınmıştır.
- TDK. (2015). Mobil TDK *Büyük Türkçe Sözlük*ten 19 Nisan 2015 tarihinde alınmıştır.
- Tuğlacı, P. (1986). *Mehterhane'den Bandoya*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Uçan, A. (1996). *İnsan ve Müzik-İnsan ve Sanat Eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uludağ, S. (2004). *İslam Açısından Müzik ve Semâ*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Wikipedia. (2015). *Wikipedi Özgür Ansiklopedi Âyin Maddesi*. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Âyin> adresinden 19 Nisan 2015 tarihinde alınmıştır.

LEYLA GENCER'İN DÜNYA OPERA SANATININ DİĞER TEMSİLCİLERİNE GÖRE GIUSEPPE VERDİ'NİN "IL TROVATORE" OPERASININ LEONORA KARAKTERİ ÖRNEĞİNDE SAHNE ÖZELLİKLERİ

Comparing Leyla Gencer's Performance to Other Professional Opera Singers of The World Opera "The Troubadour" Giuseppe Verdi

Osman ÖZEL**

ÖZET

Leyla Gencer, adı XX. Yüzyılın dünya vokal kültürünün büyük ustalarıyla birlikte anılan ünlü Türk Divadır. O, opera sanatının tam zirvede olduğu dönemde Renata Tebaldi, Joan Sutherland, Mario Delmonako, Fedora Barbieri, Ettore Bastianini ve elbette ki, esas rakibi olan Maria Callas'ın parladığı bir dönemde sahneye adım atmıştır. Bazen Callas ve Gencer'in sesi karşılaştırılıyor; her iki sanatçı muhteşem sese sahip olup, belcanto bestecilerinin operalarındaki partilerinin yorumuyla ün kazanmışlar. Her iki sanatçı başkalarında mevcut olmayan özelliklere; farklı tür seslerini, örneğin, Gilda ve Aida, Lucia ve Leonora, Norm ve Lady Macbeth gibi partileri yorumlama becerisine sahipti. Fakat onlar aynı zamanda teknik imkânlar, ses renkleri bakımından çok farklı sanatçılardı. Bu makalede, Leyla Gencer ve diğer opera sanatçılarının Giuseppe Verdi'nin "Il Trovatore" operasında Leonora karakteri örneğinde yorumculuk özelliklerinin karşılaştırmalı analizi amaçlandırılmıştır. Bilindiği gibi Leyla Gencer İtalya'ya gelişinde eski şan okulunun vokal tarzına sahip olmuştur. Leonora, lirik-dramatik, psikolojik ve aynı zamanda trajik karakter olarak bilinmektedir. Meşhur Türk şan sanatçısı Leyla Gencer bu karakterin yorumunda büyük ustalık gerçekleştirmiştir. Araştırmada ayrıca Leonora karakterinin Callas ile Zinka Milanova ve Renata Tebaldi gibi sanatçılarla karşılaştırmalı analizi de amaçlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Opera, sahne, özellikler, karakter.

ABSTRACT

Leyla Gencer is one of the famous singers whose name stands by professional opera singers of XX century. She appeared on stage by the time of opera regenerating. By that time, there were lots of well-know singers, like: Renata Tebaldi, Joan Sutherland, Mario Del Monaco, Fedora Barbieri, Ettore Bastianini and of course her main opponent Maria Callas. A lot of people compare voices of Gencer and Callas. Both of them is unique, both of them became famous for performing Bel-Canto. Both of the singers could do anything with their creation that could't handle other singers, exactly, different types of voices: Jilda and Aida, Luchia and Leonora, Norma and Lady Magbet. And of course they were very different singers, with technical and voice tembre. In this station we want to do a comparing test between Leyla Gencer and other singers by opera "The Troubadour" Giuseppe Verdi. We'll remind you that Leyla had the same singing manners that had the old school vocalists while she arrived in Italy. Leonora image-lyrical-drama, psychological and at the same time tragical. Famous Turkish opera singer Leyla Gencer deals with everything with pleasure. The author tries to compare Callas with Zinka Milanova and Renata Tebaldi in the role of Leonora.

Key Words: Opera, scene, features, character.

GİRİŞ

Bilindiği gibi "Il Trovatore" operası dört perde ve sekiz sahneden oluşmaktadır. Leonora karakteri ilk olarak, ayılı gecede bahçeyi gösteren ikinci sahnede görünüyor. Leonora, sırdaşı Ines'e gizemli bir şövalyeye âşık olduğunu açıklıyor. Bu şövalye birkaç yıl önce turnuvanın galibi olmuş, ama yakında savaşa gitmiş ve asla geri dönmemiştir. Leonora, burada meşhur "Tacea la notte placida" ("Etrafta karanlık geceydi ve gökyüzü açıldı") aryasını icra ediyor.

Leyla Gencer'in yorumunda bu kavatin çok içten seslendirilmiştir. Resitatifin ilk seslerinden itibaren Türk divasının sesi sıcak ve zengin duyuluyor. Resitatif birinci oktavin tekrar notaları ağırlıklı olsa bile, ifade tarzıyla sanatçı mükemmel icra sergiliyor. Aynı zamanda sanatçı bu registrin yorumunda herhangi bir zorluk çekmiyor. Tüm ünlüler yüksek pozisyonlarda eşit seslendiriliyor. Şunu da belirtmemiz lazım ki, Gencer'in yeteneklerinden biri de onun registrleri mükemmel hizalandırmasıdır. Onun sesinde tiz notaların icrasında veya karışık registrden göğse geçişte hiçbir zaman "kırık" sesler duyulmuyor. Hatta bu basit resitatifte bile sanatçı ustalıkla sesin renklerine; "karanlık" ve "açık" registrlere, *attacca*, *forte* ve *piano*-nun çeşitli türlerine hâkimdir. Verdi müziğinde "Ma poi..." kelimesi bir vuruşla işaretlenmiştir, ama Gencer bu notayı uzatıyor.

Nota metindeki noktalarla son derece doğru eşleşerek bir anlık havada asılı kalıyor. Bunun devamında gelen kavatini besteci *la bemol* minörde sunuyor. Bununla Verdi, bir taraftan dinleyiciye "gece" yi anlatan ortamı, diğer taraftan ise Leonora'nın şövalyeye olan talihsiz aşkını yaşıyor. Başlangıçta telaşlı armonilerin ve sıradaki tekrar akkorların eşliğinde Gencer'in yorumu yatıştırır ve

* Dr. Öğr.- Bakü Müzik Akademisi, osmanozel52@hotmail.com

umut veriyor. Onun sesinde umut, sınırsız coşkulu aşk havası duyuluyor. Kavatinin artık ilk ifadesinden vokal yorumcuları için sıkıntı yaşatacak unsurların olması tahmin ediliyor; birinci oktavın “mi bemol” notasından hemen sonra ikinci oktavın “mi bemol” notasına oktavlı sıçrayışı hatırlatmak yeterlidir.

Genellikle, tüm vokal yorumcuları için oktavlı atlamalar zorluk çıkarıyor, ama Gencer bu konuda sıkıntı yaşamıyor. O birinci notayı çok dikkatli alıp, ikinci ile birleştiriyor, bu aşamada sanatçının icrasında aralığın hacmi ve registrlerin arasındaki farkta hiçbir sıkıntı hissedilmiyor. Maria Callas’ın bu epizodunu (1950 yılındaki kayıt) dinlediğimiz zaman onun iki farklı seslerle bunu yorumladığının şahidi oluyoruz. Başka bir örnekte aşağıya doğru “mi bemol” notasının birinci oktavın “la bemol” notasına (“E bella in ciel sereno”) dönüşünü, yani göğüs sesine geçişi Gencer, çok daha pürüzsüz ve daha doğal yorumluyor. Tabii ki, Callas, *belcanto* repertuarının eşsiz yorumcularından biridir, fakat registrlerin pürüzlülüğü onun yorumunda olumsuz noktalar. Aynı zamanda Callas’ın yorumunda “a” ve “o” ünlüleri çok kenetlenmiş sesleniyor ve bu aynı zamanda kelimeyi de bozuyor. Aksine Gencer’in sesi herhangi bir vokal kusurlarından yoksun kalmış, onun yorumunda tüm ünlüler ise ideal şekilde düzgün sesleniyorlar. Sanatçı teknik açıdan çok iyi hazırlıklı olup, onun yorumunda kelimeler notalarla mükemmel ilişkilidirler. Sıradaki kavatinde “dolci s'udiro flebile” kelimelerinden itibaren Türk divasının sesi parlak sesleniyor, her nota ve her hece birbirini tamamlıyor. Sanki sanatçının nefesi sonsuzdur, onun nefes değiştirmesi ise hiç belli olmuyor.

Birinci yükseliş sırasında olduğu gibi, arya ve partinin birinci tiz notasını aldığı zaman Gencer, kelimeleri yeniden düzenliyor. Verdi’nin “e versi melanconici, e versi melanconici un trovator canto” metninde ikinci oktavın “si bemol” notası “ci” hecesine denk geliyor. Ama Gencer, kelimelerin yerini değiştiriyor ve ikinci oktavın “si bemol” notasını “tro” hecesine denk getiriyor. Burada sanatçını haklı bulan nokta “si bemol” notasının “i” değil, “o” ünlüsünü çok daha kolay yorumlamasıdır. Acaba sorun bu mu? Çünkü Gencer için belirtilen notayı söylemek zor değildir. Belki de sebep “i” ünlüsünün yüksek registrde daha az yuvarlak ve hacimsel olmasıdır, “o” ve “a” seslerine göre bu ünlü kalitesini biraz kaybediyor. Büyük ihtimalle, Gencer, Troubadour’a duyularının gücünü göstermek istemiş ve bu yüzden “trovator” kelimesine vurgu uygulamıştır. Bu, “melanconici” kelimesine vurgu uygulamaktan daha mantıklıdır. Gencer burada besteci ve librettistin ortak yazarı rolündedir, o, dinleyiciyi metnin böyle bir dönüşümüne inanılmaz ikna ediyor.

Callas’ın yorumunda “dolci s'udiro e flebili” epizodunu dinlerken sıradaki sonuçlara varıyoruz. Sanatçının bu registri ideal değildir, burada vokal kusurlarından başka, yorumda eksik unsurlar da vardır. Callas’ın sesinde saldırganlık kendini belli ediyor, onun sesi keskin ve aralıktır. Bunun da sebebi sanatçının ikinci ifadede (“gli accordi d'un liuto”) kelimeleri bölmesindedir, yani “gli accordi” kelimesi “d'un liuto” ayrı sesleniyor. Peki, neden Callas bu yorumu kullanıyor? Bunun nedeni sanatçının kendi vokal eksikliklerinin esiri olup, farklı renk ses yetersizliği ile bağlantılıdır.

Leonora karakterinde Callas’ın yorumunu değerlendirdiğimiz zaman şunları belirtmemiz gerekiyor. Sanatçının ses kalitesi ve rengi daha çok Verdi’nin Lady Macbeth veya Luigi Cherubini’nin Medea karakterlerine yakındır. Callas’ın kayıtlarını daha fazla dinledikçe onun yorumunda kahraman karakterlerin algılanmasının engellendiğini görüyoruz. Sanatçının yorumunda sadece kendi sesi; Callas duyuluyor. Belki de bu deyim tartışmalıdır, fakat biz opera sahnelerinde Callas, Tebaldi, Sutherland vb. değil, Leonora, Tosca, Lucia’yı duymak istiyoruz. Ses – ilk önce bir enstrümandır, onu ne kadar iyi akkor edersen, sahibi de fazla imkanlar elde eder.

Callas’ın yorumunda Leonora’nın kavatinin ikinci oktavın “si bemol” notasında birinci yükselişinin analizinde sanatçının sesinin “ci” hecesinde keskin olduğu görünüyor! “Me” hecesinde ikinci oktavın “sol” notası genel ses bağlamından öne çıkıyor. Callas, ifadesine boğuk-karanlık sesle başlıyor. Bundan başka sanatçının yorumunda sesinin “sallanması” da gözlemleniyor. Ayrıca bu Callas’ın erken kayıtlarından biridir, zamanla yüksek registrde vibrato ile ilgili sorunlar daha da kötüleşmişti.

Şimdi yine de Leyla Gencer yorumuna dönelim... Birinci yükselişinden hemen sonra kavatinde reprise, orkestra girişi ve sanatçının orta registre geçişi sesleniyor. İkinci oktavın “mi bemol” notasında “prece” ve “quel” kelimeleri burada çok güzel görünüyor. Son derece etkileyici ve büyük bir duygu ile Gencer, “Il nome mio” kelimesini vurguluyor. Özellikle sanatçının *portamento* tekniğinin yorumu hakkında birkaç kelime söylemek gerekir. Genellikle *portamento* zor vokal tekniğidir, herhangi iyi bir vokal sanatçı bu tekniği yapabilmelidir. *Portamento* sık sık *belcanto* bestecilerinin; Bellini, Donizetti ve Verdi’nin operalarında kullanılır. Yorumcuların bu tekniğin icrasında doğru yöntemleri kullanmaları çok önemlidir. Bu açıdan Gencer, örnek sanatçı

adlandırılabilir. Kavatinin ikinci yükselişinde Türk divası tiz “si bemol” notasında “terra” kelimesini söylüyor. Ayrıca, performans kalitesi hiçbir zarar görmüyor. Şimdi de son kadansın analizine geçelim. Notada Verdi, kadansta üçüncü oktavın “do” notasını belirliyor. Bunun kadansa uymadığı düşüncesindeyiz. Gencer’in yorumladığı gibi bu notanın “re bemol” ile değiştirilmesi daha mantıklıdır. Bunu ilk ekleyen tabii Gencer değil, Maria Callas ve Zinka Milanova da kadansa “re bemol” sesini eklemişler. 1950 yılının kaydında Callas, hatta “mi bemol” notasını bile kullanmış, fakat bu nota “do” gibi hiç uymamıştır.

Tam olarak “re bemol” sesi son akkору onaylıyor ve Leyla Gencer’in yorumu bu notanın şeffaf, kristal berraklığında *piano*, devamında *crescendo* nüansında kavatinin bitişinden haber veriyor. Bu icrada Leonora’nın tüm gücü ve duygularının saflığı yüceltilmiştir.

Yüzyılın büyük sanatçılarından kayıtları büyük ilgi görmüştür. Şimdi de bunların içinden kadansta "Tacea la notte placida" kavatinine *piano* nüansında “re bemol” notasını yorumlayan sanatçıları inceleyelim.

İlk önce, belirtilen aryanın Leyla Gencer’in hocası olan Giannini Arangio-Lombardi yorumunu (1927 yılının kaydı) analiz edelim. Kayıtın kalitesini göz önünde bulundurduğumuz zaman yine de onun sesinin güzelliğini yargılayabiliriz; “güçlü sesinin sıcak tonu gerçek Sicilyalı olduğundan haber veriyor”. Fakat onun “geniş sesi” yeni tessitura ile uzun süre mücadeleye baş edemedi. Ve sanatçı "doğal" soprano ile mücadele edemedi. Buna rağmen onun yorumladığı "Il Trovatore"deki Gioconda ve Leonora karakterleri vokal performansına bir örnek olarak kalacaktır. Bu sanatçı dinledikçe güvenle söylenebilir ki, Leyla Gencer Arangio-Lombardi’ye layık bir öğrencidir. Hatta her iki sanatçının ses tonunda benzerlik bile bulabiliriz. Yukarıda belirtilen ifadelilik, birinci yükselişte metnin değiştirilmesi gibi özellikler Gencer’e hocasından kalmıştır.

Diğer kıyaslama ünlü İtalyan vokal sanatçısı olan Rosa Ponselle (gerçek adı Rose Pontsillo) ile bağlantılıdır. Bu sanatçı da Leonora’nın kavatinasını yorumlamıştır. Ne yazık ki sanatçı birkaç yıl önce sesini tüketmişti. Rosa Ponselle natürel “si” ve “do” notalarına çok kötü hakimdi. Yüksek tessitura onu korku içerisine götürüyordu. Yalnız aşağı ve orta notaları sanatçı çok mükemmel alıyordu. Fakat yüksek “do” sesi ile sorunları olsa bile, kayıtlarda Rosa Ponselle Verdi kadansında “do”yu yorumluyor. Sadece tiz notalardaki sorunlarını dikkate almazsak, sanatçının sesinin çok güzel olduğu söylenebilir. "Di tale amor,che dirsi" cabalettanın kaydı korunmuştur: cabaletta hızlı tempoda icra olunuyor ve Rosa Ponselle kolaylıkla tüm koloratür geçişleri söylüyor.

Macar vokal sanatçısı Maria Nemeth 1927 yılın kaydında sesinin doyumluğu ile hayran ediyor. Kadansta sanatçı tiz “do” notasını çok rahat icra ediyor. Belki sanatçı “re bemol” notasını da rahat yorumlaya bilirdi.

1906 yıl Hırvatistan doğumlu daha bir sanatçı Zinka Milanova’dır. Ünlü opera sanatçısı olan Zinka Milanova XX. Yüzyıl opera sanatının gelişimine büyük katkı sağlamıştır. O geniş, hacimli, dolgun, parlak dramatik soprano idi ve çok güzel ses rengine sahipti. Onun performansı ses renklerinin çeşitliliği, ihtiraslı dramatik aksanları ile farklılık gösteriyordu. Birkaç yıl “Metropolitan Opera”nın önde giden solisti olmuştur. Zinka Milanova, Zagreb Müzik Akademisi’nde Macar vokal sanatçısı Milka Ternina ve onun yardımcısı, aynı zamanda Prag’da Fernando Carney ile kendini geliştiren Mary Kostrenchich’den şan eğitimi almıştır. Sanatçı aynı zamanda Milan ve Viyana’da okumuştur. 29 Ekim 1927 yılında Ljubljana’da Giuseppe Verdi’nin "Il Trovatore" de Leonora partisi ile ilk performansını sergilemiştir. 1937 yılında onu Prag’da alman tiyatrosunda Bruno Walter dinliyor ve Salzburg’da Verdi’nin "Requiem" eserinin performansı için Arturo Toscanini’ye bu umut verici sanatçıyı tavsiye ediyor. Uluslararası ün kazanarak, Milanova, New York’a davet alır. O, 1937 yılından “Metropolitan Opera”nın solistidir. Şunu da özellikle belirtmek gerekir ki, Milanova, döneminin Leonora karakterinin en iyi yorumcusu olarak bilinir. Fakat sahnede Gencer’in görünmesiyle bu karakterin yorumunda birincilik Türk divasına geçmiştir. Lakin tüm güzel yorumlarına rağmen Milanova’nın icrasında bazı olumsuzluklar da var idi. Onun yorumu biraz hızlı olduğu için kargaşa duygusu öne çıkıyor. Sanki sanatçı notaların hepsini seslendirmiyor, kahraman karakterinin duygu derinliği ve ifade eksikliği gözlemleniyor.

Şimdi de "Tacea la notte placida" kavatinin temposuna dönelim. Kavatinden sonra parlak cabalettanın seslendirildiğini dikkate alırsak, yorumcunun eksik tezat oluşturduğunun şahidi oluyoruz. Ayrıca burada Milanova, natürel “do” notası ile yorumunu sınırlandırıyor.

Böylelikle, analiz olunmuş tüm yaşlı nesil vokal sanatçılarından kayıtları bize sıradaki sonuçlara

varmağımıza imkan yaradır: Maria Callas dışında diğer sanatçılar gereken performansını tam tamına gerçekleştirilmemişler. Gencer ise sadece partiyi yorumlamıyor, o aynı zamanda *forte* ve *piano* icrada eşit yorum sergiliyor. Koloratür partilere parlak ve virtüöz hakim olması Gencer'in "Di tale amor, che dirsi" kabaletty'nin yorumunda çok daha göze çarpıyor. Cabalettadan önce resitatif geliyor. Burada Leonora'nın sırdaşı İnes onu aşkından vazgeçmeğe çağırıyor. Leonora ise buna cevap olarak; "Obbiliardo! Ah tu parlasti detti, che intnder l'alma non sa" ("Onu unutmak!.. Ah! Sen ögle bir kelime söyledin ki, benim ruhum bunu duymak istemiyor") söylüyor. Bu kahramanın ruh halinde dönüm noktasıdır: Leonora, arkadaşının kelimesine cevap verir ve sevgisi için mücadele etmeye kararlıdır. Artık bu ifadede Leonora'nın Di Luna ile dördüncü sahnedeki düosunda gerçekleştirilecek tonlamalar duyuluyor. Leonora, sevgilisinin özgürlüğü için Di Luna ile evlenmeği kabul edecek, ama o ihanete ölümü tercih ederek zehir içecektir. Gencer, burada tam ve geniş, hacimli ve karanlık sesle kahramanın karakterini canlandırıyor.

Cabalettada Leonora'nın yüzü yeniden aydınlanmış, onu ilk aşkın duygusu sarmıştır. İlk bakışta hafif olan bu müziğin aracılığıyla, besteci genç kahramanın dâhili heyecanını triller, kısa ifadelerle vurgulayarak, böylece utanç kızın karakterini oluşturuyor. Müzik ifadeleri tiz "si bemol" notasına kadar çıkıyor. Leonora, onun kalbini dolduran tüm duyguları ifade etmeğe çalışıyor. Hatta sevgilisi uğruna ölmek isteği korku ve karmaşa olmadan telaffuz ediliyor.

Cabalettanın tüm vokal zorluklarını Leyla Gencer, kolaylıkla elde ediyor. Sanatçının sesi çok canlıdır, tabii ki, sanatçı sesini biraz hafifletip ve daha düşük ses rengine dönüştürüyor. Lakin bu Gencer'in performansındaki dolgunluğu yoksun bırakmıyor. Bu cabalettada Toti Dal Monte tarzı duyulabiliyor. Bilindiği gibi Gencer, İtalya'ya gelişinden önce bu tarzıyla performans sergilemiştir. Gencer, cabaletta'yı trillerin tüm incelikleri ile yorumlayarak, Leonora karakterini ortaya koyuyor. Sanatçı her notayı ayrı ayrı seslendirip, müziğin ifade biçimiyle birleştiriyor. Bu arada Gencer'in nefesine tam hakim olması da belirtilmelidir, hiçbir yerde onun iç çekişi duyulmuyor, sanki sanatçı baştan sona kadar aynı nefesle söylüyor.

Cabalettanın yorum analizinde Maria Callas ve Leyla Gencer karşılaştırıldığında yine de sonuncu sanatçı tercih ediliyor. Tabii ki, Yunan divasının sanatı ve dehasının, onun yeteneğinin takdirle anılması gerekiyor.

Cabaletta yeterince hızlı tempoda seslendiriliyor. Sanatçı aslında tüm vokal sorunların üstesinden gelebiliyor, fakat bir registrden diğerine atlamalarda Callas'ın geçişleri duyuluyor ve öne çıkıyor. Gencer, daha kolay, özgürce ve zevk alınacak yorum sergileyerek sesleri rahat icra ediyor.

Leonora karakterinin ortaya konulmasında tercetin büyük önemi vardır. Bu ihtirashlı tercette Leonora, Di Luna'ya şövalyeyi affetmek için yalvarıyor. Başrolü Verdi, burada erkek seslerine veriyor, birinci planda Di Luna ve şövalye karakterleridir. Bu iki parlak yorumların yanında Leyla Gencer, kahramanın tüm duygularını ortaya koyuyor. Tercetin başındaki zarif müzik Leonora'nın yanlış yaptığından habersiz ortamı duyuruyor. Leonora, Manrico ile Di Luna'yı karıştırmıştır; nihayet, en önemlisi, Leonora düelloyu durdurmak için, kendini kurban vermeğe hazırdır. Burada göğüs sesinden karışık sese geçiş gerçekleştiriliyor. Genelde vokal yorumcuları bu registrde sorunlar yaşıyorlar. Fakat Gencer kolaylıkla, sesinin dolgunluğunu kaybetmeden yorumunu gerçekleştiriyor. Maria Callas'ın 1956 yılındaki "Il Trovatore" kaydında, Yunan divasının sesinin göğüs sesinden karışık sese olan geçiş zamanı "kırılması" görülebilir. Onun tüm transformasyonları çok kaba sesleniyor. Aynı zamanda belirtilmelidir ki, incelenen bu epizotta sık sık tekrarlanan birinci oktavın "la" notası Maria Callas için oldukça sakıncalıdır: onun sesi boğuk ve aşırı karanlık sesleniyor.

Verdi, Di Luna ile son sahnede başrolü Leonora'ya devrediyor. Bu epizotta Verdi, vokal çizgiyi ters kuruyor, yani, ikinci sahneden "Ah! dalle temebre ..." tercette müzik yukarıdan alta hareketli, ikinci perdenin finalinde ise "E deggio e posso crederlo?" melodik çizgi alttan yukarıya doğru kurmuştur. Uçuşan müzik ifadeleri birinci oktavın "re" notasından ikinci oktavın "si bemol" notasına doğru yavaş yavaş yükseliyor. Çarpıcı güzellikli melodi ile besteci Leonora'nın dahilindeki hislerini, duygularını iletiyor.

Gencer'in sesi, onun tarzı Verdi'nin yorumcu karşısında koyduğu tüm görevleri uygulamasına imkân sağlıyor. Sanatçı, Leonora'nın rahibe olmak için kararının ciddiyetini iletmek için ve Manrico ile "daha iyi bir dünya"da ("Degg'io volger mi a Quet..") karşılaşmak için yorumlanması gereken performansı kullanıyor. Gencer, kalın, karanlık ve zengin ses rengini sunuyor.

Maria Callas'ın kayıtlarına tekrar döndüğümüz zaman, onun sesinin çok sakin, ışıklı şeffaf

renginde hiçbir transformasyonun gerçekleşmediğini belirtmek istiyoruz. Callas, bununla parlak üzüntülü bir yorum sergiliyor. Belki de bu yorum sahne ve müzikal açıdan doğrudur, ama Gencer'in yorumu daha kesin ve ikna edicidir. Çünkü bu müziğin devamında Manrico geliyor ve onu gören Leonora (mutlu şekilde Verdi'nin "con gioia" sözlerini) "E deggio e posso crederlo?" söylüyor. Tabii ki, burada daha farklı bir ses tonu, ses rengi gerekiyor. Leyla Gencer, kahramanın gereken umutsuzluk ve çaresizlik halini yorumluyor. Onun sesinde biz tüm duyguları hissedebiliyoruz. Yavaş yavaş ikinci oktavın "la bemol" notasının "giubilo" sözünün "o" harfinde birinci yükselme sona eriyor. Bu notadan Gencer, *forte* nüansından *piano*-ya geçişi ustaca gerçekleştiriyor.

Üçüncü perdede Leonora yer almıyor. O, ikinci sahnede, Manrico'nun "Ah si, ben mio, col essere.." aryasından evvel onunla olan resitativinde peyda oluyor. Bir de "L'onda de' suoni mistici.." aryasından sonra zarif ve güzel, ama küçük düosunda Leonora görünüyor.

Nihayet, Verdi'nin "Il supplizio" adlandırdığı dördüncü perdeye ulaşıyoruz. Karanlık gecedir. Alyaferii şatosunun hapis kulesine taraf iki kişi ilerliyor: Leonora ve Ryuits. Leonora Manrico'yu kaybettiği için gözyaşı döküyor. Rahiplerin korosu "Miserere" söylüyor, Manrico ise hayata ve Leonora'ya veda şarkısını kendisine lute ile eşlik ederek söylüyor. Bu operanın unutulmaz epizodlarından biridir.

Böylece, bu sahnede soprano için en güzel ve zarif aryalardan biri olan Leonora'nın "D'amor sull' ali rose.." aryası sesleniyor. Leonora, kalenin duvarına doğru ilerliyor, o sevgilisinden haber almak istiyor. Leonora, korku içindedir, fakat o kendisi için değil, sevgilisi için endişeleniyor. Onun parmağında içi zehir dolu yüzük var, bir sorun durumunda bu yüzük Leonora'nın ölmesine yardım edecektir.

Korku, umut, umutsuzluk, düşmana olan nefret, sevgilisini kurtarma isteği, elbette, Manrico'ya olan sonsuz sevgisi; tüm bu duygular Leonora'nın içinde yer almıştır. Sanatçı ise yorumladığı aryasındaki bu duyguları sesi ile yaşatmalıdır. Ancak tüm *belcanto* tekniklerine sahip olan şancılar bu sahneyi Verdi'nin düşündüğü gibi yorumlaya bilirler.

Leyla Gencer'in performansına dönerek belirtmeliyiz ki, onun yorumunda resitativin ilk ölçülerinden itibaren hiçbir "detone" ler duyulmuyor. Bu resitativte Leonora'nın geçtiği yolu takip edebiliriz, onun Troubadour'a doğmakta olan duygularını tarif eden birinci "Tacea la notte placida.." kavatininden tutmuş, "Vanne la sciami" (git, bırak beni) Ryuits'e katıyetle söylediği resitativine kadar Gencer'in sesi çok sert sesleniyor. Evet, Leonora korkuyor, ama o korkusunu yenebilir, onun sevgisi, herhangi bir korkudan daha güçlüdür. Aynı tarzda şancının sesi orta registrde derin, zengin ve inandırıcıdır. Bu ses, sanatçının kalbinin derinliğinden geliyor. Bestecinin bu ölçülerde uyguladığı iki *piano* nüansı ile Leonora'nın kararlı tavrı bitiyor. Sıradaki ölçülerde Leonora, karşımıza tekrar kırılğan ve savunmasız kız olarak çıkıyor.

Resitativ tamamlayıp, Leonora'nın "D'amor sull' ali rose.." aryasına geçelim. Bu aryanın zorluklarından biri onun birinci oktavın "fa" notasından başlanmasındadır. Genellikle bu registr soprano için sıkıntılıdır, çünkü "fa" notası göğüs ve karışık registrlerinin arasında kalmıştır. Şancılar büyük sıklıkla bu aryanın nefes dağılımında zorluklar yaşıyorlar. Lakin Gencer hiçbir zorluk yaşamıyor, onun sesi bu registrde ne derinliğini, ne de tizliğini kaybetmiyor. Gencer ses renginin derinliği sayesinde yazarm "con espressione" uyararak arya dramatik ve kolaylıkla yorumluyor. Hakikaten de Gencer'in sesinde bu kadar üzüntü ve kederin yer alması dikkat çekiyor. Gencer arya üçüncü oktavın "re bemol" notasıyla tamamlıyor. Çünkü "do" notasından sonra duygusal yoğunluğu vurgulamak için "re bemol" çok daha keskin duyuluyor. Ve tabii ki, Gencer'in yorumundaki *piano* nüansını özellikle vurgulamalıyız. Callas ile Gencer'in yorumunu karşılaştırdığımız zaman Gencer'in çok daha inandırıcı görüldüğü söylenebilir. Maria Callas, büyük duygu ve gürlükle yorum sergiliyor, bu yüzden onun sesi çok keskin duyuluyor.

Renata Tebaldi'nin yorumu ise her iki sanatçının yorumundan daha düşüktür. Çarpıcı güzelliği ile farklılık gösteren ses rengine sahip olan sanatçı, Callas'ın sanatı ve ekspresyonu, Gencer'in ise vokal ustalığıyla iddia edemez. İtalyan şancı gerçekten de ustaca icra sergiliyor, fakat onun yorumunda renk zenginliğinin yoksunluğu görünüyor. Bu arada Tebaldi, yorumunda triller, tiz registrde ise *piano* nüansını tamamen elde edemiyor.

Var olan görüşlere göre Leonora karakterinin en iyi yorumcusu olarak Zinka Milanova kabul ediliyordu. Şimdi de onun yaratıcılığını ve bu aryanın yorumunu inceleyelim. İlk önce şunu söylemeliyiz ki, Hırvat sanatçının gerçekten de mükemmel bir sesi vardı, onun vokal tekniği ve tarzı

kusursuzdur. Fakat her iki şancı; Gencer ve Milanova'nın kaderi çok benzerdir. Milanova da Gencer gibi çok şey öğrenmek ve yanlış entonasyondan kurtulmak için kendi tekniğini gözden geçirmek zorunda kalmıştır. Bu arada İtalyan telaffuzu üzerinde çalışmak da gerekmiştir. Zinka Milanova artık kırklı yılların başında sesine tam hâkim olup, bu zamanlarda "şanlı yıllar" denildiği döneme girmiştir"

Ve böylece, Zinka Milanova'nın yorumunda Leonora karakterine tekrar dönelim. Resitatiften başlayarak, sanatçının "özgür" icra tarzı duyuluyor. Bazen onun sesi müziğin içeriğinin dışında kalıyor. Ayrıca sanatçının sesinde çok küçük vibrasyonlar da duyuluyor. Fakat sanatçı kısa bir süre içinde tamamen tarzını değiştiriyor. Ve zaten 1940 yılından sonraki kayıtlarda, bu aryanın çok daha inandırıcı duyulduğu dikkat çekiyor. Şancı tiz registrde kolaylıkla *piano* nüansını gerçekleştiriyor. Başka değişle, Milanova aryaı ustaca yorumluyor. Bu sanatçı eski şan okulunun temsilcisi olarak bilinmektedir. Leyla Gencer de İtalya'ya gelişinden önce eski şan okulu tarzıyla söylüyordu. Fakat Gencer vokal tarzını değiştirerek gereken yorumunu gerçekleştirmiştir.

KAYNAKÇA

Вольпи, Л. (1955). Вокальные параллели, Jakomo Voci Parallele Garzanti.

Бульгин, А. (2003). Принц в стране чудес: Франко Корелли и оперное искусство его времени. Портрет мастера. Москва.

Гурова, О. (2003). сайт www.opera-life.ru. Великие певцы прошлого. Зинка Миланова

Oral, Z. (2009). *Leyla Gencer*. Ankara: T.C.Kültür ve Turizm bakanlığı Yayınları.

Yener, F. (1992). *100 Opera*. İstanbul: Bateş Yayınları.

SÛZ-İ DİL MAKAMINA DÂİR

On the Makam “Sûz-i Dil”

Özgen KÜÇÜKGÖKÇE*

ÖZET

Bir müzik terimi olan makam kelimesi, Arapça; ayakta durma, mevki sahibi olma anlamını taşıyan “kama” sözcüğünden gelmektedir. Bir diğer anlamı ile makam, yer, durulan yer, anlamlarını da taşır. Bu tanım, ezginin üzerinde durduğu perde anlamı ile bağdaşmaktadır. Geleneksel Türk müziğinde kullanılan perde adlarının bazılarının, makamlara ad olarak verildiği bilinmektedir. Bu bakımdan makamın kelime anlamının, müzikteki ifadesi ile örtüşmesi dikkat çekicidir. 9.yy’dan itibaren yazmalarda, âvâze, şûbe ve terkîb olarak adlandırılan oluşumlara, 14. yy’da ilk kez Safedi’nin kullanımıyla, makam terimi de eklenmiştir. 19. yy’dan itibaren ise bu oluşumların tamamına makam adı verilmiştir. Sûz-i dil makamı, bu çalışmamızın konusunu oluşturmaktadır. Sûz-i dil makamının kimliğinin tam olarak ortaya çıkarılmasını hedeflediğimiz çalışmamızda, makamı şu yönleriyle ele alacağız: adının etimolojik incelenmesi, makamın terkîb edildiği yüzyıl, terkîb eden kişi ve yaşadığı dönemdeki makam anlayışı, makamın yapısal özellikleri, dönemsel kullanım istatistiği, makamın türlere göre dağılımı, bestekârlara göre kullanım istatistiği. Sûz-i dil makamı üzerinde yapılan bu çalışmalar sonucunda, en çok bestenin kime ait olduğu, en çok kullanılan usûl ve tür, kullanılmayan usûl ve tür olup olmadığı, eserlerde geçki yapılan makamlardan en çok hangisinin tercih edildiği tespitleri yapılacaktır. Bu tespitler sonucunda geleneksel Türk sanat müziğinde Sûz-i dil makamının yeri ve önemi belirlenecektir.

Anahtar Kelimeler: Makam, sùz-i dil, geleneksel Türk sanat müziği.

ABSTRACT

Makam as a musical term is derived from the Arabic word “kama” which means “to stand, to have a position”. Makam also means “place, the standing point”. This definition is in parallel to the meaning where makam gets to mean the perde emphasized in the melody. It is known that some makams are called after certain perde names in traditional Turkish music. From this point of view, it is remarkable that makam’s meaning as a word is parallel to its musical expression. The term makam was added to the terms âvâze, şûbe and terkîb which had been used since the 9th century with Safedi’s first using it in 14th century. Since 19th century all these terms have been called under the term makam. Sûz-i dil is our focal point in this paper. In this work, where we intend to totally reveal the makam’s identity, we are going to handle the makam from the following angles: etymological analysis of the name, the century when it was composed, the composer and the makam perception in that century, the structural qualities of the makam, periodical usage statistics, composer usage statistics. As a result of these analysis on the makam Sûz-i dil, the composer that used the makam most, the most common usûl and genres, the most common makams used for the modulations in the works are going to be identified. These identifications will make it possible to determine the significance of the makam Sûz-i dil in Turkish art music.

Key Words: Makam, Sûz-i dil, Turkish Traditional Music.

SÛZ-İ DİL MAKAMINA DÂİR

Makam kelimesi Arapça olup, ayakta durma, mevki sahibi olma anlamına gelen “kama” sözcüğünden türemiştir. Kelime diğer bir tanımlama ile “yer” “durulan yer” olarak ifade edilir ki bu tanım ezginin üzerinde durduğu perde anlamı ile örtüşmektedir. (Durmaz, Daloğlu, 1990: 56) Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde kullanılan bazı perde adlarının da, makamlara ad olarak verildiği bilinmektedir.

9.yy’dan itibaren yazmalarda, âvâze, şûbe ve terkîb olarak adlandırılan oluşumlara, 14. yy’da ilk kez Safedi’nin kullanımıyla, makam terimi de eklenmiştir. 19. yy’dan itibaren ise bu oluşumların tamamına makam adı verilmiştir. Sûz-i dil makamı, bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Sûz-i dil makamının kimliğinin tam olarak ortaya çıkarılması için, makam adının etimolojik incelenmesi, terkîb edildiği yüzyıl, terkîb eden kişi, yapısal özellikleri, türlere göre dağılımı, bestekârlara göre kullanım istatistiği açısından değerlendirilmesi gerektiği görüşündeyim. Sûz-i dil makamı üzerinde yapılan bu çalışmalar sonucunda, en çok kullanılan usûl ve tür, eserlerde geçki yapılan makamlardan en çok hangisinin tercih edildiğinin tespitleri de sunularak Sûz-i dil makamının Geleneksel Türk Sanat Müziği’ndeki yeri ve önemi belirlenecektir.

Makam Adının Etimolojik İncelenmesi

Sûz-i dil, Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde bir makam adı olarak, oluşumlar arasında yerini almıştır. Farsça kökenli birleşik bir isim olan Sûz-i dil sözcüğü, gönül ateşi, gönül sıcaklığı anlamını taşımaktadır. Sözcük birleşik yapısından bağımsız değerlendirildiğinde, "sûz-i" kelimesinin Farsça bir sıfat olarak yanma, tutuşma anlamını taşıdığı görülmektedir. Dil kelimesi ise Farsça bir isim olup, gönül, yürek, kalp olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda Sûz-i dil kelimesi sözlüklerde bir kadın adı olarak da ifade edilmektedir. (Devellioğlu, 1990: 1157)

* Yrd. Doç. Dr.-E. Ü. D. T. M. K., ozgengokce@hotmail.com

Makamların insanlar üzerinde yarattığı etkinin ayrı bir çalışma konusu olarak değerlendirildiği ve konuyla ilgili birçok çalışmanın üretildiği bilinmektedir. Sûz-i dil makamının kişiler üzerinde yarattığı etki düşünüldüğünde, makam dizisinin "gönül sıcaklığı" olarak tanımlanan kelime anlamı ile örtüştüğü söylenebilir.

Makamı Terkîb Eden Kişi

Sûz-i dil makamının terkîbi konusunda pek çok kaynak, makamı terkîb eden kişinin Abdülhalim Ağa olduğunu belirtmektedir. Ancak bu konuda beni araştırmaya sevk eden bir husus vardır ki, o da günümüze ulaştığı bilinen ve Gazi Giray Han'a ait olduğu belirtilen Sûz-i dil makamında bir adet Peşrev ve bir adet Saz Semai'nin varlığıdır. Her iki besteci hakkında yaptığım araştırmanın bu konuya açıklık getireceği düşüncesindeyim.

Gazi Giray Han

Gazi Giray Han 16. yy'ın önemli kişilerindedir. Başarılı bir devlet adamı ve asker olmasının yanı sıra sanatçıları, bilginleri koruyan, iyi bir şair, hattat, sâzende ve bestekârdır. Pek çok kaynaktaki Gazi Giray Han'ın müsikîşinaslığı anlatılmıştır. Rauf Yekta Bey (1871-1935) "*Lavignac'ın Encyclopedie da le Musique et Dictionnaire du Conservatoire*" (*Müsikî Ansiklopedisi ve Konservatuvar Lugatı*) adlı eserinde Gazi Giray Han'ın Hüzam Peşrev'ini örnek olarak sunmuştur. Türk Müsikîsi nazariyatı anlatılırken Gazi Giray Han'ın eserlerinin örnek olarak verilmesi onun eserlerinde makamları tüm hususiyetlerine dikkat ederek işlediğinin göstergesidir. Bir diğer örnek; Dr. Suphi Ezgi'nin (1896-1962) "*Ameli ve Nazari Türk Müsikîsi*" adlı eserinde Gerdâniye Peşrev, Bâyi Arabân Peşrev, Zirefkend Peşrev ve Saz Semaisi, Şedarabân Peşrev, Hüzam Peşrev, Arazbâr Peşrev'ini örnek olarak verdiği görülmektedir. Yılmaz Öztuna "*Türk Müsikîsi Ansiklopedisi*"nde 62 adet eserini vermiştir. Ayrıca Hüzam, Şedarabân, Bâyi Arabân ve Gülizâr makamlarının onun terkîbi olduğunu düşündüğünü belirtmiştir. Nazmi Özalp (1932-2006) "*Türk Müsikîsi Tarihi*" adlı eserinde R. Ferit Kam'ın Gazi Giray Han hakkındaki görüşünü iyi bir sazende olmasından ötürü, daha çok saz müsikîsine ait eserler verdiğini belirterek, şarkı besteciliğinin de 18. yy da önem kazandığını vurgulamıştır. (Özalp, 2000: 352)

Gazi Giray Han'a ait saz eserlerinden günümüze ulaşabilenler Kantemiroğlu, Yılmaz Öztuna, Rauf Yekta, Suphi Ezgi'nin kitapları ve Kevseri Mecmuası'nda yer almaktadır. Bu eserler ile ilgili oluşturduğum tablo ise aşağıdaki gibidir. Dikkati çeken, bu kaynaklarda, Gazi Giray Han'a ait Sûz-i dil makamında hiç bir eser kaydı olmamasıdır. Hatta yukarıda da belirttiğim gibi, Yılmaz Öztuna, Hüzam, Şedarabân, Bâyi Arabân ve Gülizâr makamlarının Giray Han'ın terkîbi olabileceğini belirtirken yine Sûz-i dil makamından söz etmemiştir.

MAKAM	TÜR	USÛL
Arazbâr	Peşrev	Muhammes
Bayâti Arabân	Peşrev	Muhammes
Bayâti Arabân	Saz Semai	Aksak Semai
Gerdâniye	Peşrev	Evsât
Gerdâniye	Saz Semai	Aksak Semai
Gülizâr	Peşrev	Haff
Hüseynî	Peşrev	Sakîl
Hüseynî	Peşrev	Zencîr
Hüzâm	Peşrev	Fahte
Hüzâm	Saz Semai	Aksak Semai
Mahûr	Peşrev	Devr-i Kebîr

Mahûr	Peşrev	Düyek
Muhâlif-i Irak	Saz Semai	Aksak Semai
Muhâlif-i Irâk	Peşrev	Sakıl
Nevâ	Peşrev	Sakıl
Nişabûr	Peşrev	Devr-i Kebîr
Şeddiarabân	Peşrev	Devr-i Kebîr
Şeddiarabân	Saz Semai	Aksak Semai
Zengüle	Peşrev	Sakıl
Zengüle	Saz Semai	Aksak Semai
Zirefkend	Peşrev	Darb-ı Fetih
Zirefkend	Saz Semai	Aksak Semai

Gazi Giray Han'ın yaşadığı dönemde eserlerin aktarımı, Ebced nota yazısının yanı sıra meşk yöntemi ile de gerçekleştirilmiştir. Bu sebeptendir ki eserlerin içeriğinde farklılıklar olabileceği gibi eserlerin ait olduğu bestekârların da yanlış aktarılabilmesi bir gerçektir. Dr. Fazlı Arslan bir makalesinde, bazı araştırmacıların Gazi Giray Han'a ait olmayan bir takım eserlerin de ona hürmeten kendisine atfedildiği olasılığını vurguladıklarını ifade etmektedir. Daha önce belirttiğim pek çok kaynakta Sûz-i dil makamında hiçbir eserinin adının geçmemesi bu düşüncüyü doğrulamaktadır. Ayrıca 16. yy'dan sonra Benli Hasan Ağa, Hafız Post, Reftar Kalfa, Itri, Nâyî Osman Dede, Tanburi Mustafa Çavuş gibi Abdülhalim Ağa'ya kadar yaşamış olan önemli birkaç bestecinin eserlerine baktığımızda Sûz-i dil makamında eser vermedikleri dikkati çekmektedir.

Abdülhalim Ağa

18. yy'da yaşamış olan Abdülhalim Ağa, ilim, kültür ve sanatın merkezi olan İstanbul'da doğmuş ve yetişmiştir. Genç yaşında Enderûn'a alınmış, Lale Devri'nin zevk ve sanat anlayışının egemen olduğu yıllarda başarılı çalışmalar yapmıştır. Gerek çalgısal, gerekse sözel eserler besteleyen Abdülhalim Ağa'nın eski kayıtlarda pek çok eseri olduğundan söz edilmişse de yaklaşık 17 eserinin günümüze gelebildiği çeşitli kaynaklardan edindiğim bilgidir. Bestecinin eserlerinde kullanmayı tercih ettiği makamlar ve türler aşağıdaki tabloda görüldüğü gibidir:

MAKAM	TÜR	USÛL
Bûselik	Saz Semai	Aksak Semai
Hicâz	Beste	Hafif
Müstear	Beste	Çenber
Şivenümâ	Beste	Devr-i Revân
Şivenümâ	Ağır Semai	Aksak Semai
Şivenümâ	Yürük Semai	Yürük Semai
Sultânî Irâk	Beste	Zencir
Sultânî Irâk	Ağır Semai	Ağır Aksak Semai
Sûz-i dil	Peşrev	Ağır Düyek

Sûz-i dil	Beste	Darbeyn
Sûz-i dil	Nakış Yürük Semai	Yürük Semai
Sûz-i dil	Saz Semai	Aksak Semai

Abdülhalim Ağa'yı tanıtan ve eserlerinin aktarıldığı kaynaklar onun Sûz-i dil makamını terkip ettiği ve yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi bu makamda bir Peşrev bir Saz Semai, bir Beste ve bir de Yürük Semai bestelediği yönündedir. Bu kaynakların en önemlilerinden biri Abdülbaki Nâsır Dede'ye ait "Tedkik u Tahkik" adlı eserdir. Nâsır Dede eserinde, Sûz-i dil terkinin Abdülhalim Ağa'ya ait olduğunu vurgulamıştır.

Sûz-i dil Makamı Tarifi

Sûz-i dil makamı tarifi ile ilgili ilk bilgilere 19.yy'da yazılan ve Abdülbâki Nâsır Dede'ye ait "Tedkik ü Tahkik" adlı eserde rastlamaktayız. Makamı oluşturan diziler hakkında genel olarak kuramcılarının günümüze kadar aynı fikirde oldukları görülmektedir. Kuramcılarının ayrıldıkları nokta, Sûz-i dil makamının şed makamlar arasında mı birleşik makamlar arasında mı yer alması gerektiği konusudur. Abdülbaki Nâsır Dede ve Hâşim Bey'in açıklamalarına göre, makamın öncelikle Hisâr makamı seyrini yapıp, daha sonra Büselik çeşni ile Dügâh perdesine inip Hisar-Büselik makamını tamamladıktan sonra, Hüseyinî Aşîrân perdesinde Hicaz çeşnisi ile karar verdiği anlaşılmaktadır. Makam bu yönleriyle kuramcılar tarafından Arel ve Ezgi'ye kadar birleşik makamlar içerisinde açıklanmıştır. Arel ve Ezgi ise makamları tasniflerken Sûz-i dil makamını Zirgüleli Hicaz'ın Hüseyinî Aşîrân perdesindeki şeddi olarak tarif etmiştir.



Sûz-i dil Makamı Dizileri

Sûz-i dil Makamında Bestelenmiş Eserlerde Tür Dağılımı

Araştırmalarımaya göre Sûz-i dil makamında bestelenmiş eserlerden 387 din dışı, 33 dini eser günümüze gelebilmiştir. Din dışı eserlerden 88'i çalgısal, 300'ü sözel eserlerdir.

Din Dışı Çalgısal Eserlerde Tür Dağılımı

Din dışı çalgısal eserler alanında, Peşrev, Saz Semai, Saz Eseri, Medhâl, Oyun Havası, Longa ve Sirto türlerinde eserler bestelenmiştir. Bu türlerde bestelenen eserlerin dağılımı da aşağıdaki gibidir:

TÜR	SAYI
Peşrev	14
Saz Semai	52
Saz Eseri	6
Medhâl	4
Oyun Havası	5
Longa	5
Sırto	2

Din Dışı Sözel Eserlerde Tür Dağılımı

Din dışı sözel eserler alanında, Kâr, Beste, Ağır Semai, Yürük Semai, Şarkı, Köçekçe ve Marş türlerinde bestelenen eserlerin dağılımı aşağıdaki tabloda görülmektedir:

TÜR	SAYI
Kâr	2
Beste	12
Ağır Semai	6
Yürük Semai	8
Şarkı	270
Köçekçe	1
Marş	1

Dini Eserlerde Tür Dağılımı

Dini eserler alanında, Mevlevî Âyini, İlâhi, Tevşih, Nefes ve Durak türlerinde bestelenen eserlerin dağılımı da aşağıdaki gibidir:

TÜR	SAYI
Mevlevî Âyini	1
İlâhi	27
Tevşih	1
Nefes	2
Durak	2

Sûz-i dil Makamında Bestelenmiş Eserlerde Besteci Dağılımı

Sûz-i dil makamında bestelenmiş ve günümüze ulaşabilmiş sözel eslere besteciler yönünden bakıldığında, 18. yy sonu ve özellikle 19. yy'da makamın popülerliği dikkati çekmektedir. Abdülhalim Ağa döneminde yaşamış olan Vardakosta Ahmet Ağa, Hacı Sadullah Ağa ve

Kantemiroğlu'nun bu makamda eser verdikleri görülmektedir. Ardından 19. yy'a gelindiğinde Dede Efendi, Eyyübi Mehmet Bey, Hâşim Bey, Zekâi Dede, Muallim İsmail Hakkı Bey, Nikoğos Ağa, gibi bestecilerin de eser ürettiklerini bilmekteyiz. 19. yy'dan sonra ise Ali Rifat Çağatay, Lem'î Atlı, Hüseyin Sâdettin Arel, Suphi Ezgi, Bimen Şen, Leylâ Saz, Emin Ongan, Saadettin Kaynak, Muzaffer İlkar, Râkım Elcutlu, Şerif İçli, Avni Anıl, Bekir Sıtkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca, Suphi Ziyâ Özbekkan, Yesârî Asım Arsoy, Fehmi Tokay gibi pek çok bestecinin de Sûz-i dil makamında besteledikleri eserler günümüze ulaşmıştır.

Sûz-i dil Makamında Bestelenmiş Eserlerde Usûl Dağılımı

Sûz-i dil makamındaki eserlerde kullanılan usûlleri incelediğimizde, ağırlıklı olarak Aksak, ardından, Düyek, Yürük Semai ve Curcuna usûllerinin kullanıldığını görmekteyiz. Büyük usûllerden ise Zencir (120), Devr-i Kebir (28), Darb-ı Fetih (88), Fahte (20), Çenber (24), Remel (28), Nim Hafif (16) gibi usûllerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Aşağıdaki tabloda günümüze ulaşan eserlerin usûl dağılımı görülmektedir:

USÛL	SAYI
Ağır Aksak	24
Ağır Aksak Semâi	1
Ağır Düyek	4
Ağır Sengin Semâi	1
Aksak	49
Aksak (Yürük)	1
Aksak Semâi	4
Aksak-Curcuna	1
Curcuna	13
Çenber	2
Darbeyn	1
Darb-ı Fetih	1
Devr-i Hindî	2
Devr-i Kebîr	2
Devr-i Tûran	1
Durak Evferi	1
Düyek	30
Düyek-Semâi	1
Evfer	1
Fahte	1
Hafif	3
Müsemmen	4

Nim Hafif	1
Nim Sofyan	1
Raks Aksağı	1
Remel	7
Semai	10
Sengin Semâi	10
Sofyan	8
Türk Aksağı	20
Yürük Semai	1
Zencir	1

Sûz-i dil makamını tüm yönleriyle ele aldığım bu çalışmada, Sûz-i dil kelimesinin gönül yakıcı anlamı ile, makam dizisinin insan üzerinde yarattığı etkinin örtüştüğü düşüncesindeyim. Çalışmaya başlamadan evvel dikkatimi çeken ve üzerinde herhangi bir çalışma yapılmadığını gördüğüm konu, makamı terkib eden kişi konusunda farklı iki görüş olduğudur. Gazi Giray Han'a ait olduğu belirtilen bir Peşrev ve bir Saz Semainin varlığından ötürü makamı onun terkib ettiği görüşü bazı kaynaklarda belirtilmiştir. Ancak çoğu kaynakta ise görüşler, makamı terkib eden kişinin Abdülhalim Ağa olduğu yönündedir. İlgili makamda sadece iki eser bestelemiş olması ve yaşadığı dönem bestecilerinin bu makamda eser vermemiş olması, makamı terkib eden kişinin Gazi Giray Han olduğu görüşünü çürütmektedir. Ayrıca araştırmalarım sonucu makamın 18. yy sonu ve özellikle 19. yy'da artan popülerliği dikkati çekmektedir. Abdülhalim Ağa döneminde yaşamış olan Vardakosta Ahmet Ağa, Hacı Sâdullah Ağa ve Kantemiroğlu'nun bu makamda eser verdikleri görülmektedir. Yukarıda ayrıntılı olarak açıkladığımız diğer sebepler de düşünüldüğünde makamı terkib eden kişinin Abdülhalim Ağa olduğu görüşü netlik kazanmaktadır.

Sûz-i dil makamında bestelenmiş eserler genel olarak incelendiğinde, Hisâr makamı seyrini yapıp, daha sonra Bûselik çeşni ile Dügâh perdesine inip Hisar-Bûselik makamını tamamladıktan sonra, Hüseyinî Aşirân perdesinde Hicaz çeşnisi ile karar verdiği anlaşılmaktadır. Makamın seyri sırasında eserlerde dikkati çeken bir husus, tiz duraktan güçlüye doğru inişlerde, Hisar perdesinin kaldırılarak yerine Neva perdesinin konulduğudur. Abdülhalim Ağa ile çağdaşı bestekârlar da eserlerinde, Hisar perdesini Dügâha doğru inişlerde Neva perdesi ile değiştirerek Buselik beşlisi içinde Buselik makamının çeşnisi ile durağa doğru seyirler göstermişlerdir. Dolayısıyla Hisar Bûselik makamına geçişi belirtmişlerdir. Hüseyinî Aşiranda Hicaz Hümâyün dizisi ile bazen yedenli ve çoğu zaman yeden almadan karara varmışlardır. Bestekârlarımız, eserlerinde, Bûselik perdesine de vurgulamalar yapmışlar, bu perdeyi sıkça kullanmışlardır. Hüseyinî Aşiran üzerindeki Hicaz makamının çeşitlerinden biri olan Uzzâl makamı kullanıldığında, bu makamın güçlüsü olan Bûselik perdesine de vurgulamalar, hatta kısa asma kararlar yapıldığı görülmektedir.

Sûz-i dil makamında bestelenmiş eserler konusuna gelince, din dışı alanda eser üretildiği gibi dini alanda da eserler bestelenmiştir. Günümüze ulaşabilen 387 din dışı, 33 dini eser tespit edilmiştir. Din dışı eserlerden ise 88'i çalgısal, 300'ü sözel eserlerdir.

İlgili makamda eser besteleyen besteci sayısı 118 olarak tespit edilmiştir. 18. yy' dan itibaren hemen her dönemde bu makamda eser üretildiği görülmektedir. Makamın, 19. yy'ın ikinci yarısından itibaren özellikle Tanbûri Ali Efendi'nin bestelediği takım sayesinde popülerliğinin arttığı gözlemlenmektedir. Bunun yanı sıra yeni dönem bestecilerinin de bu makamda pek çok eser verdikleri dikkati çekmektedir.

Sûz-i dil makamında bestelenmiş eserlerin usûllerine bakıldığında en çok kullanılan usûlün Aksak usûlü olduğu görülmektedir. Düyek, Yürük Semai ve Curcuna da sık kullanılan usûller arasındadır. Kâr, Beste gibi türlere özgü büyük usûller de kullanılmıştır.

Sûz-i dil makamının kelime anlamı, makamı oluşturan kişi, makam sınıflandırılmasındaki yeri, eserler ve bu eserlerin tür, besteci ve usûl yönünden istatistiki bir değerlendirmeye tabi tutulduğu çalışmanın, bu makamda yapılacak diğer çalışmalara ışık tutacağını ümit ediyorum.

KAYNAKÇA

- Aksüt, S. (1993). *Türk Müsîkîsinin 100 Bestekârı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Arslan, F. (2015). *Gazi Giray Han II ve Müsîkîşinaslığı*. <http://www.mûsikîdergisi.net/?p=499>.
- Devellioğlu, F. (1990). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Durmaz, S ve Daloğlu Y. (1990). *Prof. Dr. Gültekin Oransay Derlemesi I*. İzmir: Güven Ofset.
- Ezgi, S. (1950). *Nazarî, Amelî Türk Müsîkîsi*. İstanbul: İstanbul Belediye Konservatuvarı Yayınları.
- Judetz, E. (1998). *XVIII. Yüzyıl Müsîkîsi Yazmalarından Kevserî Mecmuası Üstüne Kaşılaştırmalı Bir İnceleme*. (Çeviren: Bülent Aksoy). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kantemiroğlu, D. (2001). *Kantemiroğlu Kitâbu İlmi'l Müsîkî alâ vechi'l- Hurûfat*, Tıpkıbasım-Çeviri- Notlar. (Hazırlayan: Yalçın Tura). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karadeniz, E. (1983). *Türk Müsîkîsi'nin Nazariye ve Esasları* İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Nâsır, A. (2006). *Tedkik-ü Tahkik-İnceleme ve Gerçeği Araştırma*. (Açıklama ve Notlarla Günümüz Türkçesine Çeviren: Yalçın Tura). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özalp, N. (2000). *Türk Müsîkîsi Tarihi I-II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1987). *Türk Müsîkîsi Teknik ve Tarih*. İstanbul: Kent Basımevi.
- Öztuna, Y. (1974). *Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Tanbûri Cemil Bey. (1993). *Rehber-i Müsîkî*. (Çeviriyazım ve yorum: M. Hakan Cevher). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Yekta, R. (1986). *Türk Müsîkîsi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

YARATICI DANS VE FÜĞ ANALİZİ Creative Dance and Analysis of Fugue

Peyruze Rana ŞİMŞEK*

Sermin BİLEN **

ÖZET

Etkili bir müzik öğretmenin, kendini müzikal yönden ifade edebilme yetisinin gelişmiş olması ve öğrencilerinin müzikal ifadelerini, estetik algılarını geliştirecek öğrenme ortamları sağlaması beklenir. Müzik öğretmenlerinin yetiştiği kurumların programlarında yer alan derslerin birbirini destekleyerek ve bütünlük içinde işlenmesi, öğrenmenin daha sağlam temellere oturmasını sağlayacaktır. Böylece müzik öğretmeni adayları mesleğe daha donanımlı başlayabileceklerdir.

İlk bakışta birbiriyle bağlantısız gibi görünen “Oyun, Dans ve Müzik” dersi ile “Müzik Biçimleri” dersi birbirini destekleyebilir ve aralarında öğrenmeyi kolaylaştıracak bir bağ kurulabilir. Dokuz Eylül Üniversitesi’nde “Oyun, Dans ve Müzik” dersi, müzik öğretmeni adaylarının bedenlerini müzikal bir ifade aracı olarak kullanabilmelerini amaçlar. “Müzik Biçimleri” dersinin amaçları arasında ise, çoksesli müzik eserlerinin biçimsel yapısını analiz edebilmek yer almaktadır.

Polifonik yazı anlayışının doruk noktası sayılabilecek füğ biçimi, füğal biçimlerin en önemlilerinden biridir. Bir müzik ifadesinin çeşitlendirilmesi açısından zengin olan füğ biçiminin biçimsel ve armonik analizi, kontrpuan sanatının özümsemesi bakımından önemlidir. Diğer biçimlerin analizine göre füğ analizinin biraz daha karmaşık olduğu düşünülebilir. Bu düşünceden hareketle “Oyun, Dans ve Müzik” dersinin temelini oluşturan yaratıcı danstan, füğ analizinde de yararlanılabileceği düşünülmüştür. Bu bağlamda bu çalışmanın amacı, füğ analizini yaratıcı dansla somutlaştırmaktır.

Bu amaç doğrultusunda, J. S. BACH’ın WTC 1/16 numaralı Sol minör füğünün analizi, yaratıcı dansa dönüştürülmüştür. Bu çalışma, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim dalının 2014-2015 öğretim yılı bahar yarıyılında öğrenim gören 7 son sınıf öğrencisiyle gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda, müzik öğretmeni adaylarının dans ve füğ analizi ile ilgili görüşlerini toplamak için nitel araştırma yöntemi tekniklerinden yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Araştırma bulguları, yaratıcı dansın, eser analizini somutlaştırmak ve motivasyonu artırmak açısından önemli bir etken olduğunu göstermektedir. Bu çalışmanın müzik öğretmeni yetiştirme programlarına farklı bir bakış açısı getirerek daha nitelikli müzik öğretmenleri yetiştirilmesine olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Oyun-dans-müzik, yaratıcı dans, müzik biçimleri, füğ.

ABSTRACT

It is expected that an effective music teacher can express herself/himself musically and provide learning environments that will improve musical express and aesthetic perception of students. Conducting courses in music education programmes by supporting each other and in unity will provide that learning is consolidated. Thus, prospective music teachers will be able to start their carrier more adequately.

“Play, Dance and Music” and “Musical Forms” courses which are seemed like unrelated at first glance can be associated and support each other. “Play, Dance and Music” course which is at Dokuz Eylul University purposes that prospective music teachers can use their body as an instrument of musical expression. On the other side, one of important aim of “Musical Forms” course is to analyse formal construction of polyphonic musical works.

Fugue form which can be acknowledged as peak point of polyphonic notation perceptivity is one of the most important of fugal forms. Harmonic and formal analysis of fugue form which is substantial in terms of diversifying a musical expression is important in terms of understanding the art of counterpoint. It can be thought that the analysis of fugue is tougher than the analysis of other musical forms. Thus, it is considered that creative dance which forms the basis of “Play,Dance and Music” course would provide benefit on fugue analysis. In this context, the aim of this study is to concretize the analysis of fugue by means of creative dance.

In accordance with this purpose, the analysis of g minor fugue has been transfered to creative dance. This study has been carried out in the 2014-2015¹⁰³ education year on the fourth-year Music Education 6 major students in the Department of Education of Fine Arts and in Dokuz Eylul University, Buca Faculty of Education. Additionally, among the other qualitative research techniques, interview and semi-structured interview questionnaires have been used in order to elicit the opinions of the prospective music teachers. The research findings has shown that creative dance has been an important factor in terms of concretizing musical form analysis and increasing motivation. It has been thought this study may enable to educated more qualified music teachers by offering a different perspective to music education departments.

Key Words: Play-dance-music, creative dance, musical forms, fugue.

1. GİRİŞ

Deneyimler aracılığıyla “yaşayarak” edinilen bilgiler, öğrenmeyi kalıcı hale getirmeye yardım eder. Eğitimde üzerinde durulması gereken en önemli konulardan biri, öğrencinin salt dinleyici konumundan sıyrılarak bedeni, ruhu ve duygularıyla harekete geçebilmesi ve konuları deneyimleyerek öğrenmesidir.

*Arş. Gör.-Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, peyruze-rana@hotmail.com

**Yrd. Doç. Dr.-Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, sermin.bilen@deu.edu.tr

Robinson'a göre geleneksel eğitim, zekâyı duygulardan ayırmakta ve yalnızca zekanın bazı özellikleri üzerine yoğunlaşmaktadır. Bilmek ve hissetmek arasında çok hassas bir ilişki olduğuna vurgu yapan Robinson, nasıl hissettiğimizin, ne düşündüğümüz ve ne bildiğimiz ile çok yakından ilişkili olduğunu belirtmiştir. Birey, algıladıklarını ifade edebilmek için duyguların diline ihtiyaç duyar. Eğitimde yeni bir denge oluşturmak için gerekli olan bu dil, sanatın dilidir. Sanat dalları, yaratıcı güçleri açığa çıkarmanın ve kişiyi tüm benliğiyle bu sürece katmanın güçlü yolları olabilirler (Robinson, 2008: 18).

Sanat dalları arasında önemli bir yer tutan dans, söz ve yazı kadar önemli bir ifade aracıdır. Kişiler arası iletişimde, seçilen kelimeler kadar hareketler de bıraktıkları izler açısından önemlidir. Beden dilinin yarattığı kavrayış, sözlerin yarattığı kavrayışın ötesine geçebilir. Beden dilinin etkili bir biçimde kullanılabilmesi için en önemli kılavuzlardan biri de danstır ve dans, iletişimin sanatsal boyutunu temsil eder. İnsanlık tarihinin en eski parçalarından biridir. Aynı zamanda bir eğitim aracı niteliği taşır; estetik algısı gelişmiş, uyumlu, işbirliğine yatkın, bedenini ve kendini tanıyan, yaratıcı bireyler yetişmesine katkı sağlar.

Dans sanatını, iki tür olarak sınıflandırmak mümkündür: İzleyiciler için yapılan performans dansları ve katılım odaklı danslar (Özevin ve diğerleri, 2011: 14). Katılım odaklı danslar arasında yer alan yaratıcı dansın, kişinin bedeni ile hissederek öğrenmesi açısından eğitim amaçlı kullanılmak üzere en uygun seçenek olduğu düşünülebilir.

Rudolph van Laban'ın, gelişiminde öncü olduğu yaratıcı dans, bireylerin kendilerini özgürce ifade edebilmelerine olanak tanır. Temel olarak duyguları ve düşünceleri ifade etmek için hareket unsurunun kullanımını içerir. Süreç sonunda ortaya çıkan üründen ziyade, sürecin kendisine, duygulara ve yaratma eylemine odaklanır. Hareketlerden faydalanarak iletişim kurmayı ve kişisel ifadelerin, duyguların korkusuzca açığa çıkarılmasını hedefler. Hareketler yoluyla hissetmenin, bireyin kişisel-fiziksel ve duygusal-ve sosyal gelişimine katkı sağlayacağı düşünülebilir. Yaratıcı dans, bu katkıyı herhangi bir ürüne odaklanmadan sağlayan bir ifade aracı olduğu için farklıdır. Sözsüz iletişimi kullanarak öğrencilere alışılabilir çok ötesinde bir öğrenme ortamı yaratır.

Özevin'in söylediği gibi, dansın dili harekettir. Enstrümanı insan bedenidir. Doğru veya yanlış yoktur. Yaratıcı dansın önemli olan, dansçının içsel kaynaklarıyla kendini açık bir biçimde ifade edebilmesidir (Özevin ve diğerleri, 2011: 18).

Yaratıcı dans, profesyonel dansla ortak öğeler barındırır; ancak işleyiş açısından farklıdır. Profesyonel dans ürüne, kazanılan beceriye, tekniklere odaklanırken, yaratıcı dans yaratıya, öznelliğe ve hayal gücüne odaklanır. Yaratıcı dansın, bireyin bedenini müzikal ifade aracı olarak kullanmasına olanak sağlaması, müziği anlamının en iyi yollarından biri kabul edilebilir. E. J. Dalcroze'un müzik eğitimi metodolojisine de, bu anlayış temel oluşturmuştur. Müzik eğitiminde, müzik ve beden hareketinin işbirliği fikrinin öncüsü sayılabilecek Dalcroze, müziksel algılama yetisinin, bedensel hareketten yararlanarak geliştirilebileceğini savunmuştur. Günümüz müzik eğitiminde yaygın olarak kullanılan Dalcroze metodu, müziği bedende duyumsayarak kavramanın ve beden ile ifade etmenin en güzel yollarını sunmaktadır. Bu metodolojiye kaynaklık eden temel düşünce, dans ve müzik arasındaki eşgüdümün müziği kavratma aracı olarak kullanılmasıdır.

Dersler arasındaki eşgüdüm, öğrenmenin sağlam temellere oturmasına ve nitelikli müzik öğretmeni yetiştirilmesine katkı sağlar. Dansın, bazı soyut konu ve kavramları somutlaştırıcı gücü göz önüne alındığında, "Armoni", "Müziksel İhtim", "Müzik Biçimleri" gibi teorik derslerde, temelini yaratıcı dansın alan "Oyun, Dans, Müzik" dersinden yararlanılabilir. Bu çalışmada yaratıcı dans etkinliklerinin "Müzik Biçimleri" dersi üzerinde sağlayabileceği katkı temel alınmıştır. Bu iki ders arasındaki eşgüdümün, anlaşılması güç ve karmaşık eser analizlerini kolaylaştırabileceği düşüncesinden yola çıkılmıştır.

Yatay çoksenslendirme anlayışı içinde füg biçiminin önemli bir yeri vardır. Özünde taklit unsurunu barındıran bu biçim, polifonik müziğin temel taşlarından ve kontrpuan tekniğinin en gösterişli ve ustalıklı kullanıldığı biçimdir. Füg formundaki eserlerde yer alan partiler birbirini takip ve taklit eder. J.S. Bach ile birlikte doruk noktasına ulaşan bu zengin yazı anlayışı, yalnızca belli bir çağ ile sınırlı kalmamış, Mozart ve Beethoven'ın kimi yapıtlarını beslemiş, Schumann ve Brahms'ı etkilemiş ve onların izindeki Hindemith, Stravinsky, Shostakovich, Schönberg gibi pek çok önemli besteciye esin kaynağı olmuştur.

Gerek öğretmen yetiştiren, gerekse sanatçı yetiştiren müzik eğitimi kurumlarının pek çoğunun piyano programında fugal biçimler, zorunlu olarak yer almaktadır. Öğrenciler polifonik müzikle fugal biçimler yoluyla tanışır. Müzik biçimleri dersinde bir füğün temel unsurlarıyla analiz edilebilmesinin ve kavranmasının, eserin daha rahat yorumlanmasına ve özümsemesine yardımcı olması beklenir. Ancak diğer biçimlerin analizine göre füğ analizinin biraz daha karmaşık olduğu düşünülebilir. Bu güçlüğü azaltmak için, yaratıcı danstan yararlanılabilir.

Tematik bir biçim olan füğü yorumlarken, tema ve cevap giriş-çıkışlarına önem vermek gerekir. Bu bağlamda, iyi bir analizin yanı sıra füğün temel öğelerini beden aracılığıyla hissetmenin ve özümsemenin, icraya olumlu yönde katkısı olacağı düşünülebilir.

Bu düşünceden hareketle çalışmanın amacı, füğ analizinin yaratıcı dansa dönüştürülerek somutlaştırılması ile ilgili öğrenci görüşlerinin alınmasıdır. Bu çalışmanın müzik öğretmeni yetiştirme programlarında yer alan derslerin farklı bir bakış açısıyla ele alınarak daha nitelikli müzik öğretmeni yetiştirilmesine katkı sağlayabilmesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

1. 1. Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın çalışma grubunu Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim dalının 2014-2015 öğretim yılı bahar yarıyılında öğrenim gören 6 son sınıf öğrencisi oluşturmuştur. Çalışmanın işlem adımları şöyledir:

- Füğ konulu 4 saatlik teorik ders işlenmiştir.
- Çalışmanın amacı doğrultusunda, J. S. BACH' ın WTC 1/16 numaralı dört sesli sol minör füğü analiz edilmiştir. Füğün analizi konu, karşı konu, cevap, ara müzikleri, codetta'lar ve stretto'lar belirlenerek yapılmıştır.
- Çalışma grubu ile 8 saatlik yaratıcı dans etkinliği yapılmıştır. Öğrenciler “Oyun, Dans, Müzik” dersinde öğrendikleri yaratıcı dans tekniklerini de kullanarak füğü yaratıcı dansa dönüştürmüşlerdir.
- Yaratıcı dans etkinliklerinin sonunda, müzik öğretmeni adayları ile, yaratıcı dansın füğ analizine katkısına ilişkin görüşlerini belirlemek amacıyla nitel araştırma yöntemi tekniklerinden yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır.

2. BULGULAR ve YORUMLAR

Öğrencilerin füğ analizine ilişkin görüşlerini almak amacıyla yapılan görüşme kodlamaları, yöneltilen her bir soru için tablolar halinde sunulmuştur.

Soru 1. “*Dans çalışmalarına başlamadan önce füğ biçimini analiz ederken güçlük çekiyor muydunuz? Yanıtınız evet ise, hangi yönlerden güçlük çekiyordunuz?*”

Tablo 1. Soru 1 için katılımcıların verdikleri cevapların analiz sonuçları

Kategori (tema)	Kodlamalar
Füğ Analizindeki Güçlükler	Partileri ayırt edememe Füğü oluşturan yapıtaşlarını ayırt edememe Füğü oluşturan yapıtaşlarını somutlaştıramama Partileri takip edememe

Soru 2. “*Sizce dansın füğ analizini kolaylaştırıcı bir etkisi var mı? Yanıtınız evet ise, bu etki sizce nelerden kaynaklanmaktadır?*”

Tablo 2. Soru 2 için katılımcıların verdikleri cevapların analiz sonuçları

Kategori (tema)	Kodlamalar
Füğ Analizi ve Dans	Füğü bedene taşıyarak içselleştirme

Fügün yapıtaşlarını hissedebilme
Salt dinlemenin ötesine geçme
Fügün mozaiklerinden yapının bütünü
algılama
Müziği hissetme

Soru 3. “*Dansın müzik biçimleri dersine karşı motivasyonunuzu artırdığını düşünüyor musunuz?*”

Tablo 3. Soru 3 için katılımcıların verdikleri cevapların analiz sonuçları

Kategori (tema)	Kodlamalar
Dans ve Motivasyon	Özgürlük duygusunun ve yaratıcı sürecin motivasyonu artırması Danstan alınan zevkin derse olumlu yansımaları Dans aracılığıyla daha geniş çaplı düşünebilmenin motivasyonu artırması Dansın, çözümlenmeyi daha eğlenceli hale getirmesiyle motive olma Dans aracılığıyla başarı duygusunu tatma

Dans, müziği bedeninde hissetmenin ve içselleştirmenin en etkili yollarından biri olarak kabul edilebilir. Yapısı gereği zor olan füg analizinin kolaylaşmasının da, beden müzikal bir ifade aracı olarak kullanılmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Aynı zamanda eğlenceli ve yaratıcı olan bu sürecin, başarı duygusunu artırarak özgüveni olumlu yönde etkilediği; böylece derse motivasyon sağladığı söylenebilir.

3. SONUÇ ve ÖNERİLER

Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerle yapılan görüşmelerden elde edilen başlıca sonuçlar şunlardır:

- Öğrenciler, bir fügen analiz ederken, konu, karşı konu, codetta, divertimento ve stretto'ları ayırt etmekte ve takip etmekte güçlük çekmektedirler.
- Yaratıcı dans süreci, fügen analizini kolaylaştırmıştır.
- Yaratıcı dans güçlük çekilen bir konuya ve müzik biçimleri dersine karşı motivasyonu olumlu yönde etkilemiştir.

Bu sonuçlar doğrultusunda; yaratıcı dansın, disiplinlerarası bir bağ kurarak öğrenmeyi kalıcı hale getirmesi açısından bir öğrenme stratejisi olarak kullanılabilmesi söylenebilir. Özellikle müzik biçimleri gibi kuramsal derslerin her aşamasında olmasa da, belli aralıklarla ve belli konuların öğretiminde yaratıcı dansın kullanılması yararlı olabilir.

KAYNAKÇA

- Akgül, K. P. (2014). *İletişim, Dans ve Beden Dili*. İstanbul: Cinius Yayınları.
- Cangal, N. (2004). *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Karasar, N. (2004). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınevi.
- Karkın, A.M., Kılıç, I. (2011). Oyun, Dans, Müzik Dersinin Müzik Öğretmenliği Mesleği Açısından Yeri ve Önemi. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 19 (1), 103-112.
- Kasap, D. (2008). Johann Sebastian Bach'ın 24 Fügenün Form Analiz ve İcra Yönünden İncelenmesi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Trakya Üniversitesi, Edirne.

Kaya, D. (2009). Johann Sebastian Bach'ın "Füg Formları"nın ve "Füg Sanatı" Adlı Eserinin Barok Dönem Müzik Anlayışına Göre İncelenmesi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Çukurova Üniversitesi, Adana.

Özevin, B. ve Bilen, S. (2011). Yaratıcı Dans Etkinliklerinin Motivasyon, Özgüven, Özyeterlik ve Dans Performansı Üzerindeki Etkileri. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 40, 363-374.

Özevin, B. ve Bilen, S. (2011). *Yaratıcı Dans*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Özevin, B. (2006). Oyun, Dans ve Müzik Dersine İlişkin Motivasyon Ölçeği. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi*, Denizli.

Preston-Dunlop, V. (1979). *Dancing and Dance Theory*. İngiltere: A Laban Centenary Publication.

Preston-Dunlop, V. (1984). *A Handbook for Dance in Education*. (2. Basım). İngiltere: Macdonald and Evans.

Preston-Dunlop, V. (1992). *Dance is a Language, isn't it?* İngiltere: Laban Center for Movement and Dance at University of London.

Robinson, K. (2008). *Yaratıcılık, Aklın Sınırlarını Aşmak*. (2. Basım). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Sevgi, A. (2005). Müzik Öğretmenliği Mesleği Gereklere Doğrultusunda Bir Armoni Eğitimi. *GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25 (1), 199-211.

Smith-Autard, J. M. (2002). *The Art of Dance in Education*. (2. Basım). Londra: A&C Black.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (8.Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Ekler

Ek 1. J. S. BACH'ın 16 numaralı sol minör fügen (WTC I)

Fuga XVI.

a 4 Voci.

Andante con moto. (♩=80.)

mf

cresc.

p

cresc.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of treble and bass staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments, along with dynamic markings like *fp*, *crese.*, *f*, *ff*, and *rallent.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 7/8 time signature. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The dynamics range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). The tempo marking *rallent.* (rallentando) is used in the final system. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Ek 2. Füg Analizi ve Yaratıcı Dans Çalışmalarından Örnekler



AZERBAIJAN MÜZİK SANATININ VE EĞİTİMİNİN GELİŞMESİNDE KADIN PİYANİSTLERİN ROLÜ

The Role of Female Pianists in the Development of Azerbaijan Music Art and Education

Saide Hacıbaba kızı Halilova*

ÖZET

Azerbaycan Respublikasında kadınlar toplumsal süreçlerde, siyasette, yönetimde, kültürde ve yaşamın tüm alanlarında etkin ve yakından katılırlar. Bu hususta "kadınlar Azerbaycan müziğinde" konusunun güncel olduğunu zannediyoruz. Bu konunun sorun gibi özel araştırılması kadınların Azerbaycan'ın müzik sanatında nasıl bir aktif tutum sergilemesini tespit edebilir. Bu konuda birçok araştırmalarımız da tesdiq ediyor ki, Azerbaycan'da kadınlar müzik kültürünün tüm alanlarının gelişmesinde - müzik eğitiminde, öğretmenlikte, müzik icrasında, enstrümantal, orkestra, vokal ve koro sanatlarında, bestecilikte, orkestrada profesyonel müzisyen olarak yakından katılırlar. Diğer taraftan, kadınların Azerbaycan'ın müzik sanatının gelişmesinde her zaman büyük rol oynaması bu ülkede müzisyen kadınlar örneğinde genderin çağdaş ve demokratik bir durumda olduğunu söylemek için gerekli temel veriyor.

Bu çalışmamız Azerbaycan'ın kadın piyanistlerinden bahseder. Örnek olarak, Azerbaycan Halk Sanatçısı, profesör Kövkeb Seferaliyeva gençlerin müzik eğitimi almış olmasında, Bülbül adına 11 yıllık müzik ekolünün yaratılmasında, piyano eğitimi repertuarının zenginleşmesinde önemli hizmetlerde bulunmuştur. Kadın piyanistlerden Hatice Gayıbova, Kövkeb Seferaliyeva, Elmira Nezirova, Tamella Mahmudova, Elmira Saferova, Elmira Aliyeva, Yegane Ahundova, Azize Mustafazade ve başkaları Azerbaycan profesyonel piyano sanatının önemli temsilcileridirler. Bu çalışmada piyano sanatı mektebinin bu değerli şahsiyetlerinin Azerbaycanda müzik sanatının ve eğitiminin gelişmesinde hizmetleri araştırılıyor.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan'da kadınların kültürel ve sosyal etkinliği, kadınlar müzik kültürünün gelişmesinde, piyanist kadınlar müzik sanatında, piyanist kadınlar müzik eğitiminde.

ABSTRACT

There is gender equality in Azerbaijan Republic. Gender equality is regulated by democratic society and law. Women freedom and women rights are inalienable parts of the gender equality and democratic society in Azerbaijan Republic. Women rights are enforced by national traditions, modern democratic law and international conventions.

Azerbaijan women actively participate in public life, politics, state and governmental institutions, in culture, science and education. "Women in the music life" is an actual theme of musicology. Female musicians play a great role in the development of Azerbaijan culture. Women actively take part in music art, music education and performing art. They creat new works, artistic achievements and are educating young professional staff.

This article is about the prominent female pianists of Azerbaijan. For example, prominent musical figure professor K.Safaraliev developed music art, organized a music school, wrote educational programmes. Khadija Gaibova, Kovkab Safaraliev, Elmira Nazirova, Tamella Mahmudova, Elmira Saferova, Farida Quliyeva, Elmira Aliyeva, Yegana Akhundova, Aziza Mustafazade and others are prominent representatives of Azerbaijan piano art school.

Key Words: Cultural and social activity of women in Azerbaijan, women in development of music culture, female pianists in music art, female pianists in music education.

1. GİRİŞ

Azerbaycan Respublikasında kadınlar toplumsal süreçlerde, siyasette, yönetimde, kültürde ve yaşamın tüm alanlarında etkin ve yakından katılırlar. Azerbaycan müzik sanatının gelişmesinde ve yeni başarılar kazanmasında kadın besteciler, kadın orkestra şefleri, kadın sanatçılar, kadın öğretmenler önemli faaliyet taşırlar. Bu hususta "kadınlar Azerbaycan müziğinde" konusunun güncel olduğunu zannediyoruz. Bu konunun sorun gibi özel araştırılması kadınların Azerbaycan'ın müzik sanatında nasıl bir etkin tutum sergilemesini tespit edebilir. Bu konuda birçok araştırmalarımız da tesdiq ediyor ki, Azerbaycan'da kadınlar müzik kültürünün tüm alanlarının gelişmesinde - müzik eğitiminde, öğretmenlikte, müzik icrasında, enstrümantal, orkestra, vokal ve koro sanatlarında, bestecilikte, orkestrada profesyonel müzisyen olarak yakından katılırlar. Diğer taraftan, kadınların Azerbaycan'ın müzik sanatının gelişmesinde her zaman büyük rol oynaması bu ülkede müzisyen kadınlar örneğinde genderin çağdaş ve demokratik bir durumda olduğunu söylemek için gerekli temel veriyor.

Bu çalışmamız Azerbaycan'ın kadın piyanistlerinden bahseder. Örnek olarak, Hatice Gayıbova, Kövkeb Seferaliyeva, Elmira Nezirova, Tamella Mahmudova, Faride Guliyeva, Elmira Saferova, Elmira Aliyeva, Yegane Ahundova, Adile Aliyeva, Saide Behbudova, Azize Mustafazade ve başkaları Azerbaycan profesyonel piyano sanatının önemli temsilcileridirler. Bu çalışmada piyano

*Umman, Sultan Qaboos Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Müzik ve Müzikoloji Bölüm, xalilovasaida@mail.ru

sanatı mektebinin bu değerli şahsiyetlerinin Azerbaycanda müzik sanatının ve eğitiminin gelişmesinde hizmetleri araştırılıyor.

1. 1. Kövkeb Seferaliyeva (1907-1985)

Azerbaycan'ın çok meşhur müzik şahsiyetlerinden Kövkeb Seferaliyeva ünlü profesyonel piyanist, deneyimli eğitimci, metodist, müzik yönetmeni, müzik propagandacısı ve eğitim organizatörü gibi müzik tarimizde ebedi ad-san koymuştur.

Profesör, Halk Sanatçısı Kövkeb Seferaliyeva Azerbaycan'ın ilerici, aydın kadınlarından biridir. Onun profesyonel müzisyen olarak yetişmesinde dahi Üzeyir Hacıbeyli'nin önemli etkisi olmuştur.

Kövkeb hanımın çocuk ve gençlik yaşı zorlu siyasi, çelişkili ideolojik devre ve baskı yıllarına düşmüştür. Fakat kendisinin büyük yeteneği, yüksek yaşam amacı, sanata sevgisi sayesinde bu zor dönemde müziğe faydalı ve başarılı hizmetlerde bulunmuştur.

Müziğe çocuk yaşlarında bağlanan Kövkeb hanım önce çocuk müzik okulunda, sonra ise Bakü müzik teknikumundan (kolejinde) piyano eğitimi almıştır. O, 1926 yılında müzik kolejini bitirdikten sonra Bakü'de Türk Kadın Seminarsinde (liseyinde) dersler vermiştir. Bu seneden muzik öğretmeni kimi faaliyete başlamıştır.

K.Seferaliyeva 1932 yılında Azerbaycan Devlet Konservatuarını (mevcut Bakü Müzik Akademisi'ni) iki şöbe üzere bitirmiştir: Profesör G.Şaroyev'in sınıfında pianoçuluq üzere ve profesör B.Zeydmanın sınıfında bestecilik üzere. Bu ünlü eğitimciler Q.Şaroyev ve B.Zeydman sovyetler döneminde tüm sovyet ölkesinde çok ünlü müzik adamları gibi tanınmış idiler. Onlar Azerbaycan Devlet Konservatuarı'nda çalıştıkları yıllarda birçok sanatçıları ve bestecileri yetiştirmişler. Kövkeb hanım yüksek müzik eğitimi tamamladığı 1932 yılından ömrünün sonuna kadar Konservatuarda piyano sanatı üzere eğitimi hayata geçirmiştir.

Kövkeb Seferaliyeva kendi ülkesine daha çok bir eğitimci gibi hizmetlerde bulunmuştur. O, yetenekli, deneyimli ve metodist piyano öğretmeni olarak pedagoji üslubunu ve okulunu kurmayı başardı.

Kövkeb hanım çocuk müzik okulları ve ortaöğretim müzik okulları için tedris-nota kitapları yazmıştır. Örneğin piyano için gama ve arpeciolar nota kitabı, muğam temelinde piyano için piyesler.

O, 1937-1952 yıllarında Bülbül adına orta pilleli müzik okulunda müdür olarak çalıştı. Bu yıllarda okula en deneyimli öğretmenler davet alırlar. Okulda konserlerin sayısı çoğalıyor, öğrenciler sık sık yarışmalara katılıyorlar, öğretmenler yeni eğitim repertuarı yazıyorlar, yeni ve özel metodik üslullar ile öğretmeye büyük önem veriliyor. Onun girişimiyle bu okul Konservatuar bünyesinde 10 yıllık orta müzik okulu adını alır. Bu okulda müzik eğitiminin gelişmesi, yeni nota edebiyatları ile zenginleşmesi, genç yetenekli mezunların bitirmesi, nailliyetler elde etmesi Kövkeb hanımın öğretmen emeğinin ürünüdür.

Kövkeb Seferaliyeva Ü.Hacıbeylinin "Köroğlu" operasından bazı müzik örnekleri okestrden piyano için transkripsiyon etmiştir. Dahi bestecinin orkestra için "Cengi" eserini, Gara Garayevin "Don Kixot" senfonik gravürlerini de piyanoda çalmak için işlemiştir. Profesör K.Seferaliyeva Azerbaycan bestecilerinin operalarından, orkestra eserlerinden bir kısmını orta kademeli müzik okullarının öğrencilerinin piyano eğitimi için de çalıştı.

Üzeyir Hacıbeylinin eserlerinden və şarkılarında ibaret çocuklar için not albumu da ilk defa 1961 yılında K.Seferaliyeva tarafından yapılmıştır.

Üzeyir Hacıbeyli'nin "Azerbaycan halk müziğinin temelleri" kitabının 1945 yılında yayına hazırlanmasında ve kitabın editörlüğünde prof. K.Seferaliyeva önemli rol oynamıştır. O, Üzeyir beyin yaratıcılığı ve eğitim faaliyeti, Azerbaycan'da müzik eğitiminin tarihi hakkında da birçok ilginç makaleler yazmıştır.

1952 yılında Seferaliyeva'ya eğitim hizmetlerinden dolayı "Azerbaycan Devlet Konservatuarı profesörü" yüksek bilimsel derecesi verilmiştir. 1972 yılında Azerbaycan Cumhuriyeti'nin en yüksek fahri adını - "Halk Sanatçısı" adını almıştır.

Mütəqillik döneminde Kövkeb Seferaliyevanın hatiresinə adanmış genç piyanistlerin yarışları yapılmıştır.

Yirminci yüzyılda Azerbaycan'da piyano eğitiminin ve sanatının gelişiminde, milli pianoçuluğun okulunun teşekkülünde onun başarılar ve şöhret kazanmasında sayın profesör, Halk Sanatçısı Kövkeb Seferaliyevanın faaliyeti her zaman yüksek değerlendirilir.

1. 2. Elmira Nezirova (1928-2014)

Azerbaycan Cumhuriyeti'nin çok ünlü ve sevilen müzik sanatçısı, prof. Elmira Nezirova müzik kültürümüzün büyük ve meşhur şahsiyetlerinden biridir. Elmira Nezirova Azerbaycan müzik kültüründe profesyonel besteci, ifaçı, pedadoq ve sanat adamı gibi geniş faaliyeti göstermiş, müzik sanatının ve eğitiminin gelişimine özgün katkılar armağan etmiştir. Azerbaycan modern piyano-ifaçılık mektebinin oluşmasında, gelişmesinde ve tebliğ edilmesinde prof. Elmira Nezirovanın bir besteci, sanatçı ve eğitimci gibi eşsiz hizmetleri vardır.

Elmira Nezirovanın ilk müzik eğitimini 1936-1946 yıllarında Bülbül adına müzik okulunun piyano bölümünde, ünlü eğitimci R.İ.Siroviçin sınıfında almıştır. Aynı zamanda, yaratıcı öğrenciler için öngörülüş sınıfta N.S.Çumakovla bestecilik dersleri geçmiştir. Onun sanat alanında ilk başarılı adımları bu müzik okulunda okuduğu yıllara tesadüf etmiştir. Örneğin, 1944 yılında, 16 yaşındaki E.Nezirova Tiflis'te yapılan Güney Kafkasya cumhuriyetlerinin müzik haftasında piyano için bestelediği 5 prelüdü icra etmiştir. Bu genç okullunun prelüdləri ve icrası hafta katılımcıları tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Ünlü sanatçılar Üzeyir Hacıbeyli ve Reynold Qliyer bu öğrencin bestecilik ve ifaçılık yeteneği hakkında olumlu görüşlerini bildirdiler.

Üzeyir Hacıbeyli Elmira Nezirovanın iki alanda da yeteneğini destekleyerek, ona bestecilik ve çalgıcılık üzere konservatuvar eğitimi almasını tavsiye etmiştir. E. Nezirova konservatuarda eğitim aldığı yıllarda Ü.Hacıbeyli'nin tanıtımı ile Azerbaycan Besteciler Birliği'ne üye kabul edilmiştir.

E.Nezirova piyano ve bestecilik üzere yüksek müzik eğitimini 1950-1954 yıllarında Ü.Hacıbeyli adına Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'nda (mevcut Bakü Müzik Akademisi'nde) almıştır. Okullu yaşlarında müzik bestelemeye ciddi çıkarı ile seçilen E.Nezirova konservatuvar yıllarında birçok eserler yazmış, "Senfoni orkestrası için üvertura" diploma işi yüksek değerlendirilmiştir.

E.Nezirova konservatuvarını bitirdikten sonra geniş konser ve pedagoji faaliyete başlamıştır. 1951 yılından konservatuarda piyano dersleri vermiş, 1964 yılında "Emektar sanat adamı" fahri adına layık görülmüş, 1971 yılında profesör bilimsel adını almış, 1972 yılından ise Konservatuvarın 3 sayılı piyano bölümünde rehberlik etmiştir.

Besteci Elmira Nezirova silmi kuartet (1953), "Senfoni orkestrası için Üvertura" (1954), "Violin ve piyano için sonat" (1952), "Viyolonsel ve piyano için sonat" (1952), "Viyolonsel ve piyano için Ağıt" (1958), dram eserlerine müzik bestelemiştir.

E. Nezirovanın bestecilik yaratıcılığında piyano için eserler avantaj teşkil ediyor: "Piyano için 5 prelüde" (1947), "Piyano için 4 etüd" (1953), "Piyano için varyasyonlar" (1953), "Piyano için sonatina" (1954), "Piyano ile senfonik orkestra için 1 sayılı konser" (1954), "İki piyano için arnavut halk konularında suita" (1955), "Piyano için çocuk piyesleri," "Piyano için xalq türküleri" (1957), "Piyano ile senfonik orkestra için arap konularında Konser (1957) "Piyano ile senfonik orkestra için 3 sayılı konser" (1968), "Piyano için sonat-poema" (1969).

Prof. Elmira Nezirova Azerbaycan'da piyano için prelüde ve etüd türlerinin ilk yazarıdır. Bu prelüdlər ve etüdlər Azerbaycan'da ifaçılık ve pedagoji repertuarın ilk profesyonel örnekleridir.

E Nezirovanın bestecilik, ifaçılık, eğitim faaliyetinin merkezi'nde piyano aleti, piyano türleri, piyano müziği ve yöntemleri duruyor. Besteci piyano eserlerinde bu alete kendi yaratıcı üslubunun estetik, duygusal ve rasyonel ifade aracı olarak bakıyor. Bütün bunların bir sebebi de E Nezirovanın çok yüksek düzeyde piyano eğitimi alması, profesyonel piyanistlik sanatına sahiplenmesi ve piyanonun tüm inceliklerine derinden vakıf olması ile ilgilidir.

Azerbaycan piyano müziğini yeni eserleri ile zenginleştiren besteci, aynı zamanda piyano sanatının repertuarını da nicelik ve nitelik açısından yenilenmiştir. Piyano aletini mükemmel bilen olması, aletin tüm çalgıcılık, teorik, sanatsal ve pratik olanaklarını kapsamlı bilmesi onun piyano eserlerinin klasik, romantik ve modern tarzında, mükemmel pianizm teknolojisinde, renk ve sanatsal karakterinde kendini parlak şekilde göstermektedir. Bu eserler Azerbaycan piyano müziğinin ilk profesyonel örneklerine aittir ve respublikamızda piyano müziğinin en iyi eserlerinden hesap ediyorlar.

Elmira Nəzirovanın Fikret Emirov ile birlikte bestelediği "Arap konularında Konser" 20'üncü yüzyıl Azərbaycan piyano müziğinin en mükəmməl nümunələrindən biridir. "Konser" 1957 yılında E.Nəzirovanın ifasında Niyazi'nin səfliğində ilk dəfə səslənərək, piyano sənətinə əbədi daxil olmuşdur. Sonrakı illərdə "Konser" E. Nəzirovanın ifasında Niyazi, Y.Svetlanov, N.Anosov, N.Rahlin, A. Staseviç (Rusya), R.Satanovski (Polonya), V.Feldbrili (Kanada) kimi tanınmış səfərlə Moskova'da, Sovyet Sosialist Cümhuriyyətləri Birliyi'nin şəhərlərində, Polonya'da, Mısır'da, Birləşmiş Arap Emirləkləri'ndə, Çekoslovakiya və digər ölkələrdə uğurla səsləndirilmiş və böyük dinləyici rəğbətini qazanmışdır. "Konser" sonrakı illərdə Ferhat Bedelbeyli, Zöhrab Adıgözəlzadə kimi tanınmış sənətlərin repertuarında da yüksək peşəkarlıqla təfsir edilmişdir.

E.Nəzirovanın 1950-1970 illərində zəngin və aktiv konsert fəaliyyəti Azərbaycan piyano-ifaçı məktəbinin inkişafına güclü təsir etmişdir. Onun pianist olaraq fəaliyyəti Azərbaycan piyano sənətinin inkişaf tarixində xüsusi bir mərhələni təşkil etmişdir. Çalgıçılıq repertuarı zəngin olan E.Nəzirova istər yurtdışına turnelərində, istər ölkəmizdəki konsertlərində dünya piyano müziği nümunələrini, ayrıca Azərbaycan piyano müziğini yüksək peşəkar şəkildə təbliğ etmişdir. E.Nəzirovanın önəmli xidmətlərindən biri də şübdür ki, Azərbaycan'da piyano üçün pedaqoji repertuarın təməlini atan ilk bəstəçi və təlimçilərdən biridir. E.Nəzirovanın bəstəçilik, ifaçılıq və pedaqoji fəaliyyəti ölkəmizdə piyano müziğinin inkişafında, təlimində və yayılmasında önəmli rol oynamışdır. Onun piyano əsərləri milli piyano müziğine yeni, eşsiz üslub və tərzi gətirmiş, sənət və təlim repertuarının zənginləşməsinə səbə olmuşdur.

O, özünün uzun illərə dayanan təlim fəaliyyəti nəticəsində Azərbaycan'da onlarla peşəkar pianist və təlimçi yetişirmişdir. Prof. E.Nəzirova məktəbinin önəmli təmsilçilərindən olan prof. Saide Behbudova, prof. doktor Aida Hüseynova (Bexbudova, Guseynova, 1988: 116-129), dosent Gülarə Gəziyeva (Gəziyeva, 2005: 106), Bakü Müzik Akademiyasının profesörü, doktor Tarlan Seyidov (Seidov, 2004) Azərbaycan və Rus dillərində yazdıqları məqalələrdə onun bəstəçilik, ifaçılıq və təlim fəaliyyətini bir-birinə bağlı şəkildə analiz etmişlər. Bu tanınmış sənətlə Asya ölkələrinin, Rusiyanın, xüsusilə Moskovanın peşəkar musiqi mühitindən də yüksək qiymətləndirilir.

E.Nəzirovanın piyano əsərləri ölkəmizdə piyano təliminin və sənətin inkişafına olumlu təsir etmişdir. Bu əsərlər uşaq və orta təhsil musiqi okullarının, əlavə musiqi kollejlərinin təlim proqramlarına daxil edilmişdir. Öyrənilənlərin ifa peşəkarlığına, pianoçuluq alışkanlıqlarına, peşəkar musiqiçi olaraq yetişməsinə, onların sənətsal və estetik düşüncəsinə bu əsərlərin önəmli təsirini göstərməliyiz.

1. 3. Elmira Aliyeva (1929)

Elmira Aliyeva'nın həyat və sənət yolu Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tarixində parlaq bir səhifədir. O, Konservatorda tanınmış piyano təlimçisi, Halk Sənətləşçisi, professor M.Brennerin tələməsi olmuşdur. Konservatorda oxuduğu müddətində Elmira Aliyeva böyük uğurla solo və qrup üçün danışma apararaq özünü yetenekli pianist və sənətsal şəxsiyyət olaraq tanıtmışdır. Konsertlərində icra edilən qruplar olduqca geniş və fərqli idi. İ.Haydn, V.Mosart, L.Bethoven, F.List, R.Şuman, F.Şopen, İ.Brams, S.Frank, K.Sen-Sans, K.Debüssi, P.Çaykovski, S.Rahmaninov, A.Skryabin, S.Prokofyev, D.Şostakoviç, G.Garayev, C.Hacıyev, F.Emirov, A.Melikov kimi bəstəçilərin əsərlərini qapşırdı. Öyrənilmə illərini yetenekli musiqiçilərlə əlaqə, dönmənin ən tanınmış sənətlərinin konsertləri, rəsım sərgiləri və ümumi olaraq tüm mədəniyyət və sənət həyatı gənc və yetenekli Elmira xanım üçün xüsusi bir okula döndü. Bu dönmədə görkəmli vilonçel ifaçısı və təlimçisi Sabir Aliyev ilə sənətsal əlaqə nəticəsində pianistin konsertməstər ustalığı ortaya çıxıyor. Repertuar, konsert proqramları üzərində ortaq çalışma, danışmalar və gəströl səyahətləri gerçək və samimi sənətsal əlaqə bu iki insanın kədərlərini əbədiyən kavuşduruyor.

1952 yılında Konservatuarını bitirdikdən sonra E.Aliyeva öz təlim fəaliyyətinə Bakü Müzik Kollejinə, konsertməstər fəaliyyətinə isə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatuarında başlayır. 1956 yılında professor Kövçeb Sefəraliyevanın idarə etdiyi piyano bölməsində təlimçi çalışıyor. Tüm bu illər boyuncə o uğurlu bir təlim və sənət fəaliyyətlərini yürütüyor. Azərbaycan Halk Sənətləşçisi Sabir Aliyev ilə ortaq sənətsal fəaliyyət daha da pekişiyor.

Elmira Aliyevanın peşəkar musiqiçi fəaliyyəti Azərbaycan piyano məktəbinin inkişafında önəmli rol oynayır. E.Aliyeva dünya piyano sənətinin ən xüsusi uğurlarını bəstəçiliklə ümumi Azərbaycan piyano musiqisinin təbliğində aktiv iştirak edir. E.Aliyevanın aktiv və uğurlu musiqi aydınlaşma, ifaçılıq, təlim və metodik fəaliyyəti onun

profesyonel niteliklerinin harmonik uyumunun yüksek seviyesinden haber verir. Müzik sanatının tüm alanlarında mükemmelliğe doğru sürekli can atma onun şahsiyetini oluşturmakla beraber, yeni yaratıcı başarıların elde edilmesine de yol açıyor.

Kendi öğretmenlerinin kıymetli pedagoji tavsiyelerine dayanarak, prof. E.Aliyeva 60 yıllık eğitim faaliyeti boyunca 100'den fazla yüksek profesyonel mezunlar getirmiş ve Azerbaycan çağdaş piyano sanatının gelişimine büyük katkılar vermiştir. Onlar bugün sadece Azerbaycan'da değil, Türkiye, Rusya, Amerika, İsrail, Mısır, Umman gibi ülkelerin de müzik merkezlerinde çalışırlar. Elmira hanımın öğrencileri üstadın büyük pedagoji emeğinin ürünü olarak çeşitli yüksek ödüllere sahip oluyor, onun piyano eğitimi üzere metodik ilkelerini başarıyla devam ediyorlar.

Prof.E.Aliyevanın bilimsel metodik kaynaklarında piyano öğretmenleri ve öğrencileri için eserlerin teknik, sanat, estetik, kavrama, profesyonel boyutlarda nasıl öğretilmesi hakkında çok değerli teorik-pratik tövsiyeler yazılmıştır. (Aliyeva, 1983; Aliyeva, 1985; Aliyeva, 1986; Aliyeva, 1987).

Özellikle dikkat E.Əliyevanın publisistlik faaliyetine de yönelmelidir. Azerbaycan'ın dahi bestecisi Ü.Hacıbeyli hakkında görüşlerini Elmira hanım kendi makalelerinde anlatmıştır. (Aliyeva, 1985; Aliyeva, 1985). Bu makalelerde Üzeyir beyin çok yönlü şahsiyeti dahi besteci, eğitimci, sayın halk adamı gibi, aynı zamanda yüksek manevi kültüre ve değerli yaratıcılığa sahip dahi bir insan olarak görülmüştür.

Prof. E.Aliyeva uzun yıllar boyunca başarılı eğitim faaliyetlerinden dolayı 1978 yılında doçent, 1995 yılında profesör bilimsel derecelerinin almıştır. Verimli yaratıcılık ve sanat çalışmalarından dolayı Azerbaycan Ali Sovyeti'nin Fahri fermanı ile taltif edilmiştir, "Emektar Sanat Adamı", "Emektar Öğretmen" fahri adlarına layık görülmüştür.

Şimdi de prof. Elmira Əliyeva Bakü Müzik Akademisi'nde en önemli və en ünlü öğretmenlerden biri olarak, verimli çalışmalarına devam ediyor.

2. SONUÇ

Azerbaycan halkı kadınlara her zaman büyük saygıyla yaklaşmıştır. Böyle demokratik ve hümanist yaklaşım eski ve orta çağ dönemlerinde kendini bariz olarak gösteriyor: Kadınların devleti yönetmesi, askeri seferlerde yiğitlik ve şücayet ile döyüşmesi, bilimde, şiirde, resimde ve müzikte yaratıcı faaliyet göstermesi, ailede sadakatli hanım ve şerefli anne olması ve saire. Bu tarihi-kültürel gelenek devam ederek çağdaş ve demokratik ülke olan Azerbaycan'da gender eşitliğine tüm alanlarda yasal güvence veriliyor. Yirminci yüzyılda olduğu gibi bugün de Azerbaycan toplumunda kadın hakları sağlanıyor. Bütün alanlarda olduğu gibi müzik sanatında, aynı zamanda piyano ifaçılığında ve piyano eğitiminde kadın müzisyenler yüksek profesyonellikle faaliyet gösteriyorlar, Azerbaycan'da ve uluslararası alanda müzik kültürüne etkin katılıyorlar. Ülkemizde kadınların müzik eğitimi alabilmesi ve sanatla meşgul olabilmesi için tüm sosyal, kültürel, eğitim, hukuk olanakları mevcuttur.

KAYNAKÇA

Aliyeva, E. (1985). Dahi Besteci. *Gobustan Dergisi*, № 4.

Aliyeva, E. (1985). Üzeyir Hacıbeyli ve Klasik Rus Müziği. *Bakü Gazetesi*, 18 Ekim.

Aliyeva, E. (1985). A. Memmedov. Piyano İçin Varyasyonlar, Bakü, 1983; A . Abbasov. Piyano ve Viyolonsel İçin Sonatina, Bakü, 1983; Ü.Hacıbəyov. Aşık Sayagi Triosu, Bakü, 1985; M. Mirzayev. Piyano, Viyolonsel ve Keman İçin Trio, Bakü, 1986; T. Bakıhanov. Varyasyonlar, Çocuk Öyküleri, Bes Prelüdiya, Bakü, 1987.

Gaziyeva, Ğ. (2004). Bəstəkar, Pianoçu, Pedagog. *Musiqi Dünyası*, N. 3-4 (21), 106.

Səfərəliyeva, K. (1945). *Azərbaycan Muğamları Əsasında Yazılmış Pyeslər Fortepiano Üçün /K.Səfərəliyeva*; Red. Ü.Hacıbəyov, Bakı: Azmusnəşr, s. 51.

Səfərəliyeva, K. (1969). *Azərbaycan Bəstəkarlarının Polifonik Pyesləri Fortepiano Üçün /Tərt.* [Red. M. Hacıyeva], Bakı: Azərnəşr, s.17.

Səfərəliyeva, K. (1977). *Major və Minor Qammaları Tersiyalarla. Orta İxtisas Musiqi Məktəblərinin Yuxarı Sınıf Şagirdləri Üçün: Fortepiano Üçün /Tərt.* [Red. Ş. Hüseynova]; Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası, Bakı: İşıq, s. 24.

Səfərəliyeva K. (1982). *Qamma və Arpeciolar [Notlar]: Musiqi Məktəblərinin Şagirdləri Üçün (Fortepino Sinfî Üzrə)*; [Red. Ş.Hüseynova], Bakı: Işiq, s. 68.

Бехбудова С. (1988). Гусейнова А.. Эльмира Мирза Риза кызы Назирова. // Видные деятели фортепианной культуры советского Азербайджана. /Сост. Тарлан Сеидов. – Баку, Ишыг, с. 116-129.

Сеидов Т. (2008). Композитор, пианист, педагог: К юбилею профессора Эльмиры Назировой. // www.harmony.musigi-dunya.az Harmony: International Music Magazine, N. 7.

SİNEMA ve MÜZİK; TÜRKİYE’DE FİLM MÜZİĞİ YAPMAK

Cinema and Music; to Make Soundtrack in TURKEY

Salim SINAR**

ÖZET

Müzik, insanları derinden etkileyen sanat dallarından biridir. Çoğu zaman kelimeler ile ifade edilemeyen duygu ve düşünceler, müzik ile ifade edilmeye çalışılmıştır. Sinema ise görüntüyle hikâyelendirme, yani görüntü sanatıdır. Müzik sinemada görüntüyle yaratılmak istenen atmosferi, duyguyu destekler, besler, tamamlar. Aynı zamanda bir anlam yaratma ögesi olarak da sinemaya hizmet eder. Hareketli görüntüye müzik yapma sanatı, sinema tarihinin ilk gününden beri muhtelif tartışmalara yol açmıştır. Ancak sinema-müzik ilişkisi, sinema sanatının başlangıcından günümüze değin kopmaksızın devam etmektedir.

Bu çalışma; sinema ve müzik ilişkisinde Türkiye’de film müziğinin konumunu ortaya koymak, sinemaya doğru müzik yapmanın yollarını araştırmak, sinemaya müzik yapma aşamaları, yönetmen, senarist ve besteci arasındaki ilişkinin filme yansıma biçimi ile müziğin sinema için anlam ve önemi üzerinden Türkiye sinemasında müzik olgusunu incelemek amacıyla yapılmıştır.

Çalışma; müziğin sinema içindeki tarihsel gelişimi, günümüze dek sinemaya müzik yapan kişiler, müziğiyle anılan filmler, vb verilerin incelenmesinin yanı sıra Türk sinemasına müzik yapan bazı kompozitörlerin röportajlarından oluşan ve araştırmacı tarafından hazırlanan “Sinemaya Müzik Yapmak” isimli bir belgesel film ile de desteklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, müzik, film, film müziği, Türk sineması.

ABSTRACT

Music is one of the art branches which influence people deeply. Mostly, the emotions and notions that can not be reflected by the words, are tried to reflect by music. In case, cinema is an emplotment by image, in other words, it is image art. Music supports and completes the emotion which is wanted to create by image in cinema. Also it serves cinema as a unit of meaning making. The art of making music to moving image caused many discussions since the first day of cinema history. But the relationship of cinema and music continues until today since the beginning of art of cinema.

This study aims to present the place of soundtrack in cinema-music relation in Turkey and to research the ways to make correct music to film, the steps of making music to cinema, and to investigate the music fact in Turkey cinema through the relationship between director, scenarist and the composer and the importance of music for cinema.

Besides the investigation of historical process of music in cinema, the people which made music to cinema until today, the movies that remember by their soundtracks, the study is also supported by a documentary film named “Making music to Cinema” that includes interviews of composers which make music to Turkish cinema.

Key Words: Cinema, music, film, soundtrack, Turkish cinema.

GİRİŞ

İnsanoğlu için vazgeçilmez bir parça olan müziğin hayatımızdaki yeri tartışılmaz. Hangi dil, din, ırk ya da mezhepten olursak olalım, kendi kültürümüzün izlerini taşıyıp taşımadığına bakmaksızın, her daim bir müzik çalınmıştır kulağımıza. Ancak müzikalitenin tıpkı sevdiğimiz renkler gibi bazı ayrımları ve olgunlaşma süreci vardır. Bazen tanımlanabilen bazen de tanımlanamayan bir güç sizin “o” müzikle özdeşleşmenizi sağlar. Sizi bazen üzer bazen mutlu eder. Aslında en eski çağlardan bu yana bir haberleşme aracıdır müzik. Basit anlatımı ile hayvan derisinin ortası boş silindirik ağaçlar üzerine, gergi yöntemiyle çekmek suretiyle yapılmış vurmali sazlar ailesinin en eski sazıdır “davul”. En eski geleneklere göre Şaman, hem davul çalan hem şarkı söyleyen, hem de bir takım figürler ile dans eden kişi olarak çıkar karşımıza. Bir yandan el yardımıyla O’na vurup ses çıkarırken bir yandan da ağızımız (gırtlığımız) vasıtasıyla türlü sesler çıkararak, saz ve söz birbirine eşlik eder. Kültürümüzün vazgeçilmez simgelerinden olan “Ozan”lık geleneği halkın doğrudan dile getiremediği, gerek olumlu gerekse olumsuz hadiseleri sazı ve sözü vasıtasıyla dile getirme sanatıdır. Tüm yalın duygularıyla müziğini icra eden Ozan, söz konusu olayı kendi yorumuyla halk ile paylaşır.

Sinema ise görüntüyle hikâyelendirme, yani görüntü sanatıdır. Müzik sinemada görüntüyle yaratılmak istenen atmosferi, duyguyu destekler, besler, tamamlar. Aynı zamanda bir anlam yaratma ögesi olarak da sinemaya hizmet eder. Bazı sinemacılar ve kuramcılar kameranın kullanımının, hareketlerinin adeta bir görsel bir müzik yaratabileceğini düşünmektedir. Dramatik yapıyı destekleyen müzik ögesinin zaman zaman görüntüyü geri plana atarak, görüntü dilinin önüne geçtiği endişesiyle, müzik kullanımına mesafeli yaklaşan, film kuramları, akımlar ya da yaratıcı yönetmenler olmuştur.

Ancak sinema-müzik ilişkisi, sinema sanatının başlangıcından günümüze değin kopmaksızın devam etmektedir.

* Öğr. Gör.-İTÜ TMDK Türk Halk Oyunları Bölümü, salimsinar@hotmail.com.tr

“*Sinemaya Müzik Yapmak*” başlıklı tez çalışmamda, gene “Sinemaya Müzik Yapmak” ismiyle hazırlanan bir belgesel film çalışmasının yanı sıra, sinema-müzik ilişkisini, müziğin sinemaya nasıl bir katkı sağladığını, sinemada müzik olgusunun önemini, müziğin sinema içindeki tarihsel gelişimini incelemeye çalıştım. Yüksek Lisans tez çalışmamdan yola çıkarak hazırladığım bu bildirinin, özellikle Türkiye’de film müziğinin konumu ve değerlendirilmesi konusunda küçük de olsa bir katkı sağlamasını dilerim.

Sinema Müzik İlişkisi

Müzik, insanları derinden etkileyen sanat dallarından biridir. Çoğu zaman kelimeler ile ifade edilemeyen duygu ve düşünceler, müzik ile ifade edilmeye çalışılmıştır. Müziğin bu sihirli gücünden sinema da faydalanmak istemiştir. Sinemanın doğduğu ilk yıllarda karsımıza çıkan film ve müzik ilişkisi zaman içerisinde gelişmiştir. Antik Yunan döneminde de, drama-müzik ilişkisinin çok yakın bir bağ içinde olduğunu ifade eden kaynaklar, aynı ilişkinin asırlar sonra sinema sanatında da gelişerek büyüyen bir dinamizmle birlikte devam ettiğini vurgulamaktadır.

Amerikalı kompozitör Aaron Copland, film müziğini perdenin arkasına saklanmış bir fırın benzetmesiyle, filmin sıcaklığının oradan geldiğini söylemiştir. Cahit Berkay ise zaman zaman verdiği demeçlerde, yapımcıların adeta bir plak tadında film müziği istediğini, film izlenmeden de tek başına dinlenebilen müzikleri kendilerinden belediklerini ifade etmiştir. Ancak film müziğinin bu olmadığını ve müziğin görüntüyle ve senaryoyla buluştuğunda bir anlam kazanacağını vurgulamaktadır (Ok, 1995: 66).

Film süreleri uzadıkça seyirci beklentisi de beraberinde artmıştır. İzleyici artık salonda doğaçlama olarak icra edilen canlı müziğin kendisini tatmin etmediği yönünde bir duygu ile gündelik hayata ait bazı sesleri de duymak istediğini dile getirmiştir. En başta konuşma seslerini duymak isteyen seyirci, arabaların sesleri, atların yürüyüş seslerini dahi duymak istemektedir.

Takip eden yıllarda televizyonun neredeyse tüm hayatımıza ne denli hızlı girdiği düşünülecek olursa, film yapımları kısmen azalmıştır. Ancak 80’lerden sonra dijital kayıt tekniği sayesinde müzik ciddi bir seviye kazanmıştır.

Türkiye’de Film Müziğine Kısa Bir Bakış

Çarkcı’nın belirttiği üzere (Çarkcı, Diziler Müzikle Güzel 2010) , Türkiye’de film müziğinin tarihini ilk kez kaleme alan Sadı Konuarlp’in “Film Müziği/Tarihçe ve Yazılar” adlı kitabında ülkemizdeki film müziği tarihi 5 ayrı başlık altında toplanıyor (Çarkcı, www.sevcancarkci.blogspot.com.tr 2011):

- Sessiz film dönemi (1897-1931),
- Şarkılı Melodram ve Operet Dönemi (1931- 1938),
- Yeniden Skorlama Dönemi (1938-1950),
- Sinemacılar Dönemi (1950-1960),
- 196-1990 Dönemi.

Birçok kaynağa göre Türkiye’de 1931 yılında çekilen ilk sesli filmimiz “İstanbul Sokakları”dır. Filmde tangolar, türküler ve Semiha Berksoy’un sesiyle hayat bulan parçalar yer almaktadır. Aynı zamanda ilk şarkılı melodram olma özelliği taşıyan filmden sonraki süreçte bir geleneğin başlangıcı olarak Türk sinemasında plaklarından alınma müzik parçaları filmlere yerleştirilmektedir. Takip eden yıllarda Hint ve Arap rüzgârlarıyla getirilen filmlere, Türk bestecilere yeniden müzik yapımları için siparişler verilmekte ve dönemin denetim mekanizmaları Arapça sözlü müziklerin kesin olarak yasaklandığını ilan etmektedirler. Ancak toplumsal bir algı ile bu yasağın ters tepki yaratması bu tip adaptasyon şarkılarının, 1970’lerde yerini çok daha büyük bir furya olan Arabesk müzik tarzına bırakmasıyla devam etmiştir.

Bazı kaynaklarda 1960’lardan 1990’lara kadar olan süreci kapsayan dönemde, siyasal rejimin, toplumsal koşulların ve ekonomik şartların film sektörünü de etkilediği ve 1970’lerde şarkıcıların ve müzik gruplarının (Sezen Aksu, Cici Kızlar, Ali Rıza Binboğa, Füsün Önal, Barış Manço, Beyaz Kelebekler) filmlerde rol aldığı gözlemlenmiştir. Dönemin sonları itibariyle de beyazperdede artık rol, arabesk sanatçılarının olacaktır.

Pekman ve Kılıçbay'ın verdiği istatistiğe göre 1974-1990 Yılları arasında çekilen 2219 filmin %39'unun melodram, %40'ının ise arabesk olduğunu saptamışlardır. Arabesk filmlerin Orhan Gencebay dışındaki isimleri; Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, İbrahim Tatlıses, Bülent Ersoy, Ercan Turgut, Ümit Besen, Arif Susam, Ferdi Özbeğen, Kibariye, Ceylan, Küçük Emrah, Coşkun Sabah, Bergen gibi isimlerdir (Pekman ve Kılıçbay, 2004: 39). Fakat bu açıklamalardan, 1970 ve 80'li yılların sadece arabesk filmler ile geçtiği yanlışına vurdurmamalıdır.

Türkiye'de Müzikal Filmler

Birçok kaynakta yer alan "Leblebici Horhor" müzikal türünde çekilen ilk film olarak anılırken, 1933 yılında çekilen "Karım Beni Aldatırsa" filmi ilk operet filmidir. 1940 yılında ilk şarkıcı oyuncu olma özelliğini taşıyan Münir Nurettin Selçuk "Allah'ın Cenneti" adlı filmde oynarken, ilk kadın şarkıcı oyuncu ise "Nasreddin Hoca Düğünü" filminde rol alan Müzeyyen Senar'dır. 1951 yılında Lütfü Akad'ın "Lüküs Hayat" adlı müzikali çekilmesiyle Zeki Müren "Beklenen Şarkı" ile sinemadaki yerini alır. Takip eden yıllarda Yalçın Tura'nın müziklerini yaptığı ve Atıf Yılmaz'ın yönettiği "Keşanlı Ali Destanı" adlı müzikal çekilir. Türkiye'de sinemanın bu dönem itibarıyla en iyi müzikli yıllar olarak anıldığı ifade edilmektedir.

2000'li yılların başında Ezel Akay'ın tekrar çektiği "Yedi Kocalı Hüzmüz" filmi beklediği ilgiyi görmemekle kalmayıp ciddi bir maddi kayıpla sonuçlanır. Şarkılı ve danslı müzikal formatında masalsi bir yaklaşımla beyazperdede yerini alan filmi, bizzat içinde yer alan biri olarak, tüm sanatçıların üstün performanslarına rağmen gişede kurtarmaya kimsenin gücü yetmez.

Türk Bestecilerin Gözünden Film Müziği

Yalçın Tura, Cahit Berkay ve Zülfü Livaneli gibi kompozitörlerin de yer yer fikirlerinin alındığı söylenirken; 1960 yılları ve sonrasında Türk Sineması'nda birçok filme müzik yapan Tura şunları belirtmektedir: "Bir filme müzik yapacağım zaman senaryosunu okurum. Filmde çok çeşitli müzikler kullanılabilir. Sahnedeki ifadeyi aktaracak müzik tarzını bulmak için, film müziğini rejisörün elinde anlatım aracı olarak gördüm. Aktör, ancak rolü olduğu yerde gözüküyorsa, film müziği de rejisörün başka hiçbir şekilde anlatamadıklarını anlatan bir unsur olmalıdır. Film müziği, sahnedeki ifadeyi anlatan bir aktör gibi olmak zorundadır. Film, hareketli resimdir. Onun için de filmin müziğinin oluşumunda filmdeki hareketin büyük etkisi vardır. Bir filmde müziğin kullanımının çok çeşitli yolları vardır. Film müziği her zaman hareketi körü körüne izlemek zorunda değildir. Bazen, ona ters düşebilir. Bunlar bir manada isin püf noktalarıdır. Film müziği konusu üzerinde çalışmalar yaparken, bir genellemeden kaçınmak gerekir. Bu rejisöre ve film müziği yapan kişiye göre değişir. Bir filme müzik yapılacağı zaman hangi tarz müzik yapılacağı önceden belirlenemez" (Ok, 1995: 42).

Senaryonun, mekânın ve zamanın önemini her müzisyen gibi vurgulayan Berkay çarpıcı ve akıllara kazınan bir örnekle durumu şöyle özetlemiştir. "Selvi Boylum Al Yazmalı"da bağlama ailesinin en küçük sazı olan "Cura" enstrümanını kullanarak şehir ya da köy kavramının izleyiciyi götürdüğü duyguyu bu biçimde tamamladığını ifade etmektedir. Sanatçı bir röportajında film müziği için şunları söylemiştir:

Müziğin asla filmin önüne geçmemesi gerektiğini vurgulayarak "Filmlerde göz kulaktan daha önemlidir. Elbette bazı yerlerde kulak yani müzik gözün önüne geçilebilir ancak bir film sadece müziği için izleniyorsa o zaman başarısız bir film olur. Başarılı bir film müziği yapmanın kurallarından biri de müziğin filmin önüne geçmemesidir. Kulak Gözün önüne geçmemelidir" (Berkay, 2005).

Müziklerini yazdığı filmlerin yönetmenleri ile yaptığı tartışmaların sinema anlayışına büyük katkı sağladığını ifade eden Livaneli ise, yönetmenlerin kendisinden sıklıkla melodramatik sahneleri güçlendirecek müzikler istediğini, görüntüyle bire bir eşleşen duygu içine girilerek seyirciyi fazlaca yönlendiren temalar ile görüntüye hazırlama düşüncesinde olduklarını belirtiyor. Oysa aşırı tariflerle anlatmak yerine daha basit hareketler ile de duygunun aktarılabilceğini savunuyor. Ancak gerçekte bir siparişi yerine getirmek durumunda olduğundan, yönetmenin bakış açısına göre müziğine yön vermek ve çalışmaya katkı sağlamak adına duruma uyum sağlamak gerektiğini söylüyor.

Tıpkı Alejandro Amenabar gibi, kendi senaryona bir de kendi müziklerini işlediğinde sinemanın birleştirici gücünden yararlanıp filmi çekmenin keyfinin bir başka olduğunu söyleyen sanatçı, aynı zamanda avantajlarının da büyük olduğunu ifade ediyor. Örnek olarak Charlie Chaplin

de kendi filmlerine kendisinin müzik yaptığını ve yönettiğini ekliyor. İyi bir yönetmenin müzik, edebiyat, resim gibi sanat dallarından da anlıyor olması gerektiğini savunuyor.

Sanatçı, Bertolt Brecht'in film müziği teorilerini önemseydiğini ve onun verdiği bir örneği vurgulayarak yaklaşımlarının aynı olduğunu ifade ediyor. Örneği şöyle tarif ediyor; Harika bir bahar gününde cennet gibi bir gölde kayık içinde iki sevgili güzel zaman geçirmektedir. Aniden kopan beklenmedik bir fırtına ile kayık batır, çift boğularak ölür. Brecht' in söylemine göre böyle bir sahneye iki şekilde müzik yapılabilir. Birinci seçenek olarak sahnenin başından itibaren birazdan kötü şeyler olacağını hissettiren temalar ile seyirciyi bu duyguya hazırlamak. Bir diğer seçenek olarak, güzel bir bahar gününü anlatan hafif romantik ve eğlenceli bir müzik temasıyla yürüyen sahneyi, fırtına kopup kayık battığında da sürdürürerek böyle bir günde ölümüm saçmalığımı ve üzücülüğümü vurgulamış olursun diyor. Kendisinin de her zaman ikinci seçenektan yana olduğunu vurgulayan Livaneli, yönetmenlerin çoğunlukla birinci seçeneği tercih ettiklerini söylüyor (Livaneli 2007).

Belgesel Çalışması

Bildiriyi destekleyen ve 2014 yılı ortalarında çekimlerini tamamladığım belgesel çalışma, uzun yıllardan bu yana müzik ve özellikle dans ile iç içe olmam, film müziklerinin nasıl yapıldığını merak etmem ve araştırmam üzerine gerçekleştirilmiş bir denemedir. "*Sinemaya Müzik Yapmak*" isimli belgesel, sinema sanatında müziğin dramatik yapıyı besleyici-güçlendirici ve tamamlayıcı bir yapıya sahip olmakla birlikte, anlam yaratma sürecine nasıl katkılar sağladığı sorusu temeline oturtulmuştur. Bu temel doğrultusunda özellikle Türkiye'de film müziklerinin dünyaya kıyasla hangi düzeyde olduğu ve daha iyi film müziklerinin üretilebilmesi için nasıl bir aşama kaydedilmesi gerektiği incelenmiştir. Film, görüşlerini aldığımız değerli kompozitörlere, bir filme müzik yapmaları gerektiğinde genellikle hangi zaman diliminde dâhil oldukları, yönetmen ile çalışma ve üretim süreçlerinin nasıl işlediği soruları sorulmuştur. Bu güne dek yaptıkları çalışmalardan kesitlere yer verilerek, film müziğinde hiç uygulanmamış yaklaşımlarının var olup olmadığı yönünde görüşleri alınmıştır. Film, sanatçıların son olarak konu ile ilgili vermek istedikleri mesajları da içeren söyleşileriyle tamamlanmıştır.

Filmden kısa bölümlerin paylaşıldığı görüntülerde Türkiye' de Film Müziği Yapmak dendiğinde akla gelen ilk isimlerden biri olan sanatçımız Sayın Attila Özdemiroğlu şöyle ifade etmiştir: "Müzikte de aslında belirli akımlar var dönemsel akımlar var. Yani öyle bir filmin içine giriyorsunuz ki barok. Yaptım bunu, ta 1600'lerin 1700'lerin müzikleri gerekiyor oraya veya da oradan tatlar gerekiyor. Veya da öyle bir filme giriyorum ki mesela son yaptığım iki filmde de bu var, özellikle VAVIEN'de var. Çok sarkastik dediğim bambaşka bir üslup içine girebiliyorum bazen ironik oluyor bazen grotesk oluyor. Genelde o filme yönetmenin sanatsal bakışını yakalamaya çalışıyorum. O bakış dediğim gibi eğer sarkastik bir bakışsa yani hafif alaycı ve üst düzeyden bakarak da alay ediyorsa bende o üslupta yapıyorum ki o zaman bütünlenmiş oluyor hikâyesi. Çünkü o da kamerasını öyle kullanıyor hikâyesini yazarken veya da öyle yazılmış oluyor hikâye. Dolayısıyla sanatsal üslupla. Ama bunun yanında epik gibi bir şey keşfetmedim henüz bunu söyleyebilirim size. Yani var olan sanatsal üsluplar veya da onların bazen karışımları gayet tabii hayatta olabilecek karışımlarını kullanıyorum. Ama şu var, bir eser sahibi, besteci kimliğim olduğunu biliyorum, onu çoğu, bana en çok söylenen şeylerden bir tanesi biz ne zaman senin çalışmanı duysak hemen bak bu Attila deriz. Bu çok önemli bir şey kimlikli olmak yani farklı üsluplar da olsa bunun söylenebiliyor olması önemli bir şey. Sinema pahalı bir sanat neresinden bakarsanız bakın oldukça pahalı bir sanat ve hiçbir zaman çok parası olmadı. Bizlerde hep en minimal şartlarda müzik yaptım ben öyle. İnanmazsınız ama Arabesk filminin müziğini tek bir elektronik aletle yaptım. Bakın, makamsal komalı arabesk yani. O enstrümanların olması lazım, böyle onların o pest kemanlarının falan böyle tek tek pitchbend lere yaza yaza yaptık. Çünkü hiç bütçe yoktu. Yani o filmleri yapmak için öyle orkestralar tutun, büyük Hollywood' da ki gibi ekrana loop yapılınsın, belirli bir sahne müzik gelince bir sahne ondan sonra dönsün ha bire, orkestrayı ben çıkayım idare edeyim, hepsinin önünde notaları olsun, ışıkları yansın... Öyle bir şey hiçbir zaman yaşayamadım ben. İsterdim yaşamak böyle bir şeyi, yaşayamadım. Ama Türk sineması hala böyle bir şey yapamıyor" (Özdemiroğlu 2014).

Yeni dönem müzisyenlerinden çarpıcı denemelere imza atan, aynı zamanda Keman sanatçısı olan kompozitör İlker Görgülü ise: Dünyada tabii daha rahat. Özellikle Amerika bu konuda ekonomik olarak ve teknik olarak çok yukarda oluşu için onlarda sırtıtmıyor bizde sırtıtabiliyor. Biz mesela bütçeli bir filmde bile canlı orkestra zor kullanıyoruz, genelde bilgisayar üzerinden yapılıyor. Ya da kullanılsa da çok iyi tınlatamıyoruz o müziği, çünkü öyle bir geleneğimiz yok öyle yaşamıyoruz yani. Ama yurt dışında bunun için özel orkestralar var. Sadece film müziği çalışıyorlar, senfonik müziğin

devamı gibi oldu zaten. Hani filmlerdeki orkestral müzikler, şu an dünyada bir senfonik klasik müzik anlamında senfonik müzik dinlenmiyor pek, hala Mozart, Beethoven, Brahms falan, en son Shostakovich'ti herhalde senfonik müzik yazan. Ama günümüzde film müziği ile devam ettiğini düşünüyorum John Williams daha bir sürü besteciler, ciddi senfonik müzikler yazıyorlar en büyük örneği de STAR WARS'tır belki, hani başından sonuna müzik akar böyle (Görgülü 2014).

Türk halkı melodi seven bir halk olduğunu vurgulayan Cenk Erdoğan ise şöyle devam ediyor: Yani bugün mesela çok beğenilen dizilerin, çok beğenilen filmlerin genelde ya melodilerini hemen ezberliyorlar ya da mutlaka içerisinde bir şarkı oluyor. Türk halkı bunu seviyor ve sende besteci olarak böyle çok catchy diye tabir edilen piyasada ve özellikle de şunu ben 50 kez belki duymuşumdur. İşte mutfaktaki kadını bulaşıkları yıkarken "aa benim filmim başlıyor." "aa benim dizim başlıyor." denecek bir melodi yakalamak için uğraşıyorsun. Dünya sinemasında ise bambaşka, mesela çok böyle ağır dramatik bir aşk sahnesinde sadece bir yaylı orkestrasının çaldığı akorlar olabilir. Uzun uzun sesler çok dramatik tınlayan sesler olabilir. Ama mesela bunu Türkiye'de birisine dinlettiğimizde bu sektörde birisine "ya çok güzel de melodi yok." diyor içinde. Yani bu tabi bizi mecburen birbirine yakın, merdiven ve tekrarlanan melodiler bulmaya itiyor bestecileri (C. Erdoğan 2014).

Ve son olarak kompozitörler Türk Sinemasının gelişmesi ve büyümesi adına izlenmesi gereken en iyi yolun kendilerince şöyle olması gerektiğini vurgulayarak söyleyişi bitiriyorlar;

İlker Görgülü

Üretim ne kadar çok olursa illa aradan her zaman hep iyiler çıkacaktır yani, üretim olması en önemli şey yani iyi ya da kötü üretmemiz lazım (Görgülü 2014).

Dr. Nail Yavuzoğlu

Film yapan insanların doğru müzisyenlerle buluşmalarını ümit ediyorum (Yavuzoğlu 2014).

Atilla Özdemiroğlu

Türk sineması ekonomisini artık kurmaya başladı, kendi ekonomisi oluşmaya başladı. Dolayısıyla çok daha hızlı bir ilerleme bekliyorum ileriye doğru sinemada (Özdemiroğlu 2014).

Cenk Erdoğan

Ne zaman hani az müzikle film üretmeye başlarsak biz, o zaman müzisyende daha öz ve kaliteli beste üretir diye düşünüyorum yani inşallah bir gün (C. Erdoğan 2014).

SONUÇ

Sinemada müzik olgusu, Lumiere Kardeşler tarafından kaydedilen görüntüler üzerine çalınan klasik piyano parçaları (1896) ve gerçek anlamda Saint-Saens tarafından yapılan ve tarihteki ilk film müziği olarak yerini alan, L'assassinat du Duc de Guise (1908) filminden itibaren sinema içinde var olur. Müzik, Tarihsel süreçte sinema ile beraber gelişme gösteren bir sanattır. Film müziği, ilk zamanlar perdedeki görüntüye uygun, sadece piyano ile doğaçlama şeklinde icra edilirken, günümüzde yönetmen-besteci-orkestra ilişkilerine kadar gelen bir gelişme göstermiştir.

Farklı dramatik anlam yaratım örneklerinde müziğin, hikâyenin farklı bölümlerinde ya da hikâyenin bütününde anlamın ortaya konulmasına hizmet etmesi sinemada müziğin etkisini ve gücünü ifade etmektedir. Senaryo ve oyunculuk drama yaratılmasında ana enstrümanları oluştururken müzikte bu çerçevenin içinde kendisine önemli ölçüde yer bulmaktadır.

Belgesel filminden de anlaşılacağı üzere, yorumlarıyla çalışmaya büyük destek veren değerli kompozitörlerin altını çizerek; müziğin görüntüyle konuşan hatta görüntüyü konuşuran bir tamamlayıcılığı olması, doğru film ve doğru müziğin bir araya gelmesiyle eserin anlam kazandığını vurgulamışlardır. İnsan duygularının derinliğini anlatmaya kelimelerin yetmediği ve sözün bittiği yerde müziğin başladığı, birçok filmde müzikle birlikte filmin atmosferine girilebildiği hatta müziği çıkardığınızda çok insanın filminden mutsuz ayrılacağı yönünde ifadeler kullanmışlardır. Diğer yandan Türkiye ve dünyada film müziğinin endüstriyel olarak hangi seviyelerde olduğunu kıyasladıklarında, yönetmen ve besteci ilişkisinin dünya geneline oranla daha geç buluşmalar sonucu ve düşük bütçeler ile üretimlerini gerçekleştirebildiklerini dile getirmişlerdir. Eser sahibi olarak yaratımlarına aşık olmamak yani bütünüyle yarattığın esere bağlı kalınmaması gerektiğini, üretimin var olandan çok daha fazla yapılarak aralarından mutlaka iyilerin parlayacağını belirtmişlerdir.

Böylelikle sektörün hız kazanacağını, film yapan insanların gerçekten doğru müzisyenlerle bir araya gelmesi gerektiğinin altını çizmişlerdir. Türk sinemasının artık kendi ekonomisini kurduğunu ve eskiye göre çok daha hızlı bir yol kat edeceği ümidinde olduklarını ve ne zaman daha az müzik ile film üretmeye başlarsa o zaman kompozitörlerin çok daha kaliteli müzikler üretebileceği noktalarını vurgulamışlardır.

Milyonlarca insanın kalbine, ruhuna hitap eden “yedinci sanat” doğru müzik ve doğru tema ile seyirci ile görüntü arasındaki bağı kurabildiğince asli görevini yerine getiriyor demektir.

KAYNAKÇA

- Asiltürk, C. T. (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.
- Berkay, C. (2005). *Küçük Sinemacılar*. İstanbul: Star TV.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (2003). Popülerleşme Sürecinde Bir Bestekâr, Sadettin Kaynak. *Popüler Müzik Araştırmaları Derneği Dergisi*, No. 1,105-113.
- Çarcı, S. (2010). *Diziler Müzikle Güzel*. Akort Dergisi.
- Erdoğan, C. (2014). *Film Müziği*. (Röportaj yapan S. Sınar).
- Erdoğan, İ. ve Pınar Beşevli, S. (2005). *Sinema ve Müzik: Materyal Satış ve Bilinç Yönetimi İçin Bilişsel ve Duyusalın Oluşturulması*. Ankara: Erk.
- Görgülü, İ. (2014). *Film Müziği*. (Röportaj yapan S. Sınar).
- Livaneli, Z. (2007). *Roman, Film Müzik ve Livaneli Mavi Ada Dergisi*. (Röportaj yapan Z. Köse).
- Ok, A. (1995). *Türk Sinemasında Film Müzikleri*. İstanbul: Arion Yayınevi.
- Özdemiroğlu, A. (2014). *Film Müziği*. (Röportaj yapan S. Sınar).
- Pekman, C. ve Kılıçbay, B. (2004). *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Şen, H. O. (2003). *Sadettin Kaynak*. Ankara: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu.
- Tekelioğlu, O. (1998). Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları. *Cumhuriyetin Sesleri*, 146-153.
- Toker, O. (2003). Film Müziği Hakkında. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 85-100.
- Tura, Y. (1988). *Türk Musikisinin Meseleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yağbasan, M. ve İmik, N. (2007). Televizyon Dizilerinde Kullanılan Müziklerin Genç İzleyicilerin Dizileri İzleme Oranına Etkisi. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, No. 28.
- Yavuzoğlu, N. (2014). *Film Müziği*. (Röportaj yapan S. Sınar).
- <http://sevancarkci.blogspot.com.tr/2011/09/diziler-muzikle-guzel.html> (Erişim tarihi: 05. 01. 2014).
- <http://www.popmatters.com/feature/amenabar-alejandro/> (Erişim tarihi: 05. 01. 2014).
- <http://balkon3.com/en/elene-karaindrou-%E2%80%93-the-movies-are-an-inspiration-for-creating-great-works-of-art/> (Erişim tarihi: 05. 01. 2014).
- <http://www.kraft-engel.com/about/> (Erişim tarihi: 05. 01. 2014).
- <http://filmschoolrejects.com/features/aural-fixation-getting-under-composer-alberto-iglesias-skin-alorii.php> (Erişim tarihi: 05. 01. 2014).
- <http://movies.about.com/od/theseinside/a/seaaa121004.htm> (Erişim tarihi: 05. 01. 2014).
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Vengo_%28film%29 (Erişim tarihi: 05. 01. 2014).

POZİSYONLU ÇALIŞ TEKNİĞİ İLE BAĞLAMA ÖĞRETİMİNDE SARKMA TEKNİĞİNİN İZAHI

The Explanation of Extension Technique with Playing in Position Technique in Teaching of the Bağlama

Sedat TAMAY*

ÖZET

Son yıllarda, özellikle bağlama metotlarında sıklıkla dile getirilen “pozisyon” ve “pozisyonlu çalış tekniği” kavramları ile bağlama öğretimi yapılırken, üzerinde hemen hiç durulmayan “Sarkma” (=Extension, *ing.*) konusu, başlı başına izah bekleyen bir konu olarak karşımızda durmaktadır. “Sarkma” konusu, aynı zamanda, başta “*ikili aralıklar*” olmak üzere, ses sistemimizin, en azından bağlamalarımızın sapında mevcut bulunan ve bir sekizliyi onyedili bölme sisteminin izahı için de büyük önem arz etmektedir. Bir disipline bağlı teori ya da uygulamalar, keyfiyet ile veyahut da kişisel alışkanlıklara bağlı olarak izah edilemezler. Bu nedenle biz bu çalışmamızda, “sarkma” uygulamasını ve onun gerekçelerini disipline bağlı kalarak sistemli bir şekilde izah etmeye çalıştık. Sistemin özü şudur: 1. Parmak (genel olarak pozisyon belirleyen parmak olarak kabul edilir) dizge içinde yer alan natürel ya da diyez veya bemol olarak değiştirilmiş diğer perdelerden birisi üzerine konur. 2., 3. ve 4. Parmaklar da aralarında (kromatik veya diyatonik) yarım perde olmak koşuluyla ardışık perdelerle yerleştirilir. Böylece birinci parmağın konulduğu perde üzerinde bir pozisyon elde edilmiş olur. Ezgilerin icrası sırasında pozisyon içinde yer alan “*küçük ikili=bakiye*” ve “*büyük ikili=tanini*” aralıkları ile “*küçük üçlü*” aralıklar pozisyonda ilgili parmaklar ile icra edilirler. Bunların dışındaki aralıkların icrası, ya pozisyon değiştirmeyi ya da pozisyonda bir değişikliği zorunlu kılar. “*Pozisyon değişikliği*”, “*az sayıda pozisyonla çok iş yapmak*” düsturuyla hareket edildiğinde hem öğrenme ve öğretmede hem de icrada büyük kolaylıklar sağlayan, aynı zamanda da, icrayı estetik kılan önemli bir uygulamadır. Bu çalışmanın esas konusu olan “*pozisyonda değişiklik*” uygulamasını zorunlu hale getiren ise, müzik bilimiyle uğraşanların belki de dillendirmekten en çok çekindikleri, ancak, ses sistemimizde yer alan ve müziğimize ulusal kimliğini kazandıran ve icrada sıklıkla kullanılan bir kısım “*orta ikili=mücenneb*” aralıkları ile yine bir kısım “*orta üçlü*” aralıkların icrasıdır. Söz konusu aralıkların icrası iki halde pozisyonda değişikliği zorunlu kılarlar. Birincisi, söz konusu ikili ve üçlü aralıkların icrası için 1. parmağın pozisyonda bir “*çeyrek perde*” dışarı (pest yönde) sarkması halidir ki, bu uygulamaya “*dış’a sarkma=extension extérieure. Fr.*” adını verdik. İkincisi ise, başka bir kısım orta ikililerin icrası için 2. Parmağın pozisyon içinde (tiz yönde) sarkması halidir. Bu sarkmaya da “*içte sarkma=extension intérieure. fr.*” adını verdik. Bunların dışında, *dördüncü parmağın dışa (tiz yöne) sarkması hali* de yine icrada kullanılan bir dışa sarkma uygulamasıdır. Bu uygulama “*1.grup Orta Üçlü*” aralıkların icrası içindir. İçte ya da dışa sarkarak oluşturulan türemiş pozisyonların notasyonu ise çalışma içerisinde örneklerle gösterilmiştir. Çalışmanın konu ile ilgili araştırmalara katkı sağlaması en büyük dileğimizdir.

Anahtar Kelimeler: Bağlama, pozisyon, sarkma, aralık, orta ikili, orta üçlü.

ABSTRACT

In recent years, ‘the extension technique’-an insufficiently emphasized technique- has been stood as a subject which needs a complete elucidation while “position” and “playing in position technique” which are specifically and frequently mentioned terms in “bağlama” teaching methods has been practiced in bağlama teaching. The subject of “extension” is also significant for explication of the system which divides the eighth note into seventeen tones initially in diatonic scale and our sound system on the fretboard. The disciplines of theory and practices cannot be explained and defined by personal habits and arbitrariness. On this ground, we tried to explain systematically how to apply “the extension technique” and its reasons on the basis of an academic discipline. The core of the system is: 1.The finger (generally accepted as the finger determining the position) is to press on fret which is changed into the natural and flat or sharp in the scale. 2. 3rd and 4th fingers are to placed on the fret which has semitones (chromatic or diatonic) and sequential. In this way, a position is obtained where the first finger was placed. The intervals of “*minör second(m2)=bakiye=half step*”, “*majör second(M2)=tanini=whole step*” and “*minor third(k3)*” will be played with abovementioned fingers during the performance of musical composition. Apart from these intervals, it entails to shift the position or shifts in the position. “*Shifting position*”, if it is intended to follow the philosophy of ‘less is more’, enables to simplify both learning, teaching and performing; furthermore it enhances the aesthetic value of the performance. Although it might be hesitated by the academicians of music to utter this, what makes the main subject of this study (“shifts in position”) requisite is because the intervals of “*middle second= mücenneb*” and some of “*middle third*” are involved in our tone system, and has given a national identity to our music and occasionally used in performances. The performance of the intervals in question necessitates shift of position in two conditions. Firstly, in the case of the extension of the 1st finger to quarter tone low-pitch through an exterior movement while playing the second and third intervals is named as “*exterior extension*”. Secondly, in another part, in order to play the middle second, 2nd finger extends to high-tone pitch in the position. This extension is named as “*interior extension*”. Also, 4th finger extend to high-tone pitch in the position to play some other “middle third”. This is also named as exterior extension. The notation of the exterior and interior extensions have

*Yrd. Doç. Dr.-Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Türk Müziği Temel Bilimler Bölümü,
sedattamay@ardahan.edu.tr

been exemplified in the course of progressing this paper. This is our great expectation that this study will contribute to researches on this subject.

Key Words: Bağlama, position, extension, intervals, middle second, middle third.

GİRİŞ

Biz bu çalışmada, öncelikle, Bağlamalarımızın saplarında (=Elçin) bağlı bulunan perdelerden (=Destan), hareketle, mevcut perde dizgesini, yani, “Onyedili perde dizgesi”ni ele alacağız. Söz konusu dizgeden hareketle, Geleneksel Türk Halk Müziği’nde ezgi yapmaya yarayan “ikili aralıkların” açıklanmasının ardından, “pozisyon” anlayışımızı izah edeceğiz. Buna bağlı olarak da, pozisyon olgusunun içerisinde yer alan ve icrada mutlak suretle kullanılmakta olduğu halde, üzerinde hemen hiç durulmamış olan bir uygulamanın, yani “sarkma” (*extension*) uygulamasının bize göre uygulanma biçimleri ve bunların nedenleri hakkındaki düşüncelerimize yer vereceğiz.

Tarihsel süreçte, *ezgi yapısındaki gelişmelere paralel olarak*, günün ihtiyaçlarına cevap verebilecek tarzda gelişme gösteren telli çalgılarımızda, tel sayıları artmış, düzen kavramı ve düzen burguları ortaya çıkmış, *perde yapısında değişme ve gelişmeler başlamıştır*. Genel olarak *eşya*’nın tabiatına, bir başka deyişle onun tarihsel değişim ve gelişme sürecine, insanın katkısı, o sürecin hızlandırılması, ya da yavaşlatılması şeklinde olmaktadır. Bu anlamda, “ok ve yaydan”, “İkliğ”a, “İkliğ” dan “Kopuz”a ve ondan da bağlama ailesine adını vermiş olan “Bağlama” sazına doğru tarihsel bir evrim yaşamış olan *kopuzgiller*’in (terim için bk.: Gazimihal, 1975: 191) bu evrimi, bugün, usta yapımcıların ellerinden çıkan ve yine usta ellerde doyulmaz güzellikte tınlar veren *Bağlamalarla* kendi mezasında gurur verici biçimde *sürmektedir*.

Kopuzgiller’in söz edilen evrimi, kendi mezasında gurur verici biçimde ve hızla *sürmektedir*, ancak, Türk Müziği’nin Ses Sistemi ve bunun yansıması olarak Bağlama’nın perde sisteminin izahı açısından aynı gurur verici süreçten söz etmek olanaksızdır. Ok ve Yay’dan Bağlama’ya geçişle ifade ettiğimiz *süresi bilinmeyen* bir tarihi dönem içerisinde gelişen çalgısal evrim halen sürmekte olsa bile, Türk Halk Müziği’nde bugün kullanılmakta olan “*dizge*”nin *bilinen tarihinin* bizi en azından *bin yıl* öncesiyle buluşturuyor olması bir vakıadır. Bununla beraber, tarihsel gelişim sürecinin belirli bir aşamasından sonra *Geleneksel Türk Müziği*’nde kullanılan “*Dizge*”nin, teoride, günümüze değin, türlü ve çoğunlukla da *gerçek dizgenin* tahrifleri şeklinde değişikliklere uğratılmak istenmesine rağmen, kendi doğal mezasında, yani, uygulamada (icra’da) özünü koruyarak bugüne ulaşmış olması dikkat çekmektedir.

Bilindiği üzere müzik tarihimiz boyunca ses sistemimiz hakkında iki önemli ekol oluşturulmuştur: Birincisi, Sistemci Okulun “17’li sistemi” ve ikincisi ise, Rauf Yekta’nın ardıllarının “Arel-Ezgi Uzdilek Sistemi”.

Bin yılı aşkın bir zamandan beri müzik bilimcileri tarafından ele alınıp işlenmesine ve Türk Müziği’nin ses sistemine ilişkin ele alınan bilgilerin yazılı kaynaklarla günümüze ulaşmış olmasına rağmen, bu konunun halen çözümlenememiş olması dikkat çekicidir. Bunun yanı sıra, yarım asırdan fazladır uygulanmaya çalışılan “Arel-Ezgi-Uzdilek” sistemi olarak anılan ancak, yaşayan pratiği göz ardı etmiş bir sistem teorisine *dokunulmaz* bakılması da hayret vericidir. “*Hayatı, gerçeği göz önüne almayan nazariye terk edilmeye mahkûmdur*” (Tura, 1988: 11) diyen Sayın Yalçın Tura, “*yirmi dörtlü perde dizgesi*” adıyla da anılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi ile savunucuları hakkındaki görüşlerini şöyle dile getirmektedir:

“*Yanlışlıkları, bize göre, gün gibi ortada duran ve Batı Musikisi üzerine kurulduğu, o musikinin esasları ve kavramlarıyla düşünüldüğü halde, Türk Musikisininmiş gibi gösterilmek istenen bu nazariye, geçmiş unutulduğu ve ortada dikkate değer başka bir şey de görülmediği, görülse de pek anlayamadığı için, günden güne yayılmakta, yerleşmekte ve tahribatını arttırmaktadır..... Bu gidişe karşı çıkmak isteyenlere “düzen bozucuları” gözüyle bakılmakta, ilmi delillere kulak tıkanmakta, gerçeklere sırt çevrilmektedir. Biraz daha iyi niyetliler, ya da öyle görünenler: “yerine daha iyisi konmadığı sürece bunu kullanmaya mecburuz”, gibi bir bahanenin arkasına sığınarak günü geçirmek istemektedirler. Kanaatimizce, bütün bunların kaynağı bir ve tek noktada toplanmaktadır. Bütün nazari bilgileri, Arel-Ezgi nazariyesinin hazır formüllerinden ibaret olanlar, elbette, bunların yanlışlığı ileri sürüldüğünde, depreme uğrayacak, dayandıkları dayanağın, ayaklarının altından*

kaydığını hissedecek, içine yuvarlandıkları boşluk duygusundan kurtulmak için mücadele edeceklerdir. Bütün kötülüklerin kaynağını bilgisizlikte ve tembellekte arayanlar yanılmamaktadırlar” (Tura, 1988: 13).

Aslında Batı musikisi ses sisteminin daraltılmış bir taslağından ibaret olan, bu nedenle de icracılar ve geleneğe bağlı nazariyatçılar tarafından kabul görmeyen söz konusu sistemin (Çolakoğlu, 2006: 23) tartışılması önümüzde duran en önemli görevler içinde yer almalıdır.

Büyük Türk bilgini ve müzik teorisyeni Farabi (870-950), Türk Müziği'nin teorisine ilişkin yazılmış ilk kitap kabul edilen “Kitabü'l Musikiyü'l Kebir”nde şöyle diyor: “*Nazariyatçıların ileri sürdükleri şeyler eğer, icracıların, musikişinasların ameliyatıyla, uygulamalarıyla çatışıyorsa, haksız olan yanılan nazariyatçılarıdır, icracılar değil*” (Tura, 1988: 74).

Geleneksel Türk Halk Müziği'ni ve onun uygulamalarını temel alıp, özellikle, bağlamamızın, *icrada kullanılmakta olan ve en az bin yıllık bir geçmişle örtüşen*, bugünkü perde yapısını inceleyecek olursak, Hem ileride açıklayacağımız pozisyon anlayışımıza bir temel oluşturacağız, hem de söz konusu örtüşme ile ilgili bilgilerimizi tazelemiş olacağız.

“Türk Müziğinde Perdeler” adlı çalışmasında, bağlamanın perde yapısındaki gelişmelere de değinen Hocam merhum Onur Akdoğu, bu gelişmeleri şöyle değerlendirmektedir: *GHM dizgesinin bir aynası olan bağlamadaki perdeler, gerek kırsal yörelerde, gerek kent içlerinde, sayısal açıdan küçük de olsa farklılıklar göstermesine karşın, genel olarak, bir sekizli içinde on iki perde, dolayısıyla, ilk perdenin oktavı dâhil on üç perde olarak geçmişten 1930'lu yıllara kadar kullanılagelmiş... 1930'lu yıllardan başlamak üzere perde sayısı gittikçe artarak, bazen tekrar azalarak değişkenlikler göstermiş, sonunda, bir sekizli içinde on yedi, dolayısıyla, ilk perdenin oktavı ile birlikte on sekiz perde olarak büyük çoğunluk tarafından kabul edilmiş ve günümüzde bu şekliyle kullanılmaya başlanmıştır*” (Akdoğu, 1992: 2).

Ancak, Akdoğu hocamın adı geçen yazısının devamında belirttiğinin aksine, günümüzde Bağlama'nın sapına bağlanan perdeler, kent müzikçilerinin “*öyle bir perde dizgesi olsun ki, ülkemizdeki tüm yörelere ait ezgileri perde kaydırmadan seslendirebilelim*” (Akdoğu, 1992: 2) şeklindeki mantık ve çabalarının bir ürünü değil, *en az bin yıllık müzik geleneğimizde kullanılan ve ‘Bir sekizli içinde 17 perde (bölge, ses alanı) esasına dayanan bir ses sisteminin aynası kabul edilmelidir* (Tura, 1988: 158-204; Akdoğu, 1992: 45-52; Hoşsu, 1997: 13-20). Dolayısıyla, *yapılan iş “sistem”in bir bütün olarak ve yeniden anlaşılmasından ibarettir*. Bağlamanın “bir sekizli içinde on yedi perde” esasına dayalı olan bugünkü dizgesel yapısı ile yaklaşık bin yüz yıl önce Farabi'nin, adı geçen eserinin çalgılar bölümünde, yapısını ve özelliklerini verdiği “*Horasan Tanburu*”nun dizgesel yapısının “*birebir örtüşmesi*” bunun açık kanıtı değil midir?

Bağlamalardaki perde bağlarının incelenmesi şu gerçekleri ortaya koymaktadır:

“1- *Perdelerin sayısı ve dizilişi, bir sekizliyi on yedi aralığa bölen ve sekizlide (ilk sesin üst sekizlisiyle) on sekiz perde olduğunu kabul eden bir sistemin varlığını açıkça göstermektedir.*

2- *Bu sistem, Farabi tarafından, ilk kez, Horasan tanburu'nun perdelerinin açıklanışı sırasında ortaya konan, daha sonra Safiü'd-din tarafından sistematize edilerek, bütün şark âlemine yayılan sistemden farklı değildir.*

3- *Türk Halk Musikisi ve Türk Sanat Musikisi, birbirinden farklı, değişik sistemler üzerine değil, bir ve tek bir sistem üzerine kurulmuştur. Yalnız, bu sistem, asrımızın (1900'lü yılların- ST) başından itibaren, nazariyatçılar tarafından yanlış yorumlanmış,aslından büsbütün saptırılmıştır. Sistemin aslı, Türk Halk Musikisinde gizli kalmıştır. Türk Musikisi Ses Sistemi, Türk Halk Musikisi Ses Sistemidir ve bu sistem, hemen bütün eski nazariyat kitaplarındaki temel bilgilerle tam bir mutabakat halindedir”* (Tura, 1988: 166-167).

Nitekim günümüzde bağlama icracıları ve yapımcılarının, 17 aralık içinde, çeyrek ton esaslı bir tür eşit aralıklı sisteme doğru yöneldikleri görülmektedir. Bu özelliği, 17 aralıklı sistemin, makam müziğinin icrası anlamındaki yaşamsal önem, yeterlik ve özelliklerini, daha çok uzun süreler devam ettirebileceğinin de bir göstergesidir (Öztürk, 2007: 14).

Bununla birlikte, biz, Türk Halk Müziği'nde saklı bulunan sistemin bir zamanlar Farabilerin yaptığı gibi, günün en gelişkin metot ve anlayışlarıyla yeniden ifadelendirilebileceğine inanıyoruz. (Başer, 2006: 8)

İkili Bölünmesi ve Ana Düzende Bağlama Perdelerinin Adlandırılması

Bağlamanın bir sekizli içerisinde perdelerinin mevcut durumda nasıl adlandırıldığı bilinmektedir. Biz burada, O. Murat Öztürk'ün yukarıda sözünü ettiği 17'li dizgeden hareketle, geleneksel bağlamda “perde” (=frekans kümeleri)nin örüntüsünü açık ve anlaşılır bir şekilde adlandırmaya çalıştık. Bağlamalarımızın elçisinde mevcut bulunan perdeler *Ana düzende ve alt telde bir sekizli içerisinde* aşağıdaki gibi adlandırılabilir (Tamay, 2011).

<i>la</i>	si [□]	si ^{□¹}			re ^{□³}	re [□]		mi [□]	mi ^{□¹}			sol ^{□³}	sol [□]		la [□]	la ^{□¹}		<i>la</i>
	la [#]	la ^{#²}			do ^{#¹}	do [#]		re [#]	re ^{#²}			fa ^{#¹}	fa [#]		sol [#]	sol ^{#²}		

Ayrıca, Elçin'in tümünde ise, aşağıdaki gibi adlandırılabilir:

A ⁴ La	Si ^b	Si ^{b¹}	Si	Do	Do ^{#¹}	Do [#]	Re	Mi ^b	Mi ^{b¹}	Mi	Fa	Fa ^{#¹}	Fa [#]	Sol	La ^b	La ^{b¹}	La	Si ^b	Si ^{b¹}	Si	Do	Do ^{#¹}	Do [#]	Re
Orn ³ Re	Mi ^b	Mi ^{b¹}	Mi	Fa	Fa ^{#¹}	Fa [#]	Sol	La ^b	La ^{b¹}	La	Si ^b	Si ^{b¹}	Si	Do	Re ^b	Re ^{b¹}	Re	Mi ^b	Mi ^{b¹}	Mi	Fa	Fa ^{#¹}	Fa [#]	Sol
Üst ² Sol	La ^b	La ^{b¹}	La	Si ^b	Si ^{b¹}	Si	Do	Re ^b	Re ^{b¹}	Re	Mi ^b	Mi ^{b¹}	Mi	Fa	Sol ^b	Sol ^{b¹}	Sol	La ^b	La ^{b¹}	La	Si ^b	Si ^{b¹}	Si	Do

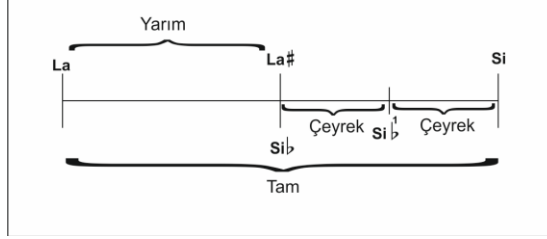
Yukarıdaki tabloda *arızalı seslerin üzerindeki rakamlar, arızalı perdenin ana perdeden kaç çeyrek perde (ırha) uzak olduğunu* göstermektedir (Tamay, 2011).

Söz konusu adlandırma müzikte ezgi yapmaya yarayan aralıkların en küçükleri olan ikili aralıkların tarihsel süreçte ve gelenekte nazariyatçılar tarafından nasıl bölündüğünün ve bu bölünmeden doğan perde dizgesinin araştırılmasının bir sonucu olarak tarafımızdan yapılmıştır.

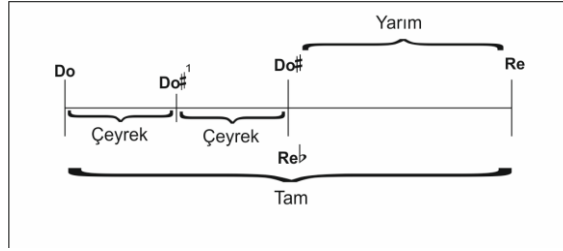
“Eski nazariyatçılar, ezgi teşkiline yarayan aralıklar arasında, tatbikatta, bilhassa üç tanesine ehemmiyet vermiş, onlara yaklaşan öteki nispetleri ise, duruma göre birine ya da ötekine denk kabul etmişlerdir. Bu üç aralık, küçükten büyüğe doğru, sırasıyla: Bakıyye, mücenneb ve tanini diye adlandırılan aralıklardır”(Tura, 1988: 105).

Yalçın Tura'nın sözünü ettiği *mücenneb aralığının* Bağlamalarımızda nasıl oluştuğunu görmeden önce, Büyük ikili aralığının bölünmesi üzerinde durmayı yararlı gördük. Büyük ikili (tanini) aralığının bölünmesi aşağıda görüldüğü gibi iki şekilde olmaktadır ki bu oluşumlar bir vakıadır:

Birinci oluşum: Örneğin, La-Si Büyük ikili (tanini) aralığında, aşağıda görüldüğü gibidir.



İkinci oluşum: Örneğin, Do-Re Büyük ikili (tanini) aralığında, aşağıda görüldüğü gibidir.

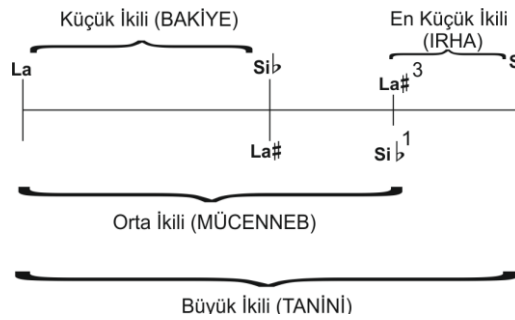


Bu iki oluşum, bir yandan büyük ikili aralıkların bölünüşünü ifade ederken, öte yandan da, bize göre, çalışmamızın ana konusu olan “sarkma” (extension) uygulamasının ana gerekçesi olan mücenneb aralıklarının oluşumlarının temellerini göstermektedir.

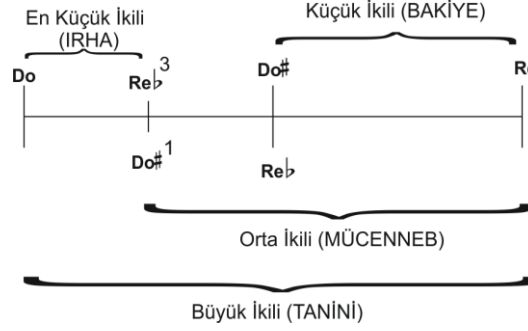
“Günümüzde, üzerinde en çok münakaşa edilen ve bize göre, Türk Musikisine, başka musıkilerde bulunmayan, karakteristik renkler, hususiyetler veren seslerimiz, **mücenneb bölgesi** diye adlandırdığımız bölgede yer alan ve *yanbaşlarındaki* seslerle **mücenneb aralıkları** meydana getiren seslerdir (Tura, 1988: 105).

Tura'nın sözünü ettiği mücenneb aralıkları ise, Bağlamalarımızın elçisinde, iki şekilde oluşmaktadır:

Birinci oluşum:



İkinci Oluşum:



Bağlama ailesine giren sazların hemen hepsinde, tam sesle yarım ses arasında yer alan ve Halk Musikisi icracıları tarafından, yerine göre *Si bemol 2* veya *Mi bemol 2* diye adlandırılan perdelerin, altlarındaki La veya Re ile meydana getirdiği aralık 12/11 nispetindedir (Tura, 1988: 108). Bu oran, mücenneb bölgesi olarak adlandırılan bölgenin alt sınırıdır. Mücenneb bölgesi dar bir sınır olarak algılanmalıdır. Bu bölgenin üst sınırının oranını ise, Y. Tura, 14/13 kesriyle ifade etmektedir. Burada önemli olan nokta şudur: Bu nispetlerin altına inildiği takdirde, yarım ses hissi başlamakta ve bakiyye sahasına geçilmekte; benzer şekilde, üstüne çıkıldığında ise, tam sese yaklaşılmakta, yani tanini sahasına geçilmektedir (Tura, 1988: 109).

Yukarıda izah edilen bölünme durumlarına bakarak, 24 çeyrek aralıktan oluşan eşit aralıklı bir temperament sistemden bahsedildiği sonucunu çıkartmak *yanlıştır*. Burada sözü edilen *birinci husus*, bir sekizli içindeki beş adet büyük ikilinin gayr-ı müsavi üç parçaya ve bundan dolayı, iki adet küçük ikili ile birlikte (si-do, mi-fa) bir sekizlinin 17 aralığa bölünmesidir. Bununla birlikte, “*Sistemde çeyrek (1/4) ses (aralığı) bulunmadığı iddiası da yanlıştır. Muhtelif vesilelerle açıkladığımız gibi, Türk Sanat ve Halk Musikilerinde, mücenneb’in en çok kullanılan nispeti olan 12/11 ile 9/8 kesriyle ifade edilen tanini arasındaki 33/32 nispetindeki aralık pekala bir tam sesin 1/4’ü sayılabilir. Tanini’nin bölünüşü ve 12/11 nispetindeki mücenneb’in yerinin tespitinde kullanılan yol da bir tam sesin dörde bölünüşünden ibarettir. İrha adı verilen ve birbirlerinden pek az farklı muhtelif nispetlerle gösterilen çeyrek ses aralıkları, her ne kadar, musikimizde, doğrudan doğruya ezgi aralığı olarak kullanılmamakta ise de, fiilen mevcuttur. Böyle bir aralığın mevcudiyeti de bir kusur değildir*” (Tura, 1988: 130).

Bir diğer önemli husus ise, büyük ikili (tanini) bölünmesinde; yarım aralıkların (bakiyye) çeyrek aralıklarla (ırha) birleşerek oluşturdukları ORTA İKİLİ (mücenneb) aralıklarının bir vakıya oluşu, aynı zamanda da, aşağıda bahsedilecek olan pozisyonlu çalış tekniğinin önemli bir yanını teşkil eden “sarkma” tekniğinin bilimsel gerekçelerini oluşturmalarıdır.

Pozisyon Kavramı ve Bağlamada Pozisyonlar

Pozisyonlu çalış tekniği, tartışmasız, ihtiyaçtan doğmuş bir öğrenme ve öğretme tekniği, aynı zamanda da, ortak bir dil oluşturma çabalarının bir sonucudur. Bizim burada üzerinde duracağımız “pozisyon” kavramı, ilk kez Gazi Erdener KAYA (*Ege Üniversitesi DTM Konservatuvarı Öğretim Görevlisi*) tarafından zikredilen ve “Bağlamada Pozisyon Kavramı” başlığıyla Ege Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Dergisinde yayımlanan (Kaya, 1993) yazıya dayanmaktadır.¹⁰⁴

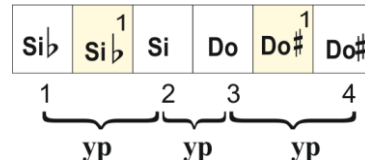
G. E. Kaya, hemen her tür sazda ve batı çalgı öğretim tekniklerinde geçmişte ve halen kullanılmakta olan pozisyon kavramını Bağlama öğretimine de uygulayabilme isteği ile yayınladığı ve konservatuvarda uygulamaya koyduğu bu tekniğin eksik kalan yanını, yani, ileride geniş olarak değinilecek olan “extension=sarkma” uygulamasının izahını ise, yazdığı “Bağlama Metodu”nda (Kaya, 2005: 131-133) “Genişleme (extension)” başlığıyla yayınlamıştır. Ancak, söz konusu yazı, yeter düzeyde araştırma ve inceleme ile gerekçeye dayanmadığı anlaşılan, icrada yer almayan ve daha

¹⁰⁴ Pozisyon Tekniği ile ilgili diğer bir önemli çalışma, Arif Sağ ve Erdal Erzincan tarafından yazılan Bağlama Metodudur. Söz konusu metoddaki izah edilen pozisyon oluşturma tekniği, Başparmağa yüklenen görev (=pozisyon belirleyici parmak) dışında burada izah edilen teknikle aynı temele (yarım perde esasına) dayanmaktadır. (Sağ ve Erzincan, 2013)

da önemlisi, kendi önerisi ile çelişkili ifade ve uygulama önerileri (“Küçük Extension”, “Büyük Extension”, “4. Parmakla yapılan küçük extension” vb..) ihtiva etmektedir. Bu konuya “Sarkma” başlığı altında ileride dönülecektir.

Kaya’nın önerisi olan ve kısa sürede yaygınlaşan pozisyon uygulaması, “1.parmağın (işaret parmağı=pozisyon belirleyen parmak) elçin üzerindeki herhangi bir tam ya da yarım perde üzerine konması, 2. (orta), 3.(yüzük), ve 4. (serçe) parmakların ise, yarımşar perde aralıklarla konumlandırılması” esasına dayalı bir uygulamadır. 5. Parmak olarak ve sadece üst telde kullanılan “Başparmak” ise, uygulamanın izahında, her pozisyon için görev ve sınırlılıkları bakımından konumlandırılmaktadır. Uygulama, Bağlamalarımızın perde yapısıyla da uyumlu olan, yatay ve dikey çalışma uygunluğu ve estetik açısından yararlı bir öğrenme ve öğretme tekniğidir. Söz konusu pozisyon anlayışı, aşağıda görüldüğü gibi uygulanmaktadır:

Pozisyon oluşturmak:

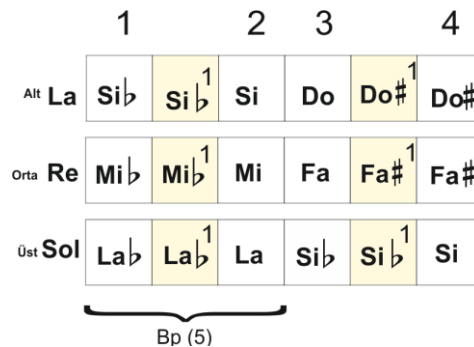


Bağlamanın üç grup teli arasındaki tam beşli ilişkisi (Ana düzende= LA-RE-SOL), yine yukardan aşağıya her bir perde için de aynıdır. Bu durumda alt telde oluşturulan bir pozisyonda yer alan perdeler, orta ve üst tellerde de, başka isimlerle ancak aynı aralıklarla mevcuttur. Bu nedenle, oluşturulan bir pozisyon üç tel grubunu da kapsar. Bu durum aşağıda **1. Pozisyon** örneğinde açıklıkla görülmektedir:



1p (1.pozisyon)

Başparmağın kullanımı, genel olarak bağlama ailesi sazları düşünüldüğünde, özellikle yatay çalışta, üst tellerden elde edilecek tını ile ilgili olduğundan, onu pozisyon oluşturmada değil ancak pozisyon yapısı içerisinde konumlandırmak, mevcut icra uygulamalarıyla da birlikte düşünüldüğünde daha doğru olacaktır. Pozisyon notasyonu içinde başparmak uygulamaları “Bp”, “V”, ya da “5” ile gösterilebilir. Biz, “Bp” yazımını tercih ediyoruz. Aşağıda örnek olarak 1. Pozisyonda başparmağın kullanılabilceği perdeler gösterilmiştir:



Ardışık Pozisyonların Elde Edilişi

Bir Pozisyonun nasıl oluştuğunu gördük. Nasıl ki pozisyonu oluşturan perdeler arasında “yarım perde=yarım ses)” ilişkisi varsa ardışık pozisyonlar arasında da, yine aynı ilişki vardır. Eğer A pozisyonu “1” perdesinden başlamış ise, “B” pozisyonu, “A” pozisyonunda 2. Parmağın bastığı perdeden başlayacaktır. Buradan, “*ardışık iki pozisyon arasında da yarım ses ilişkisi vardır*” sonucu çıkarılmalıdır. Bu ilişki aşağıdaki 1. Ve 2. Pozisyonlar incelendiğinde açıklıkla görülecektir.

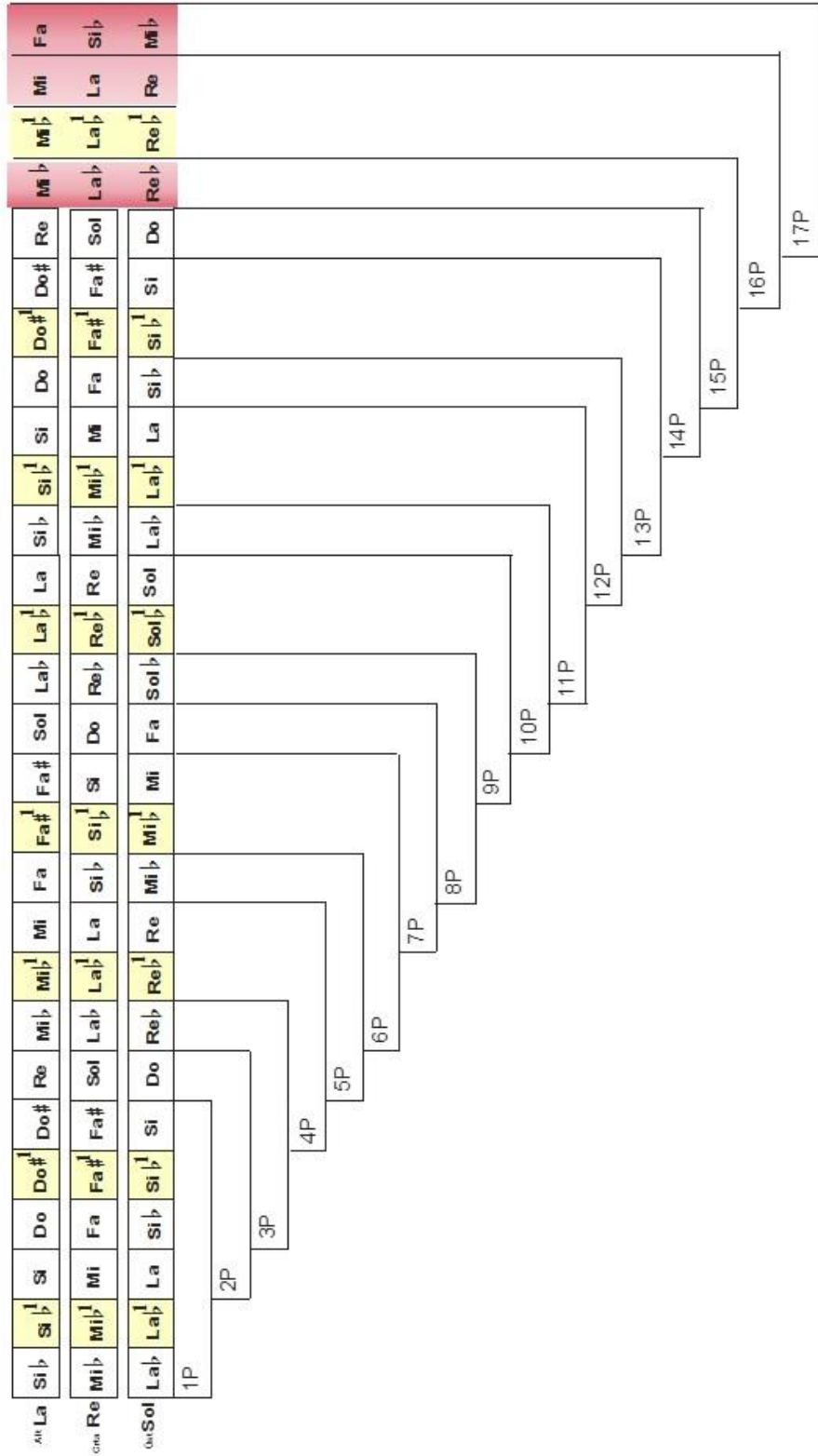
		Yarım ses										
		1	2	3	4		1	2	3	4		
Alt La	Si \flat	Si \flat ¹	Si	Do	Do \sharp ¹	Do \sharp	Alt La	Si	Do	Do \sharp ¹	Do \sharp	Re
Orta Re	Mi \flat	Mi \flat ¹	Mi	Fa	Fa \sharp ¹	Fa \sharp	Orta Re	Mi	Fa	Fa \sharp ¹	Fa \sharp	Sol
Üst Sol	La \flat	La \flat ¹	La	Si \flat	Si \flat ¹	Si	Üst Sol	La	Si \flat	Si \flat ¹	Si	Do

1.Pozisyon (1P)

2.Pozisyon (2P)

Bu şekilde, Bağlama elçini üzerinde, bir sekizli içinde *on iki*, ikinci oktavda Re perdesi de *pozisyon oluşturmak üzere* kullanıldığında ise on yedi “*temel pozisyon*” elde edilmektedir. Bu pozisyonlar aşağıda tablo halinde gösterilmiştir.

BAĞLAMA'DA POZİSYONLAR



Sarkma (Extension) Uygulaması ve Gereçeleri

Pozisyon tekniğinde ilk akla gelen “pozisyon değişikliği” konusudur. **Pozisyon değişikliği**, yukarıda açıkladığımız temel pozisyonlar (17 temel pozisyon) ve aşağıda izah edeceğimiz *türemiş pozisyonlarla*¹⁰⁵ birlikte uygulanan, *en az pozisyon kullanarak en çok işi yapmayı amaçlayan, bir*

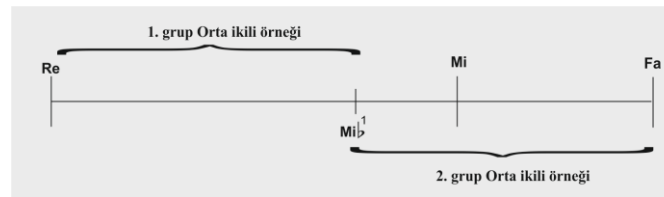
¹⁰⁵ Türemiş pozisyon, “Sarkma” sebebiyle bir temel pozisyonun değişmiş şekli.

pozisyondan bir diğerine geçmeyi ifade eden estetik bir icra uygulamasıdır. Bununla birlikte, söz konusu 17 temel pozisyon kullanılarak, başka bir deyişle, *Temel pozisyonlarla ve pozisyon değişikliği yapılarak* Halk Müziğimizde ezgi yapmaya yarayan tüm aralıkları icra etmek mümkün değildir. Yani, yukarıda sözünü ettiğimiz “Mücenneb” aralıklarının ve bundan doğan bir kısım aralıkların icrası imkânsızdır. Bu durum “Pozisyonlu çalış tekniğinde” bir başka hususu tartışmayı zorunlu hale getirmektedir.

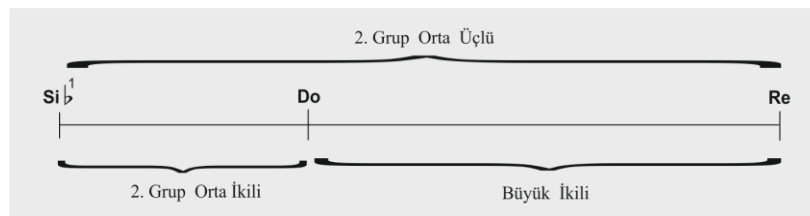
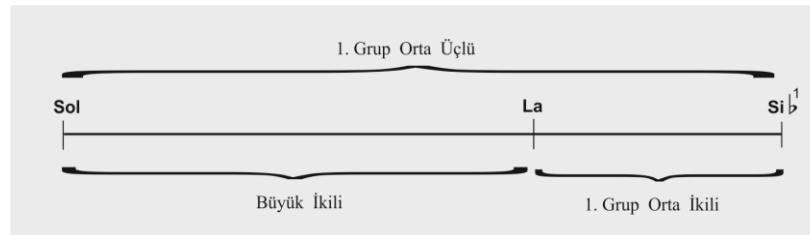
Pozisyonlu çalış tekniğinde tartışmalı(?) olan bu husus, “pozisyonda değişiklik” konusudur. “Pozisyonda değişiklik” bir temel pozisyonda, parmakların üçü pozisyondaki konumlarını korurken birisinin söz konusu pozisyondaki konumundan başka bir konuma getirilmesi uygulamasıdır. Bu uygulama için “Sarkma” terimi ilk kez tarafımızdan kullanılan bir terimdir. “Sarkma” (=ing., sag, hang, droop, prolapse, ptosis, etc.) teriminin İngilizce karşılığı olarak “extension” (uzatma, uzatılma, vb.) sözcüğünü kullanmamızın sebebi, söz konusu terimin daha önce ve “genişleme” manasıyla kullanılmış olması (Kaya, 2005: 131) ve bu terimin icracılar arasında hemen hemen yaygınlaşmış olmasıdır.

Pozisyonda değişiklik uygulamasını zorunlu hale getiren unsur, *mücenneb (=ORTA İKİLİ) aralıkları ve bundan doğan diğer aralıkların (ORTA ÜÇLÜLER) icrası* olduğunun anlaşılması tekniğin (pozisyonlu çalış uygulamasının) bir bütün olarak anlaşılması açısından çok önemlidir.

Bağlamalarımızın elçini üzerinde Ana Düzende oluşan ve ezgi yapmaya yarayan *Diyatonik orta ikililer*¹⁰⁶ iki halde bulunurlar:



Benzer şekilde, orta ikililere (mücenneb) bir büyük ikili (tanini) eklenmesiyle oluşan *Orta Üçlüler* de iki halde bulunurlar:



¹⁰⁶ Bilindiği üzere kromatik orta sesler, tıpkı kromatik yarım sesler gibi ikili aralık oluşturmaz ve ezgi yapımında kullanılmazlar.

İşte, “pozisyonda değişikliği” zorunlu kılan ve “sarkma tekniği” ile icrası mümkün hale gelen aralıklar bunlardır. Bu aralıkların icrası, *pozisyonda değişiklik uygulamasının iki şekilde* yapılmasına yol açar. Başka bir deyişle, söz konusu aralıkların icrası, o anda kullanılan temel pozisyonun ya dışına ya da içinde bir sarkmayı zorunlu kılar. Bu nedenle, sarkma, iki türdür:

1. İç’te Sarkma (*Extension Intérieure*)

2. Dış’a Sarkma (*Extension Extérieure*)

“İç’te Sarkma”, o anda bulunulan temel pozisyonda, *ikinci parmağın* (orta parmak), görev yerinden bir çeyrek perde tiz yönde ve içte sarkarak, *1. Grup Orta İkilileri* icra etmesi uygulamasıdır. Bu sarkma ve notasyonu, aşağıdaki 5. Pozisyon ve 5. Pozisyonda İçte Sarkma örneğinde açık bir şekilde görülmektedir¹⁰⁷:

	1	2	3	4		1	2	3	4	
Alt La	Re	Mi \flat	Mi \flat ¹	Mi	Fa	Re	Mi \flat	Mi \flat ¹	Mi	Fa
Orta Re	Sol	La \flat	La \flat ¹	La	Si \flat	Sol	La \flat	La \flat ¹	La	Si \flat
Üst Sol	Do	Re \flat	Re \flat ¹	Re	Mi \flat	Do	Re \flat	Re \flat ¹	Re	Mi \flat

5.POZİSYON (5P) 5.POZİSYON'DA İÇTE SARKMA (5P_{ix})

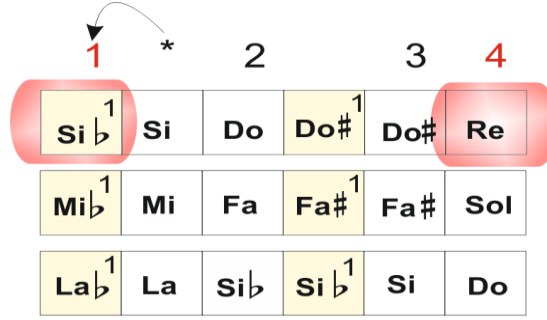
“Dış’a Sarkma”, o anda bulunulan temel pozisyonda, *birinci parmağın* (işaret parmağı) pest yönde ya da *dördüncü parmağın* (serçe parmak) tiz yönde görev yerinden bir çeyrek aralık pozisyon dışına sarkması uygulamasıdır.

Birinci parmağın dışa sarkması, 2. Grup orta ikililer ve 2. Grup orta üçlü aralıkların icrası içindir. Bu sarkmalar ve notasyonu, aşağıda örneklendiği gibidir:

	1	2	3	4		1	2	3	4		
Alt La	Si	Do	Do \sharp ¹	Do \sharp	Re	Si \flat ¹	Si	Do	Do \sharp ¹	Do \sharp	Re
Orta Re	Mi	Fa	Fa \sharp ¹	Fa \sharp	Sol	Mi \flat ¹	Mi	Fa	Fa \sharp ¹	Fa \sharp	Sol
Üst Sol	La	Si \flat	Si \flat ¹	Si	Do	La \flat ¹	La	Si \flat	Si \flat ¹	Si	Do

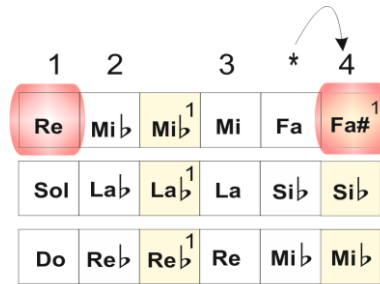
(2P) (2P_x)

¹⁰⁷ İçte Sarkma, yaygın olmamakla birlikte *4. Parmağın pest yönde bir çeyrek aralık sarkması şeklinde* de kullanılmaktadır. Söz konusu sarkmanın gerekçesi THM de “Garip Ayağı” olarak adlandırılan dizinin (bir tür “Hicaz makamı” dizisinin) üçüncü derecesinin icrası ile ilgilidir. Daha çok, Gaziantep ve Urfa gibi yörelerdeki icralarda söz konusu derece bir çeyrek perde alttan (kalın) icra edildiğinden (Hoşsu, 1997: 33-34), dizinin 2. – 3. Dereceleri arasında “*Küçük Artık İkili*” aralığı oluşur. Bu durumda, örneğin, Sib-Do \sharp artık ikilisi yerine, Sib-Do \sharp ¹ *Küçük Artık İkilisi* ya da yöredeki icraya uygun olarak, Mi \flat -Fa \sharp artık ikilisi yerine Mi \flat -Fa \sharp ¹ küçük artık ikilisi icra edilir. Bu durum, 4. Parmağın, çeyrek perde alta (pest yöne) sarkmasını gerektirir. Söz konusu içte sarkmaya, yukarıda, yani, metin içerisinde yer verilmeyişinin nedeni, *icrada yaygınlığının tartışmalı olması* ve “pozisyon değişikliği” ile de kolaylıkla icra edilebilir olmasındandır.



2. POZİSYON'DA DIŞA SARKMA (2Px)
2. grup Orta Üçlü İcrası

Dördüncü parmağın dışa sarkması ise, 1. Grup orta üçlü aralıkların icrası içindir. Bu sarkma ve notasyonu, aşağıda örneklendiği gibidir.



(5. Pozisyonda 4. Parmakla Dış'a Sarkma
1. Grup Orta Üçlü İcrası, 5Px)

Sonuç olarak, öncelikle, yüzyılın başlarında, Bağlamaların saplarında, yerleri ve miktarları yörelere göre az çok farklılıklar gösteren perde bağlarının, asrın ilk çeyreğinden itibaren, bir sekizli içinde on yedi perde olacak şekilde bütünselliğe doğru değişme göstermesi, *sistemin bir bütün olarak ve yeniden anlaşılmasından* ibaret görülmelidir. “Büyük ikililerin bölünmesi”, “Çeyrek Perde”, “Mücenneb” gibi kavramların üzerine cesaretle ve bilimsel olarak gidilebilmelidir. Böylesi bir çalışma için, bireysel/bilimsel çalışmalardan daha çok, tüm konservatuvarlarımızın tespit ettiği ya da gönüllü akademisyenlerden oluşturulacak bir kurulun finansmanın sağlanarak konunun çözüme ulaştırılması doğrultusunda teşvik edilmesi düşünülmelidir.

Her tür disiplinde olduğu gibi, yukarıda gerekçeleriyle izah etmeye çalıştığımız “Pozisyonlu çalış tekniği” de tartışılabilir ve geliştirilebilir özelliktedir. Ancak, eğer varsa, ilave edilebilecek yeni unsurların da, bizim yaptığımız gibi gerekçeli izahlarının yapılabilmesi gerek ve şarttır. Bu yapılırken, “Büyük Extension” (Kaya, 2005: 132) örneğinde görülen ve aslında *pozisyon değişikliği* gerektiren aralıkların icrası için *pozisyonda değişiklik* önerme gibi hataların yapılmaması gerekir. Çünkü *pozisyonda değişiklik*, yani “Sarkma” (=extension) uygulamasını gerekli kılan aralıklar *yarım perdeden küçük aralıklardır. Birinci ya da dördüncü parmağın, yarım perde sarkması pozisyonda değişiklik değil, bir pozisyon değişikliğini zorunlu kılar.* Kaya'nın “büyük extension”unun, yani, Fa-La büyük üçlünün icrası, aslında 8. ve 9. Pozisyonların ard arda kullanımını gerektirir. Farklı düşünmek, pozisyon oluşturma mantığı ile çelişir. Ayrıca, büyüğü olmadığından, extension'un küçüğünden bahsetmek de yine bir terminoloji hatasıdır. Bununla birlikte, mücenneb aralığının *küçük ve büyük* olmak üzere iki tür olduğu hususunda ortak bir görüşün olması halinde de, sarkma (extension) uygulamasının *gerekçeleri ve yöntemi* değişmez. Böylesi bir durum, beş büyük ikili aralığında mücenneb bölgesine birer perde ilavesi gerektirir ve sadece notasyonu etkiler. Benzer şekilde, mücenneb aralığını (orta ikili) oluşturan perde bağlarının *kişisel duyum alışkanlıkları* ya da *başka bilimsel oranlar gözetilerek* ve “oynak perde” mantığı ile “bölge=mücenneb sahası” içerisinde yerlerinin değiştirilmesi de (extension) uygulamasının *gerekçelerini ve yöntemini* değiştirmez.

İşlevsel ve estetik bir icra, aynı zamanda da kolay öğrenme ve öğretme amaçlarına yönelik olarak önerilen “pozisyonlu çalış tekniği”, icra (sahadaki mevcut uygulama) ile olabildiğince uyumlu yönüyle de, özellikle meşk uygulamasına yoğunlaşma olanağı veya isteği bulunmayan yeni öğrenciler ve öğretmenler için can alıcı önem taşımaktadır. Pozisyon uygulaması, “*parmak numarası gösterme*” uygulamasına alternatif olarak da görülmemelidir. Örgün ya da yaygın her tür ilgili öğretim kurumlarındaki Bağlama öğretiminde, her iki uygulama da kişisel algı ve yeterlilikler göz önünde tutularak, ayrı ayrı ya da birlikte kullanılmalı ve Bağlama icrası yaygınlaştırılmalıdır.

Bu çalışmamızın, alanımızda, ölçümlere ve gerekçelere dayalı, bilimsel kuram arayışlarına ve müzik terminolojimize katkı sağlaması en büyük dileğimizdir.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (1992). *Türk Müziğinde Perdeler*. İzmir.
- Başer, F. A. (2006). Türk Halk ve Klasik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Tarihten Bakmak-1. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 3 (1).
- Çolakoğlu, G. (2006). Türk Müziği Ses Sistemi’ndeki Ana Dizi, Tanini Aralık, Oktavın Bölünmesi ve Makam Sınıflaması ile İlgili Sorunlara Genel Bakış ve Çözüm Önerileri. *Saz ve Söz, Türk Müziği İnternet Dergisi*, S. 1; Ayıca bk., Çolakoğlu, G. (2009). Türk Müziği Ses Sistemi’ndeki Ana Dizi, Tanini Aralık - Oktavın Bölünmesi ve Makam Sınıflaması ile ilgili Sorunlara Genel Bakış ve Çözüm Önerileri. *Orkestra*, 409, 24-45.
- Gazimihal, M. R. (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*. Ankara.
- Hoşsu, M. (1997). *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*. Peker Ambalaj, İzmir: Kağıt San. Tic. Ltd.
- Öztürk, O. M. (2007). Onyedi’den Yirmidört’e: Bağlama Ailesi Çalgılar ve Geleneksel Perde Sistemi, *Uluslararası Halk Müziğinde Çalgılar Sempozyumu*, Kocaeli.
- Kaya, G. E. (1993). Bağlamada Pozisyon Kavramı. *Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, Sayı: 5, 135-140.
- Kaya, G. E. (2005). *Bağlama Metodu*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Sağ, A. ve Erzincan, E. (2013). *Bağlama Metodu*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tamay, S. (2011). Bağlama Perdelerinin Adlandırılmasına İlişkin Bir Öneri. *Uluslararası Malatya Türk Halk Müziği Sempozyumu*, Malatya.
- Tura, Y. (1988). *Türk Musikisinin Mes’eleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

HALK OYUNLARINDA GÖRÜLEN BAZI FİĞÜR ve HAREKETLERİN ANLAMBİLİMSEL YORUMU

Semantic Interpretation of Some Figures and Movements Seen in Folk Dances

Selami AKIŞ**

ÖZET

Halk oyunları, kökenini taklit, din ve büyüden alan, toplumlar üzerinde yarattığı sevinç, keder, hüznün, coşku gibi duyguları açığa vurarak sanatla birleştiren, müzikli ya da müziksiz (sadece tempo tutularak) sergilenebilen ölçütlü ve düzenli hareketlerdir. Bu hareketlerin tümevarım yöntemi ile sıralanışı ise Figür-Hareket-Motif-Bölüm-Dans (Oyun)dır. Bir kültür ögesi olarak halk oyunlarının tarihine bakıldığında, eğlence amacı güdülmeyen icra edilen ve bünyesinde pek çok anlam ve nitelik taşıyan bir olgu olduğu görülür. Son yıllarda halk oyunlarında özellikle de *halk oyunları yarışmalarının* da etkisiyle görsellik ve fiziksel uyum ön planda tutulmuş, figür ve hareketlerin ne anlam ifade ettiği buna bağlı olarak da duygusu arka planda kalmıştır. Kültür ve sanatta yapılan bu tahribat, halk oyunlarını özgün büyüsel yapısından gündün güne uzaklaştırmaktadır. Bu çalışmada, Selçuklu saraylarından günümüze taşındığı düşünülen “*Diz Çıkarma*” figürü ile halk oyunlarında çok yaygın olarak kullanılan “*Alkış*” ve “*Çökme*” hareketlerini anlam bakımından incelemeye ve değerlendirmeye çalıştık. Ayrıca, halk oyunlarının kökeninin eğlenceye dayanmadığını ve oyunların her bir figürünün ya da hareketinin kültürümüzde ne derecede önem taşıdığına da üzerinde durduk. Bütün bunların yanında, bu ve benzeri çalışmalar yoluyla, halk oyunlarında yapılan tahribatların önüne geçilmesi bilincini canlı tutmak ve sonraki nesilleri bilinçlendirmek de amaçlanmıştır. Çalışmanın konu ile ilgili araştırmalara katkı sağlaması en büyük dileğimizdir.

Anahtar Kelimeler: Halk oyunları, figür, diz çıkarma, alkış, çökme.

ABSTRACT

Folk dances, whose origin comes from imitation, religion and magic, are measured and coordinate movements that are displayed musically or tunelessly (only by keeping time) and also combine emotions such as happiness, sadness, sorrow, enthusiasm which they create on societies with art by revealing them. Order of these movements with inductive method is figure-movement-motif-part-dance (play). When the history of folk dances is analyzed as a culture item, it is realized that folk dances are performed without aim of fun and they are phenomenon which have a lot of meanings and qualities within. In recent years, in folk dances, visuality and physical compatibility are prioritized especially competitions of folk dances. Therefore what figures and movements mean stays in the background. This destruction done in culture and art removes folk dances from their authentic structure day after day. In this study, we aimed to analyze and evaluate the figure "Dizçıkarma - knee landing" that is thought to have come from Seljuk palaces to nowadays with the movements "Alkış- Applause" and "Çökme-Downfall" that are performed so common in folk dances. In addition, we put emphasis on the fact that that origin of folk dances is not based on fun and how vital importance each figures and movements of dances have in our culture. Beside them all, it was aimed to keep consciousness of preventing destructions done in folk dances alive and raise the awareness of next generations. Our most vital wish is to make a significant contribution to related researches.

Key Words: Folk dances, figure, knee landing, applause, downfall.

GİRİŞ

Tarih boyunca süregelen, halk oyunlarında figür ve hareketlerle ifade edilmeye çalışılan bazı dinsel ve büyüsel anlatımlar; yeteri kadar incelenmediği ya da uğradığı birçok başkalaşım sebebiyle, belki de figür ve hareketlere yüklenen anlamlar gün geçtikçe unutulduğundan dolayı asıl anlamını yitirmiş, oyunların sunumundaki birçok hareketin gerçekte ne anlam taşıdığı anlaşılamamıştır. Dolayısıyla halk oyunları, birçok kişinin zihninde eğlence amacıyla yapılan bir faaliyet, ya da herhangi bir boş zaman aktivitesi olarak yer almaktadır.

Bu çalışmada, halk oyunları icrasının kökeninin eğlenceye dayalı değil, dinsel, büyüsel, kültürel, tarihi, olarak çok daha kıymet taşıyan köklere dayandığı ifade edilmektedir. Ayrıca günümüzde hemen hemen her bölgede sıkça karşılaştığımız bazı halk oyunları figür ve hareketlerinin yine bu bağlamda anlambilimsel olarak incelenerek, nasıl bir değer taşıdığı hakkında birkaç yorum sunulmaktadır. Ayrıca geçmişten günümüze, özellikle de Anadolu Selçuklu döneminden bu yana taşınan, bazı figür ve hareketler mercek altına alınmış, şekil, içerik, konum olarak değerlendirilmiş ve halk oyunları ile bağlantısı araştırılmıştır. Bunun yanında, tarihsel bağlamda bu denli önem taşıyan figür ve adımların, yarışma ve rekabet duygularıyla, fiziksel ya da görsel uyum sağlamak adına uğradığı değişimler vurgulanarak, köken itibarıyla söz konusu figür ve hareketlerin şekil, konum ve içeriklerinin bozulduğu, dolayısıyla da oyun kültürümüzde çok büyük tahribatlara yol açtığı üzerinde durulmuştur.

Oyun (dans); insanla var olmuş, gelişmiş, özelleşmiş, güncellenmiş, binlerce yıllık bir geçmişe dayanan ritüel bir olgudur. Johan Huizinga, iş, ritüel, din, önemli tarih olayları gibi önemli sonuç doğurucuların önceliği karşısında, oyunun bunlardan sonra gelen, bunların önemsiz bir uygulaması

* Öğr. Gör.-Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Türk Müziği Temel Bilimler Bölümü, selamiakis@ardahan.edu.tr

olduğu görüşünü değiştirmiştir. Huizinga'ya göre oyun, kültürden öncedir, çeşitli kültürlerden çıkma ya da bir rastlantı sonucu değil, tersine çeşitli kültür biçimlerinin doğuşunda başlıca etkindir (And, 2003: 27).

Oyun, insanın, yaşamı boyunca kendisiyle ve doğayla olan uzun mücadeleleri sonucu korkularını, sevinçlerini, coşkularını, hüznlerini, açığa çıkarmada çok etkili olmuştur. İnsanların ilk başlarda doğadaki hayvanları, ağaçları, yeryüzü ve gökyüzü olaylarını taklit ederek, duygularını ve hareketlerini kontrol altına almalarıyla başlayan bu süreç, bünyesinde barındırdığı din ve büyü ile birleşerek ortaya sanatsal anlam teşkil eden oyun (dans) olgusunu ortaya çıkarmıştır. Daha sonra da tarih boyunca sürekli güncellenerek, çeşitlenerek günümüze halk oyunları olarak taşınmıştır.

Bize göre halk oyunları olarak tabir edilen oyunlar; “*Geleneksel Türk halk oyunları*” nı, “*figür*”; hareketin en küçük yapı taşı (poz), “*hareket*”; figürlerden oluşan eylemi (durağan objenin ilerlemesini), “*motif*”; anlamlı hareketi (birkaç hareketlerin birleşimini), “*cümle*”; müzik cümlesiyle başlayıp, müzik cümlesinin bitişiyle de biten aynı zamanda motiflerin birleşmesiyle meydana gelen hareket motifi dizisini, “*bölüm*”; farklı oyun cümlelerinin meydana getirdiği diziyi, “*oyun (dans)*” ise; farklı bölümlerin oluşturduğu bütünü ifade eder. Aynı zamanda bu sıralama, figür ve dans arasında çalışılmış bir kodlamadır (Eroğlu, 2006: 25).

Kültürümüzün her bir ögesinin ne denli önem taşıdığı düşünüldüğünde, geçmişten günümüze varlığını sürdüren her bir kültür yapısının, korunması, tanıtılması ve ileriki nesillere miras olarak bırakılması amaç edinilmiş, bu hassasiyetle “*Alkış*”, “*Diz çıkarma*” ve “*Çökme*” figür ve hareketleri ele alınmış, bu örneklerle halk oyunlarımızın her bir figürünün taşıyabileceği anlamlar üzerinde durulmuştur

Alkış, kelime olarak incelendiğinde birden çok anlam ifade etmektedir. “Alkış” ya da “kargış”, kişilerin iyilik ya da kötülüklerinin otorite sayılan güçlerden talep edildiği dilek bildiren kalıplaşmış sözlerdir (Terzioğlu, 2007: 34). Halk edebiyatımızda alkış: “Kişinin kendisi ya da başkası için söylediği iyilik ve esenlik dileme sözü” olarak bilinir. Alkış’ın karşıt anlamı ise kargış’tır. Kargış: beddua, ilenç, lanet anlamında kullanılmıştır. Biçim ve içeriğine göre kültürümüzde iki tür alkış vardır. Bir grup alkış kısa, yoğun ve çok kullanılan deyim niteliğindedir: “Allah’a emanet”, “Babana rahmet” vb. Diğer grup alkış ise; sanatlı anlatım olan, düşünce yönü bulunan, Atasözüne yaklaşan alkışlardır: “Allah harmandan elini, yalandan dilini çeksin”, “Koluna kuvvet, kesene bereket” vb. Biçimi ne olursa olsun, alkışın dilimizde taşıdığı anlam: Olumlamak, onaylamak, övmek, kutsamak çağrışımlarını getirmektedir. Türkçe sözlük ise alkış: “Bir şeyin beğenildiğini, hoş gittiğini anlatmak için el çırpma ya da o yolda söz söylemek” şeklinde tanımlar (Tuncay, 2008: 3).

Alkış

Alkış’ın bir diğer anlamı ise “El çırpma hareketi” dir. Bazı araştırmacılar el çırpma hareketinin Şamanizm’den kalma olarak tanımlamaktadırlar. Bu hareketle kötü ruhların kovulduğunun simgelendiği ileri sürülmektedir. (Türkoğlu, 1975: 375). Bu anlamı, günümüzde daha yaygın olarak bilinir. Alkış’ın şekil, içerik ve sayı olarak birçok farklı çeşitleri olduğu gibi farklı kullanım çeşitleri de vardır. Örneğin beğeniye sunulan bir şeyin onaylanması sonucu, herhangi bir kişinin veya olayın protesto edilmesi sonucu ya da çok beğenilen bir sunumun tekrar edilmesinin istenmesi (bis) sonucu...vb. alkış eylemi kullanılır. Bu eylemin geçmişi çok eskilere dayanmakla beraber, güncel hayatta da sıklıkla karşımıza çıkar. Halk oyunlarında da hemen hemen tüm yörelerde oynanan birçok oyunda görülür. Halk oyunlarında kullanılan, hatta bazı oyunlara (Çepik, Arkuştak...gibi) bile ismini vermiş olan alkış hareketi, insanın herhangi bir alet kullanmadan, kendi uzuvlarıyla yapabildiği çok eski bir harekettir. Kaşgarlı Mahmut, Arkuştak (Arkuştak, Harkuştak) arkış veya arvış, birlikte büyük veya afsun tekerlemesi, cin çarpmasına karşı üfürük demek olup, kamlara ait anlaşılmayan bir takım sözlerin adı olduğunu söylemiştir. Arkuştak (Arkuştak, Harkuştak) Oyununun Asya menşesinde habis ruhları kaçırmakta kullanılmış şamanlık sahnelerinden biri olduğu da ifade edilir (Gazimihal, 1957: 53).

Bütün bunların ışığında alkış hareketini halk oyunları bağlamında incelersek; farklı şekillerde (bir elin avuç içi yukarı bakacak şekilde sabit, diğer elin ona vurması veya iki elin parmakları aynı biçimde kapatılarak birbirine vurması... vs.), farklı konumlarda (yüz hizasında, göğüs hizasında, bel hizasında...vs), farklı sayılarda (bir kez, iki kez, üç kez...vs) ve farklı içerikte (tempo tutmak, güç gösterisinde bulunmak, coşku belirtisi, kutsama...vs.)kullanıldıklarını görürüz. Oyunlardaki bu farklı kullanımlar, alkış hareketinin değişik anlamlara gelebileceğini, bize ifade etmektedir. Örneğin; Elazığ yöresinde oynanan “Çepik (Alkış)” oyunu ile Diyarbakır yöresinde oynanan “Çepik (Alkış)” oyununa

dikkat çekecek olursak, her iki yörede oynanan oyunda görülen alkış hareketi, şekil(karşılıklı iki kişinin ellerinin avuç içleri karşıya gösterecek şekilde birbirine çarpıtılması)ve isim olarak (çepik) aynı olmasına rağmen, hareketin içeriği bakımından birbirinden oldukça farklıdır. Elazığ'daki Çepik oyununda alkış çalmak, sevinç ifade ederken, Diyarbakır'daki Çepik oyunu, bir güç gösterisi olarak tasvir edilir. Birinde coşku anlatılırken, diğerinde bir meydan okuma dramatize edilir. Her ikisinde de çıkan alkış sesi aynı, fakat ifade ettiği duygular birbirinden tamamen farklıdır. Dolayısıyla iki oyunda da duyulan bu alkış sesi, coşku ve meydan okuma duygularını ön plana çıkararak oyunların sunumunda anlambilimsel olarak çok etkili bir araç rolü üstlenir.

Oyunlarda görülen alkışın sayılarına ve içeriklerine bir örnek verecek olursak; Elazığ yöresinde görülen Üç Ayak oyununun birinci adımının sonunda ve yine aynı yöreye ait Temurağa oyununun üçüncü adımının sonunda tekli alkış çalınırken, Çayda çıra oyununun sonunda çayda çıra tabakları yere konulduktan sonra alkış çalınarak oyunun ritmine tempo tutulur. Bu şekilde tempo tutulan oyunlarda alkış çalmanın herhangi bir sayısı ya da süresi belirlenmemiştir. Bu da aynı yörede oynanan oyunlardaki farklı yapıda olan alkışların sayı ve içerikleri bakımından birbirinden farklı olduğunu ortaya koymaktadır.

Alkış hareketini içinde barındıran diğer başka oyunlara genel olarak bakacak olursak, dönerek, çökerek, yürüyerek, yerinde durarak, sekerek alkış çalındığını görürüz. Yukarıda bahsedilen ve kötü ruhları bölgeden (oyun alanından) uzaklaştırmak için kullanıldığı ileri sürülen alkışlar, bazen belirli bir alanı, bazen de belirli bir bölgeyi arındırmak ya da kutsamak için kullanılır. Bu alkışların çıkardığı ses ile bu bölgeler arınır ve kötülüklerden uzaklaşır. Dolayısıyla günümüz halk oyunlarında, birçok farklı şekil ve biçimlerde görülen alkışların da bu amaçlar için çalınıyor olabileceği yorumu yapılabilir. Yani halk oyunlarında alkışlar yoluyla çıkan seslerin geçmişten günümüze derin bir anlam ifade ettiği rahatlıkla söylenebilir.

Diz Çıkarma

Diz çıkarma figürü; günümüz halk oyunlarında görülen en yaygın hareketlerden biridir. Figürün kökeni tam olarak bilinmemekle birlikte Anadolu Selçuklu Sarayındaki hizmetliler ve muhafızlar tarafından kullanıldığı tespit edilmiştir. Hükümdar veya ileri gelen kişilerin huzurunda, ayakta duran figürlerin, bir ayağını diğer ayağın önünde, sadece ucuyla yere basması, Selçuklu sarayında görülen bir hürmet duruşu şeklindedir. Bu kompozisyon motifinin Anadolu dışında da yaygın olduğu örneklerle tespit edilmiştir (Süslü, 1989: 211).

Selçuklu sarayındaki bu figür, şekil olarak incelendiğinde; kolların vücuda yakın ya da yapışık olduğu görülmektedir. Kolların bu konumu da bize, Anadolu'da sıkça karşılaştığımız semâ ve semahlardaki "Selamlama" hareketini çağrıştırmaktadır. Zaten geçmişten beri süregelen bu figürün isminden (Selamlama) de yola çıkacak olursak bu benzeşmenin tesadüfî olmadığı ve uzun bir süreç geçirdiği anlaşılır.(Mevlevî ayinlerindeki selamlamalar, Tokat yöresine ait Hubyar Semahı'nın üçüncü bölümündeki Selamlama hareketi... vb.) Figürdeki baş ve boyun bölgesinin konumu ise herhangi bir selamlamanın gereği olarak hafifçe yere eğik, karşıda, selam verileni, yücelten bir ifade almış şeklindedir. Ayrıca ayakların konumu da "Diz çıkarma" figürüyle birebir örtüşme de ciddi benzerlikler gösterir.





Ayakta duran ikişer hizmetkâr ellerinde kıymetli eşyaların olduğu küçük sandıkları hediye vermek üzere getiriyorlar (Süslü, 1989: 19).





108



Şam hükümdarının arkasında bulunan muhafızları, sol ayaklarının ucuna basmışlar, sağ kollarını göğüslerine koymuşlar ve sol elleri serbest olarak görülür. Ayakların ucuna basmaları hürmet simgesidir (Süslü, 1989: 39).

Resimler dikkatle incelendiğinde; resmedilen figürlerin vücutlarının tam olarak dik olmadığı ve bel kısmından öne doğru vücudun büküldüğü görülmektedir. Tespit edebildiğimiz kadarıyla bu figür, tam olarak günümüzde Elazığ yöresinde oynanan Harput halayının (Dik Halay) birinci adımıyla aynıdır. Oyunun bu figürünün bulunduğu adıma yörede “Selamlama” adımı denilmesi, bu figürün geçmişten günümüze kadar taşındığının da bir yorumudur. Zaten bu yörede oynanan birçok oyunun ana hareketi olan ve yörenin karakteristik özelliğini taşıyan “Ağır yedili sekme” adımının son hareketi hep diz çıkarma ile biter. Fakat sadece “Harput Halayı”nın ilk adımı, tam olarak bu figürle örtüşür. Çünkü figürün gerektirdiği eğilme hareketi sadece bu oyunun bu adımda yapılır. Ayrıca Şanlıurfa yöresinde oynanan Grani oyununda da yine aynı figür karşımıza çıkar. Zaten ağır ritimli bir oyun olan Grani oyununun üçüncü adımında ileri doğru gelinip bu figür yapılarak kısa süreli (yaklaşık 2 sn) bir bekleme gerçekleştirilir. Söz konusu figürün, bu iki oyun dışında başka yörelerde de görüleceği gibi, bazı varyantlarının da olabileceği düşünülmektedir. Örneğin Adıyaman Göftan oyununda benzer bir figür vardır. Fakat bu figür de eğilme yoktur ve sağ ayak sol ayağın önüne çapraz konulur. Yine Erzurum Sekme oyununda öne gelerek sol dizi çıkarma vardır. Fakat yine bu figürde eğilme yoktur ve herhangi bir selamlama hareketi tespit edilememiştir. Dolayısıyla aynı anlamı ya da içeriği taşıdığı pek söylenemese de benzer bir anlam ifade edebileceği tahmin edilmektedir.

Bütün bunların yanında Anadolu ve Anadolu dışında oynanan halk oyunlarında “Diz çıkarma” figürünün farklı birçok çeşitleri olduğu gibi, bu figürlerin de sadece selamlama anlamına geldiğini söylemek çok büyük hata ve haksızlık kabul edilmelidir. Zaman içinde şekil itibarıyla çeşitli sebeplerden dolayı değişim gösteren birçok figür ya da hareketin var olduğu söylenebilir.

Çökme

Bazı eski kaynaklarda “Bir oturup bir kalkma” olarak da adlandırılan “Çökme” hareketi de diğer bahsettiğimiz figür ve hareket gibi halk oyunlarının en eski ve en çok rastlanan hareketlerinden biridir. “Bir oturup bir kalkma, el ayağlarının karşılıklı –oyuncu oyuncuya- çarpıştırma, yani “El Döğüşürmece”, topaç gibi hızlıca veya ağır fırlanma (kendi eksenini etrafında dönme) en kıdemli Türk oyunu motiflerindedir” diyen Mahmut Ragıp Gazimihal, “11. yy. da Selçuk torun ve beylerinin geleneğe göre oynamayı şeref bildiklerini, oturup kalkmalı oyunların bir yiğitlik ifadesi olduğunu ve

¹⁰⁸ Kullanılan bütün resimler (Süslü: 1989: :*Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri* Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Atatürk Kültür Merkezi Yayını – Sayı 35, Ankara’da alınmıştır.

ordu malı kaldığı için, Osmanlı imparatorluğunun serhatlerine kadar etkisinin davul-zurnalarla birlikte varıp yerleşti” (Gazimihal, 1957: 53) diyerek bu adımın 11. yy.’a kadar dayandığını tespit etmiştir.

Ebu’l-Farac’ın Süryani dilinde yazdığı bir eserinde ise Selçuk’un torunlarının büyüğü olan Tuğrul Bey’in Halifenin kızıyla evlenmesi dolayısıyla yapılan bir düğünün tasvirinde; Türklerin bir oturup bir kalkarak bir nevi raks icra ettikleri tasvir edilmiştir. Buna göre Sultan (Tuğrul Bey) ile Türk eşrafi kız evinde ayağa kalkarak kendi adetlerine göre raks etmişler, sonra diz üstü oturarak kalkmışlar ve Türk şarkıları söylemişlerdir (Gazimihal, 1957: 52). Bahsi geçen bu hareketlerin günümüze kadar ulaştığını ve farklı farklı yorumlandığını görmekteyiz. Örneğin yine Gazimihal’in aktarımıyla Ömer Rıza Doğrul, bu hareketi(Çökme) ağır tempolu olması ve diz çöküşlerin görülmesi sebebiyle günümüzde oynanan zeybek oyunlarına benzetse de V Bartold, bu hareketi yorumlarken, hareketin bir oturup bir kalkma olduğu, kıvraklık arz ettiği ve bacakların eşit miktarda yaylandığını söylemiştir. Bu da Kars ve Erzurum oyunlarında görülen hareketlere benzetilmiştir (Gazimihal, 1957: 53).

Anlaşıldığı gibi “Çökme” hareketi, günümüzde birçok yörede karşımıza çıkan, aynı zamanda da “Yaylanma” ve belki de “Diz kırma” olarak da ifade edilen hareketlerle benzer olarak yorumlanmıştır. (Erzurum Baş Bar Oyunundaki diz kırma ve çökme hareketi, Diyarbakır Esmerim (Harrani) Oyununun birinci adımı...vb) Burada dikkatimizi çeken nokta “Çökme” hareketinin dizlerdeki yaylanma ya da esneme ile birlikte kullanılması değil, tam çöküşün yapılıp yapılmamasıdır. Yani halk oyunlarındaki çökmelerin ifadesi, dizlerin tamamen kırılması sonucu ortaya çıkan çökmedir. Tam çöküşün olmadığı hareketler, yarım çöküş olarak değil “Diz kırma” olarak ifade edilmelidir.

Sonuç olarak, halk oyunlarının toplum içi ya da toplumlar arası iletişimi sağladığı ve kültürel dokuyu güçlendirdiği aşikârdır. Kültürümüzün her an yeniden işlenerek dinamik bir yapıda olması ve çok geniş bir alana yayılması sebebiyle, sürekli güncellenmesi, zaman zaman toplumun ihtiyaçlarına ayak uydurabilmesi, ama hiçbir şekilde ana fikrinin bozulmaması ile sürdürülebilir. Çünkü kültürümüz, örümcek ağı misali her bir ögesi ile birbirine bağlı, en ufak bir dokunmanın bütün ağı titretebileceği kadar da hassastır. İleriki nesillere bu varlığı aktarmak için bizim de üzerimize düşen görev, bu hassasiyeti çok titiz bir şekilde devam ettirmektir.

Geçmişten günümüze oyun kültürü ele alındığında günümüze halk oyunları olarak taşınan figür veya hareketlerin, tümüyle eğlence amaçlı olmadığı ve bünyesinde çok derin anlamlar ifade ettiği anlaşılmaktadır.

Halk oyunları bağlamında kültüre bakıldığında eski çağlardan bu yana gelen yaşayışların ve görsel anlatımların dramatize edildiği hareketler, birçok bölgeyi etki altına almış, şekil ve içerik bakımından çeşitlilikler göstermiş olduğu görülmektedir. Oyunlardaki görsel anlatımlar dışında, her bir figür çok büyük önem taşımaktadır. Fakat son dönemlerde oyunlardaki figür ve hareketlerin şekil ve içerik yönünden birçok farklılaşmaya ve değişime uğradığı görülmektedir. Bu değişimin ana sebeplerinden biri de halk oyunları yarışmalarıdır. Aslında bu yarışmalar kanalıyla halk oyunlarımızla rekabet ve yarışma duygusu eklenmesi, daha iyi koreografilerin, düzenlemelerin, müziklerin oluşumunu olumlu yönde etkilemesine rağmen, oyunlardaki figür ve hareketlerin değişmesi, kısılması ya da eklenmesi... vb gibi tahribatların oluşmasına da yol açmıştır. Özellikle halk oyunları yarışmaları için düzenlenen, Türkiye halk oyunları federasyonunun son dönem mevzuatında yer alan yarışma talimatında; yarışma türlerinin (mahalli, geleneksel -düzenlemeli, düzenlemesiz-, stilize, komple, folklorik dans -proje yarışması-, özel yarışmalar ve işitme engelliler yarışması dallarında) tek tek içeriklerinin belirlenmesi bile, oyunlardaki bazı figür ve hareketlerin özünü temsil eden anlamların, tahrip olmasının önüne geçememiş, çok küçük bir detay olarak görülen ama aksine çok büyük anlamlar ifade eden bazı figür ve hareketler, kaybolmaya veya yanlış kullanımlarla anlamını yitirmeye yüz tutmuş, içerik ya da şekil bakımından değişikliklere uğramıştır. Bu durum her ne kadar kurallar çerçevesinde önlenmeye çalışılsa da, rekabet ve yarışma duygusunun sebep olduğu birtakım düşüncelerle, görsellik ve fiziksel uyum tamamen ön planda tutulmuş, oyunlardaki hareketlerin anlambilimselliği arka planda kalmıştır.

Bu nedenle Türkiye halk oyunları federasyonunun halk oyunları ile ilgili birimlerle (konservatuarlar, dernekler, halk eğitimler...vs) koordineli bir şekilde, figür ve hareketlerdeki köklü anlamları keşfetmeye yönelik çalışmalar yapması gerekmektedir. Yapılacak bu çalışmalar, benzer figür ya da hareketler arasında anlambilimsel bir bağ kurulması hakkında önemli yol gösterebilir. Ayrıca halk oyunları yarışmalarında değerlendirme yapan hakemlerin eğitim ya da istişare seminerlerinde; oyunlarımızdaki figür ve hareketlerin tarihsel bağlamda ne anlam ifade edebileceği

bilgilendirilmeli ve bu konu üzerinde geniş şekilde durulmalıdır. Bu hareket veya figürlerin anlamlarını bozan etmenler araştırılmalı ve oyunlardan arındırılmalıdır. Çalışmaların kısa sürede sonuç vererek, uygulanması sağlanmalıdır. Söz konusu mevcut durumun düzeltilmesi veya bundan sonraki tahribatların önlenmesi adına hepimizin üzerimize düşen bir dizi sorumlulukları yerine getirmemiz gerekmektedir.

Bununla birlikte, ne amaçla olursa olsun oyunlardaki figürlerin şekil, sayı, konum...vs olarak değiştirilmesinin kültürümüzde ağır tahribatlar yaratabileceği bilincini sürekli canlı tutmamız gerekmektedir. Bu çalışmanın yapılacak olan diğer çalışmalara bir örnek teşkil etmesi ve halk oyunları ile ilgisi olan herkese rehber olması en büyük dileğimizdir.

KAYNAKÇA

- And, M. (2003). *Oyun ve Bügü*. İstanbul: İş Bankası Kültür yayınları.
- Eroğlu, T. (2009). Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü Dans Antropolojisi, *Yayımlanmamış Ders Notları*.
- Gazimihal, M. R. (1993). Halk Oyunlarımızın Ana Figürleri. *TFA Dergisinde Yayımlanan Makaleler*, Ankara: Folklor Araştırmaları Kurumu Yayınları.
- Süslü, Ö. (1989). *Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35.
- Terzioğlu, Ö. (2007). Alkış ve Kargışların, Sözlü Kültürdeki Yerleşik Kodların Aktarımını ve Yeniden Üretimini Kolaylaştıran Biçimsel Özellikleri. *Milli Folklor*, Yıl: 19, Sayı: 75, 34-35.
- Tuncay, M. (2008). Alkış Üstüne. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 3.
- Türkoğlu, S. (2011). Gazne’de Bulunan Halk Oyunları Kabartması. *1. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, 3, 375.

ŞÜŞTER MAKAMI VE GELENEKSEL MUZİK TÜRLERİ AZƏRBAYCAN BESTEÇİLERİNİN ESERLERİNDE

Makam Shushter and Traditional Music Genres in Azerbaijan Composers Works

Shabnam Musannif SHIKHALIYEVA **

ÖZET

Muğam Azerbaycan'ın geleneksel profesyonel müziğidir. Muğam eski tarihe sahip müzik türüdür ve sözlü yöntemle yaşıyor. Bu nedenle Azerbaycan musikolojisinde muğam "sözlü profesyonel müzik" ya da "geleneksel profesyonel müzik" terimi ile adlandırılır ve değerlendirilir. Azerbaycan geleneksel müziğinde muğamın sayısı çoktur. Muğamlardan biri olarak Şüşter muğamının uygulanması hem enstrümantal, hem de destgah biçiminde olabilir. Şüşter makamına gelince ise, bu, Şüşter muğamının kendine özel doğal bir dizisidir. Yirminci yüzyılda dahi besteci ve muzikoloq Üzeyir Hacıbeyli "Azerbaycan halk müziğinin esasları" kitabında muğamların ve halk müziğinin yedi temel makam üzerinde ifa ettiğini ve kurulduğunu kuramsal olarak teorik şekilde isbatlamıştır. Şüşter yedi esas makamdan biridir. Şüşter makamı Şüşter muğamının ses-modal srtukturunu, dizisini oluşturuyor. Ü.Hacıbeylinin makam teorisinde Şüşter her biri ½ - 1- ½ yapıda olmakla, iki dörtlüden organize edilmektedir. Şüşter makamı üzerinde çalınan ve söylenen geleneksel müzik türleri - halk şarkıları, halk dansları, tesnifler, renkler, zerbi-muğamlar Azerbaycan bestecileri tarafından profesyonel müzik türlerinde uygulanmıştır. Azerbaycan'ın klasik ve modern bestecileri geleneksel müziğini toplamış, notaya salmış, hem de onların zengin melodi, ritim, tonla, makam, biçim özelliklerinden kendi eserlerinde kullanmışlar. Ü.Hacıbeyli, K.Karayev, F.Amirov, Niyazi, S.Rüstemov ve diğer ünlü bestecilerin bazı eserleri Şüşter üzerinde müziğe örnek olabilir. Örneğin Ü.Hacıbeyli "Uzundere" halk dansından operetinde kullanmıştır, F.Amirov Şüşter muğamı'nın "Ovşarı" ("Kürdoşarı") zerbi-muğamı üzerinde aynı adlı senfonik muğam bestelemiştir. Bu çalışmada Şüşter makamı ve bu makamın üzerinde oluşan geleneksel müzik türleri bestecilerin eserlerinde araştırılır.

Anahtar Kelimeler: Şüşter muğamı, Şüşter makamı, geleneksel müzik türleri, bestecilerin eserleri.

ABSTRACT

Mugham is a traditional professional music of Azerbaijan. Mugham as musical genre has an old history. This main traditional genre lives and develops with oral method. Mugham forms the base of Azerbaijan folk music. Shushter is one of the main mughams of Azerbaijan traditional music art. Makam Shushter is the sound-modus structure of the mugham Shushter. There are seven main makam in traditional professional music of Azerbaijan: Rast, Shur, Segah, Shushter, Chahargah, Bayati Shiraz, Humayun. Uzeyir Hajibeyli wrote theoretical information about this makam in his scientific monograph "Basis of Azerbaijan folk music". A lot of folk songs, folk dances, tesnifs, renga, zarbi-mughams are performed on the melodies and intonations basis of makam Shushter. These traditional musical examples and makam Shushter are used by Azerbaijan composers - U.Hajibeyli, K.Karayev, F.Amirov, Niyazi, S.Rustamov, etc. For example, U.Hajibeyli has used melodies of folk dance "Uzundere" in his operette; F.Amirov composed "Kurd Ovshari" symphonic mugham in "Ovshari" zarbi-mugham base of Shushter.

Key Words: mugham Shushter, makam Shushter, traditional music genres, composers works.

GİRİŞ

Muğam Azerbaycan'ın geleneksel profesyonel müziğidir. Muğam eski tarihe sahip müzik türüdür ve sözlü yöntemle yaşıyor. Muğamın sözlü bir musiki türü olarak da uygulanması ve varlığı usta-şayird (usta-çırak) yöntemi ile gerçekleştiriliyor. Bu nedenle Azerbaycan musikolojisinde muğam "sözlü profesyonel müzik" ya da "geleneksel profesyonel müzik" terimi ile adlandırılır ve değerlendirilir. Azerbaycan geleneksel müziğinde muğamın sayısı çoktur: Rast, Mahur Hindi, Qatar, Orta Mahur, Bayati Kaçar, Dügah, Orta Segah, Mirza Hüseyin Segahı, Hariç Segah, Zabul, Şur, Neva, Şehnaz, Deşti, Bayati Şiraz, Humayun, Şüşter, Bayati Kürt vs. Muğamlardan biri olarak Şüşter muğamının uygulanması hem enstrümantal, hem de destgah biçiminde olabilir. Şüşter muğamı Azerbaycan'da hem müzik okullarında, hem de konservatuvarlarda tar, kemençe, kanun, balaban şubelerinde bir enstrümantal biçimde, hanende şagır ve öğrenciler için ise bir vokal-enstrümantal, yani destgah şeklinde tedris edilir. Her iki durumda Şüşter makamının şube içeriği aynı olarak çalınır-oxunur. Halk müziğinde her muğama ait olunan renk, tasnif ve zerbi-muğam türleri de mevcuttur. Örneğin Simayi-şems, Arazbarı, Osmanlı Şur muğamına ait zerbi-muğamlardır. Veya Heyratı zerbi-muğamı Mahur Hindi, Mansuriyə zerbi-muğamı Çahargah üzerinde icra edilirler. Böylece Şüşter makamına ait enstrümantal renkler ve vokal tasnif örnekleri mevcuttur. Şüşter ile ilgili olan iki zerbi-muğam vardır:

1. Ovşarı;
2. Haydari.

* Umman, Sultan Qaboos Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Müzik ve Müzikoloji Bölüm, shabnam.shikhaliyeva@mail.ru

Azerbaycan'da muğam form olarak çok şubeden oluşan geleneksel müzik türüdür. Her bir Azerbaycan muğamı gibi Şüşter muğamı da şubelerden ibarettir. Şube muğam sanatında bölüm anlamında anlaşılır. Bu şubelerin sıra kuralı, hangi şubeden sonra hangisinin ifa oluna bilinmesi veya okunması Azerbaycan muğam sanatında bir gelenek olarak kabul edilmiştir. Muğamlarda şubeleri ve bu şubelerin sırasını değiştirmek geleneğini bozmak olarak biliniyor.

Şüşter makamının şubeleri şunlardır: Berdaşt, Şüşter, Fiili, Büyük Mesnevi, Mevlevi, Terki, Ayak (Əsədullayev, 2009: 133-143).

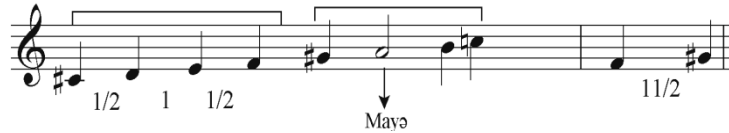
Bu şubelerden Berdaşt adı tüm makamların birinci şube ismidir. Şüşterde bazen Berdaşt yerine bu şubeye Emiri de denir. Ayak ise tüm makamlarda son bölümünün adıdır. Ayak aracılığıyla muğam tamamlanıyor ve muğamda müzik düşüncesi, muğam melodisi nihai edilir.

Örnek olarak, ünlü kemençe öğretmeni, muğam bilicisi, profesör Arif Esedullayev'in nota yazdığı Şüşter enstrümental makamının Berdaşt şubesini gösterelim.

Şubelerin sayısı az olduğu için Şüşter "kısa hacimli muğam" kısımlarından sayılıyor. Kısa hacimli muğamlara Şüşterden ilave Şehnaz, Qatar, Rahab, Bayatı Kürt, Deşti, Dügah muğamları aittir. Fakat kısa hacimli olmasına rağmen, onların her birinin ifası müzisyenden yüksek profesyonellik gerektiriyor.

Şüşter makamına gelince ise, bu, Şüşter muğamının kendine özel doğal bir dizisidir. Yirminci yüzyılda dahi besteci ve muzikoloq Üzeyir Hacıbeyli "Azerbaycan halk müziğinin esasları" kitabında muğamların ve halk müziğinin yedi temel makam üzerinde ifa ettiğini ve kurulduğunu kuramsal olarak teorik şekilde isbatlamıştır. Şüşter yedi esas makamdan biridir. Şüşter makamı Şüşter muğamının ses dizisini oluşturuyor. Üzeyir Hacıbeylinin makam teorisinde Şüşter her biri 1/2 - 1 - 1/2 yapıda olmakla, iki dörtlüden organize edilmektedir (Hacıbəyov, 1985: 40).

Şüşter makamında iki dörlü biri biriyle artırılmış sekunda, yani 1 1/2 t. aracılığıyla birleşiyor. Böyle bir birleşmeyi Ü.Hacıbeyli "yanaşı birleşme" olarak adlandırıyor. İki dörtlü arasındaki 1 1/2 t. Şüşter muğamı ve makamı için çok önemli bir tonla. Şüşter makamı 8 perdeden oluşuyor. Makamın altıncı perdesi "maye" denir. Maye perdesi Avrupa qammalarındaki "tonik" anlamındadır. Türkiye makamları ile kıyaslırsak, maye, yani duraq perde.



Bellidir ki, Azerbaycan muğamları Maye perdesinde tamamlanıyor. Muğamlar da, her muğama uygun makamda icra edilen halk müziği türleri de bu perdede sonuçlanıyor. Fakat Şüşter muğamı hepsinden farklıdır. Şüşter muğamı da, Şüşter makamında icra edilen tüm melodiler de III perde ile bitiyor. Bu perde "tamamlayıcı perde" denir. Şüşterin VI perdesi Maye olsa da, bu perde Şüşterde yarım kadans gibi sesleniyor, tam kadans görevini ise III perde taşıyor (Hacıbəyov, 1985: 89).



Şüşter makamı üzerinde çalınan ve söylenen geleneksel müzik türleri - halk şarkıları, halk dansları, tesnifler, renkler, zerbi-muğamlar Azerbaycan bestecileri tarafından profesyonel müzik eserlerinde uygulanmıştır. Azerbaycan'ın klasik ve modern bestecileri Şüşterle ilgili geleneksel müziğini toplamış, notaya salmış, hem de onların zengin melodi, ritim, tonla, makam, biçim özelliklerinden kendi eserlerinde kullanmışlar. Ü.Hacıbeyli, K.Karayev, F.Amirov, Niyazi, S.Rüstemov ve diğer ünlü besteçilerin bazı eserleri Şüşter üzerinde müziğe örnek olabilir.

Örneğin Üzeyir Hacıbeyli 1907 yılında Ortadoğu'da ve Kafkasya'da ilk olarak opera yazmıştır. Bu, "Leyli ve Mecnun" muğam operasıdır. Operanın yapımı 1908 yılında gerçekleşmiştir. Operada Avrupalının besteci biçimlerinde makamlardan, zerbi-muğamlardan, tasnif, halk şarkılarından geniş

kullanılmıştır. Bu ilk operasında besteci Şuşter muğamının makam dizisi üzerinde de müzik yazmıştır. Örneğin, III perdede "Leyli ve İbn Selamın düeti" (Hacıbəyov, 1984: 103).

Besteci düette Şuşter makamını tonal transpozisiya etmiştir:



Bu düetin not yazısından bir parça:

LEYLİ VƏ İBN-SƏLAMIN DUETİ 11 ДУЭТ ЛЕЙЛИ И ИБН-САЛАМА

Allegro moderato

100 İBN-SƏLAM
ИБН-САЛАМ
Ley - li, Ley - li, bu od - lu ses
Лей - ли! Медж - нун, слы - шить, сно - ва

и.с.
Məs - lı - nun - dur, mən ta - nı - u - ram o -
там за - гита - кал! Го - лос я с - го уз -

101
и.с.
- нı.
- нал. Мə - гər Ley - li, bəs bu
Раз - ве он Медж - нун, как

Ü.Hacıbəylinin "O olmasın, bu olsun" (1910) operetinde IV perdedeki "Meşedi İbadın mahnısı" "Uzundere" halk dansının melodisinden ibarettir. Uzundere Karabağ'ın Ağdam bölgesinde eski bir yurttur. Azerbaycan'da çok yaygın halk dansıdır. Şuşter makamı üzerindedir. İlimli hareketlidir, lirik tarzda melodisi vardır. "Uzundere" dansından bir parça:



Ü.Hacıbəyli bu bestesinde Şüştər makam dizisini tonal transpozisiya etmişdir. "Meşedi İbadın mahnısı"ndan bir parça (Hacıbəyli, 2008: 42):

Mən nə qə-dər nə qə-dər qo-ca ol
sam da də-yə-rəm min ca-va na... Çö-rə-yi ye-mə-rəm mən ya-va na... Yax - şı de-mə-rəm
mən ya-ma na... Qur- ban e-də-rəm mən ca-na-na ca-nı-mı, pu lu -mu, ma-lı -mı mən.

Gara Garayev "Yedi güzel" balesinde, Arif Melikov "Aşk efsanesi" balesinde Şüştər muğamı dan makamı üzerindeki melodilerden detaylı istifade etmişler.

Fikret Emirov "Sevil" operasında Şüştər muğamını ve makamını geniş tatbik etmiştir. Şüştər muğamına ve makamına ait olan tonlamalar bu operanın uvertüründe ve Sevil'in aryasında net duyuluyor. F.Amirov "Ovşarı" zerbi-muğamın temelinde aynı adlı senfonik muğam bestelemiştir.

Bu mekalemizde sonuç olarak kutluyoruz ki, Şüştər eski Azərbaycan muğamlarından biridir. Bu muğam ve onun makam dizisi temelinde birçok renkler, dərəcələr, halk şarkıları, halk dansları ve zerbi-muğamlar icra ediliyor. Azərbaycan bestecileri milli üslupta eserler yaratırken muğamların ve makamların, ayrıca da Şüşterin melodi, tonla, ritm özelliklerinden faydalanıyor ve güzel eserler yazıyorlar.

KAYNAKÇA

Əsədullayev A. M. (2009). *Instrumental Muğamlar: Not.* Bakı, s. 168.

Hacıbəyov Ü. Ə. (1984). *Leyli və Məcnun. 5 Pərdəli, 6 Şəkilli Opera: Klavir.* (N. Əliverdibəyov), Bakı, s. 240.

Hacıbəyov Ü. Ə. (1985). *Azərbaycan Xalq Musiqisinin Əsasları*. Bakı, s.154.

Hacıbəyli Ü. Ə. (2008). *O Olmasın, Bu Olsun. 4 Pərdəli Operetta: Klavir və Libretto*. Bakı.

KEMAN ÖĞRETİMİNDE TEKNOLOJİK UNSURLARDAN YARARLANMANIN GEREKLİLİĞİ

The Necessity Of Benefitting From Technological Elements in Violin Teaching

Soner OKAN*

ÖZET

Bu araştırmanın amacı, teknoloji ve eğitim kavramlarının birbirinden ayrı düşünülmediği günümüzde, keman öğretiminde teknolojik gelişmelerden ve imkânlardan yararlanmak gerektiğini, günümüze değin yapılan araştırmalardan elde edilen sonuçlar ışığında ortaya koymaktır. Araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Konu ile ilgili yapılan çalışmalar incelenmiş, bilgisayar teknolojilerinden faydalanılarak yapılan öğrenme ve öğretme etkinliklerinin etkililiği araştırılmıştır. Araştırma sonucunda teknolojik ilerlemeler ve internet ile birlikte e-öğrenme, çevrimiçi öğrenme, web tabanlı öğrenme, eş zamanlı/eş zamansız öğrenme gibi kavramların ortaya çıktığı, eğitimin bazı alanlarında etkili biçimde kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca araştırmalar, doğru ve yerinde kullanıldığı takdirde, teknolojinin öğrenme ortamına olumlu katkılar sağlayarak problem çözme ve eleştirel düşünme gibi becerileri geliştirmede önemli rol oynadığını göstermektedir. Yapılan araştırmalar göz önüne alındığında bilişim teknolojilerindeki gelişmeler ve bu gelişmelerin eğitimle olan ilişkileri, keman öğretiminde bu teknolojilerden faydalanmayı zorunlu kılmaktadır. Çünkü keman öğretiminde halen geleneksel yöntemler kullanılmakta, dersler çoğunlukla usta-çırak ilişkisi içinde yapılmaktadır. Pek çok avantajından dolayı e-öğrenme, web tabanlı öğrenme, eş zamanlı/eş zamansız öğrenme gibi kavramların yöntem olarak keman öğretiminde aktif şekilde kullanılması gerekmektedir. Bu tür uygulamalar keman eğitimini daha geniş kitlelere yaymak, zamanın ve insan gücünün daha verimli kullanılmasını sağlamak ve öğrencinin düşünme becerilerini geliştirmek, keman öğrenimini okul dışında ve istediği saatte sürdürülebilirliğini sağlamak açısından gerekli görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: E-öğrenme, web tabanlı öğrenme, çevrimiçi öğrenme, keman öğretimi.

ABSTRACT

The purpose of this research is to put forth the necessity of benefiting from technological developments and opportunities which has been proved by studies done until present, where technology and education cannot be considered separately. Screening model has been used in this research. The studies about the subject were examined, and the efficiency of the learning and teaching activities that used computer technology was analyzed. As a result of the research, it has been seen that parallel to the technological developments and internet, new concepts such as e-learning, online learning, web based learning, synchronous/asynchronous learning have come up, and these concepts have been used effectively in some fields. In addition, the studies have shown that if used properly and where necessary, technology provides positive contributions to the learning occasions and has a big effect on problem solving and critical thinking skills. When we consider the researches that have been done, it is obvious that the developments in the information technology and their relationship with education requires the utilization from these technologies in violin teaching. Because traditional methods are still used in violin teaching, and it is done with a mentor system. Because of their many advantages, concepts such as e-learning, web based learning, synchronous/asynchronous learning need to be used efficiently in violin teaching as a method. Such methods are accepted needful due to the fact that they spread violin education to a wider audience, provide a more productive use of manpower and time, improve the students' mental skills and create a facility for students to continue violin education out of school and anytime they want.

Key Words: E-Learning, web based learning, online learning and violin teaching.

1. GİRİŞ

Teknoloji, insanın maddi çevresini denetlemek ve değiştirmek amacıyla geliştirdiği araç gereçlerle bunlara ilişkin bilgilerin tümü olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2010). Günümüzde daha çok yüksek nitelikte bilimsel bilgi ve teknik içeren ürünler olarak algılanmakta olan teknoloji, teknik bilginin yaşama geçirilmesini öngören tüm toplumsal ve ekonomik etkinlikler ve örgütlenmeleri de kapsayan bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Teknoloji "bilimsel ilke ve yeniliklerin sorunların çözümüne yönelik olarak uygulanması" olarak da tanımlanabilir (Aksoy, 2003: 5). Yaşamın her alanında olduğu gibi eğitim sürecindeki sorunların çözümünde de teknolojik unsurları bir araç olarak kullanmak gereklidir.

Özellikle son yıllarda eğitim ile teknoloji arasındaki bağ kuvvetlenmeye başlamış ve iki kavram birbirinden ayrı düşünülemez olmuştur. Eğitim kurumlarını değiştirmeye zorlayan pek çok dışsal kaynak bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi bilişim ve iletişim teknolojilerindeki gelişme ve bunların bireylerin hayatına girişindeki hızıdır. Eğitim kurumlarının yöneticileri ve öğretmenler bu hıza ayak uydurmak zorundadır. Çünkü teknoloji ürünlerini kullanma becerilerini geliştirmemeleri durumunda, eğitim programlarında yer alan içeriği geleneksel yollar ve araçlarla aktarmada çeşitli güçlüklerle karşılaşabileceklerdir. Bu güçlüklerin en önemlilerinden birisi öğrencilerin yaşam alanları içinde yer alan teknoloji ürünlerinin etkileriyle baş etmek ya da bunları eğitim amaçlarıyla uyumlu olarak kullanabilmektir (Aksoy, 2003: 11). Bu tür güçlüklerin üstesinden gelen öğretmen teknolojik

*Öğr. Gör.-Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Temel Bilimler Bölümü, sonerokan@hotmail.com

unsurları dersi daha etkili işleyebilmek, dikkat çekmek, daha fazla duyuya hitap etmek amacıyla kolayca kullanabilecektir.

Bransford, Brown ve Cocking (1999) teknolojinin okullarda kullanılmasının para ve zaman kaybı olduğunu söyleyenlere oranla, teknoloji kullanımının öğrenci başarısını artırdığını belirtenlerin sayısının daha fazla olduğunu belirtmişlerdir. Öğrenci başarısı üzerindeki olumlu etkileri nedeniyle teknoloji kullanımının eğitim alanında büyük bir hızla yaygınlaşması, teknolojinin programlarda ne kadar yer alması gerektiği konusunu ön plana çıkarmaktadır (Bacanak ve diğerleri, 2003: 193). Yeni teknolojilerin eğitimde kullanılması, eğitim öğretim kalitesinin yükseltilmesi açısından son derece önemlidir. Eğitimde teknolojinin kullanılması, öğrencilerin daha kolay ve hızlı öğrenmelerini sağlayacaktır. Öğretmen derslerde teknolojiyi ne kadar etkin kullanırsa eğitim ve öğretimin kalitesi o derece artacaktır.

Eğitime katkısı olabilecek teknolojik olanakların günümüzde en önemlileri olarak bilgisayar ve internettir. Bilgisayarlar diğer teknolojik araçların sunduğu olanakları ve özellikleri bünyesinde barındırdığı için de öğretim ortamlarının en önemli araçlarından biridir (Gülbahar, 2008: 114). Müzik eğitiminde de etkisi en fazla hissedilen ve radikal değişikliklerin meydana gelmesini sağlayan teknolojik sistem en etkili iletişim ve bireysel öğretim aracı olarak nitelendirilen bilgisayarlardır (Levendoglu, 2004: 2). Ayrıca renkli grafikler, sesler, hareketli resimler, canlandırmalar, video göstericileri ve kullanıcıya geri bildirimler vb. sayesinde öğretime çeşitlilik, canlılık ve nitelik kazandırır. Metinler, resimler, hareketlilik ve ses derse çeşitlilik kazandırırken bir yandan da derse ilgiyi çeker (Seferoğlu, 2011: 117). Bilgisayarlar sayesinde öğrencilere görsel ve işitsel öğelerin bulunduğu değişik öğrenme ortamlarının sunulabileceği söylenebilir (Bilgiç, 2013: 3).

Bilgisayarların işlevi her geçen gün artmakta ve bu bir taraftan öğrenme-öğretme süreçlerini diğer taraftan eğitimin ekonomik ve toplumsal işlevlerini etkilemektedir. Teknolojideki gelişmelerin hayatın her alanını olduğu gibi, öğrenme-öğretme süreçlerini de etkilemesi kaçınılmazdır (Seferoğlu, 2009: 2). Günümüzde eğitim kurumlarının gelişimi ve niteliğini etkileyen en önemli gelişme bilgisayar, internet ve ilişkili teknolojilerdir. Bunlar, genel olarak bilişim ve iletişim teknolojileri olarak adlandırılmaktadır (Aksoy, 2003: 12). Bu teknolojilerden yararlanmanın gerekliliği, teknoloji ve eğitim arasındaki bağın doğal bir sonucudur.

Demirel ve Yağcı (2011) öğrenme esnasında ne kadar çok duyu organı devreye girerse iletişimin ve öğrenmenin o derece etkili olacağını belirtmiştir. Öğretimde birden fazla duyu organına hitap etmek, materyal kullanımını zorunlu kılar (Çelik, 2011: 29). Günümüzde materyaller tepegöz, levha veya resim olmaktan çıkmaktadır. Geçit (2011) artık geleneksel anlamdaki kağıt-kalem, karatahta-tebeşir, araç-gereç ile öğretmen merkezli eğitimin geçerli olduğu öğrenme ortamlarının işlevselliğini yitirdiğini belirtmektedir. Bunların yerini e-materyal adını verdiğimiz kamera, cd, video ve internet gibi teknolojik araç-gereçler almaktadır. Gülbahar (2008) aktif öğretim, öğrenci-merkezli öğretim, e-öğrenme ve teknoloji uyumu gibi farklı kavramların önem kazandığı günümüzde, öğretim ortamlarında farklı araçların ve materyallerin kullanılmasının öğretimin etkililiğinin artırılması açısından son derece önemli olduğunu vurgulamaktadır.

Geçit (2011) bilgisayar ve internet kullanımının yaygınlaşmasının, bilgiye istenilen zaman ve istenilen yerden ulaşılabilmesinin, iletişim olanaklarının artmasının, bireysel ve aktif öğrenme ortamlarının oluşmasının, nitelikli ve donanımlı bireylerin yetişmesine önemli fırsatlar sunduğunu belirtmiştir. Dolayısıyla bilgisayar ve internet teknolojisi, öğretim sürecinde öğrencilere daha zengin öğrenme ortamları oluşturulmasına ve daha kalıcı öğretim faaliyetleri gerçekleştirilmesine olanak tanımaktadır. Akçakaya ve Tanrısever'e (2007) göre bilgisayar ve internet kullanımı eğitimcilere toplumların gelecekteki beklentilerine yanıt vermede klasik yöntemlere alternatif olabilmektedir.

İnternetin yaygınlaşması ile birlikte bilgiye erişimde yeni bir dönem başlamıştır. Çavuş (2011) internetin, gerek sağladığı teknolojik imkânlar, gerekse giderek daha geniş kitlelere ulaşma potansiyeli ve kullanıcı sayısındaki artış nedeniyle günümüz eğitiminde tercih edildiğini vurgulamaktadır. Bu durum eğitimin fiziksel olarak alanını genişletmek için bir avantaj olarak değerlendirilmelidir.

İşman (2011) internetin öğretime sağladığı katkıları aşağıdaki gibi sıralamıştır:

- Öğretmenler, daha çok rehber konumuna gelmiş, öğrencilere bilgiyi öğrenmeleri için yol göstermeye başlamışlardır.
- Öğretmenler öğrenme merkezinden çekilmiştir.

- Öğretmenler dünyanın farklı bölgelerinde bulunan meslektaşları ile iletişime geçerek bilgi paylaşımında bulunurlar.
- Öğretmenler, istedikleri herhangi bir konuda bilgiye ulaşabilecekleri küresel bir kütüphaneye sahip olurlar.
- Öğretmenler, farklı şehirlerde, ülkelerde ya da kıtalarda yaşayan ilgili alan uzmanlarıyla rahatlıkla iletişime geçip bilgileri birinci elden alıp öğrencilerine ulaştırabilirler.
- Öğretmenler, öğrencilerine yeni deneyimler kazandıracak öğrenme-öğretme ortamlarını tasarlayabilirler (Akt: Bilgiç, 2013: 5).

Ülkemizde eğitimde teknoloji kullanmaya yönelik planlama 1970'li yıllara dayanmaktadır. 3. Beş Yıllık Kalkınma Planı'yla radyo ve televizyonun yaygın eğitim amacıyla kullanılmasının öngörülmesi ile başlamıştır. 4. Beş Yıllık Kalkınma Planında açık yükseköğretime ve yaygın eğitime destek sağlamak için ikinci kanal televizyon tesisleri kurulması planlanmıştır. Halk eğitimi ve açık yükseköğretim için televizyon kanalı açılmasının planlanması önemli bir atılım sayılabilir (Aziz, 1982: 83- 84; Tekin, 1996: 157-165). Günümüzde teknolojinin eğitimde kullanılma durumuna bakıldığında gelişimin istenen hız ve düzeyde olmadığı söylenebilir. Slowinski (2000: 2) henüz 2000'li yılların başında ABD'de 9 eyalette öğretmenlik sertifikası almanın koşullarından birinin teknoloji ile ilgili sınavı geçmek olduğunu belirtmiştir.

Eğitim kesimi için, gerek gelişmiş ülkelerde, gerekse eğitime ayrılan kamusal bütçe kaynaklarının çok sınırlı olduğu az gelişmiş ülkelerde, özellikle merkez örgütü yöneticilerinde sisteminin teknoloji/bilgisayar merkezli olması ve olabilen en üst düzeyde teknoloji ürünlerinin okullara ve sınıflara girmesi yönünde güçlü bir istek gözlenmektedir. Gelişmiş Ekonomik Kalkınma ve İşbirliği Örgütü (OECD) ülkelerinde eğitim en yüksek düzeyde bilişim teknolojisi kullanan kesimler arasında yer almaktadır (Aksoy, 2003: 14). Türkiye Dünya Bankası tarafından 2005 yılında yüksek gelirli OECD ülkeleri arasında gösterilmiştir. Ancak Avrupa Birliği (AB) ülkeleri ve OECD ülkeleri arasında öğrenci başına düşen bilgisayarda alt sıralarda yer aldığımız bir gerçektir.

1. 1. Teknoloji ve Müzik Eğitimi

Teknolojide ve buna bağlı olarak eğitim teknolojilerinde son yıllarda yaşanan hızlı gelişmeler, diğer eğitim alanlarında olduğu gibi müzik eğitimi alanını da sarmalamakta ve çehresini radikal bir değişime doğru sürüklemektedir (Levendoglu, 2004: 2). Çünkü müzik eğitimi bilinçli, amaçlı ve istedik bir müziksel kültürleme, kültürleme ve kültürleşme sürecine sahiptir (Uçan, 2005: 7). Ayrıca gerek müziksel bilgiyi yayma ve öğretmede, gerekse müzik yaratmada kullanılan teknolojilerin çeşitliliği ve zenginliği müzik eğitimindeki bu değişimi zorunlu kılmaktadır. Dünyada bazı eğitim kurumları müzik eğitimindeki bu değişimi göz önüne alarak yeni uygulamalara olanak sağlamışlardır. Günümüzde uzaktan eğitim yoluyla müzik eğitimi olanağı sağlayan üniversitelere örnek olarak Boston Üniversitesi (analiz teknikleri, caz ve popüler müzik düzenlemeleri, müzik tarihi ve müzik felsefesi alanlarında uzaktan yüksek lisans eğitimi), Tennessee State Üniversitesi (Müzik öğretimi), Duquesne Üniversitesi (müzik eğitimi, müzik teknolojisi, elektronik müzik kompozisyonu alanlarında uzaktan eğitim), Hawai-Monao Üniveritesi (müzik eğitimi yüksek lisans programında müzik eğitiminde araştırma ve müzik psikolojisi dersleri), Newcastle Üniversitesi (müzik teknolojisi alanında uzaktan eğitim), Ottawa Üniversitesi, (piyano pedagojisi ve piyano pedagojisi araştırmaları alanında uzaktan eğitim) ve Sheffield Üniversitesi (performans, müzik psikolojisi, müzik teknolojisi alanlarında) (Sağır ve diğerleri, 2014: 73), Berklee Müzik Koleji (müzik yapımı, gitar, müzik teorisi, armoni, kulak eğitimi, bestecilik, müzik sektörü, ses, piyano ve kaypardı, aranjörlük, bas ve orkestrasyon alanlarında) gösterilebilir.

Özellikle ülkemizde geleneksel müzik eğitimi ile kıyaslandığında günümüz müzik eğitimcilerinin, bu teknolojiyi tam olarak kullanamadıklarını söylemek yanlış olmaz. Araştırmalar sonucunda; müzik eğitiminde teknolojiden faydalanma durumunda müzik dersinin öğrenciler için daha ilgi çekici bir hale geldiği, kendi öz güvenlerini kazanmaya yardımcı olduğu, daha verimli ve etkili bir öğrenmenin sağlandığı, grup çalışmalarını güçlendirdiğini, eleştirel düşünce ve problem çözümünü olumlu yönde etkilediğini, müziğin bilim ve sanat boyutuyla kavranabildiği, aktif katılımı müzik dersinden daha fazla keyif alındığı gözlemlenmiştir (Arapgirlioğlu, 2003: 163).

1. 2. Teknoloji ve Keman Eğitimi

Çalgı eğitimi, müzik öğretmeni adayı için çok önemli ve temel bir boyuttur. Çalgı eğitiminde gerekli kazanımları elde edebilmek için, her çeşit olanağın kullanılması kaçınılmaz bir zorunluluktur. Günümüzde bu olanaklar içine teknolojik unsurları ve kavramları da (bilgisayar, internet, uzaktan eğitim, çevrimiçi öğrenme, video konferans vb.) dâhil etmek gerekmektedir. Böylece birey, alacağı çalgı eğitiminin yardımıyla; oluşturacağı eğitim müziği dağarcığı dışında, ulusal ve evrensel düzeydeki müzik yapıtlarından derlenmiş seçkin bir dağara da sahip olacak ve en iyi biçimde mesleki yaşantısına hazırlanacaktır (Albuz, 2001: 8). Müzik eğitiminin en önemli boyutlarından biri olan çalgı eğitiminin bir dalı olan keman eğitimi sabır isteyen, plan-program gerektiren, teknik açıdan uzun ve zorlu bir süreci kapsamaktadır (Okan, 2014: 2). Keman eğitimi Türkiye’de amatör ve profesyonel müzik eğitimi kapsamında yapılmaktadır. Profesyonel müzik eğitimi kapsamındaki keman eğitimi mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda yürütülmektedir. Türkiye’de keman eğitiminin yapıldığı mesleki müzik eğitimi kurumları; konservatuvarlar, eğitim fakültelerine bağlı müzik öğretmenliği/eğitimi bilim dalları, GSF ve GSL müzik bölümleridir. Bu kurumlarda hedeflenen keman eğitiminin amaçları; sanatçı/müzik öğretmeni yetiştirmek, müzik eğitimine nitelik kazandırmak gibi farklılıklar gösterebilmektedir (Delikara, 2002: 11). Günümüzde keman eğitimi geleneksel yöntemlerle yürütülmekte, dersler çoğunlukla usta-çırak ilişkisi içinde yapılmaktadır.

Bu araştırmanın amacı, teknolojinin eğitimle iç içe olduğu ve teknolojik unsurların eğitim ve öğretim faaliyetlerini desteklediği gerçeğinden yola çıkarak, keman öğretiminde de teknolojik gelişme ve imkânlardan yararlanmak gerektiğini, günümüze değin yapılan araştırmalardan elde edilen sonuçlar ışığında ortaya koymaktır.

Teknolojideki gelişmeler hem toplumda hem de eğitim sisteminin yapısında değişikliklerin yaşanmasına neden olmaktadır. Alkan (2005) bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

“Bilimsel ve teknolojik alandaki son gelişmeler karşısında eğitim ve toplum arasındaki karşılıklı ilişkiler de büyük ölçüde etkilenmektedir... Toplum bu hızlı değişim ve oluşum içinde sosyal, ekonomik ve beşeri kurumlarıyla kendini yeni koşullara uydururken eğitim sistemlerinin de kendisini yenilemesi gerekmektedir.”

Dolayısıyla keman eğitiminin sadece geleneksel öğretim yöntemleriyle değil teknoloji destekli olarak yürütülmesi, bilişim teknolojilerindeki gelişmelerden faydalanarak yeniden yapılandırılması ve bilişim desteği müzik eğitiminin bütün boyutlarında kullanılabilir hale getirilmelidir. Şüphesiz ki bu gelişmelere bilimsel araştırmalar yön verecektir. Bu araştırma, keman eğitiminde teknolojik unsurların kullanılmasının gerekliliğini çeşitli yönleriyle ortaya koymasından önem taşımaktadır.

Keman öğretiminde teknolojik unsurlardan yararlanılmasının niçin gerekli olduğu ve ne şekilde yararlanılabileceği bu araştırmanın problemini oluşturmaktadır.

2. YÖNTEM

Bu çalışmada yöntem olarak genel tarama modellerinden olan literatür taraması kullanılmıştır.

3. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde eğitimde teknolojinin kullanımı ile ilgili yapılan literatür taramasından elde edilen bulgular yorumlanmıştır.

Uzaktan eğitim eğitimci ile öğrencinin zamandan ve mekândan bağımsız olarak gerçekleştirdiği eğitim sistemidir. Ülkemizde 1933 yılında mektupla öğretim kursları ile başlayan uzaktan eğitim süreci iletişim teknolojilerindeki gelişmelere bağlı olarak çevrimiçi uzaktan eğitim sistemine dönüşmüştür. Ülkemizde müzik eğitiminde uzaktan eğitim çalışmasına örnek teşkil edecek nitelikte olan bir çalışma 2014 yılında İnönü Üniversitesi’nde yapılmıştır. İnönü Üniversitesi’nde gerçekleştirilen bir uzaktan eğitim uygulamasında, şefin Malatya’daki çalışmalara katılamaması sebebiyle bazı provalar uzaktan yönetim yoluyla gerçekleştirilmiştir. Yapılan uygulamanın %90 oranında verimli olduğu, bu tür uygulamaların özellikle büyük şehirlere uzak olan taşra üniversitelerinde uygulanmasının çok faydalı olacağı, performans ve teorik derslerde uzaktan eğitimin daha faydalı olacağı orkestra üyeleri tarafından belirtilmiştir (Sağır ve diğerleri, 2014: 79).

Bilgisayar ve internet aracılığıyla eğitim hayatına sunulan önemli öğrenme modellerinden biri e-öğrenmedir. E-öğrenme; zaman, mekân ve öğrenme konusunda tercih hakkını kullanma

düşüncesinden yola çıkarak, öğrenme kavramına yenilik getiren; bilgisayar ve iletişim teknolojilerinin kullanılmasıyla, eğitim-öğretim sürecinde öğretmen ve öğrenciye fiziksel olarak ihtiyacın duyulmadığı bir eğitim modelidir (Aytaç, 2003). Gençlerin ve ailelerinin eğitime olan ilgilerinin artması sonucu geleneksel yöntemlerle sağlanamayan eğitim alma fırsatının e-öğrenme ile daha kolay ve etkili şekilde sağlanabileceği düşüncesi giderek yaygınlaşmaktadır (Alkan, 2011; YÖK, 2007). E-öğrenmede öğretmene ihtiyaç duyulmaz. Bu model ile birlikte eğitimin bireyselleştirilmesi gündeme gelmektedir. Birey dilediği zaman dilediği yerden bilgiye ulaşabilir ve eğitimini sürdürebilir. Bireyler kendi eğitimlerinden kendileri sorumlu olduğu için, öğretmen, okul, kırtasiye ulaşım gibi eğitime harcanan giderlerin azalması söz konusu olacaktır. Böylelikle ülke ekonomisine katkı sağlanabilir. Özellikle ulaşım imkânı kısıtlı ve masraflı olan bireyler için e-öğrenmenin önemi azımsanmayacak ölçüdedir.

Teknolojiden faydalanılarak yapılan eğitim web tabanlı eğitim kavramını da gündeme getirmiştir. Web tabanlı öğrenme olarak tanımlanan model eşzamanlı (senkron) ve eşzamanlı (asenkron) olarak uygulanabilmektedir. Eşzamanlı öğretimde en yaygın olarak kullanılan yöntem video-konferanstır. Bu yöntem öğrenme ortamına uzaktan erişim yoluyla ulaşılarak öğrenmenin gerçekleşmesini sağlayan yöntemlerin başında gelmektedir. Video-konferans, birbirlerinden uzakta olan kişi veya grupların, telekomünikasyon ağı ve video teknolojisi yoluyla, karşılıklı ya da grup olarak gerçek zamanlı ve yüz yüze görüşmelerini sağlayan bir iletişim biçimidir (Alakoç, 2003: 45). Yapılan araştırmalarda video-konferans yönteminin, eğitimi yeni teknolojik unsurlarla desteklediği ve doküman kamerası, akıllı tahta gibi teknolojilerle etkili gösterim yapma imkânı sunduğu, ders dışı davranışların önüne geçtiği ve öğretmenle iletişimi kolaylaştırdığı (Freeman, 1998); öğrencilerin büyük çoğunluğunun bu eğitime pozitif baktığını ve uzaktaki uzmanlara erişimi sağlamanın en ekonomik yolu olduğu (Carville ve Mitchell, 2000); geleneksel yönteme göre öğrenci başarısı açısından daha etkili olduğu (Atıcı, 2000); öğrenci motivasyonu ve tatmini açısından olumlu yönde etkili olduğu (Lim-Fernandes, 2000; Kabakçı, 2001; Chang, 2001); ulaşılması mümkün olmayan bilgilere ilk kaynaktan ulaşma, öğrenci motivasyonunu artırma, problem çözme becerilerini geliştirme ve bilgi teknolojilerini kullanma becerilerine geliştirme hususunda faydalı olduğu (Martin, 2005); öğretmen-öğrenci etkileşimini artırdığı ve öğrenenlere zengin ve esnek ortamlar sunarak öğrenci merkezli öğrenmeyi desteklediği (Smyth, 2005); kayıtlı derslerden tekrar yapma imkânı sağladığı (Koppelman ve Vranken, 2008); rahat soru sormayı sağladığı ve bağımsız öğrenmeyi desteklediği (Doggett, 2008); zengin bir öğrenme ortamı yarattığı (Marsh, Mitchell ve Adamczyk (2010) belirlenmiştir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Yapılan araştırmalar eğitimde teknoloji kullanımının eğitimin kalitesini yükselttiğini göstermiştir. Öğretimde teknolojik imkânlarla ne kadar çok duyuya hitap edilirse öğrenme o derece hızlı gerçekleşecektir.

Eğitim teknolojisi, keman eğitimi için öğretme-öğrenme ile ilgili sorunlara çözüm üreten, öğrenmeyi sağlayan ve bunu sağlamada tek başına yeterli olacağı düşünülen bir disiplin alanı olarak görülmektedir.

Çalgı eğitiminin bir kolu olan keman öğretimi de sadece geleneksel öğretim yöntemleriyle değil, bilişim teknolojilerindeki gelişmelerden faydalanarak yürütülmeli, yeniden yapılandırılmalı ve bilişim desteği sadece keman öğretiminde değil müzik eğitiminin bütün boyutlarında kullanılmalıdır.

Teknoloji kullanımı ülkemizde öğretmenlerin temel yeterlikleri arasına alınmalıdır. Öğretmenlerimiz teknolojik unsurları geleneksel yöntemlere ek olarak veya yalnız başına kullanılabilir yeterliğe sahip olmalıdır.

Keman eğitiminde kullanılabilir çevrimiçi eğitim modeli geliştirilmelidir. Aytaç'a göre de (2003) uzaktan eğitim daha az iş yükü ile daha fazla kişiye ulaşma imkânı vererek maliyet açısından da avantajlı bir yaşam boyu eğitimden yararlanma olanağı sağlamaktadır (Aytaç, 2003). Eğitimin maliyet, zaman, emek, ulaşım ve ciddi yatırımlar gerektirdiği göz önüne alındığında, keman eğitimi için geliştirilecek olan çevrimiçi öğrenme modeli ile;

- Eğitime harcanan maliyet ve emekten tasarruf edileceği ve böylelikle ülke ekonomisine katkıda bulunulacağı,
- Öğrencilerin eğitimini zaman-mekândan bağımsız olarak da sürdürebilmesi böylelikle kendi kendine öğrenme ve yaşam boyu öğrenme hedeflerine ulaşılacağı söylenebilir.

Keman eğitimi için geliştirilen bir e-öğrenme modeli ile birlikte sadece okuldaki öğrencilere değil toplumun her kesiminden bireylere ulaşılarak eğitim ağı genişletilebilir ve daha fazla sayıda bireyin keman öğrenmesi sağlanabilir.

KAYNAKÇA

Akçakaya, V. ve Tanrısever, T. (2007). *Eğitimciler İçin Yeni Bir Web Aracı*. http://inettr.org.tr/inetconf12/kitap/Bildiriler/25_18_inet07.pdf adresinden 08 Şubat 2012 tarihinde edinilmiştir.

Aksoy, H. H. (2003). Eğitim Kurumlarında Teknoloji Kullanımı ve Etkilerine İlişkin Bir Çözümleme. *Eğitim Bilim ve Toplum Dergisi*, 1 (4), 4-23.

Alakoç, Z. (2003). Matematik Öğretiminde Teknolojik Modern Öğretim Yaklaşımları. *The Turkish Online Journal of Educational Technology*, 2 (1).

Albuz, A. (2001). Viyola Öğretiminde Geleneksel Türk Müziği Ses Sistemine İlişkin Dizilerin Kullanımı ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımları. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Alkan, C. (2011). *Eğitim Teknolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Conlon, T. (2002). Bilgi Teknolojisi, Eğitim ve Postmodernizm. (Çev: Ertan Zereyak ve Esmâ Genç Çolak). *Eğitim Bilimleri ve Uygulama*, 1 (2), 269-278.

Apğirlioğlu, H. (2003). Müzik Teknolojisi ve Yeni Yüzyılda Müzik Eğitimi. *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu*, 160-164.

Atıcı, B. (2000). Bilgisayar Destekli Asenkron İşbirlikli Öğrenme Yönteminin Sınıf Yönetimi Dersinde Öğrenci Başarısına Etkisi (F. Ü. Teknik Eğitim Fakültesi Örneği). *Yüksek Lisans Tezi*, F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.

Aytaç, T. (2003). Geleceğin Öğrenme Biçimi: E-Öğrenme. *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, 3 (35).

Aziz, A. (1982). *Radyo ve Televizyonla Eğitim*. Ankara: A.Ü. Eğitim Fakültesi Eğitim Araştırmaları Merkezi (EFAM), Yayın No:2.

Bacanak, A., Karamustafaoğlu, O. ve Köse, S. (2003). Yeni Bir Bakış: Eğitimde Teknoloji Okuryazarlığı. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2 (14), 191-196.

Bilgiç, C. (2013). İlköğretim Branş Öğretmenlerinin Öğretim Sürecinde Çevrimiçi Ders Materyallerini Kullanma Durumlarını Etkileyen Faktörler. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

Bransford, J. D., Brown A. L. ve Cocking R. R. (1999). *How People Learn: Brain, Mind, Experience, and School*. Washington, D.C.: National Academy Press.

Carville, S. ve Mitchell, D. R. (2000). It's A Bit Like Star Trek': The Effectiveness of Video Conferencing. *Innovations in Education and Training International*, 37 (1), 42-49.

Çelik, L. (2011). *Öğretim Materyallerinin Hazırlanması ve Seçimi*. (Ed: Ö. Demirel ve E. Altun). Öğretim Teknolojileri ve Materyal Tasarımı içinde. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık. 27-66.

Doggett, M. A. (2008). The Videoconferencing Classroom: What Do Students Think? *Journal of Industrial Teacher Education*, 44 (4), 29-41.

Dikbaş, E. (2006). Öğretmen Adaylarının E-öğrenmeye Yönelik Tutumlarının İncelenmesi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Freeman, M. (1998). Video Conferencing: A Solution to The Multi-Campus Large Classes Problem? *British Journal of Educational Technology*, 29 (3), 197-210.

Geçit, Y. (2011). *Eğitim, Öğretim Teknolojisi ve İletişim*. (Ed: M. Küçük). Öğretim Teknolojileri ve Materyal Tasarımı İçinde. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 1-21.

Gülbahar, Y. (2008). *Öğretim Araç ve Gereçleri*. (Ed: K. Selvi). Öğretim Teknolojileri ve Materyal Tasarımı İçinde. Ankara: Anı Yayıncılık, 85-126.

- Kabakçı, İ. (2001). İnternetle Öğretim etkinlikleri ve Anadolu Üniversitesinde Bir Uygulama. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Koppelman, H. ve Vranken, H. (2008). Experiences with a Synchronous Virtual Classroom in Distance Education. *ITCSE*, Madrid, 194-198.
- Levendoğlu, N. O. (2004). Teknoloji Destekli Çağdaş Müzik Eğitimi. *1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi* SDÜ, 7-10 Nisan 2004, Isparta.
- Lim-Fernandes, M. A. (2000). A Comparative Analysis of Lectures Versus Interactive Computer-Assisted Learning Packages for The Teaching and Learning of Anatomy by Tertiary Students. *Doctora Thesis*, Bentley: Curtin Technology Faculty of Education, Australia.
- Marsh, B., Mitchell, N. ve Adamczyk, P. (2010). Interactive Video Technology: Enhancing Professional Learning in Initial Teacher Education. *Computer & Education*, 5 (3), 742- 748.
- MEB (2009). *Milli Eğitim Bakanlığı 2010-2014 Strateji Planı*. Ankara.
- Okan, S. (2014). Güzel Sanatlar Lisesi Öğrencilerinin Keman Dersine Yönelik Tutumları. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 3 (3), 234-243.
- Sağır, T., Eden, A. ve Şalliel, O. (2014). Müzik Eğitiminde Uzaktan Eğitim ve Orkestra Uygulamaları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4 (9), 69-79.
- Seferoğlu, S. S. (2000). İlköğretim Okullarında Teknoloji Kullanımı ve Yöneticilerin Bakış Açıları. *Akademik Bilişim Konferansında Sunulmuş Bildiri*, Harran Üniversitesi, Şanlıurfa, 11-13.
- Seferoğlu, S. S. (2011). *Öğretim Teknolojileri ve Materyal Tasarımı*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Slowinski, J. (2000). *Becoming a Technologically Savvy Administrator*. ERIC Digest 135. January 2000. Online: <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED438593.pdf> adresinden 22.03.2015 tarihinde edinilmiştir.
- Smyth, R. (2005). Broadband Videoconferencing as a Tool for Learner-Centred Distance Learning in Higher Education. *British Journal of Educational Technology*, 36 (5), 805-820.
- Tekin, M. (1996). *Yetişkin Eğitiminde Radyo ve Televizyon*. Ankara: Yüksel Matbaacılık.
- YÖK (2007). *Türkiye'nin Yüksek Öğretim Stratejisi*. <http://www.yalova.edu.tr/Files/Import/ucgen3/userfiles/file/Y%C3%BCksek%C3%B6%C4%9Fretim%20Stratejisi.pdf> adresinden 04.03.2015 tarihinde edinilmiştir.

DİYARBAKIR'DA MÜZİĞİN SOSYAL SORUMLULUK BAĞLAMINDA YERİ VE ÖNEMİ

The Importance of Music in The Context of Social Responsibilities in Diyarbakır

Songül ÇAKMAK**

ÖZET

Kendini gerçekleştiren birey; bir ışık olarak çevresindekilere rehberlik etme, onları aydınlatma noktasında çok önemli bir misyona sahiptir. Bu bilince sahip olan birey; bireysel faydaları minimum düzeyde hissedip, gönüllülük ve samimiyet güdülerıyla hareket eder. Ve bu durumun sonucu olarak da, sosyolojinin çıkış noktası olan tümevarımsal yaklaşım gereği; kendini gerçekleştiren faydalı birey, zincirleme bir şekilde önce bir zümreyi etkileyip değiştirir, sonra bu durum bu şekilde büyüyerek/genişleyerek devam eder.

Yıllardır süren soğuk/sıcak çatışma ve bu durumun yarattığı toplam olumsuz koşullar nedeniyle zor bir sosyolojiye sahip olan Diyarbakır, bu noktada da sosyal sorumluluk oluşumlarına çok daha yoğun ihtiyaç duymaktadır. Bu anlamda son yıllarda daha da artan oluşumlar ortaya çıkmaktadır. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı güdümünde ortaya çıkan bu oluşumların yanı sıra, yerel idarecilerin güdümünde ortaya çıkarılan oluşumlar da bu manada sevindirici olmakta ve hem nitelik hem de nicelik açısından olumlu bir artış sergilenmektedir.

Örneğin; özel bir yayınevi'nin desteğiyle oluşturulan otuz çocuktan oluşan (koro-solo) müzik topluluğun icrasıyla gerçekleşen konserler ve kitap-cd satışından elde edilen gelir, ihtiyacı olan çocuklara ulaştırılmıştır. Bu çalışmanın maddi getirisinin yanındaki diğer bir işlevi ise; müzik aracılığıyla yedi dil rengini ve ayrıca önemli bir usta ve değer olan Aşık Zülfü Yoldaş'ı hatırlatma yaşatma tesiridir. Bu noktadaki temennimiz ise özel kişi ve kuruluşların şimdiye kadar yetersiz ve çekinik olan tavırlarının sosyal sorumluluk amacıyla ortaya çıkması yönündedir.

Çalışmamızın amacı; Diyarbakır'da yerel idareler, ulusal kurumlar ve sivil toplum örgütleri güdümünde ortaya çıkan müzik ve sosyal sorumluluk projelerine değinip ve varsa bu çalışmaların eksik/yanlış yönlerini belirterek sonraki süreçlerde bu durumun daha geniş ölçeklerde bir ışık tutarak, etkilerini arttırmaktır.

Ayrıca konumuz olan müzik alanında yapılan çalışmaların niteliği hakkında; görsel ve işitsel materyellerle desteklenmiş, genel çerçeveli bir çalışma ortaya konulacaktır. Bu çalışmamızın; mevcut oluşumların eksikliklerini ortaya koyup, yapılacak yeni çalışmalara model oluşturmasını umut ediyoruz.

Anahtar Kelimeler: Diyarbakır, müzik, sosyal sorumluluk, bağlam.

ABSTRACT

An individual who have been realized oneself, as an intellectual, has an important mission that he ought to be an example to follow for the people around him, he ought to lead the way for them. A person with such an intelligence is not an end in himself, rather he voluntarily and sincerely commits himself to others, to the common interest. And because of this, in accordance with the inductive approach which is the starting point of sociology, he gradually and successively influences and changes the people. And it goes on in this way.

Diyarbakır sociologically has a series tough conditions for the people because of the perennial cold/hot conflicts in the region. And that is why it needs social responsibilities more than ever. Accordingly, some fruitful projects directed by Ministry of Family and Social Policies have been emerged in the city in recent years. Besides, we happily see that there are some social projects like these which directed by some local executives in the city, and they positively increase in terms of quality as well as quantity.

For instance, revenues from selling books and CDs and concerts performed by a band which is formed by thirty children with the support of a private publisher have been given care-seeking children. Thanks to this project, along with the financial gain, children have also learnt seven different tongue colors through the music and have heard of one of our valued bard Aşık Zülfü Yoldaş. We wish people and organizations in private sector will be more and more interested in social responsibilities in the city from now on.

Our aim in this study is to emphasize importance of projects on music and social responsibilities directed by local executives, governmental and non-governmental organizations in Diyarbakır, and contribute anything useful to them as far as possible.

Furthermore, in this study, we want to demonstrate the quality of studies on music, which is our subject matter here, in a wide-framed context enriched with visual and auidial materials. We hope our study will be a heartening example to some new studies like these in the near future.

Key Words: Diyarbakır, music, social responsibilities, context.

1. GİRİŞ

“Göz (genelde) yüzeysel, kulak ise derin ve yaratıcıdır. Bir tren düdüğü, gözümüzde bütün bir garın görüntüsünü canlandırır.” Robert BRESSON

* Öğr. Gör.-Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, songulcakmak21@gmail.com

Sosyal sorumluluk; kamu, özel sektör ve sivil toplumun bir amaç etrafında toplanarak, ortak yaşama yönelmeleridir. Ortak yaşama yönelme ve topluma dokunma girişimlerinin temelinde ise; toplumun mevcut yapısını görece daha iyi daha kaliteli hale getirme amacı yatmaktadır. Sosyal Sorumluluk; kendi çıkarlarının olduğu kadar toplumun genel çıkarlarını da geliştirecek ve koruyacak eylemlerin yapılmasıdır. Bunu sağlayabilecek yapılanmalar ise toplumun standart ekonomik yapısının üzerinde bir iktisadi güce sahip yapılanmalardır. Bunun yanında kendini gerçekleştiren birey; bir ışık olarak çevresindekilere rehberlik etme, onları aydınlatma noktasında çok önemli bir misyona sahiptir. Bu bilince sahip olan birey; bireysel faydaları minimum düzeyde hissedip, gönüllülük ve samimiyet güdülerıyla hareket eder. Ve bu durumun sonucu olarak da, sosyolojinin çıkış noktası olan tümevarımsal yaklaşım gereği; kendini gerçekleştiren faydalı birey, zincirleme bir şekilde önce bir zümreyi etkileyip değiştirir, sonra bu durum bu şekilde büyüyerek/genişleyerek devam eder.

Müziğin görevinin toplumsal kuram ile aynı olması gerekliliğinden ilk söz eden Adorno'ya göre: Müzik çaresiz bir dehşet içindeki toplumun karşısında küstahça bir bilisizlik içinde olmamaktır; toplumsal sorunlar müziğin içinde tekniğinin en içsel hücrelerinde yer alır ve müziğin kendi biçimsel yasalarına göre temsil edilirse müziğin toplumsal işlevi olacaktır. Ancak, görülmektedir ki ne yazık ki günümüzde Adorno'nun da belirttiği gibi; müziksel üretimin ve tüketimin kapitalist süreç tarafından özümsemesi sonunda müzik şeyleşmiş ve rasyonelleşmiştir (Kalay, 2008: 62). Diğer bir yandan sanat, tanrının yaratma tecellisi olan bu varlığın sürdürülmesinde insanın yaratıcı içgüdüsünün tecellisidir. Sanatın iki işlevi vardır: Açıklama ve yaratma; sanatla ilgili henüz iki meselede bir çözüme ulaşamadığı görülmektedir. Birincisi sanat ve sanatçının sorumluluğuyla ilgilidir. Sanatın böyle bir sorumluluğu var mıdır? Varsa bu nedir?

Diğer bir mesele de, sanatın sanat için mi, yoksa toplum için mi yapılması gerektiği sorusudur (Şeriatı, 2012: 100). Şeriatı'nın bu söylemlerine karşılık Fubini ve Colombe'nin yaklaşımları konuyu bir nebze açıklığa kavuşturmuştur.

Müziyenin toplum içindeki koşullarının, müzisyen figürünün ve onun işlevlerinin yeterince değerlendirilmemiş olmasının paralelinde, son yıllarda çokça konuşulan müzikle kültür arasındaki yüzlerce yıllık kopukluk vardır. Müzisyen asırlar boyu kültürel ortamdan dışlanmış; sonuçta bu, müziğin kendisi için de geçerlidir. İlk icrasının ötesine gitmeyen gelip geçici bir hayatı olan müzik, diğer sanat dallarına göre daha kapalı, daha ayrıksı bir geleneğe dahil edilmiştir (Fubini, 2006: 39).

Müzik bir sanat ve dinlenme aracı olmasının yanı sıra toplumsal işlevi ağır basan bir işleve de sahiptir. Müziğin, gerek günümüzde ve gerekse geçmiş dönemlerde insan üzerinde etkili olduğu inkar edilemez bir gerçektir.

Eski kitaplar incelendiği takdirde, eski bilim adamları arasında müziğin insan üzerindeki tesirlerinin kabul edildiğine dair bir çok örnek görülebilir. Hatta bu konudaki ilginç etkilerin genellikle şiir kitapları ve hikayelerde anlatıldığı görülmektedir (Colombe, 2006: 15). Müzik ve estetik ile ilgili diğer sanatların ortak özellikleri uyum sonucu ortaya çıkmalarıdır. Toplumsal ve kişisel barışın temelidir uyum, ötekileştirmeyi öteleyen olağanüstü bir enstrümandır.

Güzellik, uyum sonucunda ortaya çıkar. Uyum, doğru ritmin yakalanmasıdır. Hayat da, bu uyumun dışı vurumudur. İnsanların huzur, barış ve mutluluk dedikleri şeyler, uyumlu birlikte ortaya çıkarlar. Zira uyumsuzluk olduğunda ve uyum azaldığında, üstün gördüğümüz bütün bu kavramlar, silinip yok olurlar. Olayların kötüye gitmesinin sebebi, izlediğimiz yöntemin yanlışlığında yatmaktadır. Kişinin uyumu veya uyumsuzluğu yaşaması, kendi evrensel dengesinin ve içsel müziğinin durumuna bağlıdır (Khan, 1994: 162-163). İçsel müziğin ve ritmin düzenliliği ise toplumda düzeni ve uyumu sağlamak açısından önemli gelişmeler gösterir.

Ritmin egemenliği sayesinde, bütün toplumlarda ve kitle bilinci taşıyanlarda ortak bir şeyler olur. Heyecanları doruğa yükseldiğinde, bu insanlar kendilerini gerçekten tek bir varlık gibi hissederler ve fiziksel bitkinlik dışında hiç bir şey onları durduramaz (Canetti, 1992: 33).

Müziğin toplumla olan etkileşimini açıklamaya yönelik bir kaç görüşe daha yer vermek gerekirse; "Antropolog olan Blacking'in hipotezine göre, müzik toplumun nasıl görüldüğünü anlatan bir dil değildir, toplumun gerçekte ne olduğuyla ilintili duyguların mecazi anlatımıdır". Bu görüşe göre müzik toplumun yansımasıdır ve toplumu biçimlendirmesi ya da kendini topluma yansıtması söz konusu olamaz. Benzer bir biçimde; dünya kültürlerini ele aldığı etkileyici ve tartışmalı analizinde Lomax, müziği kültürün kalbine oturtmuş ve şarkı tarzının sosyal yapıyı çok açık olarak yansıttığını ve bu anlamda müzik türüne göre yerkürenin haritasının çıkarılabileceğini öne sürmüştür.

Ayrıca aşağıda, konumuzun felsefesi ve önce bireysel sonra toplumsal bilinç açısından ne gibi dinamiklerle ilgili olduğunu açıklayan kimi yazarların fikirlerine yer verilmiştir.

İnsan olmak, insanı bilmek, ya da insanı anlamak, insanı gerçekleştirmektir. Dünyayı insana yaradır bir dünya yapmak için, insanı kendine yaradır kılmak en az eşit ölçüde gerekli değil midir? (Kaufmann, 1997: 20).

Bu oluşumun felsefesini açıklayan aşağıdaki kanıt anlamlıdır; kitle içinde meydana gelen en önemli olay deşarjdır. Deşarj olmadan kitle gerçek anlamda mevcut değildir; kitleyi yaratan deşarjdır. Deşarj anı, kitleye dahil olan herkesin farklılıklarından kurtulduğu ve kendilerini diğerleriyle eşit hissettiği andır (Canetti, 1992: 18). Kitlenin deşarjıyla ilintili en iyi örnek; Diyarbakır Eğitim-Sen bünyesindeki müzik topluluğunun belli toplumsal ideolojilerini yerine geirmek açısından müzikle beklenen sosyal sorumluluğu yerine getirmesidir. Ayrıca bölgede, kadınlardan oluşan ritm grupları bölge halkının olumlu ve katılımcı/birleştirici duygularını pekiştirmektedir.

Bunlara ek olarak, yaşamın “önce birey sonra toplum” hakikatiyle var olduğu, ve pratiklerin zincirleme bir şekilde birbirini etkilediği gerçeği de unutulmaması gereken önemli bir unsurdur. Bu düşünceyi destekleyecek güçlü bir kanıt Yuri Davidov’un “Toplumsal insanın, toplumsalın dışında hiç bir içeriği yoktur” söylemidir.

Tarihte insanlar hiç bir zaman birbirinden ayrı, izole durumda toplumsal “atomlar” (ya da monadlar) olarak görünmemektedir (Davidov, 1990: 46-51). Bireylerin toplumsal işlevinin tek yanlılığı, bireyin kendisinin bir yanına mutlak dönüşümü olarak anlaşılabilir. Birey ne kadar tek yanlı olursa olsun, şu anlamda temel bir bütünlüğe sahip olmak zorundaydı. Ona aynı zamanda hem duygu hem de bilinç, irade ve ahlaksal duyum verilmişti; yaşam faaliyetinin her eylemine bir bütün olarak fiilen katılmıştı.

Birey birinci özelliği içinde belirlediği sürece, faaliyetinin her bir bölümünün, her bir eyleminin somut amacının ve anlamının bilincindedir. Eylemlerinin ve onların görülebilen sonuçlarının sınırlı alanında belli bir “irade özgürlüğüne” sahiptir.

Ve bu nedenle “iyi” ve “kötü” biçiminde ahlaksal ilkeler açısından değerlendirilen eylemlerinin her birinden sorumludur (Davidov, 1990: 52).

1. 1. Diyarbakır’da Müzikle Sosyal Sorumluluk Çalışmaları

Çalışmamızın amacı; Diyarbakır’da yerel idareler, ulusal kurumlar ve sivil toplum örgütleri güdümünde ortaya çıkan müzik ve sosyal sorumluluk projelerine değinip ve varsa bu çalışmaların eksik/yanlış yönlerini belirterek sonraki süreçlerde bu durumun daha geniş ölçeklerde bir ışık tutarak, etkilerini arttırmaktır.

Müziğin sosyal rolü ve kültürel değeriyle ilintili yüzyılımızda önemli gelişmeler ve bu evrilmenin toplum nazarında önemli dönüşümleri her geçen gün artmaktadır. Bireylerin toplumsal aktivitelerinin özellikle çocuklarına iyi bir gelecek bırakmak istemi, sosyal çalışmalara ağırlık vermesini gerektirmiş bu da yaşadığı yere benzediği savından hareketle müziğin, sorumluluk bağlamında önemli bir yere gelmesini sağlamıştır.

Diyarbakır ve çevresinde son bir asırdır kültürün izlediği yol ve geçirdiği değişimlerden bahsetmek manidar olacaktır. Milliyet ve din merkezli tepkilerle beslenen kaos ortamlarından önce daha renkli bir yapıya sahip olan Diyarbakır, daha sonraları bu çatışma süreçlerinden ziyadesiyle etkilenip renksiz ve cansız bir hale gelmiştir. Son yıllarda ise; sürecin geldiği yer sebebiyle, sosyo/kültürel manada eski sıcak zamanlara geri dönüldüğünü, yapılan kültürel/sanatsal faaliyetlerle desteklendiği ve ileriye götüreceği çalışmaların bölge halkına nefes aldığını ve bölgeye huzur getirdiğini görmekteyiz. Müzik ve Folklorle ilintili akademik yayınların bölge kültürüne pozitif yansıdığı günümüzde, bazı değerlerin/şahısların hakettikleri yere gelmesi de ayrıca kayda değer oluşumlardır.

Müziği bağlamıyla birlikte ele almanın sosyal sorumluluk açısından değerlendirildiğinde, hem gösteriyi yapanlar hem de seyirci aynı referans grubunun parçası olduğunda işlevselliğini ve performansı olumlu yönde etkileyecek ve yapılan fayda maksimum düzeyde ortaya çıkarak amacına ulaşacaktır. Müziğin sosyal rolü ve kültürel değeriyle ilintili yüzyılımızda önemli gelişmeler ve bu evrilmenin toplum nazarında önemli dönüşümleri her geçen gün artmaktadır. Bireylerin bilinç düzeyinin artması toplumun kişisel/sosyal benlik düzeylerinin farkındalığı ve yaşadıkları yerle

anılmaları sebebiyle yaşam alanlarını güzelleştirecek, ileriye götürecektir girişimlerde bulunması da kaçınılmaz oluyor.

Örneğin bölgede yaşayan/çalışan müzisyenlerin özverili çalışmaları ve Diyarbakır Valiliği tarafından, "doğa için çal" projesi örnek alınarak çekilen "Suzan Suzi" türküsünün klipi, müzikal yönünün yanında şehrin tarihi yerlerini tanıtmak misyonu açısından da çok etkili olmuştur. Bir diğer örnekler bütünü ise, şehrin değerli yazarlarının yaşamış oldukları yerlerde verilen konserler, kültür elçiliği yapmak açısından çok etkili olmuşlardır. Bunlara ek olarak ülkenin çeşitli yerlerinden gelen sanatçıların tarihi ve nostaljik açıdan büyük öneme sahip mekanlarda vermiş oldukları konserler de manidardır. Bu açıdan bu sanatçıların duyarlılıkları da takdire değerdir. Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür Müdürlüğü tarafından son yıllarda tehcir edilen sanatçılara yönelik (Ermeniler) özel konserler verilmektedir. Ülkelerine önemli hizmetleri olan bu sanatçıların halkla bütünleşmelerini sağlayacak konserler/festivaller birlik ve beraberliği pekiştirmektedir.

Bir diğer örnek girişim; Onnik ve oğlu Ara Dinkjian adına düzenlenen konser, toplumun bu değerlere sahip çıkmasıyla, kültürlerini kendi evinde yaşamalarına ve yaşatmalarına vesile olmuş ve bu durum da bölgede yaşayan yakınlarına olumlu yönde tesir etmiştir. Akabinde Yervant Bostancı (Udi) devlet korosu bünyesinde sanatını icra etmesiyle birlikte bölgede sıcak dostlukların kaldığı yerden devam etmesini sağlamıştır.

Bu tür projeler, bölgenin eski hoşgörülü günlerine dönüldüğü ve olumlu dönüşlerin pozitif etkiler bıraktığı, bölgeyi kültürel anlamda uluslararası önemli bir yere taşıdığı, farklı milletlerin hala yaşayabilecekleri kozmopolit il olma özelliğini her durumda sergileyebileceğini, müzik vasıtasıyla uzun yüzyıllar koruyabileceğini göstermiştir. Diğer bir örnek çalışma: Bu coğrafyada konuşulan ve konuşulmuş olan dillerde seçilen müzikleri icra eden Hemâvaz çocuk korosu bilinçli çalışmalarıdır. Yerelden ulusala ve oradan da evrensel hitap eden bir amacın güdülmesi ve yok olmaya yüz tutmuş olan değerlerin yaşatılıp geleceğe taşınması açısından önemli halk konserleri vererek takdire değer mesajlar vermişlerdir, ayrıca kültürel değerlerin çocuklar tarafından özümsemesi ise ikinci bir sosyal sorumluluğu amacına ulaştırmıştır.

Bu gibi çalışmalar MEB ve özel okullar arası müzik çalışmaları işbirliği ile kültürel ve sanatsal anlamda kaliteyi artıracığından sosyal sorumluluğun önemli bir kolu olan kurumların da işlevselliğini ve kalitesini artıracaktır. Bu bağlamda Diyarbakır'daki yerel idareler bünyesinde ortaya konulan sosyal sorumluluk projelerine değinmekte fayda olacaktır. Aşağıda ayrıntılarına değineceğimiz çalışmaların, sosyal sorumluluk anlamında ortaya konan en güçlü/birincil amacı geleneği ortaya çıkarıp yeni jenerasyonlarda yaşatmadır. Bu amacın paralelinde ise, doğal bir tesir olarak müziğin değiştirici, onarıcı ve ileriye götüren rolü kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Yapılan çalışmalardan örnekler aşağıdaki gibidir:

Celal Güzelses Diyarbakır Halk Müziği Üzerine İnceleme: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi'nin kültür ve sanat alanında yaptıkları hamlelerden biri olan, ayrıca Ücretsiz Halk Müziği Konserleri veren, bunun yanında 1995 Yılında çıkarmış oldukları "Diyarbakır Folklorundan Kesitler, Celal Güzelses Diyarbakır Halk Müziği Üzerine İnceleme" adlı kitap da Müzik folklorunu yaşatma, tanıtmaya ve unutulmasını engelleme misyonunu yerine getirmektedir.

Antolojiya Dengbêjan: Bu çalışmayla, Dengbêjlik Geleneğinin korunması, tanıtılması ve gelecek kuşaklara aktarılması hedeflenmiştir. Sözlü Kürt Kültürü'nün çok önemli bir parçası olan bu gelenek, hem yerleşik yaşam öncesi Kürt halkının sosyal yaşamını hem de yazılı dönem sonrası *Sözlü Kürt Edebiyatı*'ni günümüze taşıyan bir çalışma olması dolayısıyla önemli bir kitaptır. Yaşamın her alanından kesitler içeren sözlü kompozisyon tesirindeki eser, Kürt toplumunun gözünden yaşamı anlatmaktadır.

Folkloru Kurdan: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi tarafından üç ayda bir çıkarılan (ilk sayısı, Ocak, Şubat, Mart 2015) adlı dergide Kürt kültürünü yaşatma, yayma anlamında önemli bir sosyal sorumluluk girişimidir.

Waneyên Muzîkê: Kürt Müziğini seven ve öğrenmek isteyen herkesin (özellikle çocuklar) anlayacağı şekilde, kürt müziğini notayla öğreten bir solfej kitabıdır. Kürt çocuklarına kendi dilinde eğitim veren Konservatuara Aram Tigran bünyesinde kalifiye hocalarla ders veren kuruluş yönetimi, sosyal sorumluluğun bu açıdan önemini kavrayan ve destekleyen bir yapıya sahiptir. İsmi geçen kitap bu konservatuara bünyesinde okutulan en etkili materyaldir.

Hayri Yoldaş Müzik Derneği (Celal Güzelses Gecesi), Diyarbakır Kültür Tanıtma Derneği tarafından Diyarbakır Kültür Evinde müzik çalışmaları yapılmaktadır. Halk kültürünü yaşatma/yayma anlamında gençlere ve topluma, sorumlulukların bilincinde olma güdüsünü aşilayarak önderlik etmektedir. Bunun yanında Ali Aktaş halk müziğini yaşatma/yayma bağlamında gençlerle çalışmalarını sürdürmekte ve çeşitli konserlerle Diyarbakır kültüründe yer alan müziğin ve müzikli hikayelerin icrasını gerçekleştirmektedir.

Ayrıca bu konuda konservatuar haricinde tesiri yüksek olan bir diğer oluşum ise Dicle-Fırat kültür sanat merkezidir. Dicle Fırat Kültür sanat merkezi bünyesinde müzik ve tiyatro çalışmalarıyla sosyal sorumluluk anlamında gerekli çalışmalar yapılmaktadır. Ücret talep edilmeden yapılan eğitim ağırlıklı çalışmalar, kürt dili ve müziği merkezde olmakla beraber toplumun her kesitinden insana hitap etmektedir. Bu çalışmaların olumlu yönlerinin daha geniş ve etkili olmasına engel olan nedenler de bulunmaktadır. Devlet destekli oluşumlarda bulunan eksik yön, mevcut siyasi yapı nedeniyle, kaliteli olarak başlayıp devam eden oluşumların devam ettirilmemesidir.

Yerel idareler ve özel yapılar güdümünde ortaya konan oluşumların eksik yönlerinden biri ise; müziğin evrensel boyutunu gözardı edip, belli bir ideolojiye hizmet eder hale getirmesidir. Bu tutucu ve kapalı davranış; ortaya konan şeyleri insan ve toplum için kılmak yerine, belirli bir gruba hizmet eder şekilde ortaya koymasidir. Aşağıda belirttiğimiz oluşumlar, ülkemizde de icra edilen bazı oluşumlara referans olmuştur. Daha gelişmiş olan sosyal devletlerde sosyal sorumluluk projeleri daha disiplinler ve daha çok destek alan bir yapıda oldukları için, daha az gelişmiş ülkelerde de bu icraların yapılabilmesi için güçlü örnekler olarak ele alınabilir. Ki zaten gelişmiş olan ülkelerdeki sosyal sorumluluk projeleri lokalden ulusala ordan da evrensele giden bir mesaj ve yapı taşımaktadır. Dünya geneli için sosyal sorumluluk açısından büyük önem taşıyan “El Sistema” adlı bir oluşuma değineceğiz. Venezuela’da toplum dışına itilmiş ve 10 çocukla başlayıp, sayısı binlerce çocuğa ulaşan orkestra bu alanda yapılmış büyük bir devrimdir. Ve bu oluşum diğer ülkelerdeki izdüşümlerde de çok tesirli olmuştur.

Türkiye’de “Barış İçin Müzik Vakfı”, “El Sistema” projesini misyon edinerek, İstanbul’da yoksul çocukların bu alandaki eksikliğini kapatmaktadır. Ayrıca sanatçıların bu anlamda topluma önemli ve pozitif dokunuşları zaman zaman oluyor. Örneğin son günlerde Melis Bilen adlı bir sanatçının sosyal sorumluluk projesi “karanlık” klibinde toplumun aksayan çürüyen yönlerine ışık tutarak gençlere toplum bilinci açısından önemli mesajlar vermektedir. Bu tür çalışmalar; çevreyi ve toplumsal duyarlılığın çocuklar ve gençler tarafından bilinçli ve yahut subliminal etkileyeceği düşüncesinden, önce bir kitleyi daha sonra toplumun önemli bir kısmını pozitif dönüşümlere girmeye zorlayacaktır. Diyarbakır’da bu anlamda, “Sivil Toplum Örgütlerinin” işlevi her geçen gün artmaktadır. Sokakta çalışan çocuklara yönelik müzik çalışmaları, pozitif yönde etki bırakmaktadır. Öte yandan ÇEMATEM (Çocuk Ergen Madde Bağımlılığı Merkezi) de toplumda suç işlemiş, suça bulaşmış çocuk ve gençlere müzikle rehabilite kapsamında eğitim verilmesi, çocukların ve gençlerin topluma anlamlı dönüşü açısından önemli bir misyona sahiptir. Ayrıca Diyarbakır Valiliği Kültür Müdürlüğü’ne bağlı T. S. M. Korosu (Türk Sanat Müziği) özverili çalışmalarıyla toplumda önemli bir açığı kapatmaktadır. Yukarıda bahsi geçen devlet destekli ve stk destekli oluşumların yanında, yerel idareler tarafından da ortaya konan sosyal projelerde son yıllarda arttırılarak çalışmalara devam etmektedir. Belediye güdümünde konservatuar ve sanat/kültür merkezi vasfıyla çalışmalarına devam eden kurumlar, işlevselliğiyle sosyal sorumluluğu en yüksek düzeyde yerine getirmektedir.

Bunlara örnek olarak Sümerparkta devam eden yoksul çocuklara verilen eğitimler ve ayrıca kadın derneği bünyesinde şiddet görmüş kadınlara verilen eğitimler örnek gösterilebilir. Bu oluşumların tümü gönüllü icralar olup her kesimden insana hitap edecek müzikal çalışmalardır. Bu oluşumları pozitif yönde etkileyecek bir diğer husus: Bölgede bulunan müzik okullarında öğrencilere sosyal sorumluluk alanında görevler verilmeli ve toplumun tamamını kapsayacak özverili çalışmaların daha profesyonel olabilmesi için çalışma sonucunun ders notu olarak işlenmesi sağlanmalıdır. Böylece müziğin halkların kültür seviyesini yükseltmesi ve halk kültürü aracılığıyla toplumu ileriye götürme anlamında önemli kazanımlar elde edilecektir. Bir toplumda bir bireyin kaybedilmesi toplumun kaybedişidir, aynı şekilde bir bireyin kazanılması toplumun kazancıdır. Bireyi ve bunun doğal bir sonucu olarak bütünlüklü sosyal yaşamı daha nitelikli hale getirebilecek bir çok enstrüman vardır. Ancak bunların başında eğitim gelmektedir. Eğitim, bir çok ayağı olan ve her yerde kendini gösterip yaşam boyu devam eden bir olgudur. Bu anlamda “müzik eğitimi” bütün kriterleri aşan evrensel bir bilince hitap ettiği için, çok güçlü bir enstrüman olarak kullanılabilir.

2. SONUÇ

Sosyal sorumluluk anlamında herkese görev düşmektedir. Ancak buna ek olarak bu sorumluluğu yerine getirmesi gereken yapılar, ekonomik güce sahip olan yapılardır. Türkiye’de bölgelerin tarihi yerlerini yine bölgeye has müzikal motiflerle işleyen belgesel tarzında kliplerin çoğaltılması ve ilköğretim çağındaki çocuklara müzik derslerinde ve ilgili diğer derslerinde materyal olarak kullanılması öğrenmeyi zevkli bir duruma getirecektir. Bir diğer önemli işlevi ise; konservatuar hoca ve öğrencilerinin bu alanda yapacakları sosyal çalışmalar ve ödevler bölgenin ihtiyacı olan ilçelerinde çocuklara ve gençlere kişisel/sosyal pozitif etkilerinin yanında, müziğin sosyal sorumluluk dersi olarak okutulması yolunda toplumun müzikalitesini daha disiplinler ve uluslararası düzeye getirmesinde hem öğrenenin hem de öğretmenin bilinç düzeyinde toplumsal kendini gerçekleştirme tohumları vuku bulacaktır.

Diyarbakır kültüründe yer alan dengbêjlik ve aşıklık geleneğini yaşatmak için gençlerin ilgilerini sempatiilerini artıracak etkinliklere yer verilmelidir. Bölge müzisyenlerinin çalışmalarında aşıklara ve dengbêjlere gereken değer verilmeli, aşıkların deneyim ve icralarına geniş çapta konserlerle bölge dışına da lanse edilecek düzeyde yer verilmesi kültürü canlı tutmanın bir yoludur, bu hem geleneği ayakta tutmaya hem de geleneğimizin geniş bir coğrafyada yaşatılmalarını sağlayacaktır.

Dengbêjin geçmişten getirdiği kültürel mirasın yaşatılması için, günümüzdeki temsilcileri olan yerel sanatçılara düşen görev; yaptıkları modern müziğin temelini geleneksel yapıya dayanan makamsal ezgiyle geliştirmektir. Bilinmelidir ki “her gül kendi kökü üzerinde gelişir”. Nasıl ki dengbêjler, gölgede kalmış bir kültürü bugüne taşımışlarsa bugün de unutulmaya yüz tutmuş bir geleneği yaşatmak ve geleceğe ışık olabilmek bireysel/sosyal sorumluluğu yerine getirmekle gerçekleşecektir.

Açıklamalar

Sosyal sorumluluk alanı “Toplum ve Çevre”dir. KSS(Kamu Sosyal Sorumluluk) gönüllülük esasına göre işler. Kurum, toplumsal ve çevresel kaygıları gidermeye yönelik yaptığı faaliyetleri, iş süreçlerinin her alanına da dâhil etmelidir. Örn: Çevre kirliliği ile mücadele eden bir kurum iseniz, üretiminizin her noktası çevreyi korumaya uygun olmalıdır.

Bağlam: Bir folklor malzemesinin içine doğduğu şartlar bütünü olarak tanımlanabilir. Bağlamın (folklorik bir hareketin) olması için iki sosyal şart zorunludur: Hem gösteriyi yapanlar hem de seyirci aynı halde ve aynı referans grubunun parçası olmak zorundadır (Çobanoğlu, 2012: 328).

Doğa İçin Çal: Küresel iklim değişikliği, GDO'lu ürünler, çevrenin kirlenmesi gibi doğa sorunlarına dikkat çekmek amacıyla agaclar.net web sitesinden Fırat Çavaş ve agaclar.net tarafından başlatılan, ağaç temalı organik müzik üreten gruba ait web sitesi ve müzik projesidir. Türkiye'yi dolaşan ekip, Türkiye'nin farklı illerinden müzisyenler tarafından seslendirilen müzik parçalarını kendi web sitesinde ve youtube'da yayınlamaktadır.

Çalışmanın ana teması, ABD'de yapımcı ve ses mühendisi *Mark Johnson* tarafından dünyanın her yerindeki müzisyenlerin bir araya getirilmesi amacıyla oluşturulan *Playing for Change* isimli multimedya müzik projesi örnek alınmıştır. Proje ekibi Türkiye'de benzer bir proje yapıldığı konusunda bilgilendirilmiş ve izin alınmıştır. 2011 yılında yapılmaya başlanan ilk projeleri *Divane Aşık Gibi* eserinde 45 gönüllü müzisyen bir araya getirilmiştir. 14 Aralık 2011 tarihinde youtube'da kendi kanalında yayınlanan video 2013 yılı Temmuz ayına kadar üç milyona yakın izlenme rakamına ulaşmıştır. İkinci çalışma olan *Uzun İnce Bir Yoldayım* adlı eserde ise 91 müzisyen gönüllü olarak bulunmuşlardır. Bu çalışma da youtube'da ilk çalışmadan bir gün sonra yani 15 Aralık 2011 tarihinde yayınlanmıştır. Bu video da ilk videoya yakın izlenme oranı elde etmiştir.

İkinci çalışmanın ardından üçüncü çalışma, *Gesi Bağları, Çayeli'nden Öteye ve Çemberimde Gül Oya* isimli parçaların art arda seslendirilmesiyle yapılmıştır. 2012 yılında *Selvi Boylum Al Yazmalım* ve 2013 yılında ise *Bitlis'te Beş Minare* isimli eser, yine dünyanın bazı yerlerinde bulunan sanatçılar ve Türkiye'deki gönüllü müzisyenlerin katılımı ile yapılmıştır. 28 Nisan 2013 tarihinde youtube'a eklenen *Bitlis'te Beş Minare* isimli video üç ayda iki milyona yakın izlenme rakamı elde etmiştir.

http://www.siviltoplumakademisi.org.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=149:sosyal-sorumluluk&catid=50:gazetelerden&Itemid=114

Kaynakça

Abakay, M. (1995). *Diyarbakır Folklorundan Kesitler*. Celal Güzelses Diyarbakır Halk Musikisi Üzerine İnceleme, Diyarbakır : Kültür Sanat Yayınları.

Canetti, E. (1992). *Kitle ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Colombe, C. (2006). *Müziğin İnsan ve Hayvanlara Etkisi*. (Çev: M. Refik). İstanbul: Ötüken Yayınevi.

Davidov, Y. (1990). *Özgürlük ve Yabancılaşma*. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Fubini, E. (2006). *Müzikte Estetik*. Ankara: Dost Kitabevi.

İbrahim, K. (2012). *Waneyên Muzîkê*. Diyarbakır: Lis Basın Yayın.

Kalay, A. (2008). *Müziğin Görselliği*. İstanbul: Kalkedon Yayınevi.

Kaufmann, W. (1997). *İnsanı Anlamak*. İstanbul: İdea Yayınevi.

Khan, S. I. (1994). *Müzik, İnsan ve Evren Arasındaki Köprü*. İstanbul: Arıtan Yayınevi.

Şeriati, A. (2012). *Sanat*. Ankara: Fecr Yayınları, Ankara.

Zal, A. (2011). *Antolojiya Dengbêjan 1-2*. Diyarbakır: Reklam Film Basın Yayın.

http://www.siviltoplumakademisi.org.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=149:sosyal-sorumluluk&catid=50:gazetelerden&Itemid=114

MÜSİKİDE BİR HİZMETKÂR LİDERLİK ÖRNEĞİ OLARAK HÜSEYİN ERBAY

Servant Leader in Turkish Art Music: Hüseyin Erbay

Suzan URGAN*

Mustafa Kemal DEMİRCİ**

Nuray MERCAN***

Bünyamin ÖZGÜLEŞ****

ÖZET

Teknoloji ve bilginin hızla değişmesi toplumlarda bir takım değişimleri zorunlu hale getirmektedir. Bu değişimler olumlu olduğu kadar kişileri değişime zorlayan olumsuz durumlara da sebep olmaktadır. Bu değişimlerde sanat ve müzik insanları değişimlerin ezici etkisinden koruyan bir sığınak olmaktadır. Bu bağlamda topluma sanat ve müzik anlamında hizmet eden insanlar farkında olmadan hizmetkâr lider vasıflarıyla çok büyük bir misyon üstlenmiş olmaktadır. İlk kez 1970 yılında Robert K. Greenleaf tarafından ortaya atılan hizmetkâr liderliğin bugünkü şekliyle tanımının yapılmamasına rağmen çağlar boyunca toplumlar arasında çeşitli örnekleri görülmektedir. Hizmetkâr liderler, insanlara yol gösteren, onlarla beraber hareket eden, yapmış oldukları çalışmalarla insanlara hizmet etmeyi yaşam tarzı şekline dönüştürmüş kişilerdir.

Sanat kültürleri birleştiren önemli bir öğedir. Türk Sanat Müzikisi de bu anlamda kültürel açıdan Türk toplumunda önemli bir yere sahiptir. Özellikle toplumun sanatsal dokusunu oluşturmaya katkıda bulunan insanlar hizmetkâr liderlik vasıflarıyla sanatın yaşatılmasında ve yayılmasında öncü rol oynamaktadırlar. Bu bağlamda Türk Sanat Musikisini bulunmuş olduğu şartlarda yaşatan, topluma yayan, bestekârlığı, koro şefliği ve hocalığıyla, Türk Sanat Müzikisi alanında amatör ve profesyonel birçok sanatçının yetişmesinde katkıları bulunan Hüseyin Erbay Türk Müziği'nde gönüllü sosyal sorumluluk üstlenmiş bir örnek olarak önemli bir yere sahiptir. Bu çalışmamızda amaç hizmetkâr liderlik ile ilgili bir kavramsal çerçeveye içerisinde Hüseyin Erbay'ın Türk Sanat Müzikisine katkıları, kendisiyle yapılan röportaj ve ayrıca çeşitli platformlardaki söylemlerinden söylem analizi yapılarak hizmetkâr liderlik vasıflarıyla ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hizmetkâr lider, Türk sanat müzikisi, Hüseyin Erbay.

ABSTRACT

Rapid change in technology and information necessitates a set of changes. These changes lead to both positive and adverse conditions forcing people to change. In these changes, art and music are a shelter protecting people from overwhelming influence of changes. In this context, people serving to people in art and music assume a great mission with their servant leader qualifications unconsciously. Although servant leadership first put forward by Robert K. Greenleaf in 1970 was not defined with its today's form, its various examples are seen among societies throughout the ages. Servant leaders are people guiding people, liaising with them, converting serving people to the lifestyle with the works they have done.

Art is an important factor combining cultures. In this sense, Turkish Art Music has an importance point in terms of culture. People contributing to especially creating artistic texture of the society take a leading part in keeping the art alive and spreading it thanks to servant leadership qualifications. In this context, keeping Turkish Art Music alive within its present conditions, spreading it to the society, contributing to upbringing many amateur and professional artists in the field of Turkish Art Music with his composition, choral conducting and teaching, Hüseyin Erbaş has an important point as an example assuming social responsibility voluntarily. The purpose of our study is to attempt to reveal Huseyin Erbay's contributions to Turkish Art Music within a conceptual framework related to servant leadership through the interview done with himself and also an discourse analysis from his discourses at various platforms with servant qualifications.

Key Words: Servant leader, Turkish art music, Hüseyin Erbay.

1. GİRİŞ

Her türlü değişimle beraber bu değişimlere ayak uydurmak ve bu değişimlerin gerektirdiği günün ihtiyaçlarını yerine getirirken, insani değerleri her olgunun üzerine koyarak, insanı merkez edinmek ve bireyleri insani amaçlara yönlendirmek liderlik teorilerinin asıl ilgilendiği konular olmuştur. Gönüllü ve fedakâr faaliyetleri konu edinen hizmetkâr liderlik, varmak istediği son noktada, toplumun isteklerini temel alarak, bireyleri yetersizliklerinde destekleyerek, karşılıklarına çıkan sorunlara birlikte göğüs gererek herkesin ortak menfaatine ve iyiliğine yönelik davranışların gösterilmesine dayanmaktadır.

Hizmetkâr lider bunu yaparken bulunmuş olduğu statü ya da kadrolardan gücünü almamakta tamamen gönüllülük çerçevesinde insanları yönlendirmektedir (Demirci, 2014: 1). Türk toplumunun değişmez bir parçası olan Türk Sanat Müziği, kökleri çok eskilere dayanır ve yine insanımızın sevincini, kederini ve en insani duygularını zarif bir şekilde notalara dökülmüş halini vererek

* Dr. Öğr.-DPU, suzanurgan@hotmail.com

** Prof. Dr.-DPU, mkdemirci26@hotmail.com

*** Dr.-DPU, nuraymercan26@gmail.com

**** Dr. Öğr.-Haliç Üniversitesi, bünyas32@yahoo.com

insanımıza ayna tutar. Seslerin bilimi olarak da ifade edilebilen mûsikî içerisinde tarih, felsefe, estetik sosyoloji gibi pek çok unsur da barındırmaktadır. Dolayısıyla Türk Mûsikîsi, yüksek ve soylu bir milletin de yarattığı kanun ve kurallara bağlı olarak, bilimsel ve sanatsal mükemmelliğe erişmiş, çağdaş, soylu ve yüksek bir sanattır (Özkan, 1982: 25).

Değişen müzik kültürlerine rağmen Türk insanının bu değerli sanatına sahip çıkarak, sadece kendi zevkleri çerçevesinde yerine getirmeye çalışmayıp, yaymaya çalışan ve bunu da büyük bir ciddiyet ve emekle yapan Hüseyin Erbay mûsikîde hizmetkâr liderliğe örnek teşkil etmektedir.

1. 1. Hizmetkâr Liderlik

Toplumların gelişiminde liderliğin çok önemli katkıları vardır. Liderlik sosyoloji, yönetim, işletmecilik ve siyaseti de içeren çok farklı disiplinlerin konusu olmuştur. Bu kadar geniş bir alanın etkileyen liderlik pek çok çalışmaya konu olmuştur. Liderliğin en önemli kriteri başkalarını etkileyebilme gücüdür. Bu güçten yola çıkarak istemli ya da istemsiz olsun liderlik, bir grubun yaşantılarını düzenleyerek, baskı yapmaksızın başkalarının davranışları üzerinde değişiklik yapabilme gücü olarak tanımlanabilir (Güney, 2012: 36). İçinde bulunduğu topluluğun amaçlarını belirleme ve bu amacın yerine getirilebilmesi için topluluğa en etkili biçimde yol gösteren kişi tanımı, liderlikle ilgili farklı tanımların yapılmasına rağmen hemen hepsini kapsayan tanım varsayılmaktadır (Miller,1966: 115).

Liderlikle ilgili olarak özellikler kuramı, davranışsal liderlik kuramları, modern liderlik kuramları ve yeni kuramların da eklenmesiyle çeşitli liderlik kuramları ortaya atılmıştır.(Sanı vd., 2013: 64). Bu kuramlara 1970 yılında Robert K. Greenleaf hizmetkâr liderlik kuramını eklemiştir. Greenleaf hizmetkâr liderlikle ilgili liderlerin bir şekilde hizmetkâr olduklarını ifade etmesiyle literatürde kullanılmaya başlanmıştır (Greenleaf, 1977: 211). Ona göre, hizmetkâr liderler kendisinden çok bir başkasının ihtiyaç, talep ve arzularını dikkate alırlar (Demirci, 2014: 178). Günümüzün karmaşıklaşan iş yaşamı, insanı odak noktası yapan ve onun değerlerine hizmet eden insanları sistemde tutmaktadır. Dolayısıyla “ben en iyi bilirim, dediğim dedik” üslûba sahip liderler başarısız olarak tanımlanmaktadır (Akiş, 2004: 1).

Hizmetkâr liderin en iyi anlatıldığı kitap Herman Hesse'in Doğu'ya Yolculuk isimli kitaptır. Hessen bir grup insanın maneviyatı arayış yolunda efsanevi yolculuğunu anlatırken hikâyenin merkezinde hizmetçi Leo'dan bahsetmektedir. Leo'nun yolculuk esnasında kaybolmasıyla grup dağılma tehlikesiyle beraber yapılan yolculuk riske girer. Burada Leo'nun aslında grubu bir arada tutan bir lider olduğu gerçeği ortaya konulmaktadır. Aynı zamanda Leo'nun başkalarına hizmet vermeye derin arzu duyan bir karakter oluşu önemlidir (Hannay, 2009: 3).

Liderlik modelinin yeni bir türü olarak literatüre giren hizmetkâr liderlik başkalarına hizmete vurgu yapar. Bütüncül yaklaşım içinde topluluk duygusunu teşvik eder ve paylaşımı ve karar verme gücünü etkiler (Spears, 1996: 33). Geleneksel liderlik teorileri davranışsal temelli iken hizmetkâr liderlikte, liderin ilkeleri, değerleri ve inançları önemlidir (Walker'dan akt: Hannay, 2003: 25). Liderler çevrelerinde değişen olayları etkileyerek bir grubun çıkarlarının gerçekleşmesini sağlayabilirler. Ancak bu işlemler takipçileri olmasa da gerçekleşebilecek durumda olabilir. Hizmetkâr liderlikte değişimler, topluluk içindeki her bireyi olaya dahil ederek, sosyal ve duygusal yönleri tetiklenerek, bireylerin içlerindeki gerçekleştirme potansiyelini ortaya çıkararak gerçekleşir (Bender'den akt: Page ve Wong; 1997). Dolayısıyla işletmeciliğin her alanında vardiya değişimleri ve kâr için rutin, monoton bir şekilde uzaktan liderlik eden geleneksel otokratik ve hiyerarşik modeller yerine, herkesle iletişim halinde olan ve onların hissettiğini hissedebilen hizmet üreten liderlik daha önemli olmaya başladı. (<http://www.regent.edu.acad> character and servant leadership, E.T.:13.02.2015). Hizmetkâr liderlikte örgütün önem kazanmasından ziyade o örgütü oluşturan bireylerin önemine vurgu yapılır. Örgütü organize eden liderde, kendini düşünmesinden çok, insanların daha iyi olmaları için uğraşılan bir karar mekanizmasına sahip olduğu görülür (Akyüz ve Eren, 2013). Hizmetkâr liderliğin boyutlarına baktığımızda da ahlâki sevgi sahibi olma, alçakgönüllü olma, fedâkar olma, vizyon sahibi olma, güven, çalışanları güçlendirme ve hizmet etme olarak alt başlıklarda gösterebiliriz (Bakan ve Doğan, 2012: 4).

1. 2. Türk Sanat Mûsikîsi

Sanat ve kültür insanlığın var oluşundan bu güne kadar gelişimini sürdüren, bir elbise gibi kolayca giyilip çıkarılamayacak olgulardır (Ayvazoğlu, 1997: 12). Bir toplumun kültürünü; değerler, inançlar, tutumlar (Kağıtçıbaşı, 1988: 84), dil, din (Turan, 1990: 84), kahramanlar, efsaneler oluşturur

(Varol, 1980: 24). Toplumun kültürünü oluşturan diğer bir faktör de estetik değerler ki, bu estetik değerler güzel sanatlar, dans ve müziği içermektedir (Erdoğan, 1983: 3077). Özellikle Anadolu topraklarında yerleşmiş olan Türk toplumu, Anadolu'nun pek çok medeniyet barındırması ve değişik kültürlerle komşuluk etmesi sebebiyle çok zengin bir müzik kültürüne sahiptir. Dolayısıyla kökleri Greklere uzanan ve 17.yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu etkisiyle yeni bir üslûba bürünen geleneksel sanat müziği halen canlılığını sürdürmekte ve kültürleri taşıma ve birleştirme misyonunu taşımaktadır (Levendoglu, 2005: 260).

Türk Müsîkîsi, Anadolu'ya Orta Asya'dan kopuzun sapında sistemleşmiş şekilde gelmiştir. Zamanla Anadolu'daki diğer müziklerle etkileşim içine girmiş çeşitli dallara ayrılmış makamlar üsuller bu çerçevede şekillenmiştir (Özkan, 1982: 20). Osmanlı döneminde özellikle müsikî geleneği sarayda, mevlevihânelerde, özel meşkhanelerde ve kişisel evlerde devam ettirilmiştir (Yıldırım, 2011: 132). 1926 yılında açılan Türkiye Radyoları ile müsikî daha geniş kitlelere tanıtılmış ve sistemli bir şekilde sanatçı yetiştirilmesine yol açmıştır (Özalp, 1986: 11). Seslerin ilmi olarak adlandırılan müsikî kapsamına matematik, tarih, felsefe, gibi ilimlerle estetik birçok konu girmektedir. Bir duygu, düşünce ya da doğal bir olayı anlatmak amacıyla ölçülü ve âhenkli seslerin belli bir sanat anlayışı içinde, ritimli ve ya ritimsiz olarak estetik bir şekilde bir araya getirilmesinden doğan bir sanat olmuştur (Özkan,1982: 29). Türk Sanat Müsîkîsi ile literatürde çeşitli çalışmalar olmasına rağmen, hizmetkâr liderliği Türk Sanat Müsîkîsi ile birleştiren bir çalışma yoktur.

1. 3. Hüseyin Erbay'ın Hayatı

Hüseyin Erbay 1947 yılında Eskişehir Sivrihisar Sadıkbağı Köyü'nde dünyaya geldi (Mermer, 1982: 17). İlk müzik eğitimini kemanî Mustafa Karabayır ve amcasından çocuk yaşlarda aldı. Henüz küçük bir çocukken sesinin güzelliği ve müziğe yatkınlığıyla dikkati çekti. Müsikîyi çok sevmesine rağmen o zamanın koşulları nedeniyle konservatuar seviyesinde bir müzik eğitimi alamadı (Çoban, 1995: 34). Annesinin ninnisi, amca ve ablasının güzel sesleri ve zamanın radyosundan dinlediği müsikî ile müzik temeli oluştu. 1963 yılında Mersin Astsubay Okulu'nu, 1965 yılında da Bursa Işıklar Lisesi'ni bitirdi. Aynı yıl Ankara Genelkurmay Başkanlığı'na atandı (Kuru, 2009: 72). Ankara, Erzurum, Kilis ve Eskişehir'de görev yapmış, 1985'de emekli olmuştur. Ankara'da görevli iken Ankara Müsikî Derneği'ne devam etmiş ve Nevzat Sümer, Ali Rıza Köprülüleroğlu, Mustafa Besen, Nevzat Güyer, Cinuçen Tanrıkorur'dan dersler almıştır. 1971'de Erzurum'da görevli iken Erzurum Halk Eğitim Merkezi Türk Sanat Müziği Topluluğu'nu kurmuştur. Eskişehir'e atanması ile birlikte 1975 yılında yine Halk Eğitim Merkezi Türk Sanat Müziği Koro'sunu oluşturmuştur (Çiloğlu, 2002: 111). Halen bu koroyu çalıştırmakta olan koro çalışmalarını bir konservatuar eğitimi bilinci ile yürütmektedir. Müziği disiplinli, prensipli ve bilinçli bir şekilde öğretmektedir. Korosundan Türkiye Radyo Televizyonu'nda, Kültür Bakanlığı Klasik Türk Müziği Korolarında görev yapan sanatçılar ve başka illere giderek ilgili illerde koro oluşturan müzisyenler yetişmiştir (Kalaycıoğlu, 1993: 28). Sanatçının değişik formlardaki eserlerinden 67 adedi TRT repertuarına alınmış, kendisi pek çok ödül almış, farklı makamlardan bestelediği eserler arasında, segâh makamındaki "hadî sev seveceksen" ve "verdiğimiz o sözleri söyle nasıl unutursun" gibi tanınmış eserlerinin yanında, çocuk şarkıları, saz eserleri ve ilahiler yer almaktadır (Çiloğlu, 2002: 112). Günümüze geldiğimizde verdiği konserler devam etmektedir (<http://www.milliyet.com.tr/odunpazari-halk-egitim-merkezi-korolarindan-eskisehir-yerelhaber-604342>, E.T.:28.03.2015). Başka illerde de konserler vermektedir. (<http://www.sehrgazetesi.com.tr>, E.T.28.03.2015). Başında bulunduğu koro "adı konmamış konservatuar" olarak nitelendirilmekte, yaptığı çalışmalarla ve verdiği konserlerle Eskişehir'in müzik yaşamında derin izler bırakmaya devam etmektedir (Naymansoy, 2014: 186).

1. 4. Hüseyin Erbay Röportajı

Yeşim Toduk AKİŞ'in Ceo Dergisi'nde (Akiş, 2004: 3) Melih Fereli'yle yapmış olduğu hizmetkâr liderlik sorularını Hüseyin Erbay'a yönelterek yaptığımız görüşme çerçevesinde:

1-Diğerleri grubun çıkarları için kendi çıkarlarınızdan vazgeçmeye istekli olduğunuza inanıyorlar mı? "Yaklaşık kırk yıldan beri hocalığını ve şefliğini yaptığım koro elemanlarım ve öğrencilerim, asla kendi çıkarlarımı değil daima koromun dolayısıyla asil ve yüce müsikimizin önemli olduğunu vurguladığımı hep bilirler. Koromun çıkarları hepimizin üstündedir. Sanat müsikisine hizmet bireysel menfaatlerle örtüşmez".

2-Diğerleri onların fikirlerini dinleyeceğinize ve bu fikirlere değer vereceğinize inanıyorlar mı? "Her konu için bir soru ortaya atıldığı zaman mutlaka diğer insanların fikirlerini alırım. Özellikle her

koro elemanının, bizleri dinlemeye izlemeye gelen tüm insanların fikri benim için çok değerlidir, müziğe katkıda bulunur. Yapıcı bir eleştiri ve yapıcı bir fikir bizi yüceltir.”

3-Diğerleri hayatınızda neler olup bittiğini ve bunların onları nasıl etkilediğini anlattığınıza inanıyorlar mı? “Özellikle benimle ilgili radyo ve televizyon programları ya da gazete haberlerini kendilerinin konu edinilmiş olduğu hissine kapılarak takip etmektedirler. Benim hayatımda olan biten her şey dolayısıyla onları da etkilemektedir”.

4-Diğerleri travmatik bir şey yaşadığında size gelir mi? “Genellikle sorunları olan öğrencilerim, koro elemanları ya da bizi izleyen seyreden seyirciler dahi bana zaman zaman sorunlarını açar. Ben de sorunlarının çözülebilmesi için elimden geleni yaparım. Kırk yıldır nice dertler, sorunlar paylaştım”.

5-Diğerleri sizin çevrenizde olup bitenlerin farkında olduğunuza inanırlar mı? “Sanatçı ruhun verdiği bir his benim kulağımın her yerde olmasını gerekli kılıyor. Çevrede oluşan her durumla ilgili araştırmacı, soran biri olduğuma inanırlar. Tespit edilen sorunlarla takım ruhuyla hareket etmem gerektiğine inanıyorum”.

6-Diğerleri sizin isteklerinizi zorunda oldukları için değil, gerçekten istedikleri için mi yerine getirirler? “Benim özellikle koro çalışmalarında her korist arkadaşım önce benim isteklerim için değil, önce sanatımın daha açıkçası Türk Sanat Müziği'nin gereği olduğuna inanarak, beni temsilci kabul ederek gönüllülükle yerine getirirler. Dolayısıyla gece ve gündüz yapılan çalışmalar gönüllülük olmazsa sürdürülebilir olmaktan çok uzaktır”.

7-Diğerleri kurumla ilgili düşüncelerini ve vizyonlarını sizin yanınızda dile getirebilirler mi? “Müzik çalışmaları dışında belirli aralıklarla bir araya geldiğimizde herkes fikrini rahatlıkla ifade eder, katkılarını sunarlar. Farklı fikirler benim için önemlidir”.

8-Diğerleri geleceği ve getireceği sonuçları önceden tahmin ettiğinize inanırlar mı? “Benim altıncı hissimin gelişmiş olduğunu bilirler, inanırlar. Dolayısıyla gelecekle ve özellikle ömrümü adadığım sanat müziğiyle ilgili öngörülerimin nasıl gerçeğe dönüştüğü zaman içinde ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla kendi kariyer gelişimleri için ve diğer alanlardaki tavsiyelerimi hep dikkate almışlardır”.

9-Diğerleri kurumu dünyada olumlu değişimler yaratmak için hazırladığınıza inanırlar mı? “Yaklaşık kırk yıldır hocalık ve şeflik yaptığım öğrencilerim, sanat müziğinde bestekârların ve güftekârların emeklerine saygı paralelinde çağdaş, daima değişim ve gelişim çerçevesinde, gerek teorik anlamda bilgi transferinde, gerek solo-koral icrada çağımızın gerektirdiği uyum ve reformcu anlayış içinde olduğumun bilinci içinde olduklarına inanıyorum. Amatörce kurulmuş bir koronun kırk yıldır nice sanatçılar yetiştirebilmiş olması, disipliniyle, icrasıyla örnek olarak alınması ve en önemlisi halkın her zaman desteklemesi bunun göstergesidir”.

10-Diğerleri onların gelişip daha iyiye gitmeleri için kendinizi adadığınıza inanıyorlar mı? “Kesinlikle inanırlar. Türk müziğine katkı onların daha iyi yerlere gelmesiyle mümkün olmaktadır. Halka daima müzik alanında genel olarak hizmet ederken, özellikle ışık gördüğüm öğrencilerime her türlü katkıyı sunmaya çalışırım”.

11-Diğerleri liderlik ettiğiniz kurumda güçlü bir birlik duygusu hissederler mi? “Temelinde sanat müziğinin en iyi şekilde icra edilmesi disipliniyle hareket eden sanat müziği korumuzun yaklaşık kırk yıldır hizmet verebilmiş olması bunun en büyük göstergesidir. Türkiye’de pek az koronun değişmeden gelebildiği varsayımından yola çıkarak, bu koroyu oluşturan her bir birey güçlü bir birliktelik hissetmektedir. Yaklaşık kırk yıldır yönetmekte olduğum koroda disiplin, iyi kurulmuş bir eğitim sistemi, karşılıklı fedakârlık, sevgi, saygı, sabır, çok çalışma ve uyum içinde icra hakimdir. Akordu tam yapılmamış bir sazdan güzel nağmelerin çıkması mümkün değildir. Bizler de güçlü bir birlik duygusuyla senkronize hareket ediyoruz ki kırk yıldır varız”.

2. YÖNTEM

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden olan söylem analizi yöntemi kullanılmıştır. Söylem analizi, temelde kişilerin söylemini dikkate almakta; kişilerin günlük konuşmaları esnasında sarf etmiş olduğu sözlerden yola çıkarak, cümlelerin ve metinlerin oluşumunu ve bu oluşumların meydana getirdiği, gözle görülmeyen ama metnin arkasında gizlenen ana temanın çıkarımına dayanan bir yöntemdir (<http://www.academia.edu.tr>, söylem analizi, E.T.:30.03.2015). Bu yöntemde söylemler aracılığıyla, araştırılan konuyla ilgili ipuçlarından gidilerek anlamlı bir bütünlük oluşturulmak suretiyle konu tanımlanır (Düzgüt, 2011: 53). Çok farklı konular söylem analiz tekniği

ile incelenebilmektedir ve özellikle metnin görünen yüzünden ziyade yazarının ya da söyleyenin ana fikirlerini hedef alan metin içindeki semboller, gelenekler ve kuralları dikkate alan bir yapıya sahiptir ([http://www.academia.edu.tr..söylem analizi](http://www.academia.edu.tr..söylem_analizi)). Söylem analizi örneklem büyüklüğünü ilgilendiren geleneksel araştırma yöntemlerinden ayrılır. Örneklemin büyüklüğü ile başarısı arasında bir bağ yoktur. Örneklemin büyüklüğünden ziyade spesifik araştırma soruları önem taşımaktadır. Söylem analizinde genellikle görüşme tekniği kullanılmaktadır (Çelik, 2008: 110). Çalışmamızda Hüseyin Erbay ile ilgili biyografi bölümünü oluşturan kaynakçadan başlanarak kendisi ile yapılan görüşme temel alındı ve söylem analizinin makro ve mikro yapısı oluşturuldu. Oluşturulan makro ve mikro yapıdan yaptığı musiki çalışmalarının hizmetkâr liderliğin boyutlarıyla örtüştüğü gösterildi.

3. BULGULAR

A.Yaptığımız çalışmanın görüşme bölümleri ve Hüseyin Erbay'ın özellikle biyografisinin anlatıldığı bölüm göz önüne alındığında analizin makro yapısını oluşturan gazete, kitap ve dergilerin Hüseyin Erbay ile ilgili yazı ve röportajlarından yapılan çıkarımlarda:

1. 1982 yılında Eskişehir'de yayınlanan Aktüel Dergisi'nden Ekrem Mermer'e atıfla alınarak Hüseyin Erbay'ın biyografisine eklenmiş olan "Yönetmen, Hoca, Bestekâr ve Ses Sanatçısı: Hüseyin Erbay" başlığı

2. Musikiyi sevmesine rağmen müzik eğitimi alamadığından bahseden Belgin Çoban'ın "Musikiye Adanmış Bir Hayat" başlığıyla aylık haber ve yorum dergisinin 1998 yılındaki yazısına atıfta

3. Tarihi kronolojik sırayla devam ettiğimizde Gamze Seçil Kuru'nun 2009 yılında "Aylık Şehir Kültürü Dergisi"nden atıfla aldığımız "Aslında Türk Sanat Müziğimiz Çok Seviliyor-Hüseyin Erbay" başlıklı yazısı,

4. Günümüze geldiğimizde Günseli Naymansoy'un, 2014 yılında "Eskişehir'e Emek Verenler" kitabında otobiyografi başlığı

5. İskenderun Şehir Gazetesi'nin 30.07.2011 tarihli "İskenderun'da Erbay Rüzgarı" başlığı

6. Milliyet Gazetesi'nin 04.02.2015 tarihli "Oduzpazarı Halk Eğitim Merkezi Korolarından Konser" başlıklı yazıları gerek başlıkla gerekse içerik yazılarıyla Hüseyin Erbay'ın makro anlamda çözümlemesine örnek teşkil etmektedir. Özellikle zamanın koşulları içinde Anadolu'da belli bir bölgede odaklanarak yapmış olduğu çalışmalar dikkat çekicidir.

Çalışmanın mikro çözümlemesinde kendisinin müzikte hizmetkâr liderlik ettiği varsayımlarını kuvvetlendiren cümleleri şunlardır:

"Asil ve yüce musikimiz", "tüm insanların fikri benim için değerlidir, müziğe katkıda bulunur", "benim koro üyelerim, radyo ve televizyonlarda benimle ilgili bir haber olduğunda kendilerinin konu edinilmiş olduğu hissine kapılarak takip ederler", "kırk yıldır nice dertler, sorunlar paylaştım", "sanatçının ruh verdiği hisle benim kulağımın her yerde olması gerekiyor", "önce benim isteklerim değil, sanatımın gerekleri önemlidir", "farklı fikirler benim için önemlidir", "ömrümü adadığım sanat müziği", "özellikle ışık gördüğüm öğrencilerime her türlü katkıyı sağlamaya çalışırım", "akordu tam yapılmamış bir sazdan güzel nağmeler çıkmadığı gibi birlik, beraberlik, sevgi, saygı, sabır çok çalışma, uyumlu icra ve koral disiplin çok önemlidir."

B. Hizmetkâr Liderliğin Boyutlarını (Bakan ve Doğan, 2012: 4) Hüseyin Erbay'ın sorularımıza verdiği cevaplarla karşılaştığımızda

1-Röportajdaki 1 ve 10. soruya vermiş olduğu cevapla hizmetkâr liderliğin "fedâkar olma" boyutunun öne çıktığı

2-Röportajdaki 2, 4, 6.soruya verdiği cevapla hizmetkâr liderliğin "güven" boyutunun öne çıktığı

3-Röportajdaki 3, 5, 8 ve 9. sorulara vermiş olduğu cevapla hizmetkâr liderliğin "vizyon sahibi" olduğu tezinin güçlendiği ve

4-Röportajdaki 7 ve 11. soruya vermiş olduğu cevapla da hizmetkâr liderliğinin "çalışanları güçlendirme" boyutuna karşılık olduğu görülmüştür.

4. SONUÇ

Müziği başka bilimlerle olan ilişkisi ve müziğin sosyal sorumluluk boyutuyla ele aldığımızda, sosyal bilimlerle ilişkisi önemlidir. Bu çalışmayla ele aldığımız hizmetkâr liderlik ve Türk Sanat Müsiki ilişkisinde Hüseyin Erbay hakkında dergi ve gazetelerde çıkan haberlerinin çok az bir kısmının ele alınmasıyla elde ettiğimiz veriler ışığında, 1977 yılından beri yapmış olduğu çalışmaların halk tarafından benimsendiği ve takip edildiği, özellikle vermiş olduğu konserlerden sonra yapılan haberlerde kendisini müziğe adanmış ve Türk Sanat Müziği'yle özdeşleştiği ve 2 Şubat 2015 tarihili gazete haberiyle de hizmetlerinin kesintiye uğramaksızın devam ettiği ortaya çıkmaktadır. Kendisiyle yapılan röportaj sonucunda kullanmış olduğu cümleler ve seçtiği kelimeler incelendiğinde, müsikîye hizmetkârlığı ve topluma sevgisi belirgin hale gelmektedir. Yine hizmetkâr liderlik boyutlarına indirildiğinde vizyon sahibi olma boyutunun daha belirgin olduğu ortaya çıkmaktadır ki, hangi liderlik türü olursa olsun en önemli niteliklerinden biri vizyon sahibi olmaktır.

Bu çalışma ile hizmetkâr liderliği müzikle bağdaştırarak, sadece kendi buldukları imkânlar çerçevesinde olsa bile, karşılık beklemeden müziğe katkıda bulunmuş, topluma hizmet eden insanların, burada bahsettiğimiz Hüseyin Erbay'ın Eskişehir'de yapmış olduğu çalışmalar gibi çalışmalarda bulunan insanların, kültür aktarımında çok önemli katkıları vardır.

KAYNAKÇA

- Akiş, T. Y. (2004). Hizmetkâr Lider. *Ceo*, Sayı: 10, 3. (Röportaj Soruları)
- Akyüz, B. ve Eren, M. Ş. (2013). Hizmetkâr Liderlik Davranışlarının Eğitim Sektörü Üzerindeki Etkisine Yönelik Teorik Bir Çalışma. *Girişimcilik ve Kalkınma Dergisi*, 8 (2).
- Bakan İ. ve Doğan, İ. F. (2012). Hizmetkâr Liderlik. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 12 (2).
- Çelik, H. (2008). Söylem Analizi. *Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27 (27).
- Çiloğlu, İ. (2002). *Asker Ressamlar, Besteciler*. İstanbul: Yayılcık Matbaası.
- Çoban, B. (1995). Müsikîye Adanmış Bir Hayat. *Bakış Dergisi*, 34.
- Demirci, M. K. (2014). Sivil Toplum Kuruluşlarında Hizmetkâr Liderlik Davranışı Düzeyinin Belirlenmesine Yönelik Bir Çalışma: Turizm Sektörü Örneği. *Uluslararası Alanya İşletme Fakültesi Dergisi*, 6 (1), 178.
- Düzgüç, S. A. (2011). Avrupa Birliği-Türkiye İlişkilerinde Postyapısalcı Yaklaşım: Almanya Örneğinde Dış Politika ve Söylem Analizi. *Uluslararası İlişkiler*, 8 (29), 49-70.
- Erdoğan, İ. (1983). İşletmelerde Davranış. *İstanbul Üniversitesi Yayını*, No: 3077, İstanbul: Evrim Ofset Matbaacılık.
- Güney, S. (2012). *Liderlik*. İstanbul: Nobel Yayınevi.
- Hannay, M. (2009). The Cross Cultural Leader: The Application of Servant Leadership Theory In The International Context. *Journal of International Business and Cultural Studies*, Troy University, 1 (3).
- Kağıtçıbaşı, Ç. (1998). *İnsan ve İnsanlar*. 7. B. Psikoloji Psikiyatri Dizisi, No:1, İstanbul: Evrim Basım Yayın Dağıtım.
- Kalaycıoğlu, R. (1993). *Hüseyin Erbay*. İstanbul: Türk Müsiki Bestekârları Külliyatı.
- Kuru, S. G. (2009). Hüseyin Erbay. *Eskişehir Valiliği Dergisi: Eski Yeni*, 72.
- Levendoglu, O. (2005). Tarih İçinde Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19 (2), 253-262.
- Mermer, E. (1982). Yönetmen, Hoca, Bestekâr ve Ses Sanatçısı: Hüseyin Erbay. *Size Aktüel Dergi*, 17.
- Miller, B. F. (1966). *Sanayide Beşeri Münasebetler*. (Çev: S. Yalçın ve T. Dereli). İstanbul: Sermet Matbaası.
- Naymansoy, G. (2014). *Eskişehir'e Emek Verenler*. Eskişehir: Ülkü Ofset.

Özalp, M. N. (1986). *Türk Müsiki Tarihi, Derleme 2*. Ankara: TRT Basılı Yayınlar Müdürlüğü.

Özkan İ. H. (1990). *Türk Müsiki Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul: Ötüken Yayınevi.

Page, D ve Wong, T. P. (1997). A Conceptual Framework for Measuring Servant-Leadership. *Trinity Western University*, Kanada: Langley, B. C.

Spears, L. (1996). Reflections on Robert K. Greenleaf and servant-leadership. *Leadership & Organization Development Journal*, 17 (7), 33-35.

Turan, Ş. (1990). *Türk Kültür Tarihi*. İstanbul: Bilgi Yayınları.

Varol, M. (1980). Örgüt Kültürü ve Verimlilik. *Verimlilik Dergisi*, MP Yayın.

Yıldırım, F. (2011). Geçmişten Günümüze Türk Müziğinde Toplu İcra Anlayışı Üzerine Bir İnceleme. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 30 (1), 132.

Yozgat, U., Sanı, F. O. Ü., Çalışkan, C. S. ve Atan Ö. (2013). Öğretim Üyelerinin Hizmetkâr Liderlik Davranışları ve Ardılları Üzerine Bir Araştırma. *Ege Akademik Bakış Dergisi*, 13 (1), 63-82.

<http://www.regent.edu.acad> character and servant leadership, (E.T.:13.02.2015)

<http://www.milliyet.com.tr/odunpazari-halk-egitim-merkezi-korolarindan-eskisehir-yerelhaber-604342/> E.T.:28.03.2015

İskenderun'da Erbay Rüzgarı. (<http://www.sehirgazetesi.com.tr/>, E.T.:28.03.2015)

Söylem Analizi Nedir? (<http://www.academia.edu.tr.>, söylem analizi, E.T.:30.03.2015)

İSTANBUL - GALATA MEVLEVİHANESİ'NİN MUSİKİ EĞİTİMİNE GEÇMİŞTE VE GÜNÜMÜZDE KATKILARI

The Musical Contribution of Istanbul Galata “The House of Whirling Dervishes” in the Past and Today

Süleyman ERGİŞİ*

ÖZET

Bu çalışmamızda, Osmanlı'daki en önemli müzik eğitim kurumlarından olan Mevlevihanelerin, günümüzdeki musiki eğitimine katkısını ortaya koymaya çalışacağız. Mevlevihanelerin büyük çoğunluğunun yıkılmış ve kullanılmayacak durumda olması sebebiyle, ayakta kalan ve günümüzde de varlığını sürdüren İstanbul-Galata Mevlevihanesi ve musikişinasları bu araştırmamızda bize kaynaklık edeceklerdir.

İstanbul-Galata Mevlevihanesi'nde görev alan musikişinaslardan Can GÜLBAL, Turgut Yiğit DALAR ve Utku YİĞİT ile yaptığımız bire bir görüşmelerde verdikleri bilgiler ışığında, Osmanlı'da Mevlevihaneler'in musikimize olan etkileri ile günümüzde varlığını sürdüren Galata Mevlevihanesi'nin etkilerini karşılaştırarak zaman içerisindeki değişimi ortaya koymaya çalıştık.

Çalışmamızın sonucu bize Mevlevihanelerin, her ne kadar geçmişteki gibi musiki alanında bir eğitim kurumu olarak görünmese de, musiki eğitimine devam edildiğini, Türk Musikisi geleneğinin yaşatıldığını; bunun yanında ise gerek musiki icrasının, gerekse icrada kullanılan enstrümanların aslına bağlı kalınarak değişmediğini gösterdi.

Anahtar Sözcükler: Mevlevihane, Galata, musiki, eğitim.

ABSTRACT

This study focuses on the musical contribution of Istanbul Galata The House of Whirling Dervishes in the past and today. Many dervish houses have been ruined by the time but Galata is being used as “museum”. In this research study Galata Dervish House and its musicians will be the source of study.

In the light of the meeting with Galata Dervish Houses' Musicians' Can GÜLBAL, Turgut Yiğit DALAR and Utku YİĞİT, this study aims to compare the musical contribution of Dervish Houses in the past and today.

Eventhough, Dervish House doesn't appear like a music school, however, they have worked as a conservatorium which carries the origins of Turkish Music Culture.

Key Words: Dervish House, Galata, music, education.

1. Galata Mevlevihanesi'nin Tarihi

“Galata Mevlevihanesi 2. Bayezid döneminde 1491'de Afyon Mevlevihanesi Şeyhi Divane Mehmed Çelebi Dede tarafından İskender Paşa'nın Galata'daki arazisi üzerinde kurulan İstanbul'un ilk Mevlevihanesidir. Küçük Kıyamet adı verilen 1509 İstanbul depreminden etkilenen Mevlevihane yapıları 17.yüzyıl başından itibaren birçok onarım ve yenilemeler geçirerek büyük bir külliyeye halini almıştır. 1791'de Şeyh Galib'in atanmasıyla Sultan 3. Selim'in gerçekleştirdiği onarımlar sonucunda Mevlevihane yenilenmiştir. 19. Yüzyılda Sultan 2. Mahmud döneminde ve ardından Sultan Abdülmecid dönemindeki imar faaliyetleriyle Mevlevihane son şeklini almıştır.13 Aralık 1925 ve 677 sayılı Tekke ve Zaviyelerle Türbelerin Seddine ve Türbedarlıklar ile bir takım ünvanların men ve ilgasına dair kanun gereğince Mevlevihane fonksiyonu sona ermiştir”¹⁰⁹

Galata Mevlevihanesi'nin bir diğer adı da Kulekapı Mevlevihanesidir. İstanbul'un Beyoğlu İlçesi Tünel mevkiinde bulunan mevlevihane, Osmanlı Devleti döneminde devrinin büyük musikişinaslarına, hanende ve sazandelerine ev sahipliği yapmıştır. Günümüzde T.C Kültür Bakanlığı'na bağlıdır; Mevlevi Sema Ayinleri'ne ev sahipliği yapmakta ve müze olarak hizmet vermektedir. Geçmişte dervişlerin musiki eğitimi aldıkları odalar ve diğer ders odaları, günümüzde teşhir yerleri olarak kullanılmaktadır.

1.1. Galata Mevlevihanesi'nde Geçmişte Musiki Eğitimi ve İcrası

Mevlevihaneler, Osmanlı Devleti Dönemi Türk Müziği gelişim ve icrası bakımından oldukça büyük önem arz eden kurumlardı. Buradaki eğitim meşk usulüne dayanıyordu. Mevlevihanelerde, Mevlevi Ayinleri icra edilmekteydi. Ayinlerde hem hanendeler, hem de sazandeler görev aldığı için, bu iki branşta eğitim verilmesi zorunluydu. Eğitim hem teorik, (makam, usul öğretimi) hem de pratiğe (meşk etme, ilahi ve ayinleri ezberleyerek okuma, enstrüman çalmayı öğrenme) dayanıyordu.

* Doktora Öğrencisi (Bakü Devlet Müzik Akademisi), suleymanerkisi@gmail.com

¹⁰⁹ <http://www.galatamevlevihanesimuzesi.gov.tr/>

Mevlevihanelerde, sesi güzel olanlara ilahiler ve dini formlar okutulup öğretiliyor, sazanelere ise, ayinde kullanılan enstrümanların dersleri veriliyordu. Burada hocalar neyzenbaşı, kudümzenbaşı ve Türk Müziği üstadı olan dedelerdi. Bu dedeler, Türk Müziğinin gelişiminde çok önemli görevler yapmış, sanatsal değeri yüksek birçok beste vermiş, müziğimizin bilinirliğinin devamını sağlamak ve gelecek kuşaklara aktarmak adına birçok da öğrenci yetiştirmişlerdir.



Resim 1

1. 2. Mevlevihane de Kullanılan Enstrümanlar

Ney: Ney, Türk Sanat Müziği ve Tasavvuf Müziğinde kullanılan, su kenarında yetişen kamaşlardan yapılan üflemeli bir sazdır.



Resim 2

Rebab: Mevlevi kaynaklarından edindiğimiz bilgilere göre, Anadolu'ya Mevlana'nın babası Bahaeddin Veled tarafından getirildiği söylenen eski yaylı bir çalgıdır.



Resim 3

Ud: Türk Sanat Müziğinin vazgeçilmez enstrümanlarından biridir. Perdesiz kısa klavyesi ve kubbesel bir sırtı vardır. Sesi tok çıkar. En kalın teli hariç diğer telleri yan yana ikili halde bağlanır. Kalından inceye doğru tellerinden, fa diyez, si, mi, la, re ve sol notaları çıkar. Avuç içine alınan mızrapla çalınır.



Resim 4

Kanun: Türk müziği için vazgeçilmezdir. 26 perdelidir. Her perdesi için yan yana üç tel bağlanır. Kanunu Farabi'nin bulduğu yönünde rivayetler vardır. Solunda bulunan mandallar, Türk Müziği'ne ait olan yarım ve çeyrek sesleri (komaları) ayarlamaya, değiştirmeye yarar. Parmaklara takılmış yüzüklerin arasına konulan mızrapla çalınır.



Resim 5

Kemançe: Küçük ve zarif yapısına rağmen, gür ve etkileyici bir sesi vardır. 4 Tellidir ve yayla çalınır. Klavyede notalara basmak için parmak uçları değil, tırnak kenarları kullanılır. Bu sebeple, adına "tırnak kemançe" de denir. Ayrıca, Türkiye'nin kuzeyinde aynı adla bilinen bir kemançe daha vardır. Ona da Karadeniz kemançesi denir. Ancak bu iki enstrüman arasında ses, icra ve tavır farkı vardır.



Resim 6

Tanbur: Tanburun atasının, kopuz olduğu söylenir. Parmakların arasına sıkıştırılan sert bir mızrapla çalınır. 3 farklı ses veren teller bağlıdır. Kalından inceye doğru la(kalın) , la (ince) ve re notalarında akord edilir.



Resim 7

Kudüm: Yere konularak çalınan yan yana iki küçük davuldur. Metalden yapılır. Üzerine deri gerilir. Bu deriye iki elde bulunan tokmaklarla vurularak çalınır. Sağdaki davul “düm”, soldaki ise “tek” sesini verir.



Resim 8

Halile: İki ele alınarak çalınan zildir. Aynı zamanda Mehterde de çalınan bir ritm aletidir. Mehter zili de denir.



Resim 9

Çeng: Görüntüsü arp enstrümanını hatırlatan bir sazdır.



Resim 10

Mazhar: Kaynaklarda adı geçen, ama hakkında bilgi edinemediğimiz bir enstrüman.

Lavta: Görüntüsü aynen uda benzer. Ancak lavtanın klavyesi daha uzundur.



Resim 11

Santur: Kanuna benzeyen bir saz olan santur, iki küçük tokmakla tellerine vurularak çalınır.



Resim 12

Daire: Bendir de denir. Yuvarlak bir kasağın bir tarafına deri gerilerek elde edilen bir tür ritm aletidir.



Resim 13

Def: Daireye göre küçük bir kasağa deri gerilir. Ayrıca kasağa da küçük ziller monte edilir. Bu şekilde elde çalınan bir ritm aletidir.



Resim 14

1. 3. Mevlevihaneden Yetişen Musikişinaslar

Galata Mevlevihanesi'nden yetişen en önemli musikişinaslar Nayi Osman Dede, Neyzen Emin Dede ve Rauf Yekta Bey'dir.

1. 3. 1. Nayi Osman Dede

"Nayi (Neyzen) Osman Dede'nin doğum tarihi kesin olarak belli değildir. Bu tarihin 1642-1647 yılları arasındaki bir tarih olduğu tahmin edilmektedir. Osman Dede, çok genç yaşından itibaren güzel sanatların musiki, şiir ve hat sanatı gibi kollarında çalışmaya başladı. Ney üflemesini üç yıllık "Çile" süresi içinde geliştirdiği söylenir. Osman Dede sanatkar kişiliğini işleyip geliştirdi; sazında erişilmez bir virtüöziteye ulaşarak Galata Mevlevihanesi'nde onsekiz yıl neyzenbaşılık yaptı. 1697 yılında mevlevihanenin şeyhliğine getirildi. Bu makamda otuz üç yıl kaldıktan sonra 1729 yılında öldü ve tekkenin mezarlığına defnedildi. Ney üflemedeki ustalığı, o günden bugüne kadar "Kutb-, Nayi" sıfatı ile anılması, neyzenbaşı olması ve bu görevi onsekiz yıl başarı ile sürdürmesi ile belgelenmiştir. Eserleri: Rast, Hicaz, Uşşak ve Çargâh makamlarından bestelemiş olduğu dört Mevlevi Ayini, Segâh, Müstear, Dügâh, Neva ve Hüseyini makamlarında beş bölüm olarak bestelenmiş Miraciye ve Rabt-ı Tabiat-ı Müsiki adlı bir de nazariyat kitabı bulunmaktadır."¹¹⁰

1. 3. 2. Neyzen Emin Dede

"Neyzen, bestekâr ve hattat olan Neyzen Hattat Mehmet Emin Dede 14 Mart 1883'te Tophane'de doğdu. Aziz Dede'den ney öğrenerek Galata Mevlevihânesi neyzenleri arasına katıldı. Neyini, Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede ve Aziz Dede'nin yerine Galata Neyzenbaşısı olan Hakkı Dede'den meşk ederek ilerletti. Rauf Yekta Bey'den Hamparsum, Şevket Gavsi Bey'den Batı notaları ile nazariyat, Galata Kudümzenbaşısı Raif Dede'den ayinler, Hopcuzâde Ahmet Efendi ile kardeşi Hopcuzâde Şeyh Rıza Efendi'den Miraciye ve İlâhiler, Hafız Haşim Efendi ile Ahmet Irsoy'dan birer ayin öğrendi. Dindışı müsikîyi Hafız İshak Efendizâde Sâdik Bey'den meşk etti. Bolahenk Nuri Bey'den de dindışı parçalar öğrendi. Kulekapı Mevlevihanesi Neyzenbaşısı Hakkı Dede'nin vefatı üzerine aynı Mevlevihane'de neyzenbaşılığa getirildi ve dergahların kapatıldığı 1925 yılına kadar bu görevde kaldı. Aynı zamanda hattat da olan Emin Dede, klasik musikimizin klasik formlarına ve geleneğe sonuna kadar bağlı kalmış ve bu anlayışla değişik formlarda birçok eser bestelemiştir."¹¹¹

"Eserleri, Bayati, Buselik Aşiran, Dilkeşide, İsfahan, Rahatülervah, Ruy-i Irak, Suzidil, Suzinak, Kürdilihicazkâr peşrevleri; Neva, Segâh, Bayati buselik Saz Semaileri ve Uşşak, Karcıgar, Yegâh, Muhayyer kürdi, Muhayyer, Saba, Eviç, Hicazkâr, Hüseyini, Hicaz, Segâh, Acemaşiran, Rast, Buselik, Nihavent, Neva, Şevkefza, Evcara makamlarındaki saz terennümleridir."¹¹²

1. 3. 3. Rauf Yekta Bey

"27 Mart 1871'de İstanbul'un Aksaray semtinde doğdu, 8 Ocak 1935'te öldü. Babası Ahmed Ârif Bey, kaptanıderya Ağa Hüseyin Paşa'nın torunu Hüseyin Hüsnü Bey'in soyundan gelir. Annesi İkbâl hanım'ın sülâlesi ise Damad İbrahim Paşa'ya kadar uzanır. 1888'de Kulekapısı Mevlevihanesi şeyhi Ataullah Efendi'ye intisab etti. Sözlü müsikîde hocası Zekâi Dede ile Bolahenk Nuri Bey'dir. Tanbur çalmasını Celâleddin Dede Efendi'den öğrendi. Ney derslerini Yenikapı Mevlevihânesi şeyhi Aziz Dede'den öğrenen Rauf Yekta Bey, büyü k bir neyzen olarak Yenikapı Mevlevihânesi'nde ayin idare ederdi. Dini ve dindışı olmak üzere sağlam, geleneklere ve kurallara bağlı elli kadar müsikî eseri vardır."¹¹³

Eserleri "Yegah Mevlevi Ayini, Tahir Buselik Kar, dört Peşrev, dört Saz Semai, Nakıs Beste, üç Ağır Semai, bir İlâhi, bir Tekbir, dört Mart, bir Fantezi, dört Şarkıdır."¹¹⁴

1. 4. Galata Mevlevihanesi'nde Günümüzde Musiki Eğitimi ve İcrası

Galata Mevlevihanesi günümüzde T.C Kültür Bakanlığı'na bağlı bir müze olarak hizmet vermektedir. Haftanın belli günleri Mevlevi Ayini icra edilmekte, yerli ve yabancı turistlere kültürel hizmet sunmaktadır. İcra edilen eserlerin, giyim ve kullanılan enstrümanların geleneksel olarak aslına bağlı kalınmıştır.

¹¹⁰ <http://www.semazen.net/sp.php?id=213>

¹¹¹ <http://www.salihbilgin.com/site/sb/mesk/mesk-silsilesi/101-neyzen-emin-dede>

¹¹² <https://tr-tr.facebook.com/notes/ney-na%C4%9Fmeleri/neyzen-emin-dede/132124576837708>

¹¹³ http://tr.wikipedia.org/wiki/Rauf_Yekta

¹¹⁴ <http://www.nkfu.com/rauf-yekta-bey-kimdir-eserleri-nelerdir/>

Sema Ayini, Semahane adı verilen bir salonda yapılmakta, Semazenler alt katta Sema ederken, aynı katta izleyiciler bulunmakta, Mutriban Heyeti adı verilen hanende ve sazandelerin oluşturduğu saz ve ses heyeti de Semahanenin üst katında balkon tarzında ve Semahaneyi gören bir bölümde eserleri icra etmektedirler.

Galata Mevlevihanesi'nde icra edilen ayinlere sazende olarak katılan Utku Yiğit, Can Gülbal ve Turgut Yiğit Dalar ile yaptığımız mülakata göre, Mutriban Heyetinde konservatuarlardan yetişmiş sazandeler ve hanendeler görev almakta, bunun yanında enstrüman çalmayı öğrenmek ve pratik yapmak isteyen sazende adayları ile hanende adayları da mutriban heyetine katılmakta ve burada usta müzisyenlerle birlikte meşk etmektedirler.

1. 5. Mevlevihane de Günümüzde Kullanılan Enstrümanlar

Mevlevihanelerde günümüzde kullanılan enstrümanlar genel olarak geçmişte kullanılan enstrümanların aynısıdır. Ancak bazı enstrümanlar, icra eden müzisyen olmadığı için artık bulunmamaktadır. Günümüzde kullanılan enstrümanlar şunlardır: Ney, Kudüm, Halile, Ud, Keman, Tambur, Klasik Keme nçe, Lavta, Kanun, Def ve Bendir.

SONUÇ

Galata Mevlevihanesi, diğer Mevlevihaneler gibi Osmanlı Devleti döneminde Türk Musikisi gelişiminde önemli rol oynamış, buradan çok kıymetli bestekarlar, musikişinaslar, hanende ve sazandeler yetişmiştir.

Günümüzde ise Müzik eğitimi, üniversiteler bünyesindeki konservatuarlar ve eğitim fakülteleriyle, belediye ve çeşitli kurumlar bünyesindeki derneklerce yapılmakta olup, musikişinaslar ağırlıklı olarak buralardan yetişmektedir.

Her ne kadar eski parlak günlerinden uzak olsa da, Mevlevi Ayini icrasına usta müzisyenlerle birlikte katılan hanende ve sazende adaylarının varlığı, meşk usulüne dayalı geleneksel müzik eğitiminin Galata Mevlevihanesi'nde halen devam ettiğini göstermektedir.

KAYNAKÇA

- 1 <http://www.galatamevlevihanesimuzesi.gov.tr/>
- 2 <http://www.semazen.net/sp.php?id=213>
- 3 <http://www.salihbilgin.com/site/sb/mesk/mesk-silsilesi/101-neyzen-emin-dede>
- 4 <https://tr-tr.facebook.com/notes/ney-na%C4%9Fmeleri/neyzen-emin-dede/132124576837708>
- 5 http://tr.wikipedia.org/wiki/Rauf_Yekta
- 6 <http://www.nkfu.com/rauf-yekta-bey-kimdirerleri-nelerdir/>

ÖZENGEN PİYANO EĞİTİMCİLERİNİN ÖĞRETİM UYGULAMALARI

Teaching Applications of Private Piano Educators

Tarkan YAZICI*

Şefika İZGİ TOPALAK**

ÖZET

Bu araştırmanın amacı özengen piyano eğitimcilerinin, özengen piyano öğretimine ilişkin görüş-düşüncelerine ulaşmak ve öğretim uygulamalarında yaşadıkları problemleri nedenleriyle birlikte tespit etmektir. Nitel araştırma tekniğinin ve veri toplama yöntemi olarak yarı yapılandırılmış görüşme formunun kullanıldığı araştırma, 2015 yılında Diyarbakır'da özengen piyano eğitimi vermekte olan 13 piyano eğitimcisi ile gerçekleştirilmiştir. Araştırma sonucunda öğrencilerin sosyal çevre edinmek için piyano eğitimi aldıkları; özengen piyano eğitimcilerinin mesleki çalgılarının piyano olmadığı, öğretim uygulamalarını öğrencilerin isteklerine göre gerçekleştirdikleri, sistematik biçimde piyano metot/metotlarını kullanmadıkları, belirli bir öğretim programı uygulamadıkları, öğrenciler ile etkinlik gerçekleştirmedikleri ve öğrenci kaynaklı teknik-müzikal problemlerle karşılaştıkları tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Özengen, piyano, öğretim.

ABSTRACT

The aim of this research is to reach views and thoughts of private piano educators about private piano education and determine the problems with reasons which these educators confront in teaching applications. The research, where qualitative research has been used and also semi-structured interview form has been used as data collection method, includes 13 piano educators who are giving private piano education in 2015. Research concludes that the students are having piano education in order to reach a social environment; that professional instrument of volunteer piano educators is not a piano, they carry out their teaching applications at student's pleasure, they don't use a systematic piano method/methods, they don't stick to a certain education programme, they don't make activities with students and also they have student-based technical and musical problems.

Key Words: Private, piano, education.

1. GİRİŞ

Toplumsal, ekonomik, siyasal gelişmeler için bir ön koşul olan eğitim; bilim, teknik ve sanat alanlarını kapsayan bir çerçevede düzenlenen, bireyleri ve toplumları biçimlendiren, yönlendiren, değiştiren, geliştiren ve yetkinleştiren bir süreçtir (Türkoğlu, 1983; Uçan, 1997). Sanat, aklın ve duyguların eğitimi açısından bilincin tüm fonksiyonlarını harekete geçiren en etkili araç olduğu için sanat eğitimi temel anlamda bir eğitim gerektirmekte ve resim, müzik, dans, drama gibi sanatın dalları aracılığı ile bireyin yaşantısına girilmektedir (Etike, 1995). Daha çok sessel ve işitsel niteliğe sahip olan müzik eğitimi, sanat eğitiminin en önemli alanını oluşturmakta ve temelde şu üç ana amaca yönelik olarak düzenlenip, gerçekleştirilmektedir (Uçan, 1997). *Genel müzik eğitimi*; okul, bölüm, kol, dal ve program ayrımı gözetmeksizin, her düzeyde, herkese yönelik olup, “insanca yaşam” için gerekli olan ortak genel müzik kültürünün kazandırılmasını amaçlamakta; *özengen (amatör) müzik eğitimi* “müziğe ilgi ve sevgi duyanlara yönelik olup etkin bir müziksel katılımı doyum sağlamak ve bunu sürdürüp geliştirmek için gerekli müziksel davranışları kazandırmayı amaçlamakta”; *mesleki müzik eğitimi* “müziği meslek olarak seçmek isteyen kişilere yönelik olduğu için mesleğin gerektirdiği müzikal davranışları kazandırmayı amaçlamakta ve bu süreç uzman kişilerce yürütülmektedir” (Uçan, 1997; Tarman, 2006). Bu üç temel amaçtan biri olan özengen müzik eğitimi; “kişilerin yaşama atılmadan, iş ve meslek kollarında çalışmaya başlamadan önce okul ya da okul niteliği taşıyan yerlerde genel ve özel bilgiler bakımından yetişmelerini sağlamak amacıyla belli yasalara göre düzenlenen örgün eğitim”; “müziğe ya da müziğin belli bir dalında özengence (amatörce) ilgili, istekli ve yatkın olanlara yönelik olup, etkin bir müziksel kalıtım, zevk ve doyum sağlamak ve bunu olabildiğince sürdürüp geliştirmek için gerekli olan müziksel davranışların kazandırılması”; “örgün eğitim olanaklarından hiç yararlanmamış durumda olanlara, gittikleri okullardan erken ayrılanlara ya da örgün eğitim kurumlarında okumakta olanlara ve meslek dallarında daha yeterli duruma gelmek isteyenlere uygulanan yaygın eğitim” gibi farklı biçimlerde tanımlanmaktadır (Demirtaş ve Güneş, 2002; Uçan, 1997; Demirel, 1993). Özengen müzik eğitimi, yapısı, konumu ve diğer iki müzik eğitimi türüyle olan ilişkileri nedeniyle, genel ve mesleki müzik eğitimi türlerine göre daha yönlü işlevlere sahiptir. Bu tür müzik eğitiminde, özengen müzikçiler yetiştirilirken, bir yandan genel müzik eğitiminin belirli boşlukları doldurulmakta, eksiklikleri giderilmekte, diğer yandan mesleki müzik eğitiminin gerektirdiği belirli altyapılar gerçekleştirilmektedir. Herhangi bir düzeyde herkes için zorunlu olmayan, tam tersine seçmeli olan özengen müzik eğitiminde, müziksel öğrenme son derece kalıcı izli olduğu için müzik öğretimi uygulamalarının öğrencinin ilgisi, isteği, yatkınlığı, yeteneği

* Öğr. Gör. Dr. - Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, yazicitarkan@gmail.com

** Öğr. Gör.-KTÜ Fatih Eğitim Fakültesi, GSEB, Müzik Öğretmenliği ABD, sefikat@gmail.com

doğrultusunda ve ölçüsünde gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Çünkü “müzik eğitimi, adeta, *genel müzik eğitimiyle* zemine oturur, *özengen müzik eğitimiyle* doğrular ayağa kalkar, *mesleki müzik eğitimiyle* de doruğa-zeminlere ulaşır” (Uçan, 1997). Albuz (2000) çağdaş toplumlarda sanat eğitiminin “eğitimin”, müzik eğitiminin “sanat eğitiminin”, çalgı eğitiminin ise “müzik eğitiminin” temel boyutlarından biri olduğunu ifade etmiştir. Müziğin bütün türleriyle hem toplumsal hem de kültürel açıdan önemi olduğunu belirten Sun’a göre (1969) çalgı eğitimi ile kazandırılacak müzikler, müzik anlayışı ve beğenisi, gitgide ailede ve toplumda da yerleşecek, bütün toplumun insanlarıncı yaşanılabilecektir. Eşlik çalgısı olma, çoksesli kullanılma, geniş bir literatüre sahip olma gibi özellikleri ile özengen çalgı eğitiminde etkili bir eğitim aracı olarak önemli bir yere sahiptir olan piyano, akıl-beden-duygular ile doğrudan ilişkili olduğu için öğrenciye kendisini ifade edebileceği müzikal davranışlar kazandırmaktadır (Yazıcı, 2014). Uçan’a (1988) göre bireyde istenilen davranışların/davranış değişikliklerinin oluşturulmasını önemli ölçüde etkilemekte olan piyano, müzik eğitimcileri tarafından müziği çalma-dinleme-okuma becerilerini kazanma, müziği anlama, müzik bilgisi oluşturma ve diğer müzik çalışmalarına temel oluşturma bakımından, en evrensel ve en temel çalgı olarak kabul edilmektedir (Akt: MEB, 2006; Kasap, 2004).

Özengenlerin müzik yeterliklerinin ve kapasitelerinin, çalgı eğitimi almaları için belirleyici bir unsur olmaması ve “sınama-eleme-sıralama-seçme” işlemlerinden de geçmelerinin gerekmemesi; özengen piyano eğitimcilerinin, bilişsel-duyuşsal-devinişsel gibi birçok beceriye, sabır ve motivasyona sahip olabilmelerini, öğretim uygulamalarında yaşayabilecekleri problemleri bilimsel yöntemlerle çözebilmelerini, mesleki bilgi-becerilerini öğrenciye aktarabilmelerini önemli kılmaktadır (Özçelik, 2009; Yazıcı, 2014). Ancak Ruddock’a (2000) göre deneyimsiz piyano eğitimcilerinin doğru teknik ve yaklaşımları bilmeleri mümkün değildir. Zamanla deneyim kazanan bazı öğretmenler, ilk öğrencilerine pek bir şey öğretmediklerini fark etmişlerdir. Öğrencilerin yalnızca dinleyerek bazı yorumlar yaptıklarını, böylece dersin giderek sıkıcı olmaya başladığını, konsantrasyonlarının azaldığını ve öğrencilerin dikkatleri dağıldığı için bazı derslerde uyukladıklarını itiraf etmişlerdir (Akt: Özçelik, 2009). Oysa piyano öğretimi, aşağı seviyedeki öğrencilerin ortaya, orta seviyedeki öğrencilerin ileriye, ileri seviyedeki öğrencilerin ise özgün çalışmalara yönlendirildiği bir izleme faaliyetidir (Duruhan, 2006). Bu süreçte, temel bir boyut niteliği taşımakta olan piyano öğretiminden beklenen, bireylerin mesleki-toplumsal yaşamında çalgısını etkin ve verimli bir biçimde kullanabilmesi olduğu kadar piyano eğitiminin sadece teknik beceriyi kapsamadığı, teknik yeterliğin güzeli yaratmak için bir araçken, temelde öğrencilere kendilerini müzik yoluyla güzelce ifade etmelerini sağlayacak müzikal davranışlar kazandırmanın vazgeçilmez bir hedef olduğu unutulmamalı ve piyano öğretimi performans değil sürece yönelik olmalı, amacı da müzisyen yetiştirmek değil, müzikal bireyler yetiştirmek olmalıdır (Okan, 2009; Ercan, 2003; Karakelle ve Demirtaş, 2013). Ayrıca öğrencinin öğrenme düzeyinin ve seviyesinin de göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Çünkü her öğrencinin kavrama ve algılama düzeyi farklılık gösterebileceği için her öğrenciden eşit başarı ve eşit sürede öğrenim beklenmemeli; piyano öğretimi, bireysel farklılıkların göz önünde bulundurulduğu, farklı yöntem/tekniklerin kullanıldığı ve bunların pedagojik olarak basamaklandırıldığı bir öğretim programından oluşmalıdır (Yazıcı, 2013; Gökbudak, 2013). Unutulmamalıdır ki; etkili bir öğretim, öğretmenin mesleki donanım ve nitelikleri ile ilişkilidir. Bu nitelikler, genel kültür, alan bilgisi, meslek bilgi ve iletişim becerileridir. Öğretmen; öğretim programlarını ve öğretim sürecinde gerekli uygun yöntem ve stratejileri seçen, uygulayabilen nitelik ve özelliklere sahip olmalıdır. Alan bilgisi eksik, bilimsel tavırdan uzak, öğretimde gerekli/doğru yöntemleri seçip kullanmayı bilmeyen bir öğretmenin başarısız olması ve dolayısıyla öğrenme sonunda kalıcı izli bir davranış değişikliğinin gerçekleşmemesi kaçınılmazdır (Akbulut, 2006; Tarman, 2006). Bu nedenle özengen piyano eğitimcisi, kendi öğretimini objektif bir biçimde sorgulayabilmeli, çalışmalarında özveriye ve beceriye sahip olabilmeli, öğretimi bir sanat olarak görebilmeli ve her bir öğrencisine ayrı ilgi göstererek onlara ihtiyaç duydukları eğitimi sağlayabilmelidir (Yazıcı, 2014). Çünkü özengen müzik eğitiminde yaşanan en büyük problem uygulanan öğretimin niteliğidir. Bu nitelik, alanında yetkin, bilinçli, öğrenci seviyesine uygun sistematik bir öğretim yaklaşımı sergileyen eğitimciler ile artacaktır. Özellikle özengen müzik öğretimi, ticari kaygıları ön planda tutmamalı, insanlara eğitim hizmetinin verilmesini amaçlamalı ve sürekli kendini yenilemelidir (Özdek, 2006). Piyano öğretiminde karşılaşılan problemler sadece öğrencinin olumsuzluklar yaşamasına neden olmamakta aynı zamanda öğretmenin de duygusal tükenmesine ve duyarsızlaşmasına neden olabilmektedir (Yazıcı, 2013). Duygusal tükenme yaşayacak bir piyano öğretmeni de kendisini yaptığı işe vermekte zorlanacak, gerginlik ve engellenme hissedebilecek, işe gitme konusunda isteksizlik yaşayabilecek ve kişisel başarısı azalacaktır (Kılıç ve Yazıcı, 2012). Bunun sonucunda ise eğitimin kalitesi düşecek ve öğrenci elde edeceği kazanımlar

bakımından olumsuz yönde etkilenecektir. Tüm bu nedenlerden dolayı özengen piyano eğitimcilerinin özengen piyano eğitimine yönelik görüş ve düşüncelerine ulaşılması, öğretim uygulamalarında yaşadıkları problemlerin nedenleriyle birlikte tespit edilmesi amaçlanmıştır; araştırmanın problem cümlesi “özengen piyano eğitimcilerinin öğretim uygulamaları nasıldır?” şeklinde düzenlenmiştir.

2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, araştırmanın çalışma gurubu, çalışmada kullanılan veri toplama aracı ve veri analizleri ile ilgili bilgiler yer almaktadır.

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada Strauss ve Corbin'in (1997) ifade ettiği gibi istatistiksel yöntemler yerine daha detaylı verilerin toplanmasını, soruların irdelenmesini; Merriam'a göre (1998) araştırılan sorunun kendi doğal ortamında fazla bir kesintiye uğramadan açıklanmasını sağlayan temel yorumlayıcı nitel araştırma deseninde gerçekleştirilmiştir (Akt: Seggie ve Bayyurt, 2015; Aktaran: Dinç, 2015). Kapsamlı bir tanımını yapmak zor olsa da; Bogdan-Biklen (1992), Goetz-LeCompte (1984) ve Patton'a göre (1990) nitel araştırma; sahip olduğu doğal ortama duyarlılık, araştırmacının katılımcı rolü, bütüncül yaklaşım, algıların ortaya konması, araştırma deseninde esneklik, tümevarımcı analiz ve nitel veri gibi özellikleri ile kısa bir tanıma göre daha iyi ifade edilmektedir (Akt: Yıldırım ve Şimşek, 2011). Coolican'a göre (1992) anlam-tecrübe-tanımlamaları vurgulayan, tamamen insanların tanımlamalarından ve gözlemlerinden oluşan kapsamlı ve detaylı veriler sunan; Schram'a göre (2006) bilinç oluşturma, kendini anlama, öz-yönetim ve sosyal adalet arama, sosyal hareketlerde bulunmak için fırsatlar yaratan, özgürleştirici bir amaca sahip olan nitel araştırmalar, değişkenleri belirleyerek bunlar arasındaki ilişkileri bulmaya çalışan nicel araştırmaların aksine algıların, tutumların ve süreçlerin daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır (Akt: Glesne, 2014; Akt: Kesici, 2007a; Glesne, 2014).

2.2. Çalışma Grubu

Bu çalışmada amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Bu örnekleme yönteminin tercih edilmesinin nedeni, özengen piyano eğitimcilerinin özengen piyano öğretimine ilişkin görüş-düşüncelerine ulaşılması ve öğretim uygulamalarında yaşadıkları problemlerin nedenleriyle birlikte tespit edilmesidir. Patton'a göre (2002) nitel araştırmacılar ne rastgele seçimi anlamlı kılacak kadar büyük gruplarla çalışırlar ne de genelleme yapmayı amaçlarlar. Yorumlamacı araştırmacılar, her bir durumu *amaçlı* olarak seçerler. Amaçlı örnekleme, derinlikli çalışmalar için bilgi açısından zengin durumların seçilebilmesine olanak verir (Aktaran: Glesne, 2014). Araştırma 2015 yılında Diyarbakır'da özengen piyano eğitimi vermekte olan 13 piyano eğitimci ile görüşme yapılarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın yapılabilmesi için her bir katılımcı grubundan yazılı ve sözlü izinler alınmıştır; katılımcıların kendi istekleri doğrultusunda gerçek isimleri kullanılmamış; katılımcılar çalışmanın bulgular kısmında, piyano eğitimcisi (PE) 1, PE 2... PE 13 şeklinde kodlanmış; katılımcıların demografik özelliklerine göre dağılımı Tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1. Katılımcıların Demografik Özelliklerine Göre Dağılımı (N=13)

Demografik Özellik	Gruplar	n
Cinsiyet	Kadın	5
	Erkek	8
Yaş	20-25 arası	2
	26-30 arası	4
	31-36 arası	2
Mezun olunan okul türü	Eğitim Fakültesi	8
	Türk Müziği Devlet Konservatuarı	4
	Güzel Sanatlar Lisesi	1

	2 yıl	2
	3 yıl	1
Piyano eğitimi alınan yıl	4 yıl	3
	6 yıl	1
	8 yıl	5
	Piyano	1
	Keman	4
	Bağlama	2
Mesleki çalgı türü	Viyola	2
	Ney	1
	Gitar	1
	Flüt	1
	Şan	1
	1-5 yıl	7
Piyano dersi verme yılı	6-10 yıl	4
	10 yıl ve üzeri	2
Ders verilen yer	Özel müzik merkezi	9
	Öğrenci/öğretmen evi	4

2. 3. Veri Toplama Aracı

Görüşme sayesinde özel bir konuda derinlemesine bilgiler elde edilmekte ve irdelenen konunun tüm boyutları açığa çıkmaktadır (Çepni, 2009). Çünkü görüşmede söylenenlerin, yüzeysel anlamları yanında “gerçek ve derin” anlamları da ortaya çıkmaktadır. Görüşmede ses tonu, mimikler ve soruları cevaplamada gösterilen istek, söylenenlerin değerlendirilmesinde, yapmacık cevapların ayıklanabilme ve gerçeklerin ortaya çıkartılabilmesinde önemli ipuçları niteliğindedir (Karasar, 2012). Bu yönüyle yazmaya ya da doldurmaya dayanan testler/anketlerde bulunan sınırlılığı ve yapaylığı ortadan kaldırır (Yıldırım ve Şimşek, 2011). Bu amaçla nitel araştırma sürecine uygun olarak desenlenen araştırmada yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Üç öğretim üyesinin görüşleri doğrultusunda yarı yapılandırılmış görüşme formunun oluşturulmasıyla görüşme formunun geçerliği sağlanmıştır. Daha sonra pilot uygulamalar yapılmış ve alınan tüm bu sonuçlara göre düzeltmelerle görüşme formları uygulamaya hazır hale getirilmiştir. Çünkü Weiss’a göre (1995) nitel görüşmelerde konuşulanlar araştırmacının yönlendirmesi ile değil, katılımcının aktif rolü üzerine inşa edilmeli; sorular sabit ve türdeş olmamalı; tutarlılık, yoğunluk ve derinlik önem kazanmalıdır (Akt: Akmeahmet Şekerler, 2015). Görüşmeler her bir katılımcıya görüşme formunda yer alan soruların sorulması ve alınan cevapların ses kayıt cihazı ile kaydedilmesi şeklinde gerçekleştirilmiştir. Her katılımcı ile birer kez yapılan görüşmeler ortalama 45 dakika sürmüştür. Yarı yapılandırılmış 11 sorudan oluşan öğretmen görüşme formu aracılığıyla özengen piyano eğitimcilerinin özengen piyano eğitimine yönelik görüş ve düşüncelerine ulaşılmış, öğretim uygulamalarında yaşadıkları problemler nedenleriyle birlikte tespit edilmiş, katılımcıların bakış açıları ve deneyimlerinden en iyi şekilde yararlanılmıştır. Daha sonra görüşme formları, katılımcıların eklemek ya da çıkarmak istedikleri bilgilerin olabilme ihtimali ile katılımcılara tekrar dağıtılmış, katılımcıların bir kısmı gerekli ilaveleri yapmış bir kısmı da bazı bilgileri görüşme formundan çıkarmıştır. Çünkü Wolcott’a göre (1990) bireylerden direkt alıntılara yer vermek ve bu alıntılardan yola çıkarak sonuçları açıklamak geçerlik

için önemlidir. Bu nedenle araştırmadan elde edilen bazı veriler gerçekçiliğin sağlanması için olduğu gibi sunulmuştur (Akt: Kesici, 2007b).

2. 4. Verilerinin Analizi

Elde edilen nitel veriler, Cavanagh'a göre (1997) iletişimin herhangi bir biçimine uygulanabilen; bir metnin içeriğine odaklanan esnek bir araştırma aracı; Berelson'a göre (1952) içeriğin nesnel ve sistematik anlatımı olan içerik analizi tekniği ile analiz edilmiştir (Akt: Kızıltepe, 2015). İçerik analizinde temel amaç elde edilen verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşabilmektir. Bu nedenle elde edilen veriler önce kavramsallaştırılmalı, daha sonra da ortaya çıkan kavramlara göre mantıklı bir biçimde düzenlenmeli ve buna göre veriyi açıklayan temalar saptanmalıdır. Dolayısıyla içerik analizi aracılığıyla elde edilen veriler tanımlanmaya ve verilerde bulunabilecek gerçekler saptanmaya çalışılır. Birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve anlaşılacak bir biçimde düzenleyerek yorumlamak içerik analizinin temelidir (Yıldırım ve Şimşek, 2011). Katılımcı görüşleri yarı yapılandırılmış formlara yazılı olarak aktarılmış ve numaralandırılmıştır. Anlatılmak istenen düşüncenin tespit edilmesi için elde edilen veriler kelime, cümle ve paragraflar biçiminde, araştırmanın amacı ve görüşme soruları çerçevesinde kavramlaştırılarak kodlandıktan sonra temalar ve alt boyutlar ifade edilmiştir (Akt: Kesici, 2007b).

3. BULGULAR

Tablo 2. Metot Kullanma Temasının Alt Temalarına Göre Dağılımı

Temalar	Alt temalar	Katılımcılar
SistematiK Biçimde Metotlardan Yararlanılma Durumu	Metot kullanma	PE 1, PE 2, PE 3, PE 4, PE 5, PE 6, PE 8, PE 9, PE 11, PE 12, PE 13
	Metot kullanmama	PE 7, PE 9
	Metot hazırlanması	PE 1, PE 2, PE 3, PE 4, PE 5, PE 6, PE 7, PE 10, PE 12, PE 13
Hazırlanan Metotların Oluşturulma Kriterleri Durumu	Rastlamsal olarak hazırlanması	PE 1, PE 3, PE 4, PE 5, PE 7,
	Öğrencinin istediği/tanıdığı ezgilerin hazırlanması	PE 1, PE 2, PE 3, PE 4, PE 5, PE 6, PE 9, PE 10
	Zor öğrenen öğrencilere yönelik basitleştirilmiş ezgilerin hazırlanması	PE 12, PE 13

“SistematiK biçimde metotlardan yararlanılma durumu” temasına katılımcılardan 11’i piyano eğitiminde kullanılmak üzere hazırlanmış olan metotlardan yararlandıklarını şöyle ifade etmişlerdir: *“Öğrenci henüz başlangıç aşamasında ise bu öğrencinin notaları tanıması, klavye üzerindeki yerlerini daha iyi kavrayabilmesi için belli bir seviyeye gelene kadar bir metot üzerinden ilerliyorum”* (PE 12); *“Evet kullanıyorum. Çünkü belli bir sisteme sahipler. Sıfırdan ileri düzeye göre sıralanmış olmaları işimi kolaylaştırıyor. Ancak melodik olmadıkları için öğrenci zorla çalışıyor”*(PE 9); *“Evet kullanıyorum. Birçok metodu harmanlayıp öğrenci seviyesine göre etütler seçiyorum”* (PE 13).

Metot kullanmadığını ifade eden katılımcılardan (PE 7) *“Çok metot kullanmıyorum. Bilindik şarkıları uyarlıyorum. Çünkü bilindik şarkılar öğrencilerin daha çok hoşuna gidiyor”*; (PE 10) *“İlk meslek yıllarımda kullanıyordum. Fakat zamanla öğrenciler etüt çalmak istemediler ve dersi bıraktılar. Bu nedenle metot kullanmayı bıraktım. Aslında haklılar. Çünkü metotlar hem zor hem de melodik değil. Öğrenci bilinen, melodik şeyler çalmak istiyor”* şeklinde ifadelerde bulunmuşlardır.

Bir diğer **“metot hazırlanması”** alt temasında ise öğretmenlerin çoğu öğrencilere, çalmak istedikleri parçalara yönelik nota/etüt hazırlayarak çaldırdıklarını da şu şekilde ifade etmişlerdir: *“Eğer öğrenci sıkılırsa, kendim bilindik melodileri etüt gibi hazırlamaya çalışıyorum. Ben de notalar hazırlıyorum. Öğrencinin seviyesine göre şarkıları kolaylaştırıyorum. Çünkü öğrenci bildiği melodileri çalmak istiyor. Dizi müzikleri, film müzikleri, popüler şarkılar gibi”* (PE 4); *“Bazen öğrenci etüt, metot çalmak istemiyor. O zaman kafama göre melodik etütler yazıyorum. En büyük sıkıntım melodik olan, sıkıcı olmayan, özellikle başlangıç seviyeli etüt kitaplarının olmaması”* (PE 5).

Bu alt temaya ilişkin yapılan yorumlardan (PE 10) ve (PE 11)'in ifadeleri dikkat çekmektedir. (PE 10) “*Öğrencinin isteklerine göre şarkıları kolaylaştırarak notalar hazırlıyorum. Ama armonik bakımdan ne kadar doğru oluyor bilmiyorum. Fakat öğrencilerin hoşuna gidiyor. Benim için bu önemli... Dersten soğumuyorlar*”; (PE 11) ise “*Özel kurs piyasasında hemen hemen hiçbir piyano eğitimcisi metot kullanmıyor. Bu da verilen piyano eğitiminin kalitesi hakkında kuşku uyandırıyor. Ben, öğretmenin kendisinin nota hazırlamasına kesinlikle karşıyım. Ne düzeyde bir bilgisi var ki düzenlemeler yapabiliyorlar*” şeklinde görüşlerini belirtmişlerdir. Verilere göre öğretmenler, armonik yeterliliklerini ve metot/nota hazırlayıp öğretme durumlarını sorgulamaktadırlar. Alt temaya ilişkin veriler incelendiğinde katılımcı öğretmenlerin büyük çoğunluğunun piyano eğitiminde uzmanlarca hazırlanmış metotları kullandıkları görülmektedir. Ancak yine katılımcıların büyük bölümünün kendilerinin hazırladıkları notalarla da öğretim uygulamalarına devam ettikleri bulgusuna rastlanmıştır. Öğretmenlere göre bunun sebebi, çocukların hoşlarına gidecek etüt/ eserleri çalmak istemeleridir.

“**Rastlamsal olarak hazırlanması**” alt temasında 5 katılımcının öğrencilere metot/ nota/ezgi hazırlarken bunu rastlamsal olarak yaptıkları, belirli kriter ya da öğrenme-öğretme tekniklerini hedef alarak bir program dahilinde, bilinçli bir biçimde yapmadıkları görülmektedir. Konuşma dökümleri incelendiğinde bu alt temayı oluşturan görüşler şöyledir: “*Genelde kafama göre hazırlıyorum*” (PE 1); “*Belirli bir sıralamam yok o an ki ihtiyaca göre hazırlıyorum*” (PE 7).

“**Hazırlanan metotların oluşturulma kriterleri durumu**” temasına ilişkin görüşme dökümleri analizlerinde ortaya çıkan sonuçlar dikkat çekmektedir. Öğretmenlerin çok büyük bölümü öğrencinin istediği/tanıdığı ezgiler hazırlayarak öğretimine devam etmektedirler. Katılımcılardan (PE 4) “*Tamamen öğrencilerin isteğine göre düzenliyorum. Aksi takdirde öğrenci çalışmıyor ve bir müddet sonra dersi bırakabiliyor*”; (PE 10) “*Sıralamayı tamamen öğrencinin ya da velilerin istekleri oluşturuyor. Oldukça kolay biçimde düzenliyorum. Her öğrenci çalabiliyor*” şeklinde görüşlerini bildirmişlerdir.

“**Zor öğrenen öğrencilere yönelik basitleştirilmiş ezgilerin hazırlanması**” alt temasında görüş bildiren 2 katılımcının görüşme dökümleri şu şekildedir: “*Nota hazırladığım öğrenciler genelde algı ve yetenek düzeyi düşük olan öğrenciler oluyorlar. Onlara basit, melodik etüt ya da küçük şarkılar hazırlıyorum*” (PE 12); “*Nota hazırladığım öğrenciler genelde zor öğrenenler oluyorlar. Onlara etütleri basitleştirerek veriyorum*” (PE 13).

Tablo 3. Kullanılan Metotlar Temasının Alt Temalarına Göre Dağılımı

Metotlar	Katılımcılar
Czerny	PE 2, PE 3, PE 4, PE 5, PE 7, PE 8, PE 9, PE 11, PE 13
Beyer	PE 1, PE 2, PE 3, PE 4, PE 5, PE 7, PE 8, PE 9, PE 11, PE 13
Suzuki	PE 6
Hanon	PE 5, PE 11, PE 13
Renklerle Org Öğretimi	PE 1, PE 4, PE 6
Arkadaşım Piyano	PE 12
Burkard	PE 11
Piyano Albümü (G. Çimen & N. Ercan)	PE 4, PE 9, PE 13

Katılımcıların hangi metotları kullandıkları sorusuna verdikleri cevaplar Tablo 3’de sunulmuştur. Verilere göre en çok tercih edilen metotlar Czerny ve Beyer’dir. Metotlara ilişkin görüşler, (PE 2) “*Etütler için Beyer ve Czerny metotlarını kullanıyorum. Yerli metot kullanmıyorum. Hem yok denecek kadar az hem de çok zor. Bazen ben bile çalamıyorum. Eğitim için uygun bulmuyorum. Kitaplar sırf yayın olsun diye yayınlanmış*”; (PE 5) “*Beyer, Czerny, Hanon’u bazen kullanıyorum. Yerli metot kullanmıyorum. Etüt anlamında yerli metot var mı bilmiyorum*”; (PE 9) “*Beyer ve Czerny kullanıyorum. Eserleri ise Gül Çimen ile Nevhiz Ercan’ın piyano albümünden*

seçiyorum. Ancak o albüm seviyesi de 5-6 eser sonra birden zorlaşıyor. Keşke sadece yeni başlayan öğrenciler için kullanabileceğim albümler ya da metotlar olsa” şeklindedir.

Tablo 4. Kullanılan Metot-Program Temasının Alt Temalarına Göre Dağılımı

Tema	Alt temalar	Katılımcılar
Kullanılan Metot/Metotların Tercih Edilme Nedenleri Durumu	Öğrenci seviyesine uygunluğu	PE 1, PE 2, PE 8, PE 9, PE 11
	Metodun tanınıyor olması	PE 3, PE 4, PE 5, PE 6, PE 9
	Öğretici bulunması	PE 7, PE 13
	Öğrencilerin sevmesi-hoşlanması	PE 6
	Öğrenci algısını desteklemesi	PE 12
Belirlenmiş Bir Öğretim Programının Uygulanma Durumu	Teknik açıdan beğenilmesi	PE 8, PE 2
	Öğretim programı dâhilinde derslerin yapılması	PE 6, PE 8, PE 9, PE 11, PE 12, PE 13
	Öğrencinin isteğine göre ders uygulamalarının yapılması	PE 1, PE 2, PE 3, PE 4, PE 5, PE 7, PE 10

Tablo4’e ait görüşme analizleri yapıldığında “**Öğrenci seviyesine uygunluğu**” alt temasına ait 5 katılımcının görüşü olduğu tespit edilmiştir. Bu katılımcılardan (PE 1) “Okuma yazma bilmeyen öğrencilerimiz için Renklerle Org Öğretimi kitabını seviyeye uygun ve verimli bir kitap olduğu için kullanıyoruz”; (PE 11) “Bu metotlar yaş, olgunluk, gelişme ve yetenek bakımından öğrenci seviyesini daha uygun ve belirgin kılıyor” şeklinde görüş bildirmişlerdir Metotları seçmekte en çok tespit edilen diğer alt tema olan “**Metodun tanınıyor olması**” alt temasına ilişkin (PE 3) “Ben üniversite eğitimimde hocamdan ne gördüysem onu kullanıyorum. Üniversitede yerli metot hiç görmedik”; (PE 5) “Ben üniversitedeki öğretmenimden ne gördüysem o metotları kullanıyorum. Açık söylemek gerekirse ayrıca hiç metot incelemiyorum” şeklinde ifadelerde bulunmuşlardır. Kullanılan metotları “**öğretici bulunması**” alt temasına ilişkin (PE 7) “Aşama aşama olduğu için öğreticiler. Kolaylarını seçebiliyorum”; (PE 13) “Hem küçük eserler var hem de parmak egzersizleri bakımından eğitici ve öğreticiler” şeklinde yorum yapmışlardır.

“**Öğrencilerin sevmesi-hoşlanması**” alt temasını oluşturan görüş “Küçük yaş çocuklar ile çalıştığım için önce renklerle org yöntemi ile çalışıyorum. Çocukların çok hoşuna gidiyor. Daha sonra Suzuki metodunu kullanıyorum. Çünkü benim için öncelik, öğrencinin ezber çalabilmesi. Bir de kendi keman eğitimimde Suzuki’nin çok yararını görmüştüm. Yerli metot kullanmıyorum” (PE 6) şeklindedir.

“**Öğrenci algısını desteklemesi**” alt temasına yönelik “Öğrencinin notaları algulamalarını görsel açıdan desteklediği için” (PE 12); “**teknik açıdan beğenilmesi**” alt temasına yönelik (PE 2) “Öğrencinin hem teknik hem de müzikal anlamda kolay seviyeden başlayıp iyi bir seviyeye gelmesinde faydalı olduğunu düşünüyorum”; “Teknik öğretiyorlar. Ayrıca sistematik bir sıralanışa sahipler” (PE 8) biçiminde ifadelere ulaşılmıştır.

Temayı oluşturan görüşler doğrultusunda öğretmenlerin büyük kısmının kullandıkları metotları tercih etme sebepleri; kullandıkları metodu tanıyor olmaları ve öğrenci seviyesine uygun bulmalarıdır. Ancak kullanılan metotlara bakıldığında ve tema yorumları incelendiğinde; katılımcıların yerli metot kullanmadıkları ortaya çıkmaktadır.

“**Belirlenmiş bir öğretim programının uygulanma durumu**” temasına ilişkin görüşme analizleri yapıldığında “**öğretim programı dâhilinde derslerin yapılması**” alt temasına ait 6 katılımcının özellikle metotları takip etmek suretiyle o metotlardaki programı uyguladıkları görülmektedir. Görüşler, (PE 8) “Metotlara güveniyorum. Zaten belirli bir öğretim programı içerdiklerini düşünüyorum”; (PE 11) “Metotlar zaten belli bir öğretim programı içeriyor. Metotlara güveniyorum. Ayrıca Güzel Sanatlar Lisesi piyano öğretim programını da temel alıyorum” şeklindedir. Katılımcılardan (PE 6) ve (PE 7) ise diğer katılımcılardan farklı olarak, “Evet, kendi

öğretim programım var. İlk dersten itibaren bir süre öğrenciyi deniyorum. Öğrenciye melodika da aldırıyorum. Bir müddet deneme dersleri yapıyorum. Çocuğun sevdiği, bildiği şarkıları do majöre uyarlıyorum. Eğer çocuk severse derslere başlıyorum. Bu süreçte sadece sağ el kullanıyorum” (PE 6); “Tamamen kendi hazırladığım albümü kullanıyorum. Her öğrenciye aynı programı uyguluyorum” (PE 10) şeklindedir.

Herhangi bir program dâhilinde dersleri yürütmediğini, ders içeriğini öğrencinin istek- ilgi-seviye durumuna göre belirlediğini ifade eden 7 katılımcıdan (PE 3) “Öğrencinin isteği ve seviyesi ne ise ona göre program hazırlıyorum”; (PE 5) “Belli bir program yok. Programı öğrencinin seviyesi, ilgisi ve isteği belirliyor” yorumlarını yapmışlardır. Bu alt temaya ilişkin (PE 4)’ün ifadesi dikkat çekmektedir: “Keşke bizim özel piyano öğretimlerimiz için uygulanması gereken mecburi bir program olsa ve bunlar denetlense. Sadece Diyarbakır’da değil Ankara, İstanbul gibi diğer illerde de özel piyano dersleri amaçsız, sadece para ile eş değer yürütülmekte. Zaman zaman diğer illerdeki arkadaşlarımızla da bu konu hakkında dertleşiyoruz. Aslında kimse piyano dersi vermek istemiyor ama maddi sıkıntılardan dolayı veriyoruz.” Bu bulgular, özel piyano dersleri için öğrenci seviye farklılıklarına ve yaş gruplarına yönelik düzenlenmiş bir öğretim programına ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir.

Tablo 5. Bireysel Farklılıklar Temasının Alt Temalarına Göre Dağılımı

Tema	Alt temalar	Katılımcılar
Bireysel Farklılıklara Göre Öğrenme-Öğretme Etkinliklerinin Düzenlenme Durumları	Bireysel farklılıklara göre öğretim programının uygulanma durumu	PE 2, PE 5, PE 7, PE 8, PE 11, PE 12, PE 13
	Her öğrenci için aynı öğretim programının uygulanma durumu	PE 1, PE 3, PE 4, PE 6, PE 9, PE 10

Çalışma grubunun, öğrencilerindeki bireysel farklılıklara göre öğrenme-öğretme etkinliklerini düzenleme durumları temasında 2 alt tema tespit edilmiştir. Bunlardan “**bireysel farklılıklara göre öğretim programının uygulanma durumu**” alt temasına ilişkin veriler; “Öğrenci seviyeleri önem kazanıyor. Dersten soğumamaları için herkese seviyesine uygun şarkılar veriyorum” (PE 7); “Hızlı öğrenen öğrenciler için daha geliştirici etütler ya da eserler seçiyorum. Geç ve güç öğrenenler için ise daha basit bir yol izliyorum. Ama öğrencinin isteğine göre değil” (PE 11) şeklindedir.

“Her öğrenci için aynı öğretim programının uygulanma durumu” alt temasında 6 katılımcıdan (PE 4) “İzlemiyorum, çünkü zaten seviyeler hemen hemen aynı. Bireysel farklılıklar ile karşılaşmadım”; (PE 3) “Herkes için aynı sitemim var. Farklılıklar olmuyor” şeklinde görüş bildirirken, en çarpıcı yorum (PE 9)’dan şu şekilde gelmiştir: “Bireysel farklılık olmuyor. Sadece öğrenci ve ailesinin istekleri oluyor. Aslında piyano derslerini öğrenci ya da ailesinin isteklerine göre gerçekleştiriyorum maalesef.”

Tablo 6. Etkinlik Gerçekleştirme Temasının Alt Temalarına Göre Dağılımı

Tema	Alt temalar	Katılımcılar
Etkinlik Gerçekleştirme Durumları	Etkinlik gerçekleştirme	PE 6, PE 7, PE 10, PE 11, PE 12, PE 13
	Etkinlik gerçekleştirilmeme	PE 1, PE 2, PE 3, PE 4, PE 5, PE 8, PE 9

Katılımcıların “**etkinlik gerçekleştirme durumları**” temasına ilişkin yorumları incelenmiş, 6 katılımcının konser-dinleti gibi etkinlikler düzenledikleri, 7 katılımcının ise konser-dinleti gibi etkinlikler düzenlemedikleri bulgusuna ulaşılmıştır. Tema ile ilgili “Evet. Yılda 1 kez etkinlik gerçekleştirmeye çalışıyorum. Tabi öğrenci dersi bırakmazsa” (PE 7); “Onlarla minik dinletiler gerçekleştiriyorum” (PE 11); “Yaz ve kış konseri adı altında yılda iki konser veriyoruz” (PE 13) şeklinde ifadelere ulaşılmıştır. Buna karşın (PE 4) “Hayır gerçekleştiriyorum. Çünkü öğrenciler o seviyeye ya gelemiyorlar ya da dersi bırakıyorlar”; (PE 8) “Hayır. Etkinlik yapacak seviyede parçalara geçemiyoruz” şeklinde görüşlerini bildirmişlerdir.

Tablo 7. Öğrenci Seviyesinde Öncelik Temasının Alt Temalarına Göre Dağılımı

Tema	Alt temalar	Katılımcılar
Öğrenci Seviyesinde Öncelik	Öğrencilerin ileri seviyede eserler çalabilmesi	PE 4, PE 5, PE 7, PE 8, PE 11, PE 12, PE 13
	Öğrencilerin kendi seviyeleri doğrultusunda eserler çalabilmesi	PE 1, PE 3, PE 6, PE 10
	Öğrencinin kendi istediği noktaya ulaşabilmeleri	PE 2, PE 9

Katılımcıların “*öğrenci seviyesinde öncelik*” temasına ait alt temalardan “*öğrencilerin ileri seviyede eserler çalabilmeleri*” görüşüne 7 eğitimci katılmıştır. Bu görüşlerden bazıları şöyledir: (PE 5) “*Öğrencilerin ileri seviyeli eserler çalabilmeleri beni son derece memnun eder. Ancak bu oran, 14 yıllık meslek hayatım boyunca 10 kişiyi geçmez*”; (PE 7) “*Öğrencilerime ileri seviyeli eserler çaldırabilmek isterim. Ne yazık ki ne öğrenci istediği noktaya ulaşabiliyor, ne de ileri seviyede eserler çalabiliyor*”; (PE 12) “*Öğrencilerin ileri seviyeli eserler çalabilmeleri amacıyla ders yapıyorum. Öğrencilerimi iyi bir seviyeye getirmeye gayret ediyorum. Bundan kastım; önüne konulan bir eseri hemen deşifre edebilmeli ya da duyduğu bir ezgiyi hemen çalabilmeli.*”

“*Öğrencilerin kendi seviyeleri doğrultusunda eserler çalabilmesi*” alt temasına ilişkin görüşler incelendiğinde ise (PE 3) “*Öğrencilerin kendi seviyeleri doğrultusunda eserler çalarak kursu bitirmesi önemli. Özel derste öğrencinin istekleri ve beğenileri önemli bence. Yoksa okul gibi olunca, yani hoca ısrarcı olursa öğrenci dersi bırakıyor*”; (PE 1) “*Öğrenciler bence kendi seviyeleri doğrultusunda eserler çalabilmeli. Önceliğimiz bu olmalı. Ben bu yönde çalışmalar yapmaya gayret ediyorum*” şeklinde görüşler elde edilmiştir.

Bir diğer alt tema olan “*öğrencinin kendi istediği noktaya ulaşabilmeleri*” ile ilgili olarak ise katılımcılardan (PE 2) “*Aslında herhangi bir seviyeden çok, öğrencinin aldığı eğitim sonucunda kendi istediği noktaya ulaşması bence daha öncelikli. Çünkü bu ders isteyerek yapılan, zorlama ile olamayacak bir ders*” şeklinde görüş bildirmiştir.

Tablo 8. Öğrenci Kaynaklı Problemler Temasının Alt Temalarına Göre Dağılımı

Tema	Alt temalar	Katılımcılar
Öğrenci Kaynaklı Yaşanan Problemler	Teknik ve müzikal problemlerin yaşanma durumu	PE 2, PE 3, PE 4, PE 5, PE 6, PE 7, PE 9, PE 10, PE 11, PE 13
	Ritimsel problemlerin yaşanma durumu	PE 8
	Müzikal problemlerin yaşanma durumu	PE 1, PE 12
Yaşanan problemlerin	Problemlerin aşılmadığının belirtilme durumu	PE 1, PE 3, PE 5, PE 7, PE 8, PE 10
Aşılma Durumu	Problemlerin aşılması yöntemlerin kullanılma durumu	PE 2, PE 4, PE 6, PE 9, PE 11, PE 12, PE 13

Tablo 8’e ilişkin görüşme dökümleri incelendiğinde 10 katılımcının teknik ve müzikal problemler yaşadığı görülmektedir. Katılımcılardan (PE 6) “*Hem teknik hem müzikal problemler yaşıyorum. Bu sorunları aşmaya çalışmak bir yana, veliler ilk dersten 1 ay sonra çocuklarının, bir şeyler çalmalarını bekliyorlar. Genelde hepsi sosyal çevrelerine hava atmak için çocuklarına piyano dersleri aldırıyorlar. Çocuklara sadece velilerinin ilgisini çekecek şeyler çaldırarak zorunda kalıyoruz. Yaşadığımız problemleri aşamıyoruz*”; (PE 5) “*Hem teknik hem müzikal problemler yaşıyorum. Öğrenciler genelde belirli müzik türlerini dinledikleri için ezgi dağarcıkları belli bir tarza*

saplanmış durumda. Zengin bakış açıları yok. Hep yöresel şarkılar dinliyorlar” şeklinde görüşlerini bildirmişlerdir.

“**Ritmiksel problemlerin yaşanma durumu**” alt temasına yönelik “Ritmiksel sorunlar yaşıyorum. Bir türlü kavrayamıyorlar. Hep ezbere gidiyorlar. Bunu aşamıyorum” (PE 8); “**müzikal problemlerin yaşanma durumu**” alt temasına yönelik “Teknik ile pek uğraşamıyorum. Çünkü öğrenci hem sıkılıyor, hem istemiyor. Biraz da olsa müzikalite için uğraşıyorum. Ama öğrenci onu da istemiyor. Melodi duyulsun yeter öğrenciye göre. Nasıl çaldığı hiç önemli değil bu durumu nasıl aşarız bilemiyorum” (PE 1); “Müzikal problemler yaşıyorum. Geliştirmeye gayret gösteriyorum” (PE 12) görüşlerine ulaşılmıştır.

“**Problemlerin aşılamadığının belirtilme durumu**” alt teması ile ilgili 6 katılımcı şu şekilde ifadelerde bulunmuştur: “Sorunları aşmak çok zor. Çünkü öğrenciler umursamıyorlar. Problemlerle uğraşmak istemiyor. Teknik ve müzikal problemlerinin olması umurlarında değil. Sadece çalmak istiyor, detaylarla ilgilenmiyorlar” (PE 10); “Bu sorunları çözemememiz bence çok büyük bir problem; öğrenciler 3 yıl da ders olsa sonuçta sadece doğru nota çalmayı umursuyorlar. Hiçbir gerekliliği yerine getirmiyorlar. İnatlaşıyorlar. Özel ders olunca ben de bir şey yapamıyorum. Mücadeleyi onlar kazanıyor. Maalesef taviz veriyoruz. Bu özel piyano öğretiminde hep böyle. En büyük tehlike de bunun sonucunda yanlış bilginin yayılması. Veliler de ilgisiz ve duyarsızlar, bilgisizler ve müzikten anlamıyorlar. Bu durum çocuklara da yansıyor” (PE 5).

“**Problemlerin aşılması yöntemlerinin kullanılma durumu**” alt teması ile ilgili olarak yorumlar incelendiğinde ise (PE 9) “Çocukla duygusal bağ kuruyorum. Gösterip yaptırma yoluyla teknik problemleri, dinleme yoluyla da müzikal problemlere çözüm getirmeye çalışıyorum”; (PE 2) “Bir problemle karşılaştığım anda hemen müdahale edip o anda düzeltmeye çalışıyorum. Eğer o anda hemen çözülemeyecek bir problem ise çözülebilmesi için çalışma şeklinde bazı değişiklikler yapmasını öneriyorum ve ödevler veriyorum. Ödevler aksatılmayıp takip edildiği sürece problemin çözülme süreci kısalıyor” şeklinde görüş bildirmişlerdir. (PE 6) da “Velileri bilinçlendirmeye çalışıyorum. Bazen derslere onları da çağırıyorum. En azından piyano öğreniminin kolay olmadığını görmelerini istiyorum. Eğer bu problemler devam ederse dersi bırakıyorum. Başka bir problem de kurs merkezlerinde piyano çalmayı hiç bilmeyen kişilerin piyano derslerini veriyor olması. Ben de bu tarz yerlerde çalıştım. Zaten kurs merkezleri aynı zamanda enstrüman da satıyor. İşin aslı; piyano derslerini öğrenciye piyano satabilmek için veriyorlar. Bence tüm özel kurs merkezlerinin eğitim içeriklerinin denetlenmesi gerekiyor” şeklinde yaşanan problemlere değinmiştir.

Tablo 9. Dersin Yürütülmesi Temasının Alt Temalarına Göre Dağılımı

Tema	Alt temalar	Katılımcılar
Dersin Yürütülme Durumu	Dersin düzenli yürütülme durumu	PE 2, PE 8, PE 9, PE 11, PE 13
	Öğrencinin gelmemesinden kaynaklanan problemlerin yaşanma durumu	PE 1, PE 3, PE 4, PE 5, PE 10,
	Maddi kaygıdan oluşan problemlerin yaşanma durumu	PE 6, PE 7, PE 11

Yapılan görüşmelerde çalışma grubunun tamamının derslerini haftada 1 saat olarak yaptıkları tespit edilmiştir. Öğrencilerinin “**dersin düzenli yürütülme durumu**” alt temasına görüş bildiren 5 öğretmenden (PE 2) “Acil bir durum olmadığı sürece devam ediyorlar düzenli olarak derslerimize devam ediyoruz”; (PE 9) “Ara sıra aksaklıklar olsa da genel anlamda derslerimize devam ediyoruz”; “**öğrenci kaynaklı problemlerin yaşanma durumu**” alt temasına ilişkin (PE 3) “Genelde devamsızlar, 2 haftada 1 geliyorlar”; (PE 10) “Devamsızlar. Ödevlerini yapmadıklarında gelmiyorlar” biçiminde ifadelerini belirtmişlerdir. “**Maddi kaygıdan oluşan problemlerin yaşanma durumu**” alt temasına yorum yapan 3 öğretmen bulunmaktadır. Bu öğretmenlerden (PE 7) “Devamsızlar. Çünkü derse az gelince az para ödüyorlar” ve (PE 12) “Öğrenci velilerinin keyfine göre değişiyor. Maddi kaygıdan dolayı düzenli devam eden öğrenci sayım az” şeklinde görüşlerini bildirmişlerdir.

Temaya ilişkin veriler yorumlandığında katılımcıların çoğunluğunun derslerini düzenli bir şekilde yapamadıkları görülmektedir. Gerek öğrencilerin derse çalışmadıkları için gelmeyi

istememeleri gerekse ailelerin maddi kaygıları, öğretimi aksatan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tablo 10. Derse Hazırlıklı Gelinmesi Temasının Alt Temalarına Göre Dağılımı

Tema	Alt temalar	Katılımcılar
Derse Hazırlıklı Gelinme Durumları	Derse hazırlıklı gelme	PE 2, PE 11, PE 12, PE 13
	Derse hazırlıksız gelme	PE 3, PE 4, PE 5, PE 7, PE 8, PE 9, PE 10
	Aileden kaynaklı sorunlar nedeniyle derse hazırlıksız gelme	PE 1, PE 6,

“Derse hazırlıklı gelinme” temasına ilişkin 3 alt tema belirlenmiştir. Bunlardan **“derse hazırlıklı gelme”** alt teması şu görüşlerden oluşmaktadır: **“Öğrencilerim verdiğim ödevleri yapıyorlar bir sorun yaşamıyorum”** (PE 11); **“Öğrenciler ödevlerini severek yapıyorlar”** (PE 13). **“Derse hazırlıksız gelme”** alt teması ile ilgili görüşler şöyledir: **“Genelde ödevleri yapmıyorlar. Her geldiklerinde şunu çalmak istiyorum diye yeni şarkılar buluyorlar. Eğitimleri açısından yanlış ya da kötü, bu şarkıları kendilerince çalışıp geliyorlar”** (PE 10); **“Özel ders olduğu için sorumluluk duymuyorlar. Ödev bilincine sahip değiller”** (PE 8). **“Aileden kaynaklı sorunlar nedeniyle derse hazırlıksız gelme”** alt temasına ilişkin ise **“Maalesef bu konuda toplum olarak eksiğiz. Aile çocuğun üstünde durmadığı zaman bir şekilde istek azalıyor ve evde tekrar yapılmıyor. Çoğu zaman hazırlıklı gelmiyorlar”** (PE 1); **“Çocuklar aynı zamanda okula devam ettikleri için çalışmıyorlar. Özel ders olduğu için ben de zorlayamıyorum. Veliler baskı istemiyorlar bu konuda. Çocuklarını zorlamamızı istiyorlar”** (PE 6) şeklindeki ifadeler öne çıkmaktadır.

Bu durum tekrar yapmanın çok önem taşıdığı çalgı eğitimi açısından olumsuz bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü çocuk derste öğrendiklerini evde pekiştirmeli, pratik yapmalı ve bir sonraki derste öğrenecekleri için hazır duruma gelebilmelidir. Öğretmenlerin gerek öğrencileri gerekse velileri bu konuda bilinçlendirmeleri gerekmektedir. Çocuk ve aile, özel ders sonunda kazanılan bilişsel gelişmelerden haberdar olmalı ve bunun zevk eğitiminin yanında akademik başarıya da etki ettiği yönünde bilgilendirilmelidir.

Tablo 11. Öğrencilerin Ders Alma Amaçları Temasının Alt Temalarına Göre Dağılımı

Tema	Alt temalar	Katılımcılar
Dersin Alınma Amacı	Aile isteği	PE 1, PE 4, PE 9, PE 10
	Sosyal çevre edinme isteği	PE 2, PE 3, PE 5, PE 6, PE 7, PE 8
	Piyano çalmayı sevmeye	PE 11, PE 12, PE 13

Tablo 11’de öğrencilerin en çok, sosyal çevre edinmek istediği için piyano dersi aldığı saptanmıştır. Bu alt temaya ilişkin görüşme örnekleri; (PE 2) **“Sosyal çevre edinmek için geliyorlar. Bu onlara bir sosyal statü kazandırıyor”**; (PE 7) **“Sosyal bir çevre edinmek istiyorlar. Sahnede olmak, beğenilmek istiyorlar”** şeklindedir. **“Aile isteği”** alt temasına yorum yapan 3 katılımcıdan (PE 9) **“Ailesi istediği için ders alıyorlar. Bu arada belirtmek istediğim nokta, özel ders olduğu için genelde çok sistemli bir şekilde derslere devam edemiyoruz. Eğitimde aile baskısının fazla olması çocukta bunalmaya sebebiyet verdiği için çocuğun memnuniyeti adına ara sıra hobi dersleri adı altında yapıyoruz. Ailelerin bu konuda bilinçlendirilmeleri gerektiğini düşünüyorum”**; (PE 10) ise **“Öğrencilerimin çoğu ailesinin isteği üzerine ders alıyor. Ben klasik bir piyano eğitimi aldım okulda. Ancak şu an verdiğim eğitim tamamen alakasız. Sadece ders alan öğrencilerin ailelerinin istekleri doğrultusunda dersler işleniyor. Resmi okul değil ki, ben bildiğimde inat edeyim. Siz doğrusu için inatlaştıkça adınız kötü hoca olarak yayılıyor bu da özel ders öğrencisi bulmanızı olumsuz etkiliyor”** şeklinde görüşlerini bildirmişlerdir. **“Piyano çalmanın sevilmesi”** alt temasına yönelik ise şu ifadeler bildirilmiştir: **“Piyano çalmayı sevmeyi-öğrenmeyi istediği için derslere geliyorlar. Ancak maalesef özel piyano dersleri içeriği ne olursa olsun, maddiyatla eş değer görüldüğü için düzensiz durumdadır. Çok yetenekli öğrenciler, yanlış eğitimcilerin eline düşebiliyor ve heba olabiliyorlar. Özellikle**

ilkokullarda öğrencilere ve velilere bu durum anlatılmalı” (PE 11); “Öğrencilerim piyano çalmayı gerçekten öğrenmek istedikleri için geliyorlar ve çok seviyorlar. Bir şeyler çaldıkları zaman mutlu oluyorlar” (PE 12).

4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Araştırma sonucunda, sadece 1 özengen piyano eğitimcisinin mesleki çalgısının piyano olduğu ve katılımcıların yerli metot kullanmadıkları, öğretim uygulamalarında Czerny ve Beyer metotlarını kullanmayı tercih ettikleri; zamanla gerek öğrencilerin gerekse velilerin özengen piyano derslerine yönelik yaklaşımlarından ötürü metot kullanamadıkları; öğrencinin çalmak istediği parçalara yönelik nota/etüt hazırladıkları; öğretim uygulamalarını öğrencilerin-velilerin isteklerine göre gerçekleştirdikleri; çoğu katılımcının, öğrencinin bireysel farklılıklarına yönelik bir öğretim programı uygulamadığı, etkinlik gerçekleştirmediği ancak öğrencinin ileri seviyede eserler çalabilmesini istedikleri; öğrenci kaynaklı teknik-müzikal, derse devamsızlık-derse hazırlıksız gelinmesi gibi problemler yaşadıkları ancak yaşanan problemleri çözemedikleri; öğrencilerin sosyal çevre edinmek için özengen piyano eğitimi aldıkları ortaya çıkmıştır.

Oysa öğrencinin ilgisinin, ihtiyacının, beklentisinin, hazır-bulunmuşluk düzeyinin ve ön bilgisinin yanı sıra piyano eğitimcisi, öğretim uygulamalarında belirlenmiş kazanımların öngörüldüğü bir içerik sınırlamasının söz konusu olduğu piyano dersi öğretim programını dikkate almalı; programda yer alan değerleri yeri geldiğinde, farklı öğrenme stil-zekâ türlerine sahip öğrencilerin ilgi-yetenek-ihtiyaçlarının göz önünde bulundurulduğu aktif öğrenmeye dayalı etkinliklerle sunmalıdır (MEB, 2006). Çünkü piyano öğrenimi, temelde karmaşık bir süreçtir. Oturuş biçimi, el-parmakların durumu, başparmak-bilek-dirsek pozisyonu, doğru-çabuk nota okuma, etüt çalışmaları-alıştırmaları, topluluk önünde çalma, birlikte çalma gibi temel davranışlar, piyano eğitiminde öğrenciye ilk dersten başlayarak kazandırılması ve sürekli kılınması gereken alışkanlıklar arasında yer almalı; teknik alıştırmalar, etüt ve eserler de öğrenme/öğretme tekniklerine uygun olarak basamaklandırılmalıdır. Unutulmamalıdır ki; etkin bir piyano eğitimi ile öğrenci iyi piyano çalabilmekte ve bundan tamamen zevk alabilmektedir (Ercan, 2008; Yazıcı, 2014; Gökbudak, 2005).

Çalışmadan elde edilen sonuçlar doğrultusunda, özengen piyano eğitimi ile ilgili daha derin bilgilere ulaşabilmek için nitel araştırmaların nicel çalışmalarla desteklenmesi; bu araştırmanın farklı özengen çalgı öğretimi ile de çalışılması ve etkilerinin araştırılması; özengen piyano eğitimcisinin, davranışların öğrenciye kazandırılmasında istikrarlı ve yol gösterici olması; özengen piyano eğitimi ile ilgili çeşitli seminerlerin, çalıştayların, sempozyumların gerçekleştirilmesiyle eğitimcilerin yaşadıkları problemler-çözümler-öğretim programı oluşturma ve geliştirme-metotlar konusunda işbirliği içinde olmalarının sağlanması önem kazanmaktadır.

KAYNAKÇA

Akmehmet Şekerler, S. (1995). Nitel Araştırma Yöntem, Teknik, Analiz ve Yaklaşımlar. (Editör: Fatma Nevra Seggie ve Yasemin Bayyurt). *Derinlemesine Görüşme*. Ankara: Anı Yayıncılık, 186-202.

Akbulut, E. (2006). Günümüz Müzik Eğitimcisi Nasıl Olmalıdır? *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20, 34-41.

Albuz, A. (2000). Kültürel Oluşumda Müzik Sanatı ve Eğitiminin Rolü, *Çağdaş Eğitim Dergisi*, 267, 46.

Çepni, S. (2009). *Araştırma ve Proje Çalışmalarına Giriş*. Trabzon: Salih Çepni.

Demirel, Ö. (1993). *Eğitim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Usem Yayınları.

Demirtaş, H. ve Güneş, H. (2002). *Eğitim Yönetimi ve Denetimi Sözlüğü*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Dinç, B. (2015). Okulöncesi Eğitim Kurumuna Devam Eden Çocukların Ebeveynlerinin Çocuk Hakları Eğitimi Konusundaki Görüşleri, *ENAD*, 3 (1), 7-25.

Duruhan, K. (2006). Felsefe ve Eğitim. (Editör: Adem Solak). *Türk Düşünürleri ve Eğitim Felsefeleri*. Ankara: Hegem Yayınları, 263-301.

Ercan, N. (2003). Pişano Eğitiminde Müzikalite Kavramının Kazandırılması Açısından Genel Yaklaşımlar. *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. Malatya: İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları, 212-214.

Ercan, N. (2008). *Pişano Eğitiminde İlke ve Yöntemler*. Ankara: Ahmet Say.

Etişke, S. (1995). *Sanat Eğitimi Yazıları*. Ankara: Yüksel Matbaası.

Glesne, C. (2014). Nitel Araştırmaya Giriş. (Çeviri: Ali Ersoy ve Pelin Yalçınoğlu). Ankara: Anı Yayıncılık.

Gökbudak, Z. Se. (2005). Etkili Bir Pişano Eğitimi ve Öğretimi İçin Ailenin Rolü. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 559-574.

Gökbudak, Z. S. (2013). Pişano Öğretiminde Pedagojik Yaklaşımlar. (Editör: Sibel Karakelle). *Pişano Eğitiminde Öğretim Eserleri ve Basamakları*. Ankara: Pegem Akademi, 1-42.

Karakelle, S. ve Demirtaş, H. O. (2013). Pişano Öğretiminde Pedagojik Yaklaşımlar. (Editör: Sibel Karakelle). *7-11 Yaş Grubunda Kullanılan Pişano Başlangıç Metodları ve Analizi: ABD Örneği*. Ankara: Pegem Akademi, 79-104.

Karasar, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.

Kasap, B. T. (2004). Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Yardımcı Çalgı Dersleri Üzerine Bir Araştırma. *1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Isparta: S.D.Ü Yayınları, 160-175.

Kesici, Ş. (2007a). İlköğretim İkinci Kademe Öğrencilerinin Rehberlik ve Danışmanlık İhtiyaçları. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri*, 7 (3), 1301-1349.

Kesici, Ş. (2007b). Şube Rehber Öğretmenlerinin Görüşlerine Göre 6. 7. ve 8. Sınıf Öğrencilerinin Rehberlik ve Danışma İhtiyaçları. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17, 365-383.

Kılıç, I. ve Yazıcı, T. (2012). Study of Job Satisfaction and Professional Exhaustion of Music Teachers in Fine Arts and Sport High Schools in Terms of Some Variables. *e-Journal of New World Sciences Academy*, 7 (2), 182-198.

Kızıltepe, Z. (2015). Nitel Araştırma Yöntem, Teknik, Analiz ve Yaklaşımlar. (Editör: Fatma Nevra Seggie ve Yasemin Bayyurt). *İçerik Analizi*. Ankara: Anı Yayıncılık, 253-267.

MEB Program Geliştirme Özel İhtisas Komisyonu (2006). *AGSL Pişano Dersi Öğretim Programı*. Ankara: Ortaöğretim Genel Müdürlüğü.

Okan, H. (2009). Pişano Eğitiminde Yansıtıcı Düşünmenin Kullanımı ve Etkililiği. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Özçelik, Ö. A. (2009). Suzuki Yetenek Eğitimi ve Bartok Mikrokosmos Yöntemleriyle Özenen Pişano Eğitiminde Yoğunlaşma Becerisi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.

Seggie, F. N. ve Bayyurt, Y. (2015). Nitel Araştırma Yöntem, Teknik, Analiz ve Yaklaşımlar. (Editör: Fatma Nevra Seggie ve Yasemin Bayyurt). *Giriş*. Ankara: Anı Yayıncılık, 1-9.

Sun, M. (1969). *Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları*. Ankara: Kültür Yayınları.

Tarman, S. (2006). *Müzik Eğitiminin Temelleri*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Türkoğlu, A. (1983). *Fransa, İsveç ve Romanya Eğitim Sistemleri*. Ankara: Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları.

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

Yazıcı, T. (2013). Pişano Öğretiminde Karşılaşılan Sorunların Pişano Öğretmenleri Tarafından Değerlendirilmesi. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 1 (2), 130-150.

Yazıcı, T. (2014). Başlangıç Aşaması Piyano Öğretiminde Problem Çözme Becerisinin Kullanımı ve Etkililiği. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KÜRT MÜZİĞİNDE KADINLARIN EVLİLİK PROBLEMLERİ

Marriage Problems of Women in Kurdish Music Within the Context of Social Gender

Tekin ÇİFÇİ*

ÖZET

Ortadoğu coğrafyasında yaşayan birçok kadın gibi Kürt kadınlarının da, toplumsal cinsiyet bağlamında, evlilik problemleri yaygın bir biçimde görülmektedir. Bu problemler evlilik öncesinde başlamakta ve evlilikten sonraki dönemlerde de devam etmektedir. Kürt kadınların yaşadıkları problemler ile ilgili duygu ve düşüncelerini ifade etmede müziğin önemli bir işlevi vardır. Bu şarkıların tamamının kadınlar tarafından üretildiğini ispatlamak oldukça güç olsa da birçoğunun kadınların ağzıyla söylendiği apaçiktir. Bu anlamda dengbêj şarkıları, kadınların toplumsal cinsiyet sorunlarını toplumsal arenaya taşımada önemli bir rol üstlenmişlerdir. Bu çalışmanın amacı, kadınların yaşadıkları erken yaşta evlilik, istek dışı evlilik, boşanma/boşanamama, kuma vb. farklı sorunların *halk ozanı* da diyebileceğimiz dengbêjlerin şarkılarından yansıma biçimine bir ölçüde ışık tutmaktır. *Dengbêj* sözcüğü hem kadın hem de erkek icracılar için kullanılmıştır. Bu çalışmada farklı bölgelerde yaşayan ve Kürtçe'nin *Kurmanci* lehçesiyle şarkı söyleyen *dengbêjlerin* farklı şarkılarından yararlanılmıştır. Hiçbir tercümenin "aşlı gibi" olamayacağından hareketle, şarkıların birebir Türkçeleştirilmesine girilmemiştir. Bu şarkıların kayıtları çoğunlukla amatör bir biçimde, aile veya dost meclislerinde yapıldığı için eserlerin söz yazarları, bestekârları veya kayıt tarihlerini belirlemek oldukça güçtür. Bu nedenle adı geçen şahıslar "icracı" olarak değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler: Kürt müziği, kadın, evlilik problemleri, dengbêj şarkıları.

ABSTRACT

Kurdish women, as the many other women living in Middle East geography, have marriage problems within the context of social gender. These problems are starting before the marriage and continue after the marriage. Music has an important role on letting Kurdish women to express their opinions and feeling about the problems they have. While it's very hard to prove that all these songs were produced by the women, it's certain that they were sung by them. In this sense, dengbêj songs played an important role on carrying social gender problems of women into the social arena. This study aims to flash on how problems such as early marriage, unwilling marriage, divorcement / not able to get divorcement, spouse etc. were reflected through dengbêj songs. The word dengbêj is used for both men and women performers. In this study, different songs from the dengbêjs living in different regions and singing in Kurmanci dialect of Kurdish were investigated. With reference to no translation would be same as "original", attempt to word-to-word translate the songs into Turkish was avoided. Due to all these records are taken during family and friends council unprofessionally, it's very hard to identify their lyricists, composers and recording dates. Thus, mentioned people can be called as "performers"

Key Words: Kurdish music, woman, marriage problems, dengbêj songs.

GİRİŞ

Toplumsal cinsiyet kadınlarla erkekler arasındaki toplumsal ilişkileri düzenlemek için kullanılan bir kavramdır. Ailenin, içerisine girdiği toplumsal çevrenin ve alınan eğitimin etkisiyle, kız ve erkek çocuklar cinsiyetlerine uygun roller kazanmakta ve toplumsal cinsiyet kimliğini edinmektedirler.

Her toplum, bir erkek veya kadını, kendi gelenek görenek ve diğer ihtiyaçları doğrultusunda, farklı nitelikleri, davranış modelleri, rolleri, sorumlulukları, hakları ve beklentileri olan bir erkek ve kadına dönüştürür. Bu dönüşüm yavaş yavaş gerçekleşir. Zaman içinde toplumun içinde bulunduğu duruma göre değişikliklere uğrar. Biyolojik olan cinsiyetten farklı olarak erkeklerin ve kadınların toplumsal cinsiyet kimlikleri psikolojik ve sosyolojik yani tarihsel ve kültürel olarak belirlenmiştir. Toplumsal cinsiyet rolünün biyolojik kökeni yoktur. Cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki bağlantılar gerçekte hiç de doğal değildir. Kadınlar ve erkeklere ilişkin uygun rollerin tamamen toplumsal olarak üretildiğini ifade edebiliriz.

Ataerkillik sistemi, toplumsal cinsiyet rollerini tüm davranışlara, politikalara, yaşama biçimine ve anlayışlara yansıtır (Çifçi, 2011: 30). Bu cinsiyet ayrımcılığı çocukluk döneminden itibaren başlamaktadır. İlerleyen yaşlarda, karı-koca, anne-baba gibi cinsiyeti çağrıştıran rollerle devam etmektedir. Hayatın her alanında kadınlardan edilgen, tüketici, pasif ve kendisine toplumsal olarak biçilen sınırlar içerisinde kalmaları beklenmektedir. Toplumun sahip olduğu değer yargıları, eğitim, evlilik ve akrabalık ilişkileri bu çerçevede değerlendirilir. Örneğin, kadının namusu genç kızlık döneminden itibaren erkeğin gözetimi altındadır. "Namus" beklentileri evlenmeden önce kadının babası ve erkek kardeşlerine, bazı durumlarda amca ve amcanın erkek çocukları da dâhil olur; evlendikten sonra ise kısmen kocadan sorulur (Yalçın-Heckman, 2002: 292).

* Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Programı, tekincifci02@gmail.com

Bireylerin toplumsal yaşamda kimlerden destek alacağı, hangi durumlarda nasıl davranacağı, bireyin içinde bulunduğu aile, akraba ilişkileri ve çevre tarafından belirlenmektedir (Ökten, 2009: 304). Örneğin toplumsal cinsiyet ve klişelerine göre erkeğin en önemli rolü ailenin geçimini sağlamak iken, kadının en önemli görevi çocuklarını büyütmek ve aile yaşamının devamlılığını sağlamaktır (Günay vd., 2011: 158). Toplumun değişimi ve dönüşümü ile birlikte toplumsal cinsiyet yaklaşımlarında da farklılaşmalar meydana gelmektedir. Ancak bu dönüşüm bölgelere, eğitim seviyesine, ekonomik, siyasi ve sosyal etmenlere bağlı olarak farklılık göstermektedir. Örneğin, Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yapılan bir çalışmaya göre, 40 yaş üstü evliliklerde kadınların söz hakları, neredeyse yoktur. Özellikle köylerde evlilik yaşı 15'in altındadır. Evlendikten sonra boşanma nadirdir. Boşanan isteyen kadını ise "baba evi" hoş karşılamaz (Çağlayan, 2010: 55-56). Yine bölgemizde yaşanan bazı "kız kaçırma" olaylarının, yakın geçmişte bile, aileler arasında kavgalara hatta kan dökülmesine sebep olduğuna hepimiz şu veya bu şekilde şahit olmuşuzdur.

Kadına dayatılan kamusal alanın dışında kalma ve diğer fırsat eşitsizliklerinin bir sonucu olarak kadınlar toplumda hak ettikleri yere gelememiştir. Sözlü kültürde yaşayan haklar, genel olarak, duygusal yaşamlarını, doğru davranışları betimleyen söylenceleri ve öyküleri tekrar tekrar dinleyerek doldururlar (Sanders, 2010: 76). Bu kültürel zenginliğe ulaşabilmek için orada hazır bulunmaktan başka, çare yoktur. Bayramlar, düğünler vb. ritüel tekrarlar kimliğin korunmasına, devredilmesine ve hatta yeniden üretilmesini üstlenirler (Assmann, 2001: 60). Bu tekrarlama, sosyalist tarihçilerin, "Boyun eğdirilmiş, ikinci plana itilmiş grupların, tarihlerini sessizlikten kurtarmak için yaptıkları bir girişimdir." iddiasını güçlendirmektedir (Connerton, 1999: 34).

Kürt halkı, bir bütün olarak, toplumun yaşamını nesilden nesile sözlü olarak aktarma ihtiyacı duymuştur. Şarkı söylemek, belki de bu aktarım biçiminin en estetik yoludur. İşte, geleneksel Kürt müziğinin bu "büyük" icracılarına "dengbêj" diyoruz. 17.yy'da yaşamış olan Selim Slêman'dan 19. yy'da yaşamış olan Evdalê Zeynikê'ye; Kawis Axa'dan ta günümüze kadar pek çok dengbêj yetişmiştir (Coşkun, 2015). Onlar söz ustaları, sese biçim ve ritm, yaşam ve duygu veren; insanı ve insanlığı anlatan kaynaklardır (Uzun, 2006: 12-13). Onlar, genç kızların yüreklerinin kapısına sesleriyle ulaşır, kilidini ezgileriyle açarlar (Pariltı, 2006: 62). Dengbêjlerin söyledikleri aynı zamanda birer tarihi belge niteliğindedir (Kayan, 2002: 510).

Kürt halkı arasında Dengbêjlik bir gelenektir. Halk, içinde yaşadığı coğrafyayı, sosyal yaşantısını, estetik beğenilerini ve yaşamın diğer bütün süreçlerini "dengbêjlik" geleneği içinde dile getirmiştir. Dengbêjlerin doğaçlama yetenekleri çok güçlüdür. Toplumsal cinsiyet eşitsizliği Dengbêjlik alanında da yoğun olarak hissedilmektedir. Kürt folklorunda, üretkenlik anlamında, genel olarak kadınların üstünlüğü söz konusudur (Alakom, 1994). Kadınlar bu geleneğin en üretken bireyleri olmalarına rağmen, erkeklerin toplumsal hayattaki egemenliği bu alanda da göze çarpmaktadır. Erkek egemen toplum, kadınların sanatlarını kamusal alanda icra etme ve geliştirmelerine engel olmuştur. Bu problem de, kadınların diğer problemlerine paralel olarak, kısmen azalsa da, devam etmektedir (Katar, 2011: 37). Bu engeli aşmaya çalışan Ayşe Şan, Meyrem Xan gibi kadın dengbêjlerin yaşadıkları kayıtlara geçmiştir. Dengbêj Gazin, sanatını icra etmek için yıllarca kocasını ve yakın aile çevresi ile mücadele ettiğini dile getirmişti (Çifçi, 2012). Yapılan çalışmalar da bu zorluğu gözler önüne sermektedir. Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi'nin hazırladığı Dengbêjler Antolojisi adlı iki ciltlik çalışmada 172 erkek dengbêje karşın sadece 14 kadının adı geçmektedir (Akyol, 2011).

Dengbêjlerin söyledikleri şarkıların içeriklerine baktığımız zaman kadın ya şarkının öznesi ya da nesnesi olarak hemen hemen bütün şarkılarda yer almaktadır. Yani acıyı, trajediyi, problemi yaşayan, söze döken, müziğe dönüştüren kadın olmasına rağmen şarkıyı beyin konağında, düğünde, aile veya dost meclislerinde kısacası kamusal alanda söyleyen ve bunun karşılığında ödülü alan yine erkektir.

Dengbêj şarkılarına kulak kesildiğimiz zaman kadınların evlilik öncesi ve evlilik sonrası birçok problemle karşılaştığını görmekteyiz. Kadına yönelik fiziksel şiddetin bir problem olarak şarkılarda yer almaması araştırılmaya değer bir olgudur. Kadınların yaşanan savaş, kavga veya çatışma sonucu eşlerini, yakınlarını kaybetmişlerdir. Dul kalan kadınların yaşadıkları problemler bu çalışmanın dışında tutulmuştur. Bunun dışında, kadınların evlilik öncesi ve sonrası yaşadıkları problemler arasında zorla evlilik, erken yaşta evlilik, yaşlılarla evlendirilme, başlık parası, şantaj aracı yapıma, farklı etnik yapı, din ve mezheplerden olanlarla evliliğe izin verilmemesi, boşanamama, çok eşlilik vb. ilk akla gelenlerdir. Bu problemleri iki başlık altında incelemeye çalışalım.

Evlilik Öncesi Problemler

Dengbêjlerin şarkılarında kadınların istekleri dışında evlendirilmek istendiklerine ya da evlendirildiğine şahit oluyoruz. Kadınlar bu “zorla evlilik” konusundaki duygu ve düşüncelerini, tepkilerini şarkılarla ifade etmişlerdir. Bu bir çeşit “haykırış”tır, “isyan”dır. Kadınların bu duruma karşı “isyan” etmelerinin farklı sebepleri vardır. Sevdiği biri olan kadınların aile (özellikle baba) tarafından bir başkasına verilmek istenmesi “isyan” sebebidir. Elbette bu “isyan” ses getirmelidir. Bunun en etkili yolu şarkı söylemektir. Dengbêjlerin söylediği birçok şarkıda bu “isyan”ı görebiliriz.

Garabetê Xaço’ nun¹¹⁵ “Lawikê Metîni” (Kevirbirî, 2009: 98) (Metinanlı Çocuk) adlı şarkısı bu konuya güzel bir örnektir. Şarkının hikâyesine göre, kız Metinan aşiretinden bir gence âşıktır. Ancak kız sevdiği gençle evlilik hayalleri kurarken bir gün başka bir aileden aile büyükleri gelir ve kızı, berdel yapmak üzere, babasından isterler. İki aile başlık parası konusunda anlaşmıştır. Haberi alan kız annesine koşar. Ondan sevdiğine haber yollamasını ister. “Ya gelsin beni babamdan istesin ya da gece yarısından sonra beni kaçırısın.” der. Aksi halde ertesi gün onu “berdel” olarak bir başkasına vereceklerdir. Bu şarkının tamamı toplumsal bir probleme işaret etmektedir. Kadın ya kaderine razı olarak sevmediği biriyle evlenecek ya da ucunda ölüm olduğunu bile sevdiğiyle kaçacaktır. Son bir umut olarak, sevdiğinin gelip kendisini ailesinden istemesini bekleyecektir. Kadının çaresizliği apaçıktır. Tek dayanağı, yine bir kadın olarak, annesidir. Başına gelenlerin asıl müsebbibi olarak feleği görmektedir.

Kadınların zorla evlenmeye karşı çıkmalarının sebeplerinden biri de, kendileri çocuk yaşta olmalarına rağmen, evlendirilecekleri kişilerin yaş olarak kendilerinden oldukça büyük olmalarıdır. Bu erkeklerin bir kısmı eşleri öldüğü için tekrar evlenmeye karar verenlerdir. Bir kısmı da kendisine ikinci, üçüncü hatta dördüncü eş olarak evlenmeyi tercih edenlerdir. Güneydoğu Anadolu’da yapılan bir çalışmada kuma olarak evlenme oranı %6 (Ökten, 2004) iken 2011 yılında Mardin’de yapılan başka bir çalışmada bu oran %6.4 (Çifçi, 2011: 80) olarak tespit edilmiştir. Çok evlilikte erkeklerin geleneksel sosyal yapının dışında, erkeklerin maddi durumlarının nispeten iyi olmasının da etkili olduğu söylenebilir.

Yakın geçmişe kadar Kürtler arasında zengin ve yaşlı erkeklerin genç kızları kendilerine eş olarak almaları sıkça rastlanan bir durumdur. Bu durum kuşak çatışmalarına neden olur. Diyarbakır’ın ünlü dengbêjlerinden Huseynê Farê (Hüseyin Tural), “*Werdem Xanim*” (Werdem Hanım) adlı şarkıda kadınların bu konudaki duygularına yine bir kadının ağzından tercüman oluyor. Kadın, “*Cemil Dayı*” diye hitap ettiği kişiye, “*Kurbanın olayım (bırak beni), bana yazıktır. Sen yaşlısın; ben (daha) çocuğum; senin ömrün kırk beşe dayanmış ben ise (daha) on dördümdüyüm. Bırak beni, boynu bükük ve çaresizim.*” diye adeta yalvarmaktadır (Çifçi, 2014: 193-194). *Werdem Xanim*’ın bu sözleri karşısındaki kişiye yüz yüze söylemiş olması çok düşük bir ihtimaldir. Çünkü kadınların erkeklerin karşısına çıkmaları ve duygularını açık bir şekilde ifade etmeleri, erkek egemen Kürt toplumunda oldukça güçtür. Fakat duygularını böyle bir şarkı ile yakın çevresine aktarması kuvvetle muhtemeldir. Şarkının sözlerinden hareketle, melodinin de ne kadar etkileyici olduğunu tahmin edebiliriz. *Werdem Xanim*, bu şarkıda kadının yaşadığı duygusal çöküntüyü açık bir şekilde ifade etmektedir. Ailesi onun evlilik hakkındaki fikrini sormamıştır. Daha ergenlik döneminde evlilikle ilgili hiçbir planı yoktur. Kanunlara göre reşit bile değildir, resmi nikâh kıyılmaz. Kendisini savunabilecek, sığınabileceği hiç kimsesi yoktur. *Werdem Xanim* da acısını, sitemini ve öfkesini böyle bir şarkı söyleyerek dile getirmiştir.

Kadınların evlilik öncesi problemlerden biri de evliliğin gerçekleşmesi için kız babasının “olmadık” şartlar koşmasıdır. Birçok şarkıda bu durumla karşılaşmaktadır. Genellikle “zengin kız fakir oğlan” tiplmeleri vardır. Kızını fakir oğlana vermek istemeyen baba, müstakbel damada kendi çıkarlarına göre, bazı şartlar belirler. Bu planlar çok ince hesaplar üzerine yapılmıştır. Baba (aynı zamanda siyasal ve sosyal bir statü olarak “Bey”), kurduğu plan sayesinde, hem müstakbel damattan kurtulacak hem de maddi-manevi çıkar elde edecektir. Gerçekleştirilmesi için öne sürülen şart, genellikle bir *ölüm yolculuğudur*. Örneğin, “*Derwêşê Evdî*” destanında *Edûlê* ile evlenebilmenin tek

¹¹⁵ Garabetê Xaço (1902-2005): Ermeni Asıllı Kürt sanatçı. Batman’a bağlı Reşkotan bölgesinde doğmuş, 1915 olayları sonrası bir Kürt beyine sığınmış daha sonra Ermenistan’a göç etmiş ve orada vefat etmiştir. Uzun yıllar boyunca aile ve dost meclislerinde Kürtçe *kılamlar* (şarkı) söylemiştir. Asıl ünü ise 1950’lerde günde birkaç dakika Kürtçe (Kurmanci lehçesi ile) ile yayına başlayan Erivan Radyosu aracılığıyla olmuştur. Onun dengbêjliği ve sesi birçok kişiye ilham kaynağı olmuştur (T.Ç).

şartı divanda gezdirilen *acı kahve fincanı*'nı almaktır. Bunu göze alan her kim olursa *Edülê* ile evlenecek olan da O'dur. Bunun anlamı çevredeki Arap, Türkmen ve Gêsan aşiretlerine karşı "Milan" (Milli) aşiretinin baş savaçısı olmayı ve düşmanı yenmeyi kabul etmektir. Öte yandan *Edülê* akıllıdır; Babasının planının farkındadır. *Dewrêş*'in dışında hiç kimsenin *acı kahve fincanı*'nı kaldırmaya cesaret edemeyeceğini bilir ama *Dewrêş*'in düşmanlara karşı girişeceği bu savaştan sağ çıkamayacağını da bilir. Babasının kurduğu bu tezgâhı bozmak için sevgilisini, *Dewrêş*'i, divanda gezdireceği kahve fincanını almaması konusunda uyarır: Cemaate cesaret vermek ve onları -hep beraber- savaşmaya ikna etmek için, "*Size deve yüküyle altın, kumaş, mal mülk vereyim; at, koyun-keçi sürüsü vereyim. Milanları bu beladan kurtarın, yeter ki kahve fincanını almayın*" der (Uluçay, 2006: 47-52).

Kürtçe dengbêj şarkılarında ifade edilen problemlerden biri de din-mezhep farklılığı olgusudur. Kadın ve erkeğin farklı dinlere hatta aynı dinin farklı mezheplerine mensup olmaları gençlerin evliliğine mani olmaktadır. Kürt coğrafyasında yakın geçmişe kadar, çok farklı etnik ve dini grupların bir arada yaşadığı (Gümüş, 2014) bilinmektedir. Kürtler arasında yaygın olarak kullanılan "Fileh" sözcüğü genel anlamda bütün gayri müslimleri, dar anlamda ise "Ermeni" toplumu ve din olarak da Hristiyan inancı için kullanılmaktadır. Êzidi (Yezidi) toplumu için ise "Şerqi" veya "Êzidi" ifadesi kullanılmaktadır. Aşık olan gençler dini veya etnik aidiyetlerinin getirdiği kısıtlamalara karşı çıkmaktadırlar. "Metran Îsa"¹¹⁶ adlı şarkıda *Meryema File û Elî* (Ermeni/Hristiyan Meryem ile Ali), "*Kirîvê*" (Perwer, 1985) (Kirve) adlı şarkıda ismi verilmeyen Êzidi kız ile Müslüman oğlan, "*Medina Mele*" (Cizîrî, 1999: 162-165) (İmamın kızı Medine) adlı şarkıda Müslüman kız ile Süryani İbrahim Hanna ve "*Derwêşê Evdî*" (Uluçay, 2006: 20) adlı şarkıda Êzidi yiğidi *Derwêşê Evdî* ile Müslüman *Zor Temir Paşa*'nın kızı *Edülê* dini veya etnik inanışlarından dolayı kavuşamamaktadır. Yukarıda adını zikrettiğimiz şarkılar, Kürtler arasında yaygın olarak bilinen şarkılardan sadece birkaçıdır. "Medina Mele" adlı şarkıda kızın imam olan babası, "*Senin ve Alemlerin Rabbi'nin bahtına düştüm, gel, babanın şerefine hâlel getirme, Hristiyan biri ile Müslüman birinin nikahı için dinimizin fetvası yoktur.*" diyerek kendi dini inanışını kızının mutluluğundan daha önemli görmektedir (Cizîrî, 1999: 162-166). Dini inanışların ve uygulamaların kadınların yaşam ve evlilik tercihleri üzerinde yaptığı olumsuz etki yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi şarkılarda da karşılaştığımızı bulmuştur.

Kadınların evlilik öncesinde maruz kaldığı bu problemler, onların döneminde de mutsuz olmalarına yol açmıştır.

Evlilik Döneminde ve Sonrasında Yaşanan Problemler

Dengbêj şarkılarından hareketle, kadınların evlilik öncesi yaşadıkları problemlerin evlilik döneminde de artarak devam ettiği görülmektedir. Çünkü sevdiklerine ve hayallerine kavuşma ihtimali oldukça azalmıştır. Töreler, aile, yakın çevre ve İslam dini kadının boşanma talebini hoş karşılamamaktadır. Boşanma talebi kocadan gelmelidir (Çağlayan, 2010). Yaşlı erkeğin genç ve güzel bir kızı boşama ihtimali, olağanüstü bir durum yok ise, az rastlanan bir durumdur. Kadın ise kendi dünyasında, kendi problemleriyle baş başa kalmaktadır. Şarkılarında, içinde bulunduğu durumu sitem dolu sözlerle izah etmektedir. Bu şarkılarda muhatap alınan kişi çoğunlukla anne veya sevgilidir. Bazen yakın arkadaşlara hitaben söylenen şarkılar da karşılaşılmaktadır.

Evlilik sırasında kadınların yaşadıkları en yaygın problemlerden biri sevgilisinin kendisini terk etmesi ve ardından gelen mutsuz bir evliliğidir. Böyle durumlarda kadın eski sevgiliyle konuşur. Önce kendi gençliğinde sahip olduğu güzelliği, erotikliği, diriliği, cazibeyi süslü sözlerle ifade eder. Daha sonra geçmişte sevgiliyle ilgili kurduğu hayalleri anlatır. Yaptığı "zorunlu evlilik" onu mutlu etmemiştir. Bu evliliği yaptırdıkları için anne ve babasına beddua eder. Öte yandan, eski sevgiliye olan aşkıdan bir şey eksilmemiştir. Kadın, *yaşlı* ve *işe yaramaz* kocasından boşanmak ister. Daha sonra da sevgilisinin kendisiyle yeniden evlenmesini arzular (Allison, 2007: 257).

Kadınların yaşlı insanlarla evlendirilmeleri onların hem ruhsal, fiziksel olarak çöküntüye uğramalarına; hem de cinsel olarak hayal kırıklığıyla karşılaşmalarına sebep olmaktadır. Kadınların sosyal ihtiyaçları maddi olanaklar sayesinde karşılanırsa da cinsel ihtiyaçları tam olarak karşılanmamaktadır. Erkek egemen toplum kadınların evlendirilmesi sırasında, bu problemi çözmek yerine onu yok satarak görmezden gelmektedir. Kürt müziğinin bu problemi gündeme getirmesi önemli bir tutum olarak değerlendirilebilir. Toplumun dile getirmekte zorluk çektiği bu problem, Miradê Kinê'den dinlemiş olduğumuz "*Besna Xelîl*" (Çiççi, 2012: 53-55) şarkıda belirgin bir şekilde vücut bulmaktadır. Yaşlı bir erkekle evlendirilen kadının yaşadığı trajik duygulara tercüman

¹¹⁶ Dengbêj Salihê Qubînî: "Metrano" mp3.

olmaktadır. Miradê Kınê, “Mıtrıb”¹¹⁷ olmanın getirdiği bir “arsızlıkla” ar damarlarını çatlatır. Toplumun kadının önüne diktiği bu duvarları yerle bir eder. Şarkının kahramanı *Besna*, artık susmayacaktır. Yaşadığı hayat çekilmez bir hayattır. Evlenmeden önce, ürkek bir tavşan gibidir. Beylerin ellerinde taşıdığı tütün tabakası kadar zarif, Cizirî (soylu) ailesinden gençlerin ceplerinde taşıdığı işlemeli mendil kadar değerlidir. Ama ne yazık ki ailesi onu sevdiği, pos bıyıklı gençle evlendirmek yerine yaşlı ama zengin *İbrahimê Temo* (Temo'nun Oğlu İbrahim) ile evlendirmişlerdir. Evlilik hayatı kâbus gibidir. Önce içine düşürüldüğü bu durumdan dolayı anne ve babasına beddua eder. “*Sevdiğimle evlendirmediniz, bari yaşıtım olan biriyle evlendirseydiniz*” diye sitem eder. Sonra yaşlı adamın (sözde kocasının) cinsel yetersizliğinden bahseder. *Besna*'nın elbisesindeki düğmeleri açana kadar sabah olmaktadır. Altına kaçırmakta; hatta bazen altını kirletmektedir. *Besna* durumu kimseye açıklamaz. Sabahın erken saatlerinde çeşmeden su almaya gider. Komşuların onun (*akşamki heyecandan sonra*) banyo yapmak amacıyla su taşıdığını düşünmektedirler. Oysa gerçek çok farklıdır. Kocasını yatağı ıslatmıştır. Kocasının altına kaçırmamasının önüne geçmek için muska yaptırır. Ama işler daha da kötüye gider. İmanın yanına giderek yaptığı muskayı bozup tekrar eski haline getirmesini ister. Kocasını hem bir *Habur Öküzü* kadar yaşlı hem de kıskançtır, erkeklerin yaptığı işlerle uğraşmak yerine akşama kadar tandır başında ona *bekçilik* etmektedir. Kısacası hayatı zehir olmuştur.

Kadınların mutsuz evlilikten dolayı sitem/beddua ettiği kişilerin başında ailesi gelmektedir. İkinci sırada ise sevgilileri gelmektedir. Huseynê Farê'nin icra ettiği “*Lawxalo/Qizmetê*” (dayıoğlu/Halakızı) isimli bir şarkı da buna benzer duruma işaret etmektedir. Bu şarkıda kadın, kendisiyle evlenmeyen, başkasıyla evlendirilmesine sebep olan, dayısının oğluna sitemde bulunmaktadır. “*Benim gibi ince boyluyu terk ettin, ben de cimri, çirkin bir namerdin ağına düştüm, onun derdi çekilmiyor, gece yarısı göğüslerimin üzerinde kendi kendine savaşıyor.*” diyerek hem sosyal hem de cinsel yaşamındaki mutsuzluğa dikkat çekmektedir. Daha sonra ise bu sitemin yapıldığı yeri ve *Lawxalo (Dayıoğlu)* ile karşılıklı olarak yaptıkları kaçamağı dramatize etmektedir. Bu sahne için yapılan benzetmeler oldukça edebi ve duygusaldır. Olay yeri gözlerden uzak, bir tarlanın kuytu bir köşesinde bulunan bir *çeşmebaşı*'dır. Karşılaşma ile beraber akan gözyaşları *Nuh'un Tufanı* gibi kayaları ve çakıl taşlarının yıkamaktadır. Ağlama o kadar etkileyicidir ki ağlama sesiyle beraber mezarlarından kalkan ölümler, kefenleriyle yüzlerinin bir bölümünü (ağzılarını) kapatıp, “*Medet*” dedikten sonra tekrar oturmaktadırlar. Kadın sözlerini bitirirken, sevgilisine: “*Babanın ocağına Halep'in, Şam'ın hastalığı*¹¹⁸ *bulaşsın, vallahi gönülsüz evliliğin derdi çekilmiyor, beni her gün öldürmekte .*” demektedir (Gürür). Görüldüğü gibi kadın, “*işe yaramaz*” eşi ile ilgili şikâyetlerini ve sevgilisine olan sitemlerini şarkıda açık açık dile getirmektedir. Çünkü sadece sevgilisinin kendisini anlayabileceğine inanmaktadır. Kadınlar, içinde buldukları kötü manzaranın erkeklerin korkaklığından kaynaklandığını dile getirmekten çekinmemektedirler. Erkekler ise susmakta ve suskunluğuyla -bir nevi- suçunu kabul etmektedir.

Son olarak değineceğimiz konu çok eşlilik ya da kuma problemidir. Kuma, bölgemizde diğer bölgelere oranla yaygın olarak görülen bir durumdur. Yapılan çalışmalarda (Çifçi, 2011; Ökten, 2009) belirli bir yaşın üzerinde olan ailelerde kuma olayına rastlanmaktadır. Erkeklerin, içinde buldukları siyasi, sosyal statü, dayandıkları dini referanslar, maddi durum, nüfusa dayalı güç elde etme isteği, erkeklerin kişisel arzuları vb. sebeplerden dolayı eşin üzerine kuma getirme yoluna gittikleri görülmektedir. Resmi nikâh dışındaki evlilikler kanunen geçersiz olduğu halde imam nikâhıyla (İslâmın dayanak olarak gösterildiği referanslarla) yaşamaya devam eden pek çok çift vardır (Çağlayan, 2010: 55). Her ne kadar günümüzde çok eşlilik durumu sadece eğitim seviyesi düşük kişilerde ve çocuğu olmayan (özellikle erkek çocuk) kişilerde görüldüğü iddia edilse de (Bois, 1966) bunun istisnaları da vardır. Ayrıca büyük şehirlerde herhangi bir nikâh olmadan birlikte yaşayan kadınların durumu da tartışma konusudur. Yasal bir güvenceye dayanmayan bu birlikteliklerin kadınları mağdur etme ihtimali de gözden kaçırılmamalıdır. Ancak bu son duruma dair Kürtçe şarkılara rastlamadığımızı da belirtmek isteriz. Şarkılarda, kadınların önemli bir kısmında bu durumun (kuma) kanıksandığı görülse de, bu duruma karşı çıkan kadınlar da vardır. Kadınların bu tepkileri şarkılara genellikle sitem veya beddua şeklinde yansımaktadır. Bu kadınların töre, aile ayıplanma veya terk edilme kaygılarından duruma sessiz kaldıkları gözlenmektedir. Kadınların ekonomik olarak bağımsız olmamaları ve çocuklarından uzak kalma düşüncesi de kadınların boşanmaya yanaşmamaları için öne sürdükleri önemli etkenlerdendir. Öte yandan aşkı için kuma gitmeye razı olan kadınlar da

¹¹⁷ Mıtrıb: Mardin ve çevresinde yaşamını müzik yaparak sürdüren topluluk için kullanılan bir terim. Farklı müzik aletlerini kullanmakla beraber, yaygın olarak kullandıkları alet, “Rıbab” denilen bir tür kemençedir.

¹¹⁸ Şarkının üretildiği dönemde yaygın olarak görülen, bulaşıcı bir hastalık türü. Birçok şarkıda bu ve buna benzer hastalık isimleri geçmektedir. (T.Ç)

vardır. Bunlardan bir kısmı bekâr iken, bir kısmı da daha önce evli oldukları erkekleri terk edip sevdikleri erkeklere kaçan kadınlardan oluşmaktadır. Bu kadınlar gündelik hayatta çok az karşılaşılma ihtimali bulunan bir cesaret örneği göstermektedirler. Çünkü toplumun değer yargılarını yıkmak oldukça zor bir iştir. Birçok dengbêj tarafından icra edilen “*Zebilfiroş*” (Perwer, 1992) (Sepetçi) adlı şarkıda, Silvan beyinin karısı olan *Xatûn*’un *Zebilfiroş*’a olan aşkını ilan ettiği, kendisiyle evlenmesi karşılığında geçimini sepet satarak sağlamaya çalışan sepetçiyi Bey yapmayı vaat ettiği görülmektedir. Karşılıklı diyalog şeklinde söylenen bu şarkıda kadının *Zebilfiroş*’u ikna çabaları dikkate şayandır.

Huseynê Omerî, Miradê Kînê gibi dengbêjler tarafında icra edile *Zerga* isimli şarkı da üzerinde durulmaya değerdir. Bu şarkının hikâyesine göre *Zerga* isimli kadın *Mihemedê Axê* (Ağanın oğlu Mehmed/Muhammaed) adlı kişni oturmuş olduğu bir mecliste-herkesin içinde-onu sevdiğini söylüyor. Şarkının devamında *Zerga* evli olan Mehmed (veya Muhammed)’e, “*Eğer üç karı getirsen bile ben dördüncü olmaya razıyım.*” der. Gözünün mal mülkte olmadığını, sevdiğine ulaştıktan sonra, elinde kovayla, kapı kapı dolaşıp dilencilik yapmaya razı olduğunu söyler. *Zerga*, şarkının son kısmında kavuşma dileğinin gerçekleşmediğini, hastanede ölmek üzere olduğunu ifade ediyor. *Zerga*’nın son bir arzusu vardır: Mehmed’in gelip kendi mezarını ziyaret etmesi.

SONUÇ

Kürt kadınları ezgiyle düşünüp şarkı söyleme geleneğini bir yaşam biçimi haline getirmiştir. Kadın, eş, ana, kız kardeş, sevgili veya kahraman olarak sözlü edebiyat içinde önemli bir yer tutmuştur. Yukarıda da değinildiği üzere, kadınların gerçek hayatta karşılaştıkları zorluklar ile söyledikleri şarkılar arasında tam bir paralellik söz konusudur. Günlük hayatta karşılaştıkları toplumsal cinsiyet ayrımcılığı şarkılar da görülmektedir. Aile, çevre, töre ve bazı dini dayatmalar kadının kendisini olduğu gibi var etmesine engel oluşturmaktadır. Kadınlar toplumun bir bireyi olarak eşit bir şekilde yaşamak istemektedirler. Ancak her şarkının bir hikâyesi olduğundan hareketle, kadınların toplumun kendilerine biçilen rollerle sınırlandırıldığı görülmektedir. Şarkılar kadınlar için bir sığınak, ama aynı zamanda erkek egemen toplum için birer sosyal mesaj olma özelliğini taşımıştır. Öte yandan kadınların şarkılarında kullandıkları bu “açık” üslup ile günlük hayattaki kapalılık arasındaki çelişkiler gözden kaçmamaktadır. Çünkü toplumsal baskı, kadının kendisini bu kadar açık bir şekilde ifade etmesine olanak tanımamaktadır. Yukarıda ele alınan öyküler kadınların evlilik konusundaki bütün problemlerini yansıtmamakla birlikte kadının içinde bulunduğu psikolojiyi anlamak bakımından önemlidir. Kadınlarla erkeklerin dinledikleri bir şarkıdan duydukları hazın farklı olması beklenir. Dengbêjlerle yaptığımız yüz yüze görüşmelerde (Gazin vd., 2012) ortaya çıkan ortak görüş, Erkeklerin, şekilci davranarak, şarkının bestesi ve dengbêjin kabiliyeti ile ilgilendiği; kadınların ise daha çok şarkının sözlerine ve yaşanan trajediye odaklandıkları yönündedir.

Kadınlar yaşamın her alanında olduğu gibi müzik alanında da oldukça üretkendirler. Ancak ürettikleri bu eserlerden sosyal statü ve ekonomik değer olarak yararlananlar, bazı istisnalar olmakla beraber, erkeklerdir. Kadınlara toplumsal cinsiyet alanında biçilen roller, hikâyesi olan şarkılarda da görülmektedir. Kürt kadınlarının mutluluklarını, umutlarını ve özellikle de mağduriyetlerini şarkılarda görmek mümkündür. Erkeklerin kadınların hislerine ve doğal taleplerine karşı olan ilgisizlikleri kadınları duygularının bir aracı olarak şarkılar üretmelerine yol açmıştır. Günümüze kadar ulaşan şarkılarda zamana ve kişiye bağlı olarak meydana gelen değişiklikler ile ilgili araştırmaların yapılması eserin zaman içerisindeki değişimine ışık tutacaktır. Böylece şarkının gelişim süreci ve kadının rolü daha belirgin bir hale gelecektir. Ayrıca dengbêj şarkılarının bir an önce derlenip kayıt altına alınması, ses kayıtlarının korunması ve gerekli tasniflerden sonra arşivlenmesi gerekmektedir. Bu kayıtlar ile ilgili çalışmaların bir plan ve proje dâhilinde yürütülmesi, toplumun gündemini önemli bir oranda işgal eden kadın problemlerinin çözümü için ön açıcı bir nitelik kazanabilir.

KAYNAKÇA

Akyol, H. (2011). *Dengbêj Antolojisi*. (Ed: A. Zal). İstanbul: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Alakom, R. (1994). *Di Folkloru Kurdî de Serdestiyeke Jinan*. Stockholm: Nûdem Yayınları.

Allison, C. (2007). *Yezidi Sözlü Kültürü*. (Çev: F. Adsay). İstanbul: Avesta Yayınları.

Asmann, J. (2001). *Kültürel Bellek*. (Çev: A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bois, T. (2002). *Kürtlerde Aile Yaşamı (1966)*, Geçmişten Günümüze Kürt Kadını, Ankara: Özge Yayınları, 311-313.

- Cızîrî, Ş. (1999). *Kultur û Edebiyata devkî*. Stockholm: Nûdem Yayınları.
- Connerton, P. (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (Çev: A. Şenel). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Coşkun, B. (2015). *Kürt Müziği Üzerine*. www.mesop.net (Erişim tarihi: 20/01/2015).
- Çağlayan, H. (2010). *Analar, Tanrıçalar, Yoldaşlar: Kürt Hareketinde Kadınlar ve Kadın Kimliğinin Oluşumu*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çifçi, S. (2011). Mardin İlinde 15-49 Yaş Arası Kadınlarda Aile İçi Şiddete Maruz Kalma Sıklığı ve Etkileyen Faktörler. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Fırat Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Elazığ.
- Çifçi, T. (2014). *Di Kilamên Evînî Yên Dengbêjan de Temaya Jinê: Kilam û Jin*, İstanbul: Nûbihar Yayınları.
- Gümüş, E. (2014). 18. Yüzyılın İlk Yarısında Amid Kazası. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Günay, G. ve Bener, Ö. (2011). *Kadınların Toplumsal Cinsiyet Rollerini Çerçevesinde Aile İçi Yaşamı Algılama Biçimleri*, TSA/Yıl: 15, 3, 157-171.
- Gürür, Z. Kilamên Kurdî, *Yayınlanmamış Deşifresyon Çalışması*.
- Kayan, M. Z. (2002). Kürt Folklorunda “Dengbêj”lik Geleneği. *Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları*. Ankara: Özge Yay., 1, 510-514.
- Keçirbirî, S. (2009). *Sedsala Qêrinekê: Karapetê Xaço*. İstanbul: Do Yayınları.
- KIRAN, Eyüp: Dewrêşê Evdî: Kulîlka Bilbizêk û Rim, Nûbihar Yay. 2.Basım, 2011.
- Kızıldemir, Z. (2002). Kürt Halk Şarkılarının İletişim İşlevi. *Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları*, Ankara: Özge Yayınları, C. 1, 395-409.
- Ökten, Ş. (2009). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin Toplumsal Cinsiyet Düzeni. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, 302-312.
- Parlıtı, A. (2006). *Dengbêjler, Sözü'nün yazgısı*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sanders, B. (2010). *Öküzün A'sı*. (Çev: Şe. Tahir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Uluçay, Ö. (2006). Dewrêşê Evdî Destanı. İstanbul: Do Yayınları.
- Uzun, M. (2006). *Dengbêjlerim*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Görüşmeler

- Çifçi, T. “Ahmed Aras İle Yüz Yüze Görüşme”, 29 Mayıs 2012.
- Çifçi, T. “Dengbêj Seyidxanê Boyaxçî İle Yüz Yüze Görüşme”, 10 Haziran 2012, Diyarbakır.
- Çifçi, T. “Dengbêj Êsivê Boronekî İle Yüz Yüze Görüşme”, 12 Şubat 2012, Adıyaman.
- Çifçi, T. “Dengbêj Zekî İle Yüz Yüze Görüşme”, 29 Mayıs 2012, Muş.
- Çifçi, T. “Dengbêj Eliyê Qerecaxî İle Yüz Yüze Görüşme”, 10 Haziran 2012, Diyarbakır.
- Çifçi, T. “Dengbêj Fatimê İle Yüz Yüze Görüşme”, 18 Kasım 2011, Silvan/ Diyarbakır.
- Çifçi, T. “Çîrokbêj (masalcı) Eliyê Tahtikî İle Yüz Yüze Görüşme”, 25 Ocak 2012, Mardin
- Çifçi, T. “Mele Qûtbettinê Farqînî İle Yüz Yüze Görüşme”, 24 Nisan 2012, Diyarbakır.
- Çifçi, T. “Êsivê Boronekî İle Yüz Yüze Görüşme”, 15 Nisan 2012, Adıyaman.
- Çifçi, T. “Ömer Uluçay İle Yüz Yüze Görüşme”, 24 Nisan 2012, Adana.
- Çifçi, T. “Şerefxan Cızîrî İle Yüz Yüze Görüşme”, 27 Ocak 2012, Diyarbakır.
- Çifçi, T. “Dengbêj Gazin ile Yüz Yüze Görüşme”, 30.05.2012, Muş.

Yararlanılan İraçılar ve Şarkılar

Eyşe Şan: Xerabo

Huseynê Farê: Lawxalo/qîzmetê

Huseynê Farê: Werdem Xanim (Xalê Cemil)

Huseynê Omerî: Xerabo

Karapetê Xaço: Lawikê Metînî

Karpetê Xaço: Derwêşê Evdî

Meyrem Xan: Domam

Miradê Kinê: Besna Xelîl

Miradê Kinê: Zerga

Salihê Qubînî: Metran Îsa (Meyrema Fileh û Eliyê Qolaxasî)

Şivan Perwer: Kirîvê

Şivan Perwer: Zembîlfroş

OKUL ÖNCESİ DÖNEMDE ÇALGI EĞİTİMİNDE KULLANILAN SİSTEMATİK YÖNTEMLERDE ÖĞRETMEN FAKTÖRÜ

Teacher Factor in Systematic Procedures Used in Instrumental Training in Preschool Period

Tuna TAŞDEMİR*

Erhan MERT**

ÖZET

Müzik eğitiminin uygulamalı bir boyutu olan çalgı eğitiminde öğrencilerin çalgı çalma becerilerini geliştirme durumunun, çalgı eğitimine başlama yaşı ve öğrencilerin çalgı eğitimiyle geçirdikleri zamanla doğrudan ilişkisi bulunmaktadır. Çalgı çalmaya başlama yaşının en uygun kabul edilen zamanının okul öncesi dönemi içerisinde olması, bu dönemde verilecek müzik eğitimi ve çalgı eğitiminin farklı pedagojik yaklaşımları gerektirdiğini de ortaya çıkarmaktadır. Verilecek çalgı eğitiminin bu yaklaşımlar doğrultusunda oluşturulmuş, birçok ülkede uygulanmış ve sonuçları açısından başarılı yöntemleri bulunmakta ve bu yöntemler birbiri arasında da içerik ve uygulama yönünden farklılıklar göstermektedir. Bu çalışmada, çalgı eğitiminde kullanılan yöntemlere bağlı olarak öğretmenlerin sahip olması gereken mesleki ve pedagojik birikimlerinin, kullanılacak yöntem içerisindeki öneminden bahsedilmiştir. Araştırmada çalgı eğitimi yöntemleri olarak Orff, Kodaly, Suzuki ve Dalcroze yöntemleri hakkında bilgiler verilmekte, bu yöntemlerin uygulanış biçimleri arasındaki farklar ve öğretmenin sahip olması gereken özellikler vurgulanmaktadır. Araştırmada genel tarama modeli kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik eğitimi, çalgı eğitimi, çalgı eğitimi yöntemleri, okul öncesi dönem, öğretmen faktörü.

ABSTRACT

In instrumental training, which is a practical dimension of music training, there is a direct relationship between improving the students' performance skills, their age to start to instrument training and the time the students spend in instrument training. That the age of starting playing instrument has been best regarded as early education period; presents the fact that music and instrumental training to be given require different types of pedagogical approaches in this period. The instrumental training which will be given has been formed in accordance with these approaches, it has been practised in a number of countries and it has some successful methods with regards to its outcomes, and these methods differ from each other in terms of context and practising. In this study, the occupational and pedagogical experiences which instructors must have depending on the methods employed in instrumental training, and their significance in the employed method have been mentioned. In the study, information about Orff, Kodaly, Suzuki and Dalcroze methods as instrumental methods have been given, the characteristics which instructors must have and the differences found between in applying these methods have been emphasized. In this study, general screening model has been employed.

Key Words: Music education, instrument training, instrument training methods, preschool, teacher factor.

1. GİRİŞ

Ertürk (2013: 13) eğitimi; “bireyin davranışında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirmek” olarak tanımlarken, Şişman (2010: 2) eğitimi “insanın olgun, erdem sahibi, mükemmel bir varlık haline gelme/getirilme süreci” olarak tanımlamıştır.

Uçan (2005: 14)'a göre; “Müzik bir eğitim alanıdır. Eğitim düzenleme ve etkinliklerinde önemli bir yeri olan müzik için eğitim, müzikte eğitim kavram ve uygulamaları, temelde, müziğin önemli bir eğitim alanı olmasından kaynaklanır.

Çocuklarda 0-6 yaş arasındaki dönem, okul öncesi dönem olarak bilinir. Diğer dönemlere göre daha hızlı bir gelişim dönemi olan okul öncesi, yaş gruplarının arasındaki büyük davranış ve bilişsel farklardan dolayı eğitimde diğerlerinden ayrılmaktadır. Bu yüzden okul öncesi eğitim, temel eğitimden farklı yöntemler içermektedir.

“Okul öncesi eğitim, çocuğun doğduğu günden temel eğitime başladığı güne kadar geçen yılları kapsayan ve çocukların daha sonraki yaşamlarında önemli rol oynayan; bedensel, psikomotor, sosyal-duygusal, zihinsel ve dil gelişimlerinin büyük ölçüde tamamlandığı, kişiliğin şekillendiği, ailelerde ve kurumlarda verilen eğitim süreci olarak tanımlanabilir” (Aral ve diğerleri, 2011: 12). Müzik eğitimi, okul öncesi dönemden itibaren eğitim programlarının içinde bulunmaktadır. Anaokulundan liseye kadar, öğrencinin müzik aktiviteleri ve temel müzik bilgileriyle eğitimi desteklenmekte olup, iyi bir müzik bilinci oluşturulmaya çalışılmaktadır.

Birçok kaynağa göre okul öncesinde verilen müzik eğitiminin çocukların bilişsel gelişimlerine, dil gelişimlerine, sosyal ve duygusal gelişimlerine, bedensel ve psikomotor gelişimlerine olumlu yönde katkılarda bulunduğu, bunun yanı sıra milli duyguların kazandırılması ve kültürel gelişimleri hususunda da önemli olduğu bilinmektedir.

* Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı Yaylı Çalgılar ASD, tunatasdemir41@gmail.com

** Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı Üflemeli ve Vurmali Çalgılar ASD, erhanmert_2@hotmail.com

Okul öncesi müzik eğitimi programının diğer eğitim dönemlerinden daha farklı bir yöntem içermesi, bu dönemdeki çocukların yaş gruplarının gelişim özelliklerine bağlı olarak belirlenmektedir. Her yaş grubunun kendine özgü yetenekleri bulunmakta ve aradaki farklılıklar, eğitimin sınırlarını çizebilmektedir.

Çocukların seslere ve müziğe verdikleri tepkilerin, her yaş grubunda farklı biçimde görüldüğü gözlemlenmektedir. 0-1 yaş arası çocukların müziğe verdikleri tepkiler genelde çok ritmik olmayan tepkilerdir ve dudak kıpırdatarak eşlik edebildikleri, çıkarttığı seslerin müzikten neredeyse bağımsız olduğu görülmektedir. İki yaşına gelen çocukların taklit yeteneğinin artması, kendi cümleleri ve melodilerini oluşturmaları gözlemlenmektedir. Üç yaşına geldiklerinde motor becerileri daha gelişmiş olup piyanonun tuşlarına basabilecek durumda olsalar da yaklaşık dört yaşına geldiklerinde ses aralıklarını kavrayabildikleri görülmektedir. Beş yaşındaki çocukların enstrüman çalabilecek duruma geldikleri ve müzikal sembolleri kavrayabildikleri bilinirken, altı yaşında öğretmenin komutlarına uyacak biçimde enstrüman çalar hale geldikleri görülmektedir.

Okul öncesi eğitimin temel eğitimden yöntem, metot ve materyaller yönünden farklı olduğu bilinmektedir. Çocukların yaş gruplarına göre belirlenen eğitim programları, çocukların ilgi alanları ve yapabilecekleri etkinliklere göre hazırlanmalıdır. Okul öncesi müzik eğitim programı hazırlanırken, çocukların gelişim evrelerine bağlı ihtiyaçlarının göz önünde bulundurulması, aktif rol alabilecekleri etkinlikler barındırması gerekmektedir.

2. Okul Öncesi Dönemde Çalgı Eğitimi

Müzik eğitiminin kazandırmayı hedeflediği davranışların öğrenci üzerinde kalıcılığı sağlaması ve öğrenmenin gerçekleşebilmesi için, müzik eğitiminin içinde çalgı eğitimi önemli bir yer tutar. Yıldız (2002: 40)'a göre de "çalgı eğitimi, müzik eğitiminin ayrılmaz unsurlarından biridir."

"Çalgı eğitimi, müzik eğitiminin uygulamaya yönelik bölümü niteliğinde olup, fiziksel becerilerin müziğin kuramsal bilgileri ile bütünleştirilerek yorumlanması eğitimi olarak tanımlanabilir" (Konakcı, 2010: 38).

0-6 yaş aralığındaki çocuklarda, müzik eğitiminde kullanılabilir en önemli çalgının yine kendi sesleri olduğu bilinmektedir. Buna bağlı olarak çocukların müzikli aktivitelerin içinde bulunabilmesi için öğretmenin, sınıfın genel durumuna göre şarkı seçimlerini yapması gerekmektedir. Şarkıların sırası kolaydan zora doğru gitmeli, 2/4, 3/4 ve 4/4' lük ritimlerle yazılmış, ses aralığı geniş olmayan şarkılar seçilmelidir.

Enstrüman eğitiminde ise gerekenler şarkı söylemekten farklıdır. Nota yazısının öğrenci tarafından kavranabilmesi, çalgı eğitiminin bireye özgü niteliklerinin uygulanabilmesi için de farklı yöntemler mevcuttur.

3. Çalgı Eğitiminde Kullanılan Sistematik Yöntemler

Çalgı eğitiminde kullanımı ne kadar yaygın olsa da geleneksel yöntemlerin yetersiz kaldığı durumlar göz önüne alınmış ve bu yöntemlerin dışında yeni çalgı öğretim yöntemleri geliştirilmiştir. Bu yeni yöntemler içerisinde öğrencilerin hazır bulunuşluk ve gelişim durumu göz önünde bulundurulmuş, öğrencilerde gelişimi sağlaması düşünülen unsurların geçerliliği açısından yeni eğitim prensipleri ve yeni eğitim modelleri ortaya çıkmıştır.

Sözü geçen yeni öğretim yöntemlerinin, müziğe ve çalgısına yeni başlayan, özellikle küçük yaşlarda olan öğrencilere yönelik olduğu görülmektedir. "Günümüzde müzik eğitimine başlangıçta kullanılan bu yöntemler sayesinde çocuklar çalgı çalmayı öğrenmeye hazır duruma getirilebilmektedir. Bu yöntemler aynı zamanda çalgı eğitiminde de kullanılabilen yöntemlerdir" (Özen, 2004: 61).

Tunçer ve Doğrusöz (2013: 2)'e göre "dünyanın birçok ülkesinde kullanılan bu yeni eğitim modelleri arasında en yaygın olanları; Carl Orff, Zoltan Kodály, Schiniki Suzuki ve Émile Jacques Dalcroze'un geliştirdiği yaklaşımlardır."

"Bu yöntemlerle, öğrencilere çalgı eğitimi öncesinde ve çalgı eğitimi sırasında müziksel bilgi ve beceri kazandırmanın hedeflenerek motivasyonun artırılması amaçlanır" (Akpınar ve Öztosun Çaydere, 2011: 298).

3. 1. Orff Yöntemi/Orff-Schulwerk

“Genel anlamıyla Orff-Schulwerk, besteci Carl Orff ve dansçı Gunild Keetman tarafından geliştirilmiş müzik, hareket ve konuşma/söz unsurlarını bütünleştiren bir müzik eğitimi yaklaşımıdır” (Toksoy ve Beşiroğlu, 2006: 27).

Orff yöntemiyle ilgili olarak Çevik (2007: 99) şu şekilde belirtmiştir: “Bu yöntem; ritim ve doğaçlamaya dayanan deneyimsel yöntemdir ve çocukların hoplama, zıplama, koşma ve sallanma vb. onların doğal buldukları ritimler üzerine kurulmuştur.”

Çağdaş müzik eğitimi anlayışının kapsadığı birçok öğretim model ve yöntemlerinin arasında Orff yönteminin dikkat çeken özelliklerinden biri, “Orff Çalgıları” adı altında, özellikle okul öncesi dönemdeki çocuklara yönelik, çalınması kolay, her müzik sınıfında bulunması gereken veya öğrenciler tarafından da yapılabilen materyallerin oluşudur. Bu çalgılar genelde ritim çalgılarından oluşan ve doğadaki seslerin tasvirini sağlayabilmek amacıyla da kullanılabilen çalgılardır.

Orff çalgılarının önemi, bu yöntem içerisinde uygulanan öğretim şekilleriyle doğrudan ilişkilidir. Müzik derslerinde öğretmenden, öğrencilerin hareketli olmalarını, oyunlara katılımlarını, dramalarda rol almalarını, belirlenen konu içerisinde yaratıcılıklarını kullanmalarını sağlaması beklenmektedir.

“Çocuğun kişiliğini bütünü ile etkileyen bir eylem olan oyunun çocukların müzik eğitiminde önemli bir yere sahip olduğu ve dramada olduğu gibi pek çok müzik öğretim yönteminde de önemli ölçüde kullanıldığı düşünülebilir” (Güleç Ersoy, 2010: 30).

Çiğdem Yiğit’in “Müzikte Yaratıcı Drama” adlı makalesinde (2010: 8) Orff çalgılarının kullanımı ile ilgili örnek bir etkinlik şu şekilde belirtilmiştir: “Hikâyede geçen olaylar uygun sesleri verebilecek Orff çalgılarıyla canlandırılmaya çalışılır. Grup hikâyeyi dinlerken önlerine konulan çalgıları dikkatle inceler. Hikâye bittikten sonra herkes eline bir çalgı alır ve hikâye tekrar anlatılırken sırası gelen çalgısını kullanır ve o olaydaki sesi çalgıyla canlandırır.”

Orff çalgılarının müzik eğitiminde öğrencinin aktif katılımını sağlaması ve oyunlaştırılan veya dramalaştırılan bir ders çerçevesinde öğrencinin gelişimine destek olması, yöntem içerisinde kullanımı ve yöntem içerisindeki öneminin kavranabilmesi için birçok ülkede Orff tekniğine ait kurslar, seminerler ve yöntemin uygulanabilmesine yönelik çalışmaların bulunduğu toplantılar düzenlenmektedir.

“Orff öğretisiyle-anlayışıyla temel müzik eğitimi, günümüzde, başta Avrupa olmak üzere Amerika, Asya, Afrika ve Avustralya kıtalarında birçok ülkede yaygın ve etkin olarak kullanılmaktadır” (Uçan, 2005: 364).

3. 2. Kodály Yöntemi

“Bugün tüm dünyada aynı adla anılan Kodaly Yöntemi, Macaristan’da 1940-1950 yılları arasında besteci Zoltan Kodaly (1882-1967), meslektaşları ve öğrencileri tarafından geliştirilen geniş kapsamlı bir müzik eğitimi sistemidir” (Yıldırım, 1995: 24).

Kodaly müzik eğitiminin küçük yaşlarda başlanması ve belli pedagojik yaklaşımlar içerisinde iyi programlanmış bir sistemde yürütülmesi gerektiğini savunmuştur. Erken başlayan müzik eğitiminin çalgı eğitiminin temellerini oluşturacağından bu evreye özellikle dikkat çekmiştir. Tıpkı müzik eğitiminde olduğu gibi Kodaly, çalgı eğitiminin de erken yaşlarda başlaması gerektiğini belirtmiştir.

“Kodály müziğe, en erken yaşta hatta çocuğun doğumundan 9 ay önce başlanması gerektiğini söylemiştir. Bu amaç için en uygun ortamın 3-6 yaş arasına hitap eden anaokulları olduğunu saptamıştır” (Yiğit, 2000: 15).

Konuyla ilgili olarak Dikici Sığırtmaç (2005: 69), “Macar besteci Zoltan Kodaly (1882-1967), bir çocuğun müzik eğitiminde en önemli enstrümanın çocuğun kendi sesi olduğuna inanmakta ve şarkılara çok önem vermektedir. Kodaly çocukların şarkı öğrenmelerine yardımcı olmada oyunlar, çocuk şarkıları ve halk müziğini ağırlıklı olarak kullanmıştır” şeklinde görüşlerini belirtmiştir.

“Bugün Macaristan’da ilkökul çağındaki çocuklar için 1500’ün üzerinde şan okulu vardır. Yöntem ise dünyanın dört bir yanına yayılmıştır. Japonya, Yeni Zelanda, Avustralya, Afrika, Avrupa,

Kuzey ve Güney Amerika yöntemi sıklıkla kullanılan ülkeler arasında sayılabilir” (Yıldırım, 1995: 24).

Yıldız (2002)’dan aktaran Erdal (2012: 56), yöntemin ilkelerini aşağıdaki şekilde sıralamıştır:

- “Müzik kişisel gelişimde güçlü bir etkiye sahiptir.
- Müzik eğitiminde geleneksel halk ezgileri temel alınmalıdır.
- Müzik yazısını okumak için sistematik bir metot gereklidir.
- Şarkı söyleyen herkes aktif müzik yapma becerisine sahip demektir.”

Notaların ifade edilmesinde kullanılan el işaretlerinin, nota yazısının çocuklar tarafından anlaşılmasında daha somut bir öğretim materyali olduğu söylenebilmektedir. Her nota için elin açık veya kapalı durumu, parmakların aşağı veya yukarı konumu gibi gösterim biçimleri, notaların çocuklar tarafından kolay anlaşılır ve uygulanabilir bir biçimde olduğu görülmektedir.

El işaretlerinden farklı olarak nota gösteriminde başvuru bir başka yöntem de notaların yazıyla ifade edilmesini sağlayan harflerle kodlama biçimi, Kodaly yönteminde dikkat çeken bir başka öğretim materyalidir. Notaların ilk harfleriyle ifade edilen notalar (Si notası “t” ile gösterilir), sağ alt ve sağ üst köşelerine konan çizgilerle belirtilen oktavları ile kolay anlaşılır bir nota yazısının öğrenilmesinde etkilidir.

Kodaly yöntemi gelişmiş bir müzik eğitimi yöntemi olup, müzik alanında öğrenciye birçok müzikal öğenin aktarılmasını sağlamaktadır. Öğrenci tarafından aktif katılımın sağlanmasında en büyük rol öğretmene aittir. Dolayısıyla Kodaly yönteminden müzik derslerinde faydalanacak öğretmenin yeterli müzik bilgisi ve ilgili yöntemin bilgisine sahip olması gerekmektedir.

“Şarkı söylemek, müziğin okunması-yazılması, kulak eğitimi, iç işitme, ezberleme, müzik formlarını tanıma, müzik dinleme, beste yapma gibi müziksel beceriler kişisel olarak algılanıp geliştirildiği için, öğretmen sınıftan sonra küçük gruplara, oradan da bireysel gösterimlere inerek konuların öğrenilip öğrenilmediğini iyice araştırmalıdır” (Yıldırım, 1995: 89).

3. 3. Suzuki Metodu

Suzuki metodu, Dr. Shinichi Suzuki tarafından yaratılan, birçok ülkede okul öncesi müzik eğitiminde ve özengen müzik eğitimi veren kurumlarda yaygın olarak kullanılan bir metottur.

Suzuki metodunun diğer çalgı eğitimi yöntemlerinden ayrılan belli farkları bulunmaktadır. Küçük yaştaki çocukların kendi akranlarıyla etkinlik içerisinde eğitim görmesi gerektiğini savunan diğer yöntemlerin aksine Suzuki Metodu, toplu olarak verilen dersleri yönteminde barındırmamaktadır.

“Suzuki metodu diğer okul öncesi müzik programları gibi grup içinde öğretim yerine bire-bir öğretim (bir öğrenci, bir öğretmen) üzerine yoğunlaşmaktadır” (Tecimer Kasap, 2005: 115).

Suzuki metodunda en belirgin özelliklerden biri olarak çocukların eğitim sürecine ebeveynlerin aktif olarak katılma durumları söylenebilir. Çocukların ders esnasında ebeveyn kontrolünde ders yapmaları ve sonrasında evde yaptıkları tekrarların yine ebeveynleri gözetiminde yapılması, yöntem içerisinde ebeveynlerin önemini vurgulamaktadır.

“Suzuki metodunun başarısındaki en önemli kilit nokta da hiç şüphesiz ebeveynlerdir. Tabi ki, çocukların gelişimlerini anlayabilmeleri, onlara yardım edebilmeleri için Suzuki öğretmenlerinin onları da bilgilendirmesi başka bir deyişle eğitmeleri gerekmektedir. Dolayısıyla da aileye düşen görevlerin önemi oldukça büyüktür” (Kuran, 2007: 17).

“Çocuk zamanını en çok ailesiyle geçirdiği için ebeveynler çocuklarının çalışmasına yardımcı olup motivasyonunu etkileyecek etkinliklerde bulunulur ise başarılı sonuçlar elde edilebilir. Suzuki, ebeveynlerin çocuklarına etkili bir şekilde yardımcı olabilmesi için ailelerin de belli bir eğitimde geçmeleri gerektiğini belirtmiştir (Kara ve Pirgon, 2013: 7).

Öğretmen gözetiminde yapılan çalgı derslerinin kalıcılığını sağlamak için ders dışında yapılan tekrar ve çalışmaların öneminin çalgı eğitiminde büyük bir yeri olduğu bilinmektedir. Küçük yaştaki çocukların bu tekrarları ders dışında yanlış bir biçimde çalışmalarını ise çalgı eğitiminin durmasına hatta

gerilemesine sebep olmaktadır. Suzuki tekniğinde de ebeveynlerin çocukların eğitimine dâhil olmasının en büyük sebeplerinden biri, bu yanlış tekrarların önüne geçilmesine çalışmaktır.

“Çocuğun evdeki çalışmalarında öğretmen ebeveynlerdir. Bu yüzden dersleri izlerken, kendince notlar almalıdırlar ki, çocuğa evde daha verimli ve doğru şekilde yardımcı olabilsinler” (Kuran, 2007: 17).

Suzuki metodunda önem taşıyan bir başka fark ise “Anadili Yaklaşımı” adı altında bir fikir ve uygulama biçiminin var olmasıdır. Anadili yaklaşımı Suzuki metodunda çocuğun müziği anlamasında ve çocukta verimi artıracığına inandığı, müzik dinlemek ile çevreden öğrenilen günlük konuşma dilinin ortak bir paydada düşünülmesi gerektiği fikrinin ortaya koyulduğu bir uygulamadır.

“Çocuklar dili zorlamayla değil, diğer insanları dinleyerek ve taklit ederek öğrenmektedir. Bu noktadan hareket eden Suzuki, çalgı çalmayı öğrenmenin de dili öğrenmek gibi doğallıkla gerçekleşebilmesi için keman üzerine özel bir yöntem geliştirmiştir. Yöntemine “anadil yöntemi-yetenek eğitimi” adını vermiştir” (Özçelik, 2010: 646).

Anadili yaklaşımında müzik dinlemek Suzuki metodunun ilk ve en önemli elementi olmuştur. Çocuklar doğdukları andan itibaren annelerinin konuşmalarındaki nüansları sürekli olarak dinleyerek ve taklit ederek, doğal ve akıcı bir şekilde konuşmayı öğrenirler. Çocuklar anadili yaklaşımında olduğu gibi müzikal bir çevre içinde yaşarlarsa, müzikal eğitimlerinde de aynı sonuçlar alınacaktır (Tecimer Kasap, 2005: 118).

Kara ve Pirgon (2013: 6)’a göre Suzuki kullanacağı anadili yaklaşımı ile, “çocukların çalışacağı eseri kolayca öğrenebileceğini ve anadili yaklaşım ile daha başarılı sonuçlara ulaşabileceğine inanmış, çocukların yıllar boyu bir anadili konuşmayı öğrendikten sonra kitaplarla yüz yüze geldiğini, bu yüzden yeterli süre enstrüman çaldıktan sonra çocuklara yazılı müziğin sunulması gerektiğini söylemiştir.”

Suzuki metodu önceleri sadece Suzuki Keman Okulu olarak ortaya çıkmış, sonradan birçok enstrüman için ve ses eğitimi için de yeni metotlar geliştirilmiştir. Suzuki Keman Okulu’ndan başka, piyano, çello, viyola, gitar, yan flüt, arp, blok flüt ve ses okulu olmak üzere birçok çalgı ve ses eğitimi üzerine Suzuki metotları bulunmaktadır.

3. 4. Dalcroze Yöntemi

Emile-Jaques Dalcroze tarafından yaratılan Dalcroze yönteminin, müziğin hareketlerle birleştirilmesi yoluyla müzik eğitiminin verilmesini öngören bir yöntem olduğu söylenebilir. Bu yöntemde öğrencilerin vücut hareketlerinin müziğin akışı içerisinde anlaşılabilir olarak, öğrenilmesi gereken bilginin hareket yoluyla somutlaştırılması ve kalıcılığın sağlanması yoluna gidilmiştir.

İlk deneyimlerini 1903 yılında, Cenevre’de gerçekleştiren İsviçreli eğitimci Emile-Jaques Dalcroze, insanın sahip olduğu yeteneklerinin tümünü ya da mümkün olduğu kadar çoğunu aynı anda ortaya çıkaracak etkilerin gerekliliğine inanmaktadır. Geliştirdiği müzik eğitimi yöntemi üzerinde çalışırken doğal ritimlerin, çocukların el-kol hareketlerinde, yürüyüşlerinde, koşmalarında var olduğunu hissetmiştir (Dikici Sığırtaç, 2005: 75).

Barışeri (2013: 257)’ne göre “Orff, Dalcroze gibi öğrenciyi aktif kılan ve yaparak, yaşayarak öğrenmesini sağlayan özel müzik öğretim yöntemlerinin müzik öğretme-öğrenme sürecinde kullanılması öğrenci merkezli eğitim anlayışı ile paralellik gösterdiği için önemlidir.”

Küçük yaştaki çocukların en iyi öğrenme şeklinin oyunlaştırılan ve dramalardan oluşan etkinlikler halinde verilen dersler olduğu bilinmektedir. Dalcroze yönteminde de yapılan etkinlik ve uygulamalarda öğretilen bilginin, belli oyunlar içerisinde verildiği görülmektedir.

Yüksek ve alçak sesin farklarını anlamaları için öğretmenleri tarafından piyanoda çalınan sese adımlarıyla tepki vermelerini isteyen öğretmen, öğrencilerden yüksek seslerde yukarıdan ve büyük adımlar, alçak seslerde ise küçük adımlar atmalarını beklemektedir. Bu sayede öğrencilerin sesler arasındaki gürlük farkını anlamada daha somut bir uygulama kullanılmasının öğrencide kalıcı olacağı düşünülmektedir. Yönteme göre müziğin, çocukların zihninde harekete uyarlanabilir bir kavram haline gelmesi amaçlanmaktadır.

Yönetken (1952)’den aktaran Dündar (2003: 174)’a göre “çocukta ritim duygusundan başlamak suretiyle müzik eğitiminin verildiği bu metotta, yalnız ritim eğitimi değil, aynı zamanda solfej ve kulak eğitimi de verilir.”

4. Okul Öncesi Müzik Eğitiminde Öğretmenin Rolü

Müzik eğitiminin 0-6 yaş aralığındaki çocuklarda uygulanabilmesindeki kilit nokta şüphesiz ki öğretmenlerdir. Uygun bir öğretim planının öğrencilerde başarıya ulaşmasındaki en büyük etken öğretmenin ders içinde sınıfa, oluşturulan gruplara ve öğrencilerin her biri üzerinde değerlendirme yapması durumudur. Böylelikle öğretmen müzik etkinliklerinde öğrencilerin aktif katılım durumu, onların öğrenimlerinde pozitif olarak ne kadar aktarım sağlandığı bilgisine sürekli sahip olacaktır.

Eğitimin sürdürüldüğü kurumdaki fiziki ortamın uygunluğundan sonra öğretmen, öğrenci merkezli düşünerek her gün için ayrı plan oluşturmalı ve bu planlara sadık kalmalıdır. “Planlanan etkinliğe uygun materyalleri sağlayarak çocukları yaratıcı düşünme ve harekete sevk etmelidir” (Dikici Sığırtmaç, 2005: 21).

Müzik öğretim yöntemlerinin aralarındaki farklardan dolayı, bu yöntemlerin uygulanmasında öğretmenlerin gerekli bilgi birikimine ve tecrübeye sahip olmaları gerekmektedir. Carl Orff’un müzik öğretim yöntemi olan müzik ve hareket eğitiminde ders işleme modeli öğrenciye dönük olduğundan öğretmen rehber konumundadır ve öğrencinin yapılış biçimini belirleyebildiği etkinlikler üzerinde öğretmen hâkimiyeti üst düzeyde olmalıdır. Etkinlikler öğretmen gözetiminde, öğrencilerin doğaçlamalarıyla sürdürülmeli ve ders işleniş biçimi öğrenci merkezli olmalıdır.

Orff yöntemi ile benzer şekilde Dalcroze yöntemi de müzik ve hareketin birlikte kullanıldığı bir yöntemdir ve müzik öğelerinin vücut hareketleri ile bağdaştırılarak öğrenilmesinin sağlanması amaçlanır. Kılıç (2011: 31) bu iki yöntemde öğretmenin durumunu şu şekilde belirtmiştir: “Öğretmen rehber konumundadır, dersin öğrenme alanı, öğrenme alt alanı, amacı ve belirlenen kazanımları doğrultusunda “ne” yapılacağını belirlemektedir. Öğrenciler ise kendi yaşantılarından yola çıkarak, verilen yönergeler doğrultusunda “nasıl” yapılacağını, bireysel ve grup çalışmaları sırasında belirlerler.”

Kodaly yöntemi öğrencilere şarkı söylemek aracılığıyla müzik öğretmeyi amaçlayan bir yöntem olduğundan dolayı öğrencilere öğretilecek şarkıların zorluk sırası iyi belirlenmeli, kolaydan zora doğru giden ve basit tarımlardan oluşan şarkıların seçildiği bir plan hazırlanmalıdır. Yöntemde kullanılan şarkılarda halk ezgilerinin ağırlıkta olmasından dolayı da öğretmenin bu alana özgü çalışmalarının ve tecrübelerinin bulunması gerekmektedir.

Tufan (1995)’dan aktaran Özen (2004: 62) yöntemle ilgili olarak şu şekilde belirtmiştir: “Bir sesin algılanmasından, duyulan notanın veya aralığın yazılmasına kadar uzanan bu yöntemde, el işaretleri ve nota isimlerinden oluşan heceler kullanılır. Aynı zamanda enstrüman öncesi hazırlık eğitimi niteliği taşıyan bu yöntemde öğretmen ve aile iş birliği önem taşımaktadır.”

Öğretmenlerin ders içi etkinliklerden ayrı olarak, okul öncesi müzik eğitimine ebeveynleri de dâhil etmeleri gerekmektedir. Derslerde öğrenilen bilgilerin öğrencide kalıcılığının sağlanması amacıyla etkinliklerin içerik ve amaçlarının ebeveynler tarafından bilinmesi gerekmekte ve aile ile çocuğun evde geçirilen zaman içerisinde bu bilgileri desteklemeleri/tekrar etmeleri gerekmektedir.

Ebeveynlerin eğitim sürecine en fazla dâhil oldukları yöntemde Suzuki tekniği örnek olarak gösterilebilir. Suzuki tekniğinde ebeveynler yapılan dersleri izler, öğretmenin dikkat çektiği noktalarda gerekli notları alıp evde yapılan tekrarlarda denetleyici ve yol gösterici rolünü üstlenirler. Müdahale etmeksizin kendi çocukları ve diğer öğrencilerin derslerini izlemeleri ebeveynlerin, derste öğrenilecek konunun daha doğru tekrarı açısından önem kazanmaktadır.

Yine bu teknikte var olan anadili yaklaşımında da müziğin yaşamın önemli bir parçası olduğu ve ailede de müziğin yeri olduğunu benimseyen ebeveynler, öğretmen tarafından yönlendirilerek gereken müzik yaşantısını oluşturmaya çalışırlar.

Suzuki öğretmeninden bire bir yapılan çalgı derslerinde geleneksel yöntemlerle değil, Suzuki yönteminin gerektirdiği biçimde eğitim vermesi beklenmektedir. Yöntemde geleneksel yöntemden farklı olarak nota yazısının öğrenimine, enstrüman eğitimine başlandıktan sonra geçilmektedir. Dolayısıyla Suzuki öğretmeni nota bilmeyen öğrenciye çalgısını çalması için yöntemin gerektirdiği bir biçimde eğitim imkânı sunulmalıdır.

“Suzuki öğretmeni, *Suzuki Metodu* ’nun bel kemiğidir. Suzuki öğretmenleri çok küçük yaştaki çocukları eğittikleri için, çalgının nasıl öğretileceğini bilmenin yanı sıra çocuk psikolojisini ve gelişimini de çok iyi bilmek zorundadır” (Tecimer Kasap, 2005: 124).

5. SONUÇ

Müzik eğitiminin okul öncesi dönemde başlamasının, çocuğun bedensel ve zihinsel gelişimine büyük katkılar sunduğu yukarıda belirtilmiştir. Eğitimin amaçlarına uygun sürdürülebilmesi için, eğitimcilerin yeterli tecrübe ve donanıma sahip olmaları, aldıkları yükseköğrenimin alana yönelik olması gerekmektedir. Öğretmenlerin, eğitim süresince çocukların gelişim evrelerini göz önünde bulundurmaları, dersi sevdirmeleri ve müziğin onlar için önemli bir yere sahip olduğunu, müzik ve çalgı eğitim yöntemlerinin uygulama biçimleri hakkında gerekli bilgiye sahip olmaları gerekmektedir.

Çalgı eğitimine başlama yaşının birçok kaynağa göre okul öncesi döneme karşılık geldiği ve bu dönemde verilecek olan çalgı eğitiminde kullanılacak yöntemlerin özenle seçilmesi gerektiği bilinmektedir. Seçilen çalgı eğitimi yöntemlerinin ulaşılabilecek beklenen hedeflere uygunluğunun ve kullanım olanaklarının belirlenmesinde en büyük görevin öğretmenlere ait olduğu düşünülmektedir.

Okul öncesi dönemde kullanılan sözü geçen yöntemlerde öğretmenlerin, öğrencide müzik bilincinin kazandırılması, müziğin öğrencinin yaşamında yer etmesi ve çalgı eğitimine hazırlığının sağlanmasında gereken önemi göstermeleri gerekmektedir. Yöntemlerin seçilmesinde rol oynayan faktörlerin öğretmen tarafından iyice belirlenmesi eğitimin nitelikli bir biçimde sunulmasını sağlayacaktır.

Çalgı eğitimi yöntemlerinin okul öncesi döneme yönelik olması, temel eğitim anlayışından farklı bir yaklaşım gerektirdiğinden öğretmenlerin, ilgili yaş grubunun özelliklerini bilmesi gerekmektedir. Yöntemlerin uygulanmasında öğrenci merkezli eğitimi benimseyebilmesi ve yöntemler arasındaki farklılıklara bağlı olarak öğretmenlerin eğitimde kullanacakları yöntemlerde yeterli bilgi ve tecrübeye sahip olmaları gerektiği düşünülmektedir.

Türkiye’de okul öncesi öğretmenlerinin yükseköğrenimleri esnasında sadece iki dönem müzik öğretimi dersi aldıkları ve alana yönelik yükseköğretim programının bulunmaması düşünüldüğünde, okul öncesi dönemde müzik öğretiminin yeterli düzeye ulaşamadığı söylenebilir.

Türkiye’de eğitim programlarında okul öncesi dönemde müzik öğretimi bölümünün bulunmaması, öğretmenlerin alana yönelik bireysel çalışmalar yapmalarını, müzik/çalgı eğitimi yöntemlerinin eğitimde kullanılmasını mümkün kılabilen sertifika programlarına katılmalarını gerektirmektedir.

Eğitim modellerinde örnek alınan Finlandiya’da konuya ilişkin eğitim programını Tufan (2006: 189) şu şekilde belirtmiştir:

“Finlandiya’da okulöncesi eğitimde görev yapan müzik öğretmenleri, üniversitelerin okulöncesi müzik öğretmenliği bölümlerinden mezun olmaktadır. Bu bölümler, başta Sibelius Academia ve Helsinki Üniversitesi’nde olmak üzere birçok yükseköğretim kurumunda yer almaktadır. Helsinki Üniversitesi’nde okulöncesi müzik öğretmenliği lisans programı 4,5, yüksek lisans programı ise 5,5 yıldır.”

KAYNAKÇA

Akpınar, G. ve Çaydere Öztosun, Ö. (2011). Başlangıç Keman Eğitiminde Kullanılabilir Okul Şarkıları, Türküler ve Tekerlemeler. *e-Journal of New World Sciences Academy*, 2, 290-302.

Aral, N., Kandır, A. ve Can Yaşar, M. (2011). *Okul Öncesi Eğitim ve Okul Öncesi Eğitim Programı*. İstanbul: Yenigüven Matbaası.

Barışeri, N. (2013). Müziksel Yaratıcılık Alanında Yapılan Ders Planlarının Öğrenme-Öğretme Süreçlerinin İncelenmesi. *İdil Dergisi*, 6, 254-275.

Çevik, D. B. (2007). Müzik Öğretim Yöntemlerinden, Orff Müzik Öğretisine Genel Bir Bakış. *Balıkesir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 1, 95-100.

Dikici Sığırtmaç, A. (2005). *Okul Öncesi Dönemde Müzik Eğitimi*. İstanbul: Kare Yayınları.

Dündar, M. (2003). Anaokulu ve İlköğretimin Birinci Sınıfında Ritim Eğitimi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2, 171-180.

Erdal, G. G. (2012). Gelişim ve Öğrenme Kuramcılarına Göre Müzik Öğretim Yöntemlerinin Okul Öncesi Eğitimindeki Yeri. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education*, 1, 54-59.

Ertürk, S. (2013). *Eğitimde Program Geliştirme*. (6. Basım). Ankara: Tarcan Matbaacılık.

Güleç Ersoy, K. S. (2010). Altı Yaş Çocuklarının Piyano Eğitimine Hazırlanmalarında Kullanılan Yöntemlerin İncelenmesi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Kara, M. ve Pirgon, Y. (2013). Suzuki Keman Okulu Volüm I. Metodunun Hedef Davranışlar Yönünden İncelenmesi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 1, 5-18.

Kılıç, I. (2011). Müzik Öğretim Yöntemlerinin Yaratıcı Dramayla Birlikte Kullanılması: Diyafram Nefesi ve Ses Çalışmaları Alt Öğrenme Alanında Bir Uygulama Örneği. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 30, 29-53.

Konakçı, N. (2010). Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğrencilerinin Bireysel Çalgı Eğitimi Dersine Yönelik Tutumlarının İncelenmesi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kuran, E. N. (2007). Suzuki Metodu ve Türkiye'deki Konservatuvar Öncesi Müzik Eğitimi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Özçelik, Ö. A. (2010). Suzuki Yetenek Eğitimi ve Bartok Mikrokozmos Yöntemleriyle Özengen Piyano Eğitiminde Yoğunlaşma Becerisi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23, 643-661.

Özen, N. (2004). Çalgı Eğitiminde Yararlanılan Müzik Eğitimi Yöntemleri. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2, 57-63.

Şişman, M. (2010). *Eğitim Bilimine Giriş*. (6. Basım). Ankara: Pegem Akademi.

Tecimer Kasap, B. (2005). Suzuki Okulu Metodu. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9, 115-128.

Toksoy, A. C., Beşiroğlu, Ş. (2006). Orff Yaklaşımı Çerçevesinde İlköğretim I. Kademesinde Müzik ve Hareket Eğitimine Başlangıç İçin Bir Model Önerisi. *İTÜ Dergisi Sosyal Bilimler*, 2, 23-34.

Tufan, S. (2006). Okul Öncesi Müzik Öğretmeni Profili. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*, Pamukkale Üniversitesi, Denizli.

Tunçer, D. Ö. ve Doğrusöz, N. (2013). 36-72 Aylık Çocuklar ile Dacroze Yaklaşımı: Oyun Örnekleri. *Akademik Bakış Dergisi*, 36, 1-20.

Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi (Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar)*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Yıldırım, K. (1995). Kodaly Yöntemi ile Müzik Eğitimi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Yıldız, G. (2002). *İlköğretimde Müzik Öğretimi Birinci Kademe*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Yiğit, Ç. (2010). Müzikte Yaratıcı Drama. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23, 1-10.

Yiğit, E. F. (2000). Müzik Eğitiminde Kodaly Metodu'nun Rolü. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

ERZURUM YÖRESİ SÖZLÜ OYUN HAVALARININ GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ KURAMINA GÖRE EZGİSEL ANALİZİ

Analys of Verbal Dance Tunes of Erzurum Province According to Model of Traditional Turkish Art Music

Turan SAĞER*

Zafer AKINCIOĞLU**

ÖZET

Türk kültürünün ve Türk müziğinin temel öğeleri olan Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM) ve Geleneksel Türk Sanat Müziği (GTSM) eserlerinin notaya alınması sürecinde halk müziği için on yedi aralıklı ses sistemi, sanat müziği için yirmi dört aralıklı ses sistemi kullanılmıştır. Bu farklılıktan dolayı GTHM eserleri dizi bakımından ve seyir farklılıkları bakımından “Ayak” kavramı içerisinde, GTSM eserleri ise “Makam” kavramı içerisinde değerlendirilmiştir. Makam ve Ayak kavramları birbirinden farklı düşünülmesine rağmen temelde birçok noktada paralellik göstermektedir. Bu yüzden GTHM eserlerinin dizileri çoğunlukla GTSM makamlarından birine karşılık gelmektedir. Çalışmamızda TRT repertuarında bulunan Erzurum yöresine ait sözlü oyun havaları taranmış ve dizileri nota kullanım sıklıkları ve nota süreleri bakımından incelenmiştir. Bu çalışma sonucunda elde edilen bilgiler doğrultusunda Erzurum yöresi sözlü oyun havalarının dizi yapıları Geleneksel Türk Sanat Müziği kuramı çerçevesinde makamsal olarak incelenmiş ve ayak kavramı ile karşılaştırılmıştır. Yapılan bu çalışmada kullanılan yöntemler ışığında TRT repertuarında bulunan eserlerin makam ve ayak kavramları bakımından karşılaştırmaları yapılabilir. Bu açıdan çalışmamızın faydalı olacağı düşünülmektedir. Çalışma Erzurum yöresi sözlü oyun havalarının nota kullanım sıklıkları ve nota sürelerinin matematiksel olarak yüzdelerin hesaplanması ve grafik olarak ifade edilmesi sonucu oluşan istatistiklere dayandırılarak makamsal analiz yapılması esasına dayanmaktadır. Sonuç olarak incelenen eserlerin ayak kavramının yanı sıra GTSM kuramı kapsamında değerlendirilip eserlerin makamsal olarak tasnif edilebileceği sonucuna ulaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, halk müziği, halk oyunları müziği.

ABSTRACT

In the process of notating Traditional Turkish Folk Music (TTFM) and Traditional Turkish Art Music (TTAM) works which are main components of Turkish culture and Turkish Music, seventeen interval audio system for Turkish folk music and twenty-fours interval audio system for Turkish classical music are used. Because of this difference TTFM works are evaluated in the concept of Turkish Ayaq in terms of sequences and seyir differences, and TTAM works are evaluated in the concept of “Maqam”. Although Maqam and Turkish Ayaq concepts are considered as different, they are basically parallel on several points. Therefore TTFM works’ sequences mostly correspond to one of TTAM maqams. In this study, verbal dance tunes of Erzurum Province in TRT repertory were surveyed and the sequences were examined in point of durations and frequencies of music notes. In accordance with information from results of the study, sequence structures of verbal dance tunes of Erzurum Province were carried out in the context of Traditional Turkish Folk Music as a concept of maqam, and were compared to the concept of ‘ayaq’. In the lights of the methods used in this study, comparisons of works in TRT repertoire can be made in terms of the concepts of maqam and ayaq. Therefore, this study is considered as useful. This study is based on maqamsal analysis from statistics which are mathematically calculating percentages and obtaining graphics of notes’ frequencies and durations of verbal dance tunes of Erzurum Province. As a result, examined works can be classified. As a result, in addition To classification according to ayaq concept, examined works can be classified according to the maqams by evaluation in the scope of TTAM theory.

Key Words: Music, folk music, folk dance music.

GİRİŞ

Türk Halk Müziğindeki ezgilerde, belli karakteristik sesleri bünyesinde bulunduran dizi grupları vardır. Genellikle bu gruplara “ayak” adı verilmektedir (Ekici, 2009: 24).

Türk halk müziğinin en önemli problemlerinden birisi terminolojidir. Bu problemlerin başında ise, Türk Halk Müziğinin melodik veya ezgisel yapısının adlandırılması konusu gelmektedir (Ekici, 2009: 21).

Günümüze kadar olan süreçte bazı âşık tarzı havaların adları (Kerem, Garip), âşık tarzı edebi türlerden yola çıkılarak verilmiş adlar (Müstezad, Kalenderi) ve yöresel türkü ve uzun hava adları (Misket, Maya, Bozlak) kullanılarak dizi veya ayak terimleri bu adlara eklenerek Türk halk müziğinin melodik yönden izahı yapılmıştır (Ekici, 2009: 23).

Makam teriminin Türk halk müziği ile ilk ilişkilendirilmesi bu türün en yaygın sazı olan bağlamanın alt telinin La kabul edilmesi ile birlikte başladığı düşünülebilir. Bu adlandırmaya neden olarak da; Hüseyinî, Uşşak ya da Muhayyer makamındaki halk ezgilerinin, halkın sanatçıları tarafından seslendirilmesi sırasında, karar anlarında en alt telin kullanılmış olmasını gösterebiliriz. Muallim İsmail Hakkı Bey’in dikkatini çeken bu karar seslerinin, geleneksel sanat müziğinde de aynı

* Prof. Dr.-Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, turan.sager@inonu.edu.tr

** Öğr. Gör.-Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü, zafer.akincioglu@kafkas.edu.tr

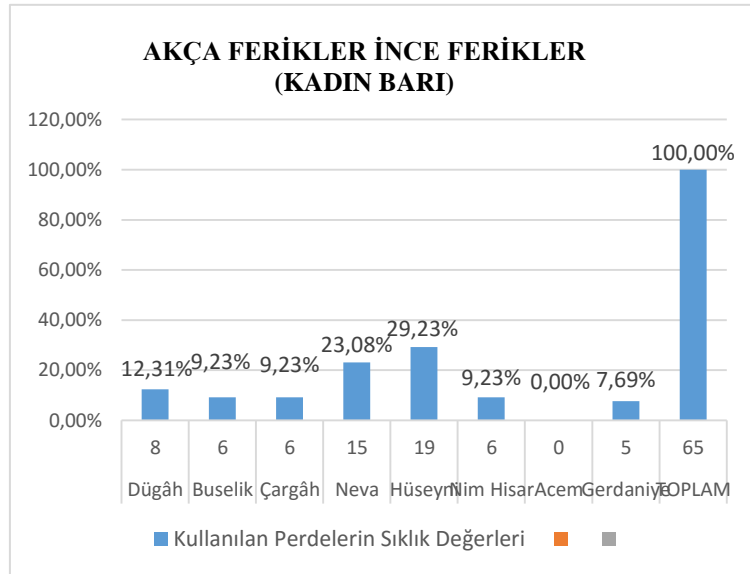
makamların karar sesleri olan La (Dügâh) perdesiyle ilgi kurularak, en alt tele La denilmiş olmasını da, bir başka güçlü olasılık olarak görebiliriz (Ekici,2009:29-30).

Makam ve Ayak kavramları birbirinden farklı düşünülmesine rağmen temelde birçok noktada paralellik göstermektedir. Bu yüzden GTHM eserlerinin dizileri çoğunlukla GTSM makamlarından birine karşılık gelmektedir. Çalışmamızda TRT repertuarında bulunan Erzurum yöresine ait sözlü oyun havaları taranmış ve dizileri nota kullanım sıklıkları ve nota süreleri bakımından incelenmiştir. Elde edilen bu veriler matematiksel olarak yüzdelerinin hesaplanması ve grafik olarak ifade edilmesi sonucu oluşan istatistiklere dayandırılarak makamsal analiz yapılması amaçlanmıştır.

Akça Ferikler İnce Ferikler (Kadın Bari)

Kullanılan Perdelerin Sıklık Değerleri									
	Dügâh	Buselik	Çargâh	Neva	Hüseyni	Nim Hisar	Acem	Gerdaniye	Toplam
1. ölçü	4				1				5
2. ölçü					5			1	6
3. ölçü		1		4	1	1		1	8
4. ölçü		1	2	1		1			5
5. ölçü		1		4	1	1		1	8
6. ölçü		1	2	1		1			5
7. ölçü	4				1				5
8. ölçü					5				5
9. ölçü					4			1	5
10. ölçü		1		4	1	1		1	8
11. ölçü		1	2	1		1			5
TOPLAM	8	6	6	15	19	6	0	5	65

Kullanılan Perdelerin Sıklık Değerleri		
Dügâh	8	12,31%
Buselik	6	9,23%
Çargâh	6	9,23%
Neva	15	23,08%
Hüseyni	19	29,23%
Nim Hisar	6	9,23%
Acem	0	0,00%
Gerdaniye	5	7,69%
TOPLAM	65	100,00%

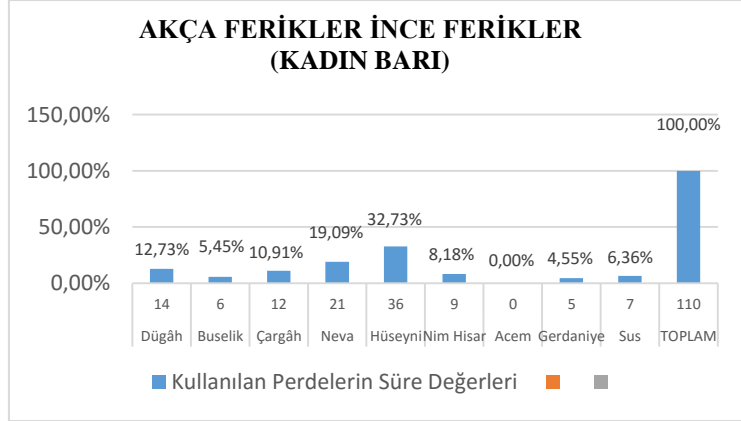


Kullanılan Perdelerin Süre Değerleri										
	Dügâh	Buselik	Çargâh	Neva	Hüseyni	Nim Hisar	Acem	Gerdaniye	Sus	TOPLAM
1. ölçü	7				3					10
2. ölçü					8			1	1	10

1. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi, 06-08 Mayıs 2015,
Diyarbakır

3.ölçü	1		5	2	1		1			10
4.ölçü	1	4	2		2				1	10
5.ölçü	1		5	2	1		1			10
6.ölçü	1	4	2		2				1	10
7.ölçü	7			2					1	10
8.ölçü				9					1	10
9.ölçü				8			1		1	10
10.ölçü	1		5	2	1		1			10
11.ölçü	1	4	2		2				1	10
TOPLAM	14	6	12	21	36	9	0	5	7	110

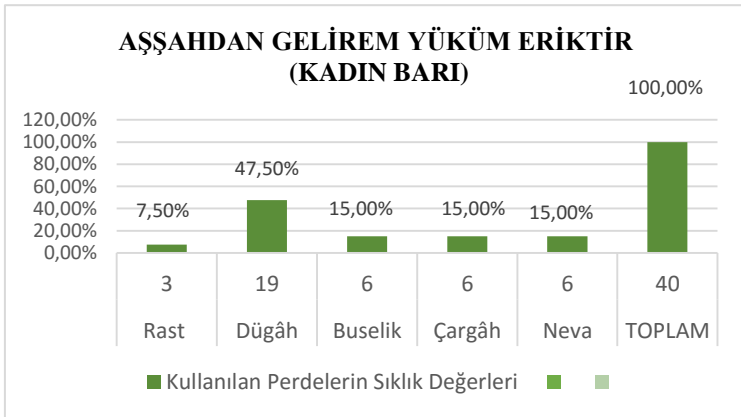
Kullanılan Perdelerin Süre Değerleri	
Dügâh	14 12,73%
Buselik	6 5,45%
Çargâh	12 10,91%
Neva	21 19,09%
Hüseyini	36 32,73%
Nim Hisar	9 8,18%
Acem	0 0,00%
Gerdaniye	5 4,55%
Sus	7 6,36%
TOPLAM	110 100,00%



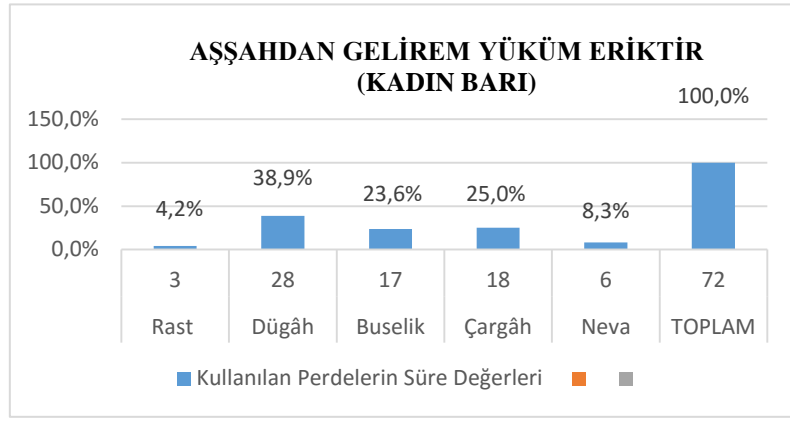
Türküde kullanılan ses dizisi incelendiğinde donanımda olmamakla beraber üç komalık (MÎ) bemol ses değiştirici işaretinin alındığı ve türkünün (RE) perdesinde karar verdiği görülmektedir. Bu dizi Türk Halk Müziğinde Kerem dizisi olarak adlandırılmaktadır. Türküde kullanılan bu dizinin Türk Sanat Müziğinde tam bir karşılığı olmamakla birlikte bu dizi donanımında bir komalık (SÎ) bemol (Segâh), dört komalık (MÎ) bemol (Nim Hisar) ve dört komalık (FA) diyez (Eviç) seslerini alan Karcıgar makamı ses dizisine benzemektedir. Türküde kullanılan seyir karakteri inici olup bu seyir karakteri Karcıgar Makamı seyir karakteri ile zıt yapıdadır (Feyzi, 2002: 19-20).

Aşşahdan Gelirem Yüküm Eriktir (Kadın Bari)

Kullanılan Perdelerin Sıklık Değerleri	
Rast	3 7,50%
Dügâh	19 47,50%
Buselik	6 15,00%
Çargâh	6 15,00%
Neva	6 15,00%
TOPLAM	40 100,00%



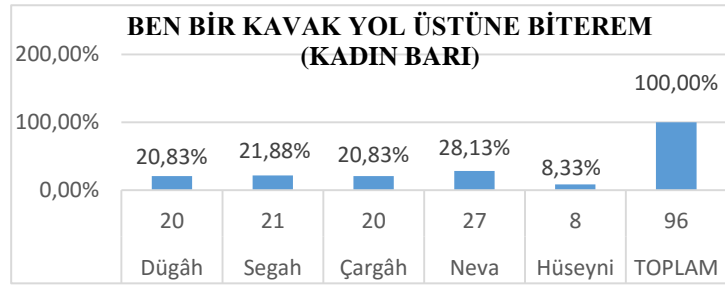
Kullanılan Perdelerin Süre Değerleri		
Rast	3	4,2%
Dügâh	28	38,9%
Buselik	17	23,6%
Çargâh	18	25,0%
Neva	6	8,3%
TOPLAM	72	100,0%



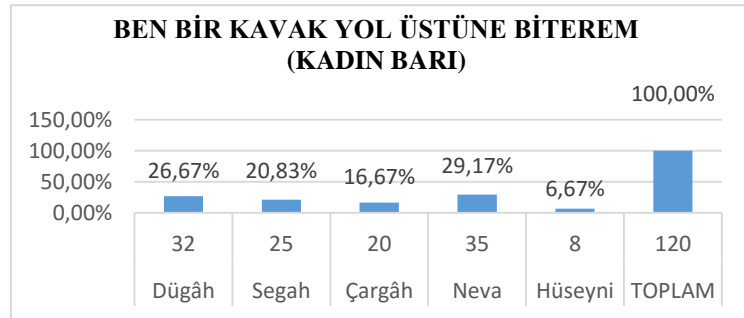
Türküde kullanılan ses dizisi incelendiğinde dizide herhangi bir ses değiştirici işaret kullanılmadığı görülüp Türk Halk Müziğinde bu dizi Kerem dizisi olarak adlandırılmaktadır. Türk Sanat Müziğinde bu dizi donanımında hiçbir ses değiştirici işaret almayan Buselik Makamı ses dizisine benzemektedir. Türkünün saz ve söz bölümü aynı bölümden oluşmaktadır. Türkü yapısı itibarıyla incelendiğinde Buselik makamının tüm özelliklerini taşımasa bile Buselik ses dizisini kullandığı ve Buselik makamında sıkça kullanılan DO Çargâh (%38,9) perdesini Önemle vurguladığı için Buselik Makamıyla hemen hemen aynıdır. Türkünün seyir karakteri inici olup bu seyir karakteri Buselik Makamı seyir karakteri ile zıt bir yapı taşımaktadır (Feyzi, 2002: 41).

Ben Bir Kavak Yol Üstüne Biterem (Kadın Bari)

Kullanılan Perdelerin Sıklık Değerleri		
Dügâh	20	20,83%
Segâh	21	21,88%
Çargâh	20	20,83%
Neva	27	28,13%
Hüseyni	8	8,33%
TOPLAM	96	100,00%



Kullanılan Perdelerin Süre Değerleri		
Dügâh	32	26,67%
Segâh	25	20,83%
Çargâh	20	16,67%
Neva	35	29,17%
Hüseyni	8	6,67%
TOPLAM	120	100,00%

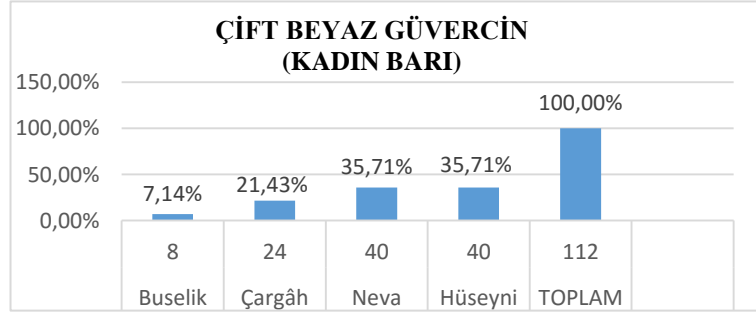


Türküde kullanılan ses dizisi incelendiğinde donanımında sadece iki komalık (Sİ) (%20,83) bemol sesi alındığı görülmektedir. Türk Halk Müziğinde Kerem diye adlandırılmaktadır. Türk Sanat Müziğinde bu dizi donanımında bir komalık (Sİ) bemol (Segâh) sesi alınan Uşşak Makamı ses dizisine benzemektedir. Türkünün saz ve söz bölümü aynıdır. Türkü mahalli bir oyun olduğundan aynı temanın birkaç kez tekrar edilmesinden olmuştur. Türkü Uşşak makamının tüm özelliklerini göstermese bile kullandığı ses dizisi bakımından Uşşak makamıyla aynıdır. Türkünün seyir karakteri incelendiğinde çıkıcı bir seyir izlediği görüldüğünden Uşşak makamının seyir karakteriyle aynı yapıyı taşımaktadır (Feyzi, 2002: 57-58).

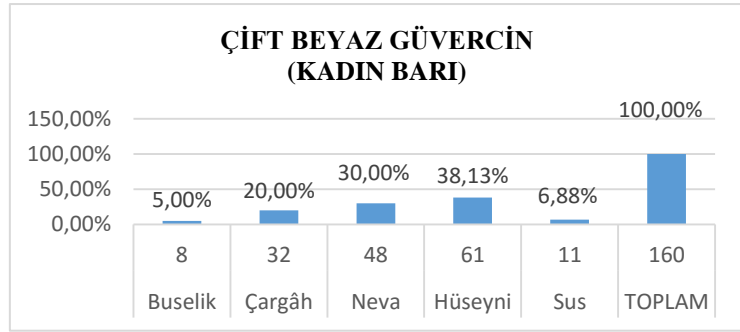
Eserde Re (Neva) perdesi %27,17 oranında sıklıkla kullanıldığı için Uşşak Makam dizisinin güçlüsü Re (Neva) olduğundan bu bakımdan da Uşşak Makamı dizisiyle benzerlik göstermektedir.

Çift Beyaz Güvercin (Kadın Bari)

Kullanılan Perdelerin Sıklık Değerleri		
Buselik	8	7,14%
Çargâh	24	21,43%
Neva	40	35,71%
Hüseyni	40	35,71%
TOPLAM	112	100,00%



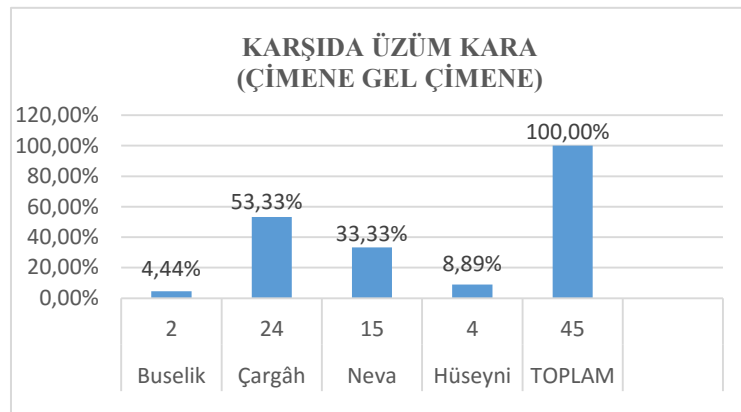
Kullanılan Perdelerin Süre Değerleri		
Buselik	8	5,00%
Çargâh	32	20,00%
Neva	48	30,00%
Hüseyni	61	38,13%
Sus	11	6,88%
TOPLAM	160	100,00%



Türküde kullanılan ses dizisi incelendiğinde donanımda hiçbir ses değiştirici işaret kullanılmadığı ve (Sİ) perdesinde karar verildiği görülmektedir. Türk Halk Müziğinde bu dizi Misket dizisi olarak adlandırılmaktadır. Türk Sanat Müziğinde bu dizi donanımda hiç bir ses değiştirici işaret almayan Çargâh makamı ses dizisine benzemektedir, karar sesi her ne kadar (Sİ) perdesi gibi görünse de gizli karar sesi do Çargâh sesidir. Bu nedenden dolayı kullanılan ses dizisi daha çok Çargâh makamı ses dizisine benzemektedir. Türkünün saz ve söz bölümü ayrı ayrı olmayıp tek bölümden ibarettir. Türküyü incelemeye başlamadan önce şu hususu belirtmekte fayda vardır. Yukarıda da belirtildiği gibi türküde her ne kadar karar sesi (Sİ) perdesi gibi görünse de türkü devamlı tekrar edilen bir bar türküsü olması münasebeti ile asıl karar sesi (DO) Çargâh perdesidir. Bu bakımdan türküyü Çargâh makamı içerisinde incelemek daha uygundur. Türküde kullanılan seyir karakteri çıkıcı olup bu seyir karakteri Çargâh Makamı seyir karakteri ile aynı yapıdadır (Feyzi, 2002: 119-120).

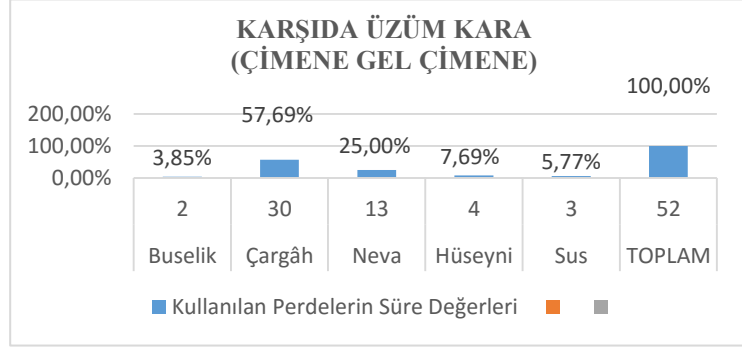
Karşıda Üzüm Kara (Çimene Gel Çimene)

Kullanılan Perdelerin Sıklık Değerleri		
Buselik	2	4,44%
Çargâh	24	53,33%
Neva	15	33,33%
Hüseyni	4	8,89%
TOPLAM	45	100,00%



Kullanılan Perdelerin Süre Değerleri

Buselik	2	3,85%
Çargâh	30	57,69%
Neva	13	25,00%
Hüseyni	4	7,69%
Sus	3	5,77%
TOPLAM	52	100,00%

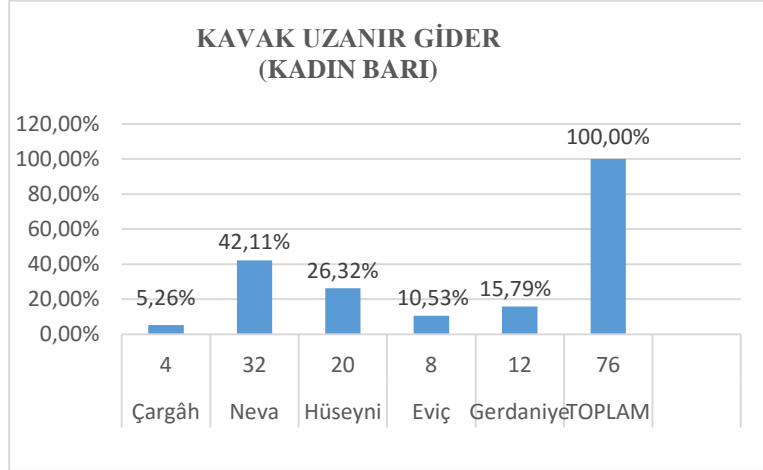


Türküde kullanılan ses dizisinde hiçbir ses değiştirici işaret bulunmayıp DO Çargâh (%57,69) perdesinde karar vermiştir. Bu dizi Türk Halk Müziği'nde Do Müstezat dizisi olarak adlandırılmaktadır. Türk Sanat Müziği'nde bu dizi donanımında hiçbir ses değiştirici işaret bulunmayan ve Çargâh perdesinde karar veren Çargâh makamı ses dizisine benzemektedir. Türkünün saz ve söz bölümleri ayrı ayrı olmayıp üç bölümden ibarettir. Bu üç bölümde de işlenen tema birbirinin aynıdır. Türküde kullanılan seyir karakteri çıkıcı olup bu seyir karakteri Çargâh makamı seyir karakteriyle aynıdır (Feyzi, 2002: 252-253).

Kavak Uzanır Gider (Kadın Bari)

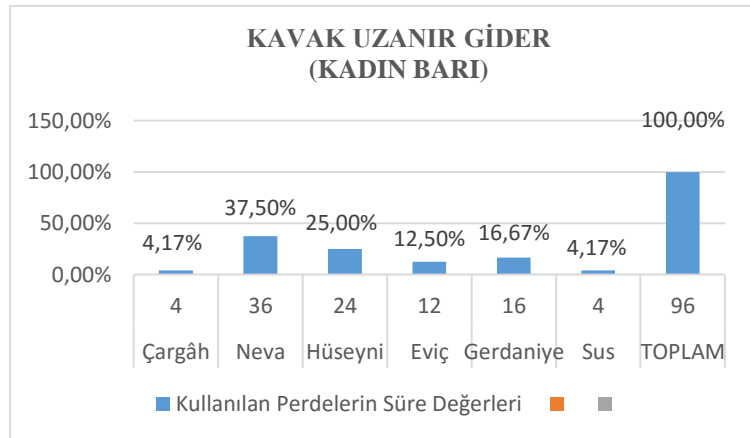
Kullanılan Perdelerin Sıklık Değerleri

Çargâh	4	5,26%
Neva	32	42,11%
Hüseyni	20	26,32%
Eviç	8	10,53%
Gerdaniye	12	15,79%
TOPLAM	76	100,00%



Kullanılan Perdelerin Süre Değerleri

Çargâh	4	4,17%
Neva	36	37,50%
Hüseyni	24	25,00%
Eviç	12	12,50%
Gerdaniye	16	16,67%
Sus	4	4,17%
TOPLAM	96	100,00%

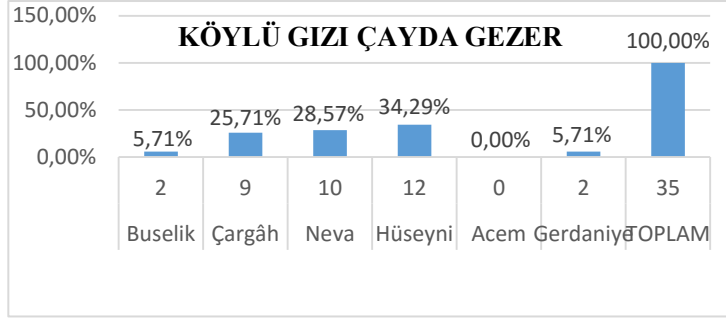


Türküde kullanılan ses dizisinde sadece donanımında dört komalık FA diyez (%12,50) sesinin alındığı görülmektedir ve karar sesi olarak (RE) (%37,50) perdesi kullanılmaktadır. Bu dizi Türk Halk Müziğinde Kerem dizisi olarak adlandırılmaktadır. Türk Sanat Müziğinde bu dizinin tam bir karşılığı olmamakla birlikte donanımında bir komalık (Sİ) bemol (Segâh) ve dört komalık (FA) diyez (Eviç) seslerini alan Rast makamı dizisinin Neva perdesi üzerine göçürülmüş haline benzemektedir. Türkünün

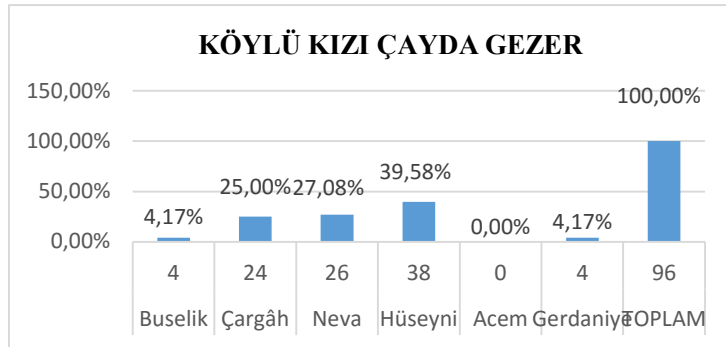
saz ve söz bölümü aynı bölümden ibaret olup türkü bir temanın dört defa üst üste icra edilmesiyle oluşturulmuştur. Türküde kullanılan seyir karakteri inici-çıkıcı olup bu seyir karakteri Rast makamı seyir karakteriyle zıt yapıdadır (Feyzi, 2002: 256-257).

Köylü Gızı Çayda Gezer

Kullanılan Perdelerin Sıklık Değerleri		
Buselik	2	5,71%
Çargâh	9	25,71%
Neva	10	28,57%
Hüseyni	12	34,29%
Acem	0	0,00%
Gerdaniye	2	5,71%
TOPLAM	35	100,00%



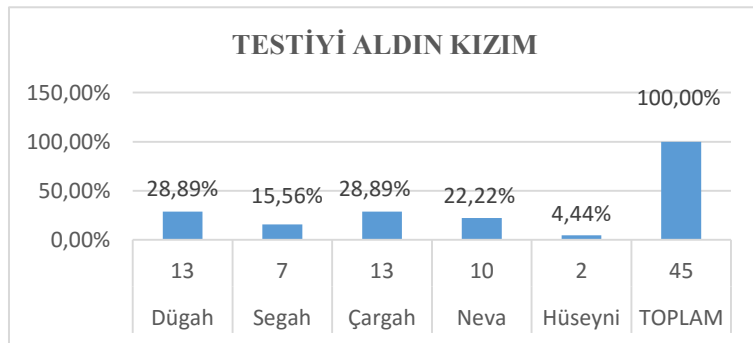
Kullanılan Perdelerin Süre Değerleri		
Buselik	4	4,17%
Çargâh	24	25,00%
Neva	26	27,08%
Hüseyni	38	39,58%
Acem	0	0,00%
Gerdaniye	4	4,17%
TOPLAM	96	100,00%



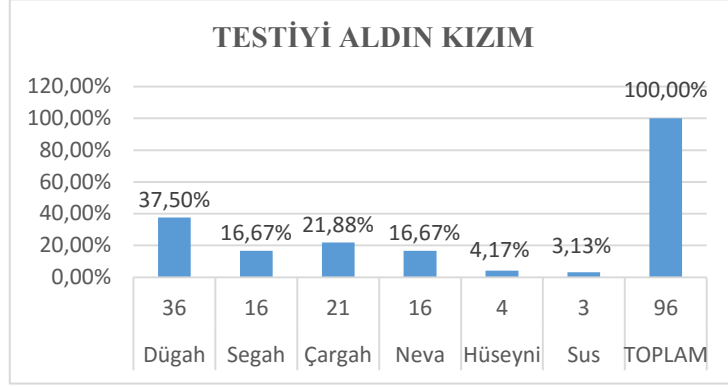
Türküde kullanılan ses dizisi incelendiğinde donanımda hiçbir ses değiştirici işaret alınmadığı ve (DO) (%25,00) perdesinde karar verildiği görülmektedir. Bu dizi Türk Halk Müziğinde (DO) Müstezat dizisi olarak adlandırılmaktadır. Türk Sanat Müziğinde bu dizi donanımda hiçbir ses değiştirici işaret almayan ve Çargâh perdesinde karar veren Çargâh makamı ses dizisine benzemektedir. Türkünün saz ve söz bölümleri aynı olup iki kısımdan oluşmaktadır. Türküde kullanılan seyir karakteri çıkıcı olup bu seyir karakteri Çargâh makamı seyir karakteri ile aynı yapıdadır (Feyzi, 2002: 274-275).

Testiyi Aldın Kızım

Kullanılan Perdelerin Sıklık Değerleri		
Dügâh	13	28,89%
Segâh	7	15,56%
Çargâh	13	28,89%
Neva	10	22,22%
Hüseyni	2	4,44%
TOPLAM	45	100,00%



Kullanılan Perdelerin Süre Değerleri		
Dügâh	36	37,50%
Segâh	16	16,67%
Çargâh	21	21,88%
Neva	16	16,67%
Hüseyni	4	4,17%
Sus	3	3,13%
TOPLAM	96	100,00%



Türküde kullanılan ses dizisi incelendiğinde donanımda sadece iki komalık (Sİ) bemol (%16,67) sesinin alındığı görülmektedir. Türk Halk Müziğinde bu dizi Kerem dizisi olarak adlandırılmaktadır. Türk Sanat Müziğinde bu dizi donanımda sadece bir komalık (Sİ) bemol (Segâh) sesi alan Uşşak makamı ses dizisine benzemektedir. Türküde kullanılan seyir karakteri çıkıcı olup bu seyir karakteri Uşşak makamı seyir karakteriyle aynı yapıdadır (Feyzi, 2002: 355-356).

SONUÇ

Türk halk müziğinin melodik yapısının makam ile izahında da mutlaka örtüşmeyen yanlar bulunacaktır. Fakat bir türkü bir makamın seyir özelliklerini gösteriyorsa o makamın adı ile dizisi makamın özelliklerini taşıırken seyir taşıımıyorsa en azından makamın dizisi ile adlandırma veya ifade etmenin bu konunun çözümü olduğu düşünülebilir.

Sonuç olarak incelenen eserlerin ayak kavramının yanı sıra GTSM kuramı kapsamında değerlendirilip eserlerin makamsal olarak tasnif edilebileceği sonucuna ulaşılmaktadır. Bu sayede uygulamada birlik sağlanabilir.

KAYNAKÇA

Ekici, S. (2009). Türk Halk Müziğinin Melodik Yapısının Adlandırılması Konusunda Düşünceler (Ayak, Makam ve Dizi Kavramları). *Akademik İncelemeler*, 4 (1), Sakarya.

Feyzi, A. (2002). TRT Repertuarındaki Erzurum Türkülerinin Türk Sanat Müziğindeki Makam Karşılıkları Açısından Analiz. *Yüksek Lisans Tezi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

TÜRK MÜZİĞİNDE DÖRTLÜ ARMONİ UYGULAMALARINDA KARŞILAŞILABİLECEK SORUNLAR ÜZERİNE BİR ÇÖZÜM ÖNERİSİ

A Solution Offer of Problems That May Be Encountered in The Practices of Quatro Harmony in Turkish Music

Turgay AKDAĞOĞLU*

Tolga KARACA**

ÖZET

Son bir asırdır sanat alanında birçok tartışmalara konu olan Geleneksel Türk Müziği, günümüzde hala ulusal manada gerçek kimliğini bulamamakta ve Batı müziğiyle uyumlarda hala problem yaşamaya devam etmektedir. Türk müziğinin kendine özgü zengin yapısı batı müziğiyle birleştirildiği zaman bizim seslerimizin bazılarının kaybolmasına ve batıyla icra esnasında makamların gerçek kimliğini yitirmesine yol açmaktadır. Bu konuda birçok değerli araştırmacılarımız bu konulara değinmiş araştırmalar yapmış lakin hala net bir sonuç elde edilememiştir. Hala icra edildiğinde Türk müziği kendi benliğini ortaya koyamamaktadır. Günümüzdeki Batı Müziği Konservatuvarlarında Türk Müziği eğitimi detaylı ve yeterli derecede verilmemesinden dolayı çok seslilikteki eksikliğin bir diğer sebebinin de bu olduğu görülmektedir. Bu çalışmada Türk Müziği'nde kullanılan makamsal yapıdan dolayı, armoni uygulamalarında karşılaşılabilecek zorluklar tespit edildikten sonra, çözüm yolları araştırılmış, makamsal yapılardan çok seslendirme örnekleri verilmiş ve Türk Müziği'nde armoni uygulamalarına hangi sazların uyumlu olup olmadığı gösterilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmamızda Geleneksel Türk Müziğinin ilk zamanlarından, Zekai Dede ve Dede Efendi'den 19-20 yy'a kadar çoksesliliğe bakış açısının değişim sürecini ele aldık. Bestelenen bazı çok sesli Makamsal klasik eserlerin donanımındaki 1 koma, 4 koma, 8 koma yani Geleneksel Türk Müziği adıyla koma, bakiye, büyük mücenneb gibi sesleri içeren eserlerin çok sesliğe uyarlanışında oluşan sorunlara ve bunların çözümlerine değindik. Bu çalışmamızın konu ile ilgili araştırmalara katkı sağlaması en büyük dileğimizdir.

Anahtar Kelimeler: Oratoryo, dörtlü armoni, geleneksel Türk müziği.

ABSTRACT

Nowadays, Traditional Turkish Music, which has been subject to lots of discussions in the art field for the last century, has still not created its real identity in national sense. And it has still continued having problem on harmony with Western music. When original structure of Turkish music is combined with western music, it causes that some of our sounds disappear and modes lose their real identities during the performance with the West. On this topic, a lot of our precious researchers made investigation. However, still a clear result has not been attained. When Turkish music is performed, it does not still present its own identity. Nowadays, because education of Turkish music in Western Music Conservatory is not provided in a detailed and sufficient way, it is seen that another reason of deficiency in polyphony is that. In this study, because of musical structure used in Turkish Music, difficulties that may be encountered in harmony practices were determined. Then, solutions were searched; more vocalization examples than musical structures were given; and which instruments are compatible with harmony practices in Turkish Music or not were aimed to be pointed. In our study, we dealt with period of change of viewpoint on polyphony from the beginning of Traditional Turkish Music, Zekai Dede and Dede Efendi, to the 19th and 20th centuries. In addition, we mentioned problems that exist during adaptation of works to polyphony and their solutions. These works include sounds such as coma, bakiye, and major mücenneb (8 coma) by name of Traditional Turkish Music; in other words, 1 coma, 4 comas and 8 comas in the equipment of some composed polyphony musical classic works. Our most vital wish is to make a significant contribution to related researches.

Key Words: Oratoria, quatro harmony, traditional Turkish music.

1. GİRİŞ

Türk Müziği'ndeki armonileme sorunlarına değinmeden önce, ilk olarak tek seslilik ve çok seslilik arasındaki farkı hatırlatmakta fayda görülmüştür. Tek sesli yapısı ile öncelikle Klasik Türk Müziği'ni (K.T.M.) ele alınmıştır. K.T.M'nin tek sesli yapısı ve bestelerinin tamamının tek sesli olarak bestelenmiş olması, geleneksel müziğimizde yıllarca vazgeçilmez bir unsur olmuştur. K.T.M eserleri, yatay¹¹⁹ olarak bestelenmiş, ancak, Klasik Batı Müziği (K.B.M.) eserleri bu durumdan tamamen farklı bir yapıda olup, çok sesli bestelenmişlerdir. (K.B.M.)'de çok sesli çalışmalar üzerine yapılan uygulamalarda, besteler aynı anda dikey¹²⁰ olarak düşünülmüş, bunun sonucunda da çok sesli anlayışta ana ezgi hiçbir partiye sabitlenmemiş olup, tüm partilere neredeyse eşit olarak dağıtılmıştır. Bu sonuç, çok sesli eserlerin ezgilerinin, dikey olarak ve tüm partilerin aynı anda duyum olgusunu, teknik ve duyuma bağlı kalınarak bestelendiğini göstermektedir. Barok, Klasik ve Romantik dönemde müziğin doruğuna varan Batı Müziği dünyası, modern dönem sonrası yeni arayışlar içine girmek zorunda kalmıştır.

XX. yüzyıl itibarı ile Türk Müziği bestecileri de yeni eserlerinde çok seslilik arayışına girmiş, armoni eğitimi konusunda birçok müzik adamı yurtdışına yollanmış ve T. M.(Türk Müziği) çok sesliliği üzerine bugüne kadar birçok metot düşünülmüştür. Bazı tek sesli Türk Müziği besteleri çok

*Okt.-Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Türk Müziği Temel Bilimler Bölümü, turgayakdagoglu@ardahan.edu.tr

**Öğr. Gör.-Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, thy691@gmail.com

119Tek sesli müzikte bestelenen tüm eserler, ezgi ön planda ve önemsendiğinden dolayı, "yatay" olarak bestelenmişlerdir.

120Çoksesli müzikte bestelenen tüm eserler, birden çok seste bestelendiği için aynı anda, alt alta partilerle ve dikey olarak bestelenmiştir.

seslendirilmeye başlanmış ve bu çalışmalar tartışmalar doğurmuştur. Günümüzde ise, K.T.M. eserleri Barok Dönemi eserleri ile kıyaslanabilecek derecededirler. K.T.M.'ndeki makam zenginliği ve icra zorluğu çok sesli düşünmemizin gerekmediğini savunan birçok gelenekselci tarafından yeterli görülmüştür. Buna rağmen, Batı sanatçıları Barok Dönemi müziği ile günümüzdeki eserlerini birbirlerinden ayırt etmeyi tercih etmişlerdir. Günümüzde Batı Müziği icralarında halen, Barok Dönemin eserleri o dönemi yaşatabilmek amacıyla, geleneksel çalgılarıyla ve kıyafetleriyle seslendirilmektedir. Türk Müziği'nde, günümüze kadar ulaşan bazı formlarda bestelenmiş¹²¹ eserlerimizin tek sesli olarak bir senfoni niteliğinde olduğunu görebilmekteyiz. Türk Müziği bestelerinin tek sesli olmasına rağmen, Batı Müziğinin en büyük çalgısal formu olan senfonilerde yapılan modülasyonlardan daha fazla modülasyon yaptığını görmemiz, Türk Müziği bestekârlarında o dönemlerde, müziğe ve bu bilimin teknik alanında ne kadar iyi olduklarını ve bu işi ne kadar ciddiye aldıklarının bir göstergesidir.

Bunlara örnek olarak; 19. yüzyılda yaşamış Zekâi Dede'nin 26 makamlı Saba Kâr-ı Nâtiği, 18.-19. yüzyılda yaşamış Dede Efendi'nin 24 makamlı Rast Kâr-ı Nâtiği ve 19. - 20. yüzyılda Ahmet Avni Konuğun içerisinde 119 makamın geçtiği "Fihrist-i Makamat" olarak adlandırılan Kar-ı Nâtiği, ilk akla gelenler arasında gösterilebilmektedir.

Böylelikle, Türk Müziği'nin doruğa ulaştığı o dönemlerde, Türk Müziği'nin niçin çok sesliliğe ihtiyaç duyulmadığı da anlaşılmaktadır.

Ancak, günümüzde, bazı besteciler çok seslilik üzerine besteler ve düzenlemeler yapmaya başlamışlardır. Günümüz bestecilerin veya düzenleme yapacakların, geleneksel müziğimizin tüm makamsal yapılarına sadık kalmaları, yeni eserler besteleyerek ve günümüz eserleriyle denemeler yapmaları gerekmektedir.

Armonik yapı tarihler boyu sürekli değişiklikler göstermiştir. Ahmet Say "Müzik Ansiklopedisi" adlı dört ciltlik kitabında, çağlara göre armoni kurallarının değişken olduğuna şöyle değinir: "Armoni kuralları moda gibi değişkendir ve belli zamanlardaki uygulamaları, stili yansıtırlar. Tek tip bir armoni kuramı yoktur. Bestecilere, dönemlere vb. göre farklı yaklaşımlar göstermektedir, 1600 ve 1900 yılları arasındaki 300 yıllık süreçte armoni kurallarının ortak noktaları çoktur. Hepsi majör ve minör kalıp sistemleriyle çalışmışlar ve "triad"ı, "üçlü"nü (akorun üçüncü ve beşinci sesleri alması) sistemlerinin esası olarak kabul etmişlerdir" (Say, 1985: 97).

T. M.'de, yeni yazılacak olan çok sesli eserlerde makam seçiminin çok önemli bir rol oynadığını söyleyebiliriz. Ancak, bu birkaç makam dışında çok sesliliğin yapılamadığını göstermez. Tampere sistemine yakın makamların verdiği duyum, majör- minör etkisi uyandırırken, Segâh, Uşşak, Hüzzam, Karcıgar gibi makamların armoni uygulamalarında komalı akorların kötü duyumundan dolayı çok seslendirmede dörtlü armoni tekniği kullanılmış ve uyandıracağı kötü etki en aza indirgenmeye çalışılmıştır. Örneğin, Uşşak makamında kullanılan Segâh perdesi ile Segâh makamında kullanılan Segâh perdesi, isimlerinin aynı olmasına rağmen, duyularının geleneksel anlamda ve yapılan uygulamalarda birbirinden çok farklı duyulduğu bilinmektedir. Bu yapı, çok sesli uygulamalarda büyük bir sorun teşkil etmektedir.

Bu çalışmada "Dörtlü Armoni Sistemi İle Ahmed Yesevî Oratoryosu" içerisinde, Segâh, Sabâ ve Hicâz makamları üzerinde uygulamalar yapılmıştır. Ancak uygulama sonrası, en kolay Hicaz ve Segâh makamının çok seslendirildiği, sabâ makamının icrası esnasında ise dört komalık re bemol perdesinin beş komalık do diyez perdesine denk gelmesinden dolayı, müziğimizde Sabâ makamının hüznü duygusunu ön plana çıkaran bu perde, çok sesli uygulamalarda tamamen o duyguyu yok ettiği düşünülebilir.

Böyle durumlarda, armoni uygulamalarında ana ezginin solo olarak verilmesi, ezgi bütünlüğü ve makam duygusu bozulmaksızın bir çözüm yolu olarak gösterilebilir. Sonuç olarak, çok sesli uygulama yapılamayacak bir makam yoktur dense de, yanlış bir uygulama bazı makamlarda duyguları tamamen ortadan kaldırabilir. Böyle durumlarda, tek sesli olarak icra edilmesi daha uygun görülmektedir.

Açıklamamıza geçmeden önce, bize göre dört tane sorunun çözülmesi sonucunda T.M.'de çok sesli uygulamaların hiçbir sorun teşkil etmeyeceğini düşünebiliriz.

Bunları ele alacak olursak;

¹²¹Kâr-ı Nâtik, Beste, Ağır semâi gibi uzun soluklu ve sanatsal eserler.

1. (K. T. M) besteleri ile yeni dönemde yapılmış veya yapılacak olan besteleri birbirinden tamamen ayırarak uygulamalar yapabilmek,

2. (K. T. M'nde kullanılan perdeleri çok sesli uygulamalarda geleneksel müziğimizde olduğu gibi değil, armonik yapıyı bozmayacak şekilde uygulamak,

3. Çok sesli uygulama öncesi en uygun makamları seçmek.

4. Çok sesli bir uygulama yaparken, bazı makamlarda, bazı perdelerin icrası esnasında, makam bütünlüğü bozulabileceğinden, o perdeye denk gelinen ezgiyi sadece bir partiye solo olarak verip, ezgi bütünlüğü ve makam yapısını korumaya çalışmak.

Hüseyini makamını temel makam olarak temel alan ve armoni çalışmalarını bunun üzerine yürüten, iki ciltlik “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” adlı kitabı bulunan Kemal İlerici, aslında yeni bir şeyi icat etmemiştir. Zaten birçok Türk besteci ve müzikolog da, dörtlü armoninin zaten var olduğunu, yeni bir buluş olmadığını savunmuşlardır¹²², Çünkü bulunduğu dörtlü sistem 15. Yüzyıldan 18. Yüzyıla kadar gelişimini zaten tamamen tamamlamış olup, günümüze kadar gelmiş bir sistemdir. Böylelikle, Türk Müziği Armonisi diye bir şeyin olmadığını söylemek mümkün olmaktadır.

Günümüzde, bu armoni sistemi, halen temel armoni eğitiminde baz olarak ele alınmaktadır. Kemal İlerici, bu kuram kitabında sadece (K.B.M.)’nin dörtlü armoni sistemini, Türk Müziği’ne en yakın armoni sistemi olduğunu ileri sürmüş, aynı zamanda da bu dörtlü sisteminde (K.T.M)’nin gerektirdiği tüm perdeleri de kullanmıştır.

Kemal İlericinin bu kuramından yola çıkarak İlhan Baran ve Muammer Sun gibi yeni kuşak besteciler, dörtlü armoni sistemi ile birçok eser bestelemiş ve düzenleme yapmışlardır. Ancak, Kemal İlericinin sunduğu bu armoni sistemini uygulamak isteyen ve koma sistemini tamamıyla gözardı eden bazı besteciler bu sistemi kullanarak beste veya düzenleme yapan ve bu sistemi hakkıyla kullanmış olsalar da, özellikle, müziğimize ait eserler üzerinde çalışmalar yaptıklarında, perdeleri göz ardı edip, icracılara çaldırmamış veya okutmamışlardır. Bu da batı hayranlığı ile başlayan ve koma sistemimizi yerle bir eden sancılı bir süreci başlatmıştır. Oluşan bu karmaşada, hiçbir eserde o makamın gerektirdiği perdeler icra edilmediğinden, makam duygusu tamamen ortadan yok olmuş ve beş yüze yakın makamımız olduğu halde, makamlarımız sadece majör ve minör olgusu içinde iki adet ton ile kısıtlanmaya mahkum edilmişlerdir. O halde çıkarılacak sonuç şudur ki; Türkiye’deki senfoniler veya tampere sistemi ile icra eden bütün büyük orkestralar (K.T.M) makamlarını ya öğrenip uygulamalarda perdeleri doğru basacaklar, ya da sadece müziğimizde majör ve minör hissini uyandıran makamları icra edecekler. Oysaki Batıdaki orkestralardan hiçbir eksiği olmayan bu büyük orkestralarımızda ve öncesinde konservatuvarlarda verilen eğitimlerinde, makamlarımızın daha detaylı olarak eğitime girmesi ve bazı çok sesli uygulamaların icra edilmesi, tüm makam çok seslendirme sorunlarımızı büyük ölçüde azaltacaktır. Zira, Piyano, Arp ve Gitar dışında (K.T.M)’ndeki sesleri icra edemeyecek, senfonilerde icra edilen hiçbir enstrüman yoktur. Temennimiz, Türk Müziği sazlarının yanında Batı Müziği sazlarının da içinde bulunduğu bir orkestrayı görmektir. İhtiyaçtan olsa gerek ki, artık günümüzde yetişen çok değerli kompozitörler bu konuyla ilgili çalışmalara başlamışlardır.

Bu kısımda, yukarıda saydığımız “dört soruna” maddeler halinde, şekilsel örnekler vererek açıklık getirmeye çalışacağız.

1. 1. (K. T. M) Besteleri İle Yeni Dönemde Yapılmış veya Yapılacak Olan Besteleri Birbirinden Tamamen Ayırarak Uygulamalar Yapabilmek

Aşağıdaki örnekte yaptığımız oratoryo çalışmamızdan bir kesit verdik. Bu verdiğimiz örneğin, yukarıdaki maddeye uygun bir örnek olduğu söylenebilir. Çünkü eser, öncelikle günümüzde bestelenmiş, geleneksel hiçbir perde göz ardı edilmemiş ve aynı zamanda çoğu yerde dörtlü armoni sistemi kullanılmıştır. Örnekte görüldüğü üzere, donanımda geleneksel donanım bulunmakta, dörtlü armoni sistemi kullanılmakta ve daha da fazlası, ülkemizde bugüne kadar hiçbir zaman gerçekleşmemiş, fakat düşünülmüş olan (K.T.M) sazlarımızın asıl orkestra sazları olduğudur. Müsikimizin en büyük çalgısal açığı olan bas sazlarımızın eksikliği nedeniyle çello ve kontrbas destek saz olarak rol oynamıştır. Bunun yanında viyola, keman ve klarnet da orkestraya destek vermektedir.

¹²²İlhan Usmanbaş, Cengiz Tanç, Kemal Sünder, Necati Gedikli, İstemihan Taviloğlu, Necdet Levent, Cenan Akın, Necil Kazım Akses, Ertuğrul Oğuz Fırat, Yalçın Tura, Timur Selçuk, Turgut Aldemir, Ertuğrul Bayraktar, Erdal Tuğçular, Erdoğan Okyay, İlteriş Sun, Tevfik Tutu, Sayram Akdil, Erkan Oğur.

Bu da, K.B.M. ile K.T.M. sazlarının bir araya gelip herhangi bir K.T.M. sistemine göre bestelenmiş veya aranje edilmiş eserin çalınabileceğinin göstergesi sayılabilir.

The image shows a musical score for a vocal ensemble and instrumental ensemble. The vocal parts are labeled Solo, S, A, T, and B. The instrumental parts are labeled I. Keman, Kan., Ney, II. Keman, Kemençe, Tanbur, Vla., Ud, Klrn., C., and K.B. The score is in 4/4 time and features the lyrics "Al lah" repeated in each measure. The instrumental parts provide a rhythmic and melodic accompaniment for the vocalists.

(Karaca, 2011: 46)

1. 2. (G. T. M)'de Kullanılan Perdeleri Çok Sesli Uygulamalarda Geleneksel Müziğimizde Olduğu Gibi Değil, Armonik Yapıyı Bozmayacak Şekilde Uygulamak

Bu maddede anlatılmak istenen şey; bazı makamlarımızın geleneksel perdelerinin uyandırdığı etki ile alakalı olduğudur. Bilindiği üzere, Uşşak, Hüzzam veya Karcıgar makamlarında kullanılan bazı perdelerin teorik olarak sistemdeki isimleri bellidir, ancak seslendirme esnasında o perdeler teorikte yazıldığı gibi uygulanmaz. Bu da, K.B.M. sazlarının bu perdeleri basmalarını imkânsız kılar. Bunun gerçekleşebilmesi için, Batı müziği konservatuvarları eğitimine kadar derinlere inmek gerekir ki, bu kabul edilse bile oldukça zaman alacaktır. Umarız bu sistem, ülkemizin tüm konservatuvarlarında yapılan eğitimlerle pekiştirilir ve en yakın zamanda hayata geçer. Bu süreç içerisinde karşımıza çıkan bir komalık diyeyiz ve bemolleri içeren makamlar, K.B.M. orkestralarının rahat çalabilmeleri açısından göz ardı edilebilecek makamlar olabilir. Bu maddeye uyacak iki örnek çalışmayı inceleyelim.

Gülñihal 7

Yukarıda örnekte görüldüğü üzere Bestesi Hammamizâde İsmail Dede Efendi'ye ait "Yine Bir Gülñihal" eser örneğinde yapmış olduğumuz düzenlemede G. T. M. sazları ile tüm K. B. M. sazları G. T. M. eserini kolaylıkla icra edebilmektedir. Bunun nedeni, Rast makamındaki Segâh perdesinin donanımında olmayışıdır. Dede Efendi bu besteyi batı dünyasına nispet niyetine tarihimizin ilk valsisi olarak bestelemiştir. 19.yy'a ait olan bu beste Batı Müziği'nin Romantik dönemine denk gelir ki, bu da B.M. devrinin doruğa çıktığı dönemlerden birisi olmuştur. Yazımızın en başlarında belirttiğimiz gibi, insanlar çevrelerinden her daldaki olduğu gibi müzik alanında da etkilenmiştir. Madem etkilenme var, o halde Dede Efendi'nin de bu eseri aslında Batı Müziği'ne benzer bir şekilde Sol Majör bestelediği düşünülebilir. Eğer sol majör gibi düşündüyse, o halde eser niçin mahur değil de Rast bestelenmiştir? Cevabı zaten eserin girişinde bulunmaktadır. Zira eser çıkıcıdır ve Mahur olma ihtimali ortadan kalkmıştır. O halde buradan şu sonucu çıkarabilir miyiz?

Majör veya minör hissi uyandıran tüm makamları K.B.M. orkestraları rahatlıkla çok sesli icra edebilmektedirler.

(Levent, 1995:147)

Yukarıda örnekte İzmir'in Kavakları adındaki Segâh makamındaki bir Türkü İbrahim Necdet Levent tarafından çok seslendirilmiş, partiyon piyano için yazıldığı için ve halen bir Türk Müziği piyanomuz olmadığından dolayı görüldüğü üzere Segâh ve dik hisar perdesi donanımından

kaldırılmıştır. Makam, icra edildiği enstrümana göre duyumsal farklılıklar gösteren bir olgu olduğunda piyanoda farklı bir duyum yaratan herhangi bir makam, Ney ile çalındığında başka bir duygu yaratabilir. Arada fark olması kaçınılmazdır, zira Ney Segâh ve dik hisar perdesini basabilmektedir. Buradaki söylemden kastımız, G. T. M.'deki perdeleri ortadan kaldırmamız gerektiğini savunmak değil, aksine Batı sazları için de çalımına olanak sağlayıp, geleneksel perdelerle olan katı kuralları ortadan kaldırıp evrenselliğe doğru yol almak olmalıdır.

1. 2. 1. Çok Sesli Uygulama Öncesi En Uygun Makamları Seçmek

Ortaklaşa yapılacak bir çalışmada, batı sazlarına uyum sorunu çıkaracak makamları, şu an halen B.M. Konservatuvarlarında T.M. eğitiminin detaylı ve yeterli verilmediğinden dolayı, koma içeren makamları seçmekten kaçınılmalıdır. Öncelikle, mümkünse majör ve minör duygusu ön planda olan makamlar seçilmeli, daha sonra alternatif makamlar üzerinde uygulamalar yapılabilir. Bir sıralama yapılması istenirse, ilk aklımıza gelenler; Çargâh makamı, Acemaşiran, Mâhûr, Bûselik, Sultânîyegâh, Nihâvend, Ferahfezâ, Kürdi, Aşkefzâ, Kürdilihicazkâr, Rast, Segâh, Hicaz, Şedaraban, Sûzidil, Eviç, Evcarâ ve Hicazkâr makamları. Bu makamların, B.M. orkestralarıyla çok sesli uygulamaların rahatlıkla yapılabileceğini söylememiz mümkündür.

1. 2. 2. Çok Sesli Bir Uygulama Yaparken, Bazı Makamlarda, Bazı Perdelerin İcrası Esnasında Makam Bütünlüğü Bozulabileceğinden, O Perdeye Denk Gelinek Ezgiyi Sadece Bir Partiye Solo Olarak Verip, Ezgi Bütünlüğü ve Makam Yapısını Korumaya Çalışmak

Sultani Yegah Sirta

The image shows a musical score for the piece "Sultani Yegah Sirta". The score is written for a full orchestra and a solo flute. The flute part is the only melodic line, while the rest of the orchestra provides harmonic support. The score is in 3/4 time, marked Allegro, and consists of 7 measures. The flute part is the only melodic line, while the rest of the orchestra provides harmonic support. The score includes parts for Flute, Oboe, Bass Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, Timpani, and Cymbal. Dynamics range from mf to piz. The score is numbered 7 at the top right.

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi, makam bütünlüğü açısından, ana ezgiye dokunulmamış ve çok seslendirme esnasında tek bir partiye verilmiştir. Böylelikle ses çakışmaları gibi bir tehlikeyle karşılaşılmamıştır.

Sonuç olarak, bu çalışmada, Geleneksel Türk Müziği ve Klasik Batı Müziği için yapılan Armoni düzenlemelerinde, belirtilen dört ana madde uygulandığında icra edilemeyecek hiçbir makamın olmadığı gösterilmeye çalışılmıştır. Batı ve Türk Müziği eğitimi veren tüm konservatuvarlarımızda bu konuya daha fazla eğilim gösterilmeli, Türk Müziği eğitimi Eğitim Fakülteleri ile Batı Müziği Konservatuvarlarında, Türk Müziği mezunu öğretmenleri vermeli ve bu sürecin sistematik bir hale getirildiği zaman tüm müzik okullarımızın birbirlerinden bağımsız değil,

sürekli olarak ortak konserler verebilir hale getirilebilmesi amaçlanmalı, Konservatuvarlar ve Eğitim Fakülteleri Müzik bölümleri ortak kararlar almak üzere toplanmalı ve bazı gelenekselci katı kuralları göz ardı etmeyi başarıp, musikimizi evrensel olma yönünde daha çok geliştirme yöntemleri tartışılmalı ve araştırılmalıdır.

Böyle zengin bir kültürün mirasçıları olarak, öz müziğimizin yerel değil, evrensel olduğunu hatırlayıp, üzerinde sürekli araştırmalar yapılması gerektiğini ve yapılacağını temenni ediyoruz.

KAYNAKÇA

Karaca, T. (2011). Dörtlü Armoni Sistemi ile Ahmed Yesevî Oratoryosu. *Yüksek Lisans Tezi*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.

Levent, İ. N. (1995). *Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni*. İzmir: Piyasa Matbaası.

Sağlam, A. (2001). *Türk Müziği'nde Çok seslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi*, Bursa: Pan Yayıncılık.

Say, A. (1985). *Armoni, Müzik Ansiklopedisi C. 1*, Ankara: Uzay Ofset Ltd.

İKİLİ OKUMALAR: ATATÜRK DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA BATI MÜZİĞİNİN YANSIMALARI

Binary Reading: Reflections of Western Music on Turkish Novels in The Period of Atatürk

Uğur MORKAYA**

ÖZET

Metin kavramı yalnızca yazın ile sınırlanmamalıdır. Bir müziğin, resmin, dans figürünün ya da heykelin kullanılan malzemesi farklı olsa da bir metin özelliği taşıdığı bir gerçektir. Göstergeleri birbirinden farklı olan bu sanat dalları, tarih boyunca etkileşim içinde olmuşlardır. Bu etkileşimlerden biri de müzik ve edebiyat arasında yaşanmıştır. Bazen bir müzik metninden bir edebiyat metni oluşurken, bazen de bir edebiyat metninden bir müzik metni oluşmuş, ayrıca bu iki tür metinlerarasılığın anırtırma, alıntılama, taklit vs. çeşitli alt biçimleri aracılığıyla da birbiri içerisinde yer alabilmiştir. Bu noktada hızlı bir modernleşme çalışmasına başlayan Cumhuriyet Devri ile birlikte müzik alanında da çeşitli reformlar gerçekleşmiştir. Kuşkusuz dönemini yansıtan bir edebî tür olan roman da, bu dönemdeki reformları yansıtmıştır. Bunlardan biri de müziktir. Sosyal, ekonomik ve kültürel değişmelerle birlikte müzik alanındaki değişimler de roman içerisinde bazen çeşitli enstrümanlar, bazen de çeşitli besteciler ve müzik metinleriyle yer alabilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk romanı, müzik ve edebiyat, batı müziği.

ABSTRACT

The concept of the “text” should not be limited by the literature only. It is a fact that the music, the painting, the dancing figures, or the sculpture have also text properties although they consist of different elements. These fields of art whose indicators are different from each other have been interacted throughout the history. One of these interactions is between music and literature. Sometimes, a literary text has been formed by a musical text while a musical text has been formed by a literary text. Besides, the one is involved in the other one thanks to the various subforms of the intertextuality such as allusion, quotation, imitation etc. At this point, several reforms in the field of music have been made with Republic Period which has begun the works of modernization. The novel which is a literary genre that reflects its period with no doubt has also reflected the reforms in this period. One of them is music too. The changes in the field of music in addition to the social, economic and cultural changes have involved in the novel, sometimes with the various instruments and sometimes with the composers and the musical texts.

Key Words: Turkish novel, music and literature, western music.

1. GİRİŞ

Bir sanat dalının, bir başka sanat dalından etkilenmesi kaçınılmaz bir gerçektir. Edebiyat, müzik, resim, mimari vb. birçok sanat dalı ele aldıkları malzeme açısından farklılıklar taşısa da, toplumdan ve insandan bağımsız düşünülemez ve birbirlerinin yaratım gücüne başvururlar ve birbirleriyle etkileşim halindedirler. Bu etkileşimin kaçınılmaz bir noktası da, güzel sanatların, iyi ve doğru kavramlarından ziyade, tarifsiz bir algı merkezine yapılan seçme ve sunmalar yoluyla ferdin öncelikle duygu dünyasında tercih ve tepkiler oluşturmasıdır. Bilinmektedir ki yalnızca yazınsal metinler arasında değil, sanatın diğer biçimlerinde ve değişik sanatsal formlar arasında da karşılıklı alışveriş işlemlerine rastlanmaktadır. Bu konuda yapılan çalışmalara metinlerarası ilişkiler denilmektedir. Çalışmamızda hem metinlerarasılık hem de metinlerarasılığın farklı bir biçimi olan göstergelerarasılık biliminin alt birimlerinden faydalanacağız. Böylece sınırlanmış olduğumuz Atatürk Dönemi Türk romanında ve bu dönemi eserlerinde kuvvetlice hissettiren beş önemli yazar olan Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin, Peyami Safa, Yakup Kadri Karaosmanoğlu Ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın adı geçen dönem içerisinde yazdıkları romanlarda yapılan incelemeler sonucunda elde edilen konumuzla alakalı verilerden hareketle, Batı müziği algısına çeşitli sonuçlara vararak değineceğiz. Öncelikli olarak genel anlamda sanatın bir diğer sanat dalıyla etkileşimine özel de ise müzik ve edebiyat arasındaki etkileşime kısaca değinecek, ardından asıl konumuz olan Batı müziğinin Atatürk Dönemi Türk romanındaki yansımalarına bakacağız.

1.1. Müzik ve Edebiyat

Sözel sanat ve sözel olmayan sanatlarda yer alan resim, yazın, müzik vb. kendisine özgü bir içeriği olmakla birlikte içeriğin de bir tözü, sözel olan da ses ve şekil; resimde renk ve desen; müzikte ses vb. bulunmasına rağmen aralarında bazı düzlemlerde ortaklıklar bulunabilmektedir. Farklı sanat biçimlerinin birbirlerinden bir şeyler alabilecekleri unutulmamalıdır. Bu noktada metinlerarasılık kavramından ziyade göstergelerarasılık kavramından söz etmek gerekir. Göstergelerarasılık kavramı ilk olarak Roman Jacobson'un *Essais de linguistique générale*'deki “Aspects linguistiques de la

* Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü mezunu, afren_marky@hotmail.com

traduction” adını taşıyan bölümünde karşımıza çıkmaktadır ve yazar bu kısımda değişik çeviri biçimlerinden söz etmektedir (Aktulum, 2011: 17). Aslında göstergelerarasılık iki farklı gösterge dizgesi (yazının müzikle, resmin dansla vs.) arasındaki alışveriş işlemini, değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtmektedir. Bu ilişkiler ise iki biçimde gerçekleşir. İlk olarak, sözel bir sanat sözel olmayan bir sanata söze döker ve kendi bünyesine alır. İkincisi ise, sözel olmayan bir sanat açıkça sözsel bir sanata gönderme yapar (Aktulum, 2011: 17).

Edebiyat malzemesi kelimeye, söze dayanan bir sanat dalıyken; müzik, sese dayalı bir sanattır. Sesler aracılığıyla sunulması bakımından müzik, dolaylı ve soyut bir anlatım biçimidir. Müzik ve edebiyat arasındaki birliktelik; söz ve sesin ahenkli dansı, uyumun düeti, bazense sözün kenara çekilip sesi kenardan izlediği beraberliktir. Her ikisi de birer sanat dalı olmaları sebebiyle zarafet ve estetik öğeleri bünyelerinde barındırmaktadırlar. Kulağa hoş gelecek ve ruhu okşayacak formda hazırlanırlar. Bu sebeptendir ki kimi zaman edebiyat müzikten, kimi zaman ise müzik edebiyattan esinlenerek birbirini doğurur. Müzikte sesin ritmi ahengi neyse, edebiyat içinde kelimeler, kelimelerin yinelenişi ve hece uyumları öyledir. Aksak bir tempo, notanın düşmesi nasıl rahatsızlık vericiyse, bir öyküde de, romanda da, şiirde de, sürekli tekrarlanan kelimeler aynı etkiyi yapmaktadır.

Müzik; insan, hayvan, doğa seslerini enstrümental seslerle bütünleştirerek müzikleştiren bir sanattır. Edebiyat; insan sesini kelimeleştirerek anlamlandıran; kişileri, olayları, nesnelere, kavramları, duygulandırıcı, düşündürücü, hoşlandırıcı ve ilgi çekici bir biçimde sunan sözel sanattır. Bazen sözlerini hatırlayamadığımız halde bir ezgi dilimize dolanmaktadır. Dilimize dolanan ve bizi peşinden sürükleyen şey, ritimdir. Bu açıdan baktığımızda bir edebî metinde bizi alıp sürükleyen akıcı taraf da ritimdir. Gerek tasvirlerle, gerek fikirle, gerekse kahramanların konuşmaları ile ritim sağlanmaya çalışılır. Manzum eserlerdeki kafiyeler ise, şiirdeki ritmik ses vuruşlarıdır. Müzikte nota neyi ifade ediyorsa, edebiyatta da hece onu ifade etmektedir.

Müzik ve edebiyat arasındaki etkileşim yüzyıllar boyu sürmüştür ve sürecektir. Bütün sanat dalları arasında bir etkileşim vardır, ancak müzik ve edebiyat arasındaki etkileşim belki de yaşanan en yoğun bağlantıdır. Soyut bir sanat dalı gibi görünen müzik, edebiyatla somutlaşır. Sanat, her zaman için toplumun yaşantısından beslenmektedir. Hem müzik tarihine, hem de edebiyat tarihine baktığımız zaman edebiyattan etkilenerek bestelenen eserler olduğu gibi müziğin etkilediği ve sanatçıya esin kaynağı olan edebî bir eserin yaratılmasına neden olan müzikler de mevcuttur. Örneğin, Fransız yazar Andre Gide, Alman besteci Ludwig van Beethoven’ın 6. *Senfoni*’si olarak bilinen *Pastorol Senfoni*’den etkilenerek aynı adla bir roman yazmıştır. Sadece bununla sınırlı değildir örnekler. Rus yazar Lev N. Tolstoy’un, Beethoven’ın *Kreutzer Sonatı*’ndan etkilenerek aynı isimle bir roman yazar. Edebiyat ve müzik arasındaki ilişki sadece bu şekilde tanımlanamaz. Bu iki sanat dalı yaratım bakımından birbirini etkileyebileceği gibi, bugün metinlerarasılık ve göstergelerarasılık bakımından da birbirlerini etkileyebilirler. Daha önceden de değindiğimiz gibi, iki türe ait göstergeler birbirlerini içerisinde metinlerarası/göstergelerarası ilişkiler boyutunda yer alabilir. Bu ilişki metinlerarasılığın alt özellikleri olan alıntı, anıştırma, çeviri vb. olabilmektedir. Bu ilişkinin boyutları farklılık gösterse de, bu iki tür arasında metin boyutunda olsun ya da olmasın bir etkileşim bulunmaktadır. Roman karakterleri, anlatılan olaylar, işlenen konular, başvurulan teknik ya da biçimsel yöntemlere müzik yardımcı bir unsur olabilmektedir. Tüm bunlara değindikten sonra, incelemeye tabi tuttuğumuz dönem ve yazarların hangi eserlerinde bahsini ettiğimiz konunun nasıl bir yansıma bulduğunu gösterebiliriz.

1. 2. Batı Müziğinin Atatürk Dönemi Türk Romanındaki Yansımaları

Metin kavramı sadece yazınla sınırlı değildir, sınırlı da olmaması gerekir. François Rastier’e baktığımızda metni dilbilimle sınırlayan bir tanım yapmaktadır: “*Metin görgül bir bütünlük oluşturan ve belli bir iletişim durumu içerisinde bir ya da birden fazla sözcelem öznesince üretilmiş olan (sözlü ya da yazılı) özerk dilbilimsel bir sürekliliktir*” (Aktulum, 2011: 14). Bu tanımdan hareket ettiğimizde bir müzik, resim, bir dans figürünün de metin olarak tanımlanması gerekir diyen Kubilay Aktulum oldukça haklıdır. Dilin bir aracı olduğunu düşündüğümüzde, diğer sanat türlerine ait araçlarında metin gibi okunması gerekmektedir. Sadece kullanılan malzemedeki farklılık burada önem arz etmektedir. Bu bakımdan çalışmamızın bu kısmında, incelediğimiz yazarlarda ve eserlerinde bulunan Batı müziğine ait müzik türleri içerisinde yer alan opera, vals, çeşitli şarkı metinleri, kanto, fox-trot vb. türlerin eser içerisinde nasıl kullanıldığını gösterecek ve çeşitli sonuçlarla değerlendireceğiz.

Bu dönem içerisinde incelemiş olduğumuz romanlarda dikkati ilk çeken Batı müziği metinleri arasında ses, korolar, danslar ve orkestra için bir nevi kaynaşık lirik dram niteliği gösteren operalardır. Latince opus ve operis kelimelerinden gelen opera, eser manasındadır. Atatürk Dönemi Türk

Romani'nda iki ünlü opera eseri/metni karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan biri *Carmen Operası*, diğeri ise *Faust Operası*'dir.

Georges Bizet tarafından bestelenmiş olan *Carmen Operası* Hüseyin Rahmi'nin *Kokotlar Mektebi* ve Halide Edip'in *Kalp Ağrısı* romanlarında görülmektedir. Öncelikli olarak *Carmen Operası* hakkında biraz bilgi verip, daha sonra bu opera metninin bahsi geçen romanlarda nasıl kullanıldığına bakmak gerekir. Bizet'in *Carmen*'i bestelemesinde 19. yüzyıl Paris'inin eğlence hayatında etkin bir isim olan Léon Carvalho etkili olmuştur. Onun isteği üzerine Güney Fransa'da incelemeler yapan Bizet, yabancı ve garip ülkelere karşı duyduğu ilginin de etkisiyle 1874 yılında Mérimée'nin 1845'de yayınlanıp pek beğenilen "*Carmen*"ini bestelemeye karar vermesiyle hazırlanmış bir eserdir. Görülmektedir ki, *Carmen* adlı opera metni de bir yazın üzerinden etkilenilerek yazılmıştır. Bu eser, kısa bir prelüde başlar, bir boğa güreşini anımsatarak hareketli ve neşeli havasıyla dikkati çeker. Bir sirk oyunundan evvel çalınan parçaları hatırlatır. Ölüm motifi yankılanırken perde açılır (Yener, 1992: 285-286). *Kokotlar Mektebi*'nde *Carmen Operası*'nın hem Türkçe, hem de Fransızca bölümlerinden alıntılar yapıldığı görülmektedir. Burada, biçimsel dönüşümün en belirgin ve en sık kullanılan bir başka özelliği olan, bir metni bir başka dile aktarmak olan "çeviri"nin bir örneği olan (Aktulum, 2011: 427) Türkçe çeviri metnine yer vereceğiz:

"-Evet, yoktur. Bugüne kadar işitilen bütün sevda dramları aşkın tabiatında doğruluk olduğu kuruntusu yüzünden meydana geliyor. Bu yanlış, ortaçağ fikrini düzeltmeliyiz. Bilmeliyiz ki, aşk çok beslenmeden ölür... *Carmen operasındaki* şu ünlü dizeleri hatırlamıyor musunuz?

Aşk çingene çocuğudur,

Asla kanun tanımaz.

Beni sevmezsen, severim seni,

Seversen beni, sevmem seni.

Aşk öyle bir kuştur ki,

...

Beyefendi bu dizeleri operada besteli olarak söylerler'' (Gürpınar, 1998: 201).

Metinlerarasılığın en belirgin, en açık ve en çok başvurulan bir başka yöntemi olan "alıntı"ya da başvurulduğunu görmekteyiz. G. Genette'nin "*biçimsel olarak çoğu zaman, bir metnin başka bir metindeki somut varlığı*" biçiminde tanımladığı alıntı yöntemi, bir metne yapılan gönderme, yapıtın adı ya da yazarı açıkça bildirilir, alıntılanan kesitlerin bildirilmesiyle oluşur. Başka metne ait bir kesit yeni bir metne sokularak ona bir anlam yüklenir (Aktulum, 2011: 416). *Kokotlar Mektebi*'nde de aşkın üstünde bir gücün olamayacağı mesajının verildiği düşünülürse, *Carmen*'in alt metnini okuduğumuz zaman ne kadar uygun bir "anlam" verildiğini de söyleyebiliriz. *Kalp Ağrısı* romanında da alıntı ile birlikte metinlerarasılığın çok kullanılan yöntemlerinden biri olan bir metne, bir düşünceye, bir şeye doğrudan gönderme yapan "anıştırma" (Aktulum, 2011: 419) yönteminin kullanıldığı görülmekle birlikte *Carmen*'den sahneler anlatılmaktadır:

"...Gece Karmen'i oynuyorlardı. Seni ne kadar hatırladık ve ihtiyatsız hep senden bahsettik.

Karmen rolünü yapan (bir İtalyan aktristiymiş), esmer, ince, çatık kaşlı, koyu yeşil gözlü, uzun yüzlü bir kadın. Yüzü çatkin, ateşli, daima dediğini etrafına yaptıran tahakküm eden bir hali var. Fakat tuhaf değil mi, ben Karmen'i yumuşak, oynak bir çingene kızı, hem de kar gibi beyaz, siyah gözlü zannederdim. Bu Viyana'nın operasında ne güzel dekorlar var, müzik ne güzel! İlk perde de o kalabalığa, orkestraya, askerlere, renklere bayıldım.

Bundan sonra artık rahat rahat seyrettim. Don Joze'yi Karmen kandırıp aldıktan sonra, Çingeneler'in elinden onu kurtarmak için almaya gelen ve yalvaran, hani sarışın bir nişanlısı var, iki uzun, sarı örgülü, güzel yüzlü kız, o yalvarırken Hasan'ın gözlerinde yaş vardı. Kolunu arkamdan belime attı, beni bir şeyden muhafaza etmek istiyormuş gibi, sahne bitinceye kadar öylece tuttu'' (Adıvar, 2000: 149-150).

Bir diğer eser olan *Faust* ise, Reşat Nuri'nin *Dudaktan Kalbe* romanında karşımıza çıkmaktadır. Beş perdelik bir opera olan *Faust*, Charles Gounod tarafından bestelenmiştir. Faust büyük Alman şairi Goethe'nin aynı adlı büyük yapıtının birinci bölümündeki olaylar üzerine

bestelenmiş bir operadır. Burada Faust'un ana düşüncüsü ve öz anlamı bırakılarak, karakterin öyküsü işlenmiştir. Reşat Nuri ise romanda sadece Hüseyin Kenan'ın annesinin ölümünü haber aldığı yer olan Grand Opera'da Faust'u dinlemesi şeklinde verilirken sadece anırtırma yöntemine başvurulmuştur:

“...Ben annemin öldüğünü bir gece ‘Grand Opera’da ‘Faust’u dinlerken haber almıştım. Birdenbire etrafımdaki ziyaretlerin nasıl söndüğünü, dünyanın nasıl başıma yıkıldığını unutamayacağım. Yaralı şaşkın bir hayvana dönmüştüm. Yuvarlanmamak için bir duvara dayanıyor, telgrafi avucumun içinde buruşturuyordum” (Güntekin, 2009: 294).

Çalışmamızın bu kısmında değinmemiz gereken bir diğer nokta, roman karakterleri içerisinde müzisyen kimliği taşıyanların yapmış oldukları orijinal bestelerdir. Reşat Nuri'nin *Dudaktan Kalbe*'sinin bestekâr karakteri Hüseyin Kenan'ın *Şark Noktürnleri* adlı eserini eser içinde oldukça fazla görüyor olsak da, onun ‘Siyah Yıldızlar’ ismini vermeyi düşündüğü operasının hikâyesine tanık oluruz:

“Prens Vefik ile kızı Mısır'da kaldıkları müddetçe Kenan, Hisar'daki yalı da oturacak, bir esere çalışacaktı. ‘Siyah Yıldızlar’ ismini vermeyi düşündüğü bu opera yine şarka ait kanlı bir masaldı. Altay eteklerinde muhayyel bir Türk Hanlığı'nda korkunç bir ihtilâl çıkıyor, hükümdarı çarına geriyorlar, on bir erkek çocuğunun gözlerine mil çekiyorlardı. Bu haileden yalnız en küçük şehzade kurtuluyordu. Çünkü onu henüz kesilmemiş uzun saçlarına bakarak bir kız çocuğu sanıyorlardı. Dadısı birçok seneler şehzadeyi sakladıktan sonra sırrın meydana çıkmasından korkuyor, eline bir asâ vererek onu huduttan çıkarıyordu. Eserin asıl mevzuu küçük şehzadenin derbeder ve avare hayatıydı. Tek başına Hint'i İran'ı dolaşıyor, senelerce yaylalarda çobanlarla, tekkelerde rintlerle yaşıyor, nihayet İran içlerinde yeni bir muhayyel memlekete geliyordu.

Küçük şehzade sırrını hâlâ saklıyordu. Ölümünden korkmuyordu. Çünkü yaşamaktan bir zevk duymamıştı. Onu her dakika takip eden bir korku vardı ki kardeşlerinin âkıbetine uğramak, ‘Siyah Yıldızlar’ını yani gözlerini kaybetmekti...” (Güntekin, 2009: 106-109).

Sinekli Bakkal romanında, Peregrini'nin yani Osman'ın ‘Tılsımlı Kuyu’ adını verdiği, bir nevi Peregrini e Rabia'nın sembolik izahı olan operasının yazılışına da tanık oluruz:

“Rabia merdiven ayağından kalkacağı zaman yer altından gelir gibi, inilti gibi sesler duydu. Bu Osman'ın tılsımlı kuyusu. Ne garip melodi. Durup durup başlıyor. Başını trambzana dayadı, dinledi. Biraz evvel içini karıştıran korku, göğsünün üstünü bastıran ağırlığı unutmıştu. Aralarında elle tutulmayan, gözle görülmeyen şeylere gülen, inanmayan bir Osman vardı. Onun yukarıda oluşu Rabia'ya yürek verdi.

“Şimdi kovanın dibe vuruşunun gürültüsünü yapmak istiyor” diyor, hep Osman'ın operasının sahnelerini düşünüyordu. Ne de olsa kendisinin bu operanın yapılışında emeği vardı. Osman geceleri eski havalar söyletiyor, bilhassa rüzgârın, eşyanın çıkardığı sesleri taklit ettiriyordu” (Adıvar, 2005: 402).

Üzerinde durulması gereken bir başka müzik metni de, bazı romanlarda karşımıza çıkan çeşitli şarkı metinleri ya da adlarıdır. Genellikle Fransızca olduğunu gözlediğimiz bu şarkı metinleri, Yakup Kadri'nin *Bir Sürgün*, Peyami SAFA'nın *Sözde Kızlar*, Hüseyin Rahmi'nin *Tutuşmuş Gönüller* romanlarında görülmektedir. *Bir Sürgün*'de Doktor Hikmet'in gittiği Chat Noir adlı mekânın baş şarkıcısının söylediği şarkının nakaratının aklında kaldığı yapılan alıntıyla görülmektedir:

“Chat Noir'ın baş şarkıcısı çulgın bir alkış sağanağı içinde son defa olarak ai ai – Pepère Loubet sentait l'ail nakaratını söyledikten sonra bir müddet durdu. Alnının üstüne düşen perçemlerini elinin tersiyle arkaya itti. Dirseğini anındaki piyanoya dayadı. Gözlerini tavana kaldırdı, yere indirdi. Bir sünühat (esin) bekliyor gibiydi...” (Karaosmanoğlu, 2009: 88-89).

Aynı romanda Arlette adlı genç kızın ağzında alıntı yoluyla bir operanın bir mısraı çıkmaktadır:

“Sarı elâ gözlerinin ucuyla gülümseyerek Doktor Hikmet'e bakıyor. Bir heykel alnının altında havaya kalkık bir ‘clown’ (soytarı) burnu var. Dudakları o kadar etli, o kadar kalın ki tıpkı bir zencinin dudakları gibi... Doktor Hikmet içinde: ‘Hiç de güzel değil;’ dedi.

‘Ben de... Biraz sonra, ben de çıkacağım...’

Ve bu basbayağı cümle, gene genç kızın ağzında bir operanın bir mısraı şeklini aldı. Sanki Manon:

Nous irons à Paris, tous les deux

..... *tous les deux...*

Şarkısını çalıyor gibiydi.'' (Karaosmanoğlu, 2009: 153).

Tutuşmuş Gönüller'de Nevhayal'in Süha'nın "müzik odasında" bulunan nota sehпасının üzerinde Fransızca bir şarkının dizeleri görülmektedir. Bunun dışında anıştırma yöntemiyle hem Bethowen hem de onun önemli eserlerinden *Senfoni Pastoral*'le gönderme yapılmaktadır. Nevhayal bu sanatçı odasının havası içinde kendinden geçmektedir. Aşkından dolayı zihninde bir şeyler uçmakta, yüreği tatlı tatlı çarpmaktadır:

"Biraz ötede bir piyano... Notalığın üzerinde Bethofen'in (Senfoni Patoral)i. Duvara asılı keman, mandolin, kitara, ut, tambur, tef, kudüm, ziller, çalpara; bir nota sehпасı üzerine açılmış bir şansoda Fransızca şu dizgiler okunuyor:

Quand je m'endors, quand je me lève,

Je ne pense qu'a nos amors.

Je te vois la nuit dans mon réve,

Et je voudrais réever toujours!'' (Gürpınar, 1968: 168).

Sözde Kızlar'da hem Nevin'in, hem de Mevrure'nin Fransızca bir şarkı olan "*Mon Homme*" adlı eseri piyanoda çaldıkları görülmektedir. Burada ise sadece anıştırma yöntemine yer verilmiştir:

"Kadınlar, Nevin'in etrafında, piyanonun başına toplandılar, genç kız, yine "Mon homme"u çalmaya başladı.

Erkekler piyanoya yaklaştılar. Behiç Belma'yı, Salih Güzide'yi dansa kaldırdı. Siyret Mevrure'nin önünde eğilmişti, rica ediyordu. Onlar da katıldılar.

Nevin daha büyük bir şevkle havaya yeniden başladı'' (Safa, 2000: 42).

Yabancı müzik metinleri, daha önceden de üzerinde durduğumuz gibi, Batılılaşma yolundaki bir toplumun, Batı müziğine olan ilgisini gösteren bir başka yardımcı noktadır. Bilhassa önemli Batı bestekârların operalarının biliniyor olması dikkat çekici bir husustur. Anlaşılmaktadır ki, dönemin entelektüel kesimi yabancı müzikleri dinlemekte, opera gibi gösterime dayalı olanları ise izlemektedir. Bunlara karşı duydukları hayranlıksa yine romanlarda yaratılan karakterler üzerinden dile getirilmektedir. Bu kısımda dikkati çeken en önemli husus, Halide Edip'in *Sinekli Bakkal* romanının müzisyen kahramanı Peregrini ve Reşat Nuri'nin *Dudaktan Kalbe* romanının müzisyen karakteri Hüseyin Kenan'ın opera metinlerinin ve hikâyelerinin yer almasıdır. Burada yazarlar, Türk bestecilerin de Batı müziği formlarında eserler verebildiklerini göstermektedir. Buradaki müzik metinlerinin, müzikal anlamda çok kültürlü bir yapıya dayanak olduklarını da söylemek yerinde olacaktır.

Bu çalışmamızda değinmemiz gereken diğer müzik metinleri içerisinde fox-trot, vals, tango, kanto gibi dans müziklerine ait metinler de bulunmaktadır. İlk olarak fox-trottan bahsetmek gerekirse, Anglo-Sakson kökenli bir dans olan fox-trot "tilki adımı" manasına gelmektedir. Caz müziğinde tema olarak da kullanıldığı görülen bu dans türü, iki kişinin birlikte icrasına bağlıdır (Sözer, 1986: 256). Halide Edip Adivar'ın *Kalp Ağrısı*, *Zeyno'nun Oğlu*; Reşat Nuri'nin *Kızılık Dalları* ve *Eski Hastalık* romanlarında fox-trotun kullanılışı genellikle başka dans türleriyle birlikte yer almıştır. *Kalp Ağrısı*'nda, gramafonda çalan müzik eşliğinde Hasan Bey, Azize ve Saffet'in ahenkle fox-trot oynamaları tasvir edilmektedir:

"İkimiz de uykudan uyanır gibi durduk. Saffet gülüyordu. Ben de gülmeye çalıştım, Hasan Bey daldığı rüyalı uykudan uyanmak istemiyormuş gibi bu defa da Azize ile aynı ağır ahenkle oyununu devam ettirmek istedi. Fakat şimi ve fokstrotila sıçramaya alışan alafranga vücut bu beyabandan gelen ahengi sezemedi, çarçabuk oyun bozuldu. Azize içinden gelen rahatsız edici hissi öldürmek için gramafonu kurmuş, Saffet'i yakalamış, sallanarak, titreyerek şiminin seri hareketleriyle dönüyordu..."'' (Adivar, 2000: 42).

Zeyno'nun Oğlu'nda, fox-trot eski kabakçı Arapların oyunuyla mukayese edilirken, diğer yandan "saksafonu fena çalmış bir zurna" ya benzetilir:

“-Büyükannem, yeni dansları eski kabakçı Arapların oyunu kadar bile güzel bulmuyor. Hem bu danslar, ya Amerika vahşilerinden, ya da Amerika zencilerinden geliyormuş, hele cazband bütün bütün aşağı bir şey. Büyükannem, ben gramofonda ‘fokstrot’ çalarken saksafonu fena çalmış zurnaya benzetiyor. Zurna ile çalınrsa çok güzel olurmuş. Biz Üniversite’de artık Zeybek danslarını tercihe karar verdik...” (Adıvar, 2001: 25).

Kızılık Dalları’nda, Büyük Hanım’ın eğlence için gittiği yerde kantolarla birlikte fox-trot’ta oynanmıştır:

“Büyük hanım, kahvesini içerken kantolar da başladı. Bunlar onun çocukluğunda Peruz’dan, Büyük Amelya’dan dinlediklerinin hemen hemen aynı idi. Yalnız araya bir bale ile bir fokstrot sokulmuştu. Fokstrota kantocu kızlardan biriyle biraz evvel mızıkacılara yol açmak için ahaliye yalvaran mavi mintanlı delikanlı oynuyordu. Kavalye; yorgun olduğu ve yemeni biçimindeki kunduruları galiba ayağını sıkığı için mezürü bozuyor, aktrisi kızdıyordu...” (Güntekin, 1978: 213-214).

Eski Hastalık’ta, cazbantçılarının üst üste fox-trot çalmalarına değinilir:

“Ancak, şu var ki, sekiz dokuz saatten beri, yolda cıvığı çıkmış olması lazım gelen cazbantçılar, ayaklarının tozule işe giriştikleri, üst üste üç fokstrot çaldıkları halde ortada henüz hiçbir hareket görülüyordu” (Güntekin, 1989: 58).

Yukarıda yapılan alıntılarda da görüldüğü gibi fox-trot sadece bir dans müziği türü olarak yer almakta, özel olarak bir fox-trot parçasından söz edilmemekte; anıştırma, alıntılama gibi yöntemlere başvurulmamaktadır. Modern Türkiye’nin eğlence hayatının izlerine tanık olunmaktadır. Bir başka dans müziği metni türü ise, kantodur. Kantonun, şarkı, ezgi, ses, şarkı söyleme sanatı, konser müziğinde en yüksek bölüm gibi tanımları mevcuttur. Ancak Türk müziğinde kanto, genellikle kadın sanatçıların, eğlence yerlerinde ve oyun başlamadan önce tuluat tiyatrolarında şarkı söyleyip dans ederek yaptıkları gösteriye ve bu gösteri için bestelenmiş şarkıya verilen addır (Sözer, 1986: 377). Reşat Nuri’nin *Kızılık Dalları*, *Dudaktan Kalbe* ve *Gökyüzü*, Hüseyin Rahmi’nin *Acı Güllüş*, Peyami SAFA’nın *Cânân* adlı eserlerinde kanto, yaptığımız ikinci tanıma uygun bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. *Kızılık Dalları*’nda, Büyük Hanım’ın gittiği eğlence yerinde dinlediği kantoyu Peruz’dan, Büyük Amelya’dan dinlediği kantolarla aynı tutması dışında, bu noktada fox-trot maddesinde yapmış olduğumuz alıntı geçerlidir, Gülsüm tarafından sergilenen kantoya yer verilmektedir:

“İkinci perde kanto idi. Birinci perde de Kel Hasan rolüne çıkan Gülsüm, bu defa Peruz Hanım olmuştu.

Kıza, sarı soluk bezinden dekolte bir kano elbisesi giydirmişler, ayaklarına Seniye Hanımın atılmış bir lâme pabucunu takmışlardı.

İlk perdedeki bıyıklardan kalma mürekkep lekeleri Gülsüm’ün yüzünden çıkmamıştı. Bunun üstüne düzgünler, allıklar sürmüşler, yanaklarına, çenesine, alınına, burnuna ladenden mercimek büyüklüğünde benler kondurmuşlardı. Artık olan olmuş, Gülsüm, işi büsbütün rezalete dökmüştü” (Güntekin, 1978: 115).

Yukarıdaki alıntıda Peruz Hanım üzerinde bir alıntı yapılmakla beraber anıştırma yöntemine de başvurulduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Peruz Hanım 1912 yılına kadar sahneye çıkmış bir kantocudur. *Dudaktan Kalbe*’de, geçimini sağlamak amacıyla keman ve piyano dersleri veren Hüseyin Kenan’ın ders verdiği ‘mahalle karıları’нын, aile babalarının ondan kanto çalmasını istemeleriyle, müziğe karşı olan tutumları biraz da yadırgar bir biçimde dile getirilir:

“Süpürge tutmasını bilmeyen mahalle karıları yirmi günde şarkı çalmak isterler, kemani laterna ve gramofondan tefrik edemeyen aile babaları : ‘Derse başlayalı iki ay oluyor... Himmet edin de şunu bir aya kadar bitirelim!’ yolunda sözler söylerlerdi. ‘Öteki usta bize türküler, kantolar çalardı... Siz neye çalmıyorsunuz?’ diye şikâyet edenler hiç eksik olmazdı” (Güntekin, 2009: 50).

Cânân’da, Zerrin’in Faik dayısının öğretmiş olduğu kantoyu çalmasını ‘‘cici annesi’’ne söylemesi ve annesi tarafından azarlanmasına yer verilir:

“Zerrin, piyanonun tuşlarına dokunarak büyük annesine bağırdı:

-Cici anne! Bak ben kanto çalıyorum. Faik dayım öğretti. Perihan kızdı, gidip piyanonun kapağını örttü:

-Ağabey, çocuğa böyle maskaraca şeyler öğretme. Ben onu notaya çalıştırıyorum.

-Dan dun, dan dun çekilmiyor. Bu yaşta da ‘mesene ofenbah’ çalmaz, varsın kanto çalsın, tatlı tatlı dinleriz.’’ (Safa, 1992: 34).

Acı Gülüş’te, Emin ve Tosun’un sarhoş olduktan sonra bir kanto söylemeleri ve Laz horosuyla tepinmeleri tasvir edilirken bir kanto metnine yer verilerek alıntı yapılmaktadır:

‘Emin iyice olgunlaştı. O, şişelere saldırdıkça, bir dereceye kadar buldukları halin ehemmiyetini anlayabilen Tosun, arkadaşını içmekten alıkoymaya uğraşiyor.

‘Aman da of kemiklerim

Sızlıyor iliklerim’

Kantosuyla Laz horası tepmeye kalktıkça, susturmak için ağzını tutmaya, horodan vaz geçirmeye atılıyordu. Bunların bu kepezelik ve çekişmelerini işiten beriki odadaki çarşafli nazeninler de arasına kapıya kadar yaklaşarak içeriye meraklı ve ürkek bakışlar attıktan sonra kaçışıyorlardı’’ (Gürpınar, 1967: 75).

Gökyüzü’nde, Habibe’nin bir zamanlar ‘‘kabakçı kantosu’’ oynadığından bahsedilir:

‘-Habibe abla huuu... Ayol, hani sen vaktiyle kabakçı kantosu mu ne oynarmışsın... Saklama, saklama, işittim...Hatta bu yüzden ham ervah bir hastane müdürü seni işinden çıkarmaya da kalkmış... Şunu bana da oynayıversene...’’ (Güntekin, 1991: 117-118).

Tango ise, iki zamanlı yani 2/4’lük ölçüde, yavaş tempolu bir Güney Amerika ülkesi olan Arjantin’e özgü bir danstır (Sözer, 1986: 759). Yakup Kadri’nin *Ankara*, Reşat Nuri’nin *Gökyüzü* ve *Eski Hastalık* adlı eserlerinde tango kullanımı bakacak olursak;

Ankara’da, yılbaşı balosunu seyretmek için Ankara Palas’ın önünde toplanan kalabalığın içeride neler olduğunu konuştukları zaman, içerideki misafirlerin tango yaptıklarından bahsedilir:

‘Bunlar böyle bağdaşırken bir üçüncü söze karıştı. Bu tıknaz, babacan bir tipti:

‘Ne var, bunu bilmiyecek be? İşte, ben deyivereyim: İçerde tango var’ dedi.

‘Tango mu? Ne dedin, tango mu? He, he, he...’

‘Tango da kim oluyor ki?’ ‘(Karaosmanoğlu, 2010: 107).

Gökyüzü’nde, Sevim ve Mükerrerem’in mezar taşlarının üstünde tango söyleyip söylememe münakaşalarına yer verilir:

‘-Bu saatte mezarlıkta tango... Çok âlâ... Arkasından tango vızı hükmünde bir bekçi, yahut polis düdüğü... Samanyolundan kös kös aşağı karakola doğru iniyoruz. Gece vakti nöbetçi komiser şaşırıyor. Hakkı da var ya... Yaşlı başlı iki adam, bir kız... Bunlar deli mi, edepsiz mi, büyücü mü? Biz ‘Şaşılacak bir şey yok... Hanımı mezarlıkta Libre Panse’den imtihan ediyoruz’ diyoruz’’ (Güntekin, 1991: 72).

Eski Hastalık’ta, müzik ve dansın insanın içindeki kiri pisliliği meydana vurma, kadın ve erkek arasındaki kısa anlaşma anı olduğunun belirtilmesi verilirken bu, ‘ağır ve şikayetli’’ tango ile örneklenir:

‘Çılgın fokstrot ile ağır ve şikayetli tango esnasında konuşulacak şeyler, sanır mısınız ki birbirinin aynıdır? Asla, hiçbir vakit... neşe ve hayat sarhoşu ile düşünen ve duyan adamın aynı daldan konuşmaları kabil midir? Dansta yalnız tempoya kulak vermek, ayak uydurmak kâfi değildir. Phrase musical’i, tercümesi caizse, musiki cümlesini dinleyecek, ruh ve vücudunuzun hareketlerini ona uyduracaksınız’’ (Güntekin, 1989: 35).

Dans müzikleri içerisinde son olarak valsa değinmek gerekir. Yalnız çalgılar için yazılmış olan vals, birinci vuruşu kuvvetli, ikinci ve üçüncü vuruşları da kuvvetli bir danstır. İki kişi tarafından, hızlı, canlı ritimde dönerek oynanan valsın Avusturya Land’lerinden çıktığı sanılmaktadır (Sözer, 1986: 822). Halide Edip’in *Zeyno’nun Oğlu* ve *Sinekli Bakkal*, Peyamı SAFA’nın *Gençliğimiz* romanlarında görülmektedir. *Sinekli Bakkal*’da, Kanarya’nın evlerinde çalınan kabere türkülerinin yanı sıra valselerin de olduğundan bahsettiği görülmektedir:

‘-Peregrini sizin çok iyi musiki bildiğinizi bize geçen akşam anlatıyordu.

-Ne kadar zamandır ben Peregrini'yi dinlemedim; alafranga çalmam ama çok severim. Bazen bir parmakla eskiden konakta Peregrini'nin havalarını çıkarmaya çalışırdım. Kalktı, piyanoya gitti. Arif'in omzundan eğilerek bir parmağıyla Chopin'in noktürnünü çıkarmaya çalıştı.

-A, ne tuhaf, Arif'in deminden çaldığı noktürn. Bizim evde kabere türkülerinden, valslerden başka bir şey çalındığı yok'' (Adıvar, 2005: 245-246).

Zeyno'nun Oğlu'nda, gramafonda çalınan müziğin "fokstrottan tangoya; tangodan valse" geçmesi ve o sırada dans eden insanların tasvirine yer verilir:

"Demek kendisiyle dans etmemek için Zeyno yalan söylüyordu?.. Yanık yanaklarına tokat vurulmuş gibi kızardı ve biraz sonra Mazlûme ile dans ederken istemeye istemeye Zeyno'nun tarafına bakıyordu. Ortada çiftler artıyor, fakat Zeyno'nun köşesine giden herkes, yalnız dönüyordu. O zaman yavaş yavaş, genç kızın genç vücudundaki dans âhengine kendini bırakmaya başladı. Mazlûme'nin ince, yanık yüzü kızarmış, derin gözleri zevk içinde, zayıf uzun vücudu ancak Zeyno'da hatırladığı müzik dalgalarıyla dalgalanan arkadaşını sürükleyen, kendi havasına bağlayan canlı bir güzellikle dans ediyordu. Yine yavaş yavaş odada çiftler azaldı. Dans etmeye sıkılan bir genç subay, gramofona birbiri ardınca havalar koyuyor ve hemen ara vermeden Hasan, Mazlûme, fokstrottan tangoya, tangodan valse geçiyorlardı. Danstan çekilen herkes durup bu iki genç, boylu ve canlı vücudun raksını seyrediyordu. Kendileri de, ellerinde olmadan hareketleri tamamıyla birbiriyle uyan vücutlarının dans zevkini uzatıyorlardı'' (Adıvar, 2005: 148).

Gençliğimiz'de, müziğin kulaklara artık bir çattırtı gibi gelmeye başladığı anlarda, davetlilerin kendilerinden geçerek vals oynamalarına yer verilir:

"Kıyamet! Bütün davetliler oynuyor... Sofanın dibindeki camekânın arkasında (Burada Macide ile bin bir izdivaç hayallerini konuşurduk). Bir büyük orkestra başladı. Herkes mest, kulaklar uğulduyor, kalpler çarpıyor, etekler uçuyor ve taze, ihtiyar, kadın, erkek, siyah, lâcivert, kahverengi vücutlar, vücutlar... Musiki kulaklara artık bir çattırtı gibi gelmeğe başladı.

Genç mühendis beni uçuruyor.

Dehşetli valsör. Arasına "yavrum, cicim" diyor, hayretle yüzüne baktığım zaman gözleri başka yerde, kurnaz, çevik, zeki, mahir. Ah... hemen hemen üzerimde tesir yapmaya başladı. Elleri vücudümü gıcıkıyor gibi, nefesi nefesime karışıyor, tuhaf, tunçtan, esrarengiz, sert bakışlı... vücudünün biçimli, düzgün bir alçısı var, tesirli erkek, mükemmel. Vals bitince kulağıma eğildi:

- İyi çay içmek ister misiniz? Löbona geliniz, yarın saat üçte, Löbon! Unutmayınız ha..." (Safa, 1999: 35).

Dans müziği türlerini incelediğimizde görülmektedir ki, bahsi geçen yıllar içerisindeki eğlence kültürü sergilenmektedir. Kadın-erkek, herhangi bir ayırım gözetilmeksizin, aynı mekânlarda bir arada yapılan çok çeşitli danslarla eğlenirken ayrıca bize dönem insanın eğlence kültürü yansıtılırken, diğer yandan bir önceki asırla birlikte Batı'ya yönelmiş Türk toplumunun eğlence kültüründe meydana gelen değişimler de ortaya konulmaktadır. Yaşadığı toplumdan beslendiğini bildiğimiz romanların, bu tanımından yola çıkacak olursak, Türkiye'nin modernleşmesinin bir başka ayağının bahsi geçen eserlerde ortaya koyulduğunu söyleyebiliriz.

Daha ziyade Türk kültürüne ait bir dans türü olan kanto dışında yer alan diğer dans türlerinin uluslararası bir nitelik taşıdığı görülmektedir. Bilhassa gramofon eşliğinde çalan bu danslar Reşat Nuri Güntekin'in *Eski Hastalık* romanında belirttiği gibi, "müzik ve dans dakikaları kadın ve erkek ruhlarının kısa" anlaşma anlarıdır. Bu bakımdan baktığımızda, adı geçen çeşitli dans türlerinin ve de müziklerinin dönemin eğlence kültürünü, sosyal değişimini yansıtmasının dışında, bir başka işlevinin de kadın-erkek ilişkilerinin düzenlenmesine yardımcı olması olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

2. SONUÇ

Müzik ve edebiyatın en çok iç içe olduğu nokta kuşkusuz müziğin söze, ya da sözün müziğe dökülmesidir. Atatürk Dönemi Türk romanında metinlerarası ve göstergelerarası ilişkilerin de yardımıyla çeşitli müzik parçalarına yer verildiği görülmektedir. Batı müziğine ait türlerin içerisinde ilk olarak karşımıza operalar çıkarken, dans müziği metinlerini incelediğimiz zaman tangodan valse, fox-trottan kantoya ve çeşitli oyun havalara kadar pek çok dans müziğine metinlerarasılığın alıntı, anırtırma ve biçimsel dönüşümün bir diğer özelliği olan çeviriye rastlanılmaktadır. Tanzimat ve

Cumhuriyetle birlikte kadın-erkek arasındaki ilişkinin boyutlarının değişmesi ve her iki cinsinde artık aynı mekânlarda eğlenebiliyor olmaları, romanlarda da görülmektedir. Türk romanının bu evresinde, gramofonda çalınan plâklar ya da cazbantlar sayesinde eğlence kültüründeki değişimi de göstermektedir. Kuşkusuz bunda Batı toplumlarının yaşam biçiminin benimsenmiş olmasının etkisi vardır. Bu müzikli ve danslı anlar, kadın ve erkek ruhlarının kısa anlaşma dakikaları olarak görülmektedir. Bu nokta da değinmemiz gereken bir diğer şey de, plâklar ve gramofonların işlevidir. Dönemi açısından bir lüks sayılan gramofon ve plâklar, Türk insanının müzik anlayışında değişikliklere yol açmıştır. Gramofonlarda çalınan müzikler bazen insanların eğlenmeleri sağlamakta, bazen de onları geçmişin tozlu sayfalarına götürmekte, anılarını hatırlamalarına yardımcı olmaktadır. İşte bu yardımcı unsurlar, romanlarda özellikle karakterler üzerinde önemli bir etkiye sahiptirler. Tanzimat ile başlayan ve Cumhuriyet Dönemi ile birlikte büyük bir hız kazanan Türk modernleşmesinin bir ayağı da müzik olmuştur. Müzik ruhu beslemekle kalmayıp, bir devrin insanının gelişimine de ön ayak olmuştur.

KAYNAKÇA

- Adıvar, H. E. (2000). *Kalp Ağrısı*. İstanbul: Özgür Yayınları.
------(2001). *Zeyno'nun Oğlu*. İstanbul: Özgür Yayınları.
------(2005). *Sinekli Bakka*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Enginün, İ. (2013). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musikî Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Güntekin, R. N. (1978). *Kızılıcak Dalları*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
------(1989). *Eski Hastalık*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
------(1991). *Gökyüzü*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
------(2009). *Dudaktan Kalbe*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Gürpınar, H. R. (1967). *Acı Gülüş (Tebessüm-i Elem)*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
------(1968). *Tutuşmuş Gönüller*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
------(1998). *Kokotlar Mektebi*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2009). *Bir Sürgün*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Narlı, M. (2009). *Roman Ne Anlatır?/Cumhuriyet Dönemi 1920-2000*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Pamir, L. (1996). *Müzik ve Edebiyat*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Safa, P. (1992). *Cânân*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
------(1999). *Gençliğimiz*. İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi.
------(2000). *Sözde Kızlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sözer, V. (1986). *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yalçın, A. (1992). *Sosyal ve Siyasi Değişmeler Açısından Cumhuriyet Devri Türk Romanı 1*, Ankara: Akçağ Yayınlar.
- Yener, F. (1949). *Küçük Batı Müziği Ansiklopedisi*. İstanbul: İskit Yayınları.
------(1992). *100 Opera*. İstanbul: Bateş Yayınları.
------(2001). *Müzik Kılavuzu*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

OSMANLI TOPLUMUNDA EĞLENCE KÜLTÜRÜ VE MÜZİK

In the Ottoman Society Entertainment Culture and Music

D. Volkan KARABOĞA*

ÖZET

Osmanlı toplumsal hayatı, Orta Asya Türk gelenekleri ile İslam dininin beraberinde getirdiği kaidelerin bir sentezi olarak "kapalı toplum" özelliğine müsait bir yapı arz etmekteydi. Diğer bir ifadeyle Osmanlı Türk toplumu Avrupa kültüründe yetişen bireyin aksine eğlence kavramına biraz daha temkinli yaklaşmakta ve böyle davranmasında tabii olarak dinsel kaidelerin etkisi büyük rol oynamaktaydı. Bu cümleden olmak üzere toplumsal kapalılık olgusu, ancak çeşitli olayların vesile olduğu şenlikler ve eğlenceler sayesinde kırılabilirdi. Osmanlı'da eğlence kültürü, günlük yaşamın, bireylerin ruh ve bedenlerinde bıraktığı yorgunluğu ve ataleti geçici bir süreliğine de olsa bir kenara bırakmalarına ve psikolojik olarak rahatlamalarına vesile olmakta ve böylece toplumsal dinginlik yeniden tesis edilmekteydi. Zira belli bir ritüel içerisinde tertiplenen şenlikler sayesinde toplum, biriken enerjisini açığa çıkarmak için önemli bir fırsat yakalamaktaydı. Nitekim Osmanlı toplumunun psiko-sosyal yapısını ciddi anlamda önemseyen Osmanlı yönetimi, dini bayramlar dışında sık sık çeşitli olayları gerekçe göstererek şenlikler tertip ederdi. Örneğin; önemli bir sefer dönüşü ya da büyük bir umutla beklenen şehzadenin dünyaya gelişi, şenliklerin düzenlenmesinde yeterli sebep olduğu gibi şehzadelerin sünnet düğünleri de ihtişamlı şenliklerin tertiplenmesinde büyük rol oynamaktaydı. Özellikle 18. yüzyılın ortalarına kadar en görkemli şenlikler, şehzadelerin sünnet düğünleri vesilesiyle düzenlenenler idi. Yine padişah kızlarının nikâh merasimleri de şehzade düğünlerindeki ahengi aratmayacak tarzda toplumsal cümbüşe mazhar olmaktadır. Osmanlı toplumunun büyük ilgisini toplayan bu şenliklerde geceleri havai fişek gösterileri yapılır, halkın şaşkın bakışları karşısında birbirinden hünerli cambazlar, hokkabazlar, deliler ve hayvan eğitmenleri, olağanüstü yeteneklerini sergilerlerdi. Yine Osmanlı şenliklerinin olmazsa olmazlarından biri olan köçekler ve çengiler de müzik eşliğinde danslarını icra ederlerdi. Meşkhaneler'de özel tarzda müzik eğitimi alan bu köçekler, şenlik ortamını daha da ahenkli hale getirmekte ve birbirinden farklı niteliğe sahip müzik enstrümanlarının ortaya çıkardığı ses cümbüşü ile de şenlikler daha eğlenceli yapıya bürünmekte idi.

Anahtar Kelimeler: Şenlik, Osmanlı, musiki, eğlence.

ABSTRACT

Ottoman social life was to supply a suitable structure of "closed society" as a synthesis of Central Asian Turkish tradition with the rules that were brought by Islam. In other words, unlike the individual grown in European culture, Ottoman Turkish society was approaching entertainment concept more cautious and of course the influence of religious rules played a major role this act. Social closure cases could only be broken through a variety of festivals and entertainments that were the results of some events. Entertainment culture in the Ottoman Empire caused to albeit and to set aside temporarily the fatigue of body and soul left in the individual's daily life and the inertia, to relax psychologically and therefore social serenity was reestablished. Thanks to a certain ritual occasion of festivities community achieved a substantial opportunity to unleash the accumulated energy. Indeed, the Ottoman Governance that cared about psycho-social structure of the Ottoman society seriously, frequently arranged festivals citing various events outside of religious festivals. For example; return time of a conquest or the birth of a prince who were expected in hope were sufficient reasons for festivals. The same way, circumcision feast of the princes also played a major role in the regulation of the festivals. Especially, the most spectacular festivals until the mid-18th century, was those which were organized on the occasion of the wedding of the prince circumcision. Still the sultan daughters' wedding ceremonies also was honored to be social entertainment as in style wedding ceremonies of the princes. In these festivals, collecting the attention of the Ottoman society, at night fireworks were done and in the face of public consternation, talented acrobats, jugglers, animal trainers and clowns were exhibiting extraordinary abilities. Again köçek and çengi (dancer boys and girls) which were one essential part of the Ottoman festivals would perform their dance with music. These dancer boys who took special kind of music education in "Meşkhane", (music school) were making the festivals mood more harmonious and with sound riot, revealed by different musical instruments which have different characteristics, festivities were being more fun.

Key Words: Festival, Ottoman, music, entertainment.

GİRİŞ

Bilindiği üzere, tarihe damga vuran her milletin kendine özgü bir dili ve kültürü olduğu gibi o millete ait eğlence ve müzik anlayışı da bu özgünlüğün içerisinde yer almıştır. İslamiyet'in kabulünden önceki Türk Kültürü'nde eğlence ve müzik, siyasi ve sosyal hayatın vazgeçilmez bir parçası idi. Örneğin; Avrupa Hun İmparatoru Atilla, sefer dönüşünde başkente girerken, saflar halinde güzel kıyafetli Hun kızlarının söyledikleri Hun şarkıları ile karşılanmıştı. Yine Atilla, Burgond kralına bir Hun orkestrası göndermişti. Orta Asya Türk halkının umumiyetle kullandığı Türk müzik âletleri arasında yer alan "kopuz" da Türk folkloru açısından önemli bir yere sahip olmuş, kahramanlık destanları, aşk türküleri, saz şairleri tarafından daima kopuz eşliğinde söylenmiştir (Kafesoğlu, 2003:342).

Türkler'in, İslamiyeti kabulü ve Anadolu'ya gelişleri ile müzik ve eğlence anlayışında bir nebze de olsa çeşitliliğin arttığı görülür. Selçuklu devrinde Türk müziği, ordu ve saraylarda, göçebe çadırlarında etkinliğini devam ettirerek raks (sema) ile daha da canlılık kazanmış ve böylece zâviyelerde de rahat gelişme imkânı bulmuştur (Turan, 1999: 394). Yine günlük eğlence, bayram ve

* Ar. Gör.-Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, Tarih Eğitimi ABD, vlkn.krb.32@hotmail.com

düğün şenliklerinde, cülûs törenlerinde türlü oyunlar ve rakslar icrâ edilmiştir. Bağdad'ta Tuğrul Bey'in düğününde, ihtiyar sultan başta olmak üzere bütün Türk beyleri birlikte Türkçe şarkı söyleyerek raks etmiştir. Diğer taraftan Konya'da tertip edilen cülûs şenlikleri, çeng, tanbur, nekkâre (davul), rebâb gibi enstrümanlar eşliğinde çok renkli geçmiştir (Turan, 1999: 396-397). Günlük yaşamda da halk, eğlence hayatının merkezi olan ve çeşitli müzik aletlerini kullanan icracıların ve şarkıcıların bulunduğu hanlarda, gayrimüslim kadın ve erkek sanatçıları dinleyerek ve rakkaseleri temaşa ederek eğleniyorlardı. Hanların yanı sıra bir başka eğlence mekânı ise meyhaneler idi. Bilhassa Konya'da sayılarının fazla olduğu anlaşılan meyhanelerde sadece içki içilmiyor müzikli eğlenceler de tertip ediliyordu. Bu eğlencelerde yanmakta olan ateşe giren, kızgın demiri ağızlarına sokan hokkabazların ilginç aktiviteleri de yer almakta idi (Taneri, 1977: 67-68). Selçuklu döneminde musiki literatüründe gerçek anlamda Türk-İslam sentezi zuhur etmiş, İslâm musikisinin büyük mucidi olan Farabi'nin icat ettiği ilk prototip piyano olan "Kanun", Türk-İslâm musikisinin önemli bir ögesi haline gelmiştir (Turan, 1999: 400). Nitekim yaşanan tüm bu olgular, Osmanlı döneminde eğlence ve müzik hayatına farklı bir ivme kazandıracaktır.

1. Osmanlı Toplumunda Eğlence Türleri ve Şenlikler

Osmanlı Dönemi'nde eğlence faaliyet kolları olarak, kış aylarında yapılan helva sohbetleri, ramazan ayına özel eğlenceler, karagöz oyunları, düğünler, bahar şenlikleri, atlı sporlar vb. sayılabileceği gibi eğlence mekânları olarak da erkekler için kahvehaneler, kadınlar için de hamamlar sayılabilir. Önemli eğlence mekânlarından olan Osmanlı kahvehaneleri, yüksek seciyeli şairlerin, bestekârların, hanende ve sazandelerin, ediblerin ve ulema'nın devam ettiği, çubukta tütün içtiği, Yemenden gelen kahvesini içtiği, ilim ve sanat konuştuğu, musiki dinlediği, raks seyrettiği yani kısaca insanların birbirleriyle tanış olduğu; ancak kadınların kesinlikle giremediği sosyal mekânlar idi (Öztuna, 1983b: 339-340). Yine Osmanlı kadını için de hamamlar, kendileri açısından eğlencenin anlam kazandığı tek mekân idi. Dolayısıyla burası bir tür Türk kadınlarının kahvehanesi niteliğinde idi (Meriç, 2000: 144). Bir Osmanlı kadını eğlenmek amacıyla da olsa gittiği bu hamama 16. yüzyıl şartlarında 4 akçe ödemek zorunda idi (Jorga, 2005: 358). Hamamların kadınlar için yegâne eğlence mekanlarından olduğunu, Batılı kadın seyyahlardan Lady Montagu'nun şu ifadelerinden anlıyoruz: *"Kısacası, hamam şehrin bütün haberlerinin anlatıldığı, skandalların ortaya atıldığı kadınların kahvehanesidir. Kadınlar genelde bu eğlenceyi haftada bir defa yaparlar ve hamamda sıcaklıktan soğuk odaya hemen geçmelerine rağmen üşümeden en az dört ya da beş saat kalırlar. Bu durum benim için gerçekten çok şaşırtıcıydı"* (Akman, 2011: 79-80). Nitekim tüm bu saydığımız unsurların haricinde Osmanlı eğlence hayatının belki de en ahenklisi olan ve dans ile müziğin bir arada bulunduğu şenlikler ise Osmanlı toplumu için ayrı bir önem arz etmekte idi.

1. 1. Osmanlı Şenlikleri

Osmanlı toplum hayatı, Orta Asya Türk geleneklerinin yanı sıra İslamiyet'in beraberinde getirdiği kaidelerden kaynaklı olarak kapalı bir toplum yapısına sahipti. Bu içe kapalılık ancak çeşitli olayların vesile edildiği şenlikler sayesinde kırılabilirdi. Bu şenlikler, başlangıcından bitişine kadar belirli bir plan dâhilinde işlemekte ve hazırlıklarına da aylar öncesinden başlanılmakta idi.

Devlet-i Âliyye'nin tertip ettiği umumi şenlikler sayesinde bireyler, günlük hayatın kendilerine zorlanan sıkıcılığını, tek düzelikliğini unutup rahatlamakta, günlük yaşamlarına yenilenmiş olarak devam etmekteydiler (And, 1982: 8). Osmanlı dönemi Türk şenlikleri ile aynı devir Avrupa şenlikleri arasında önemli mikyasta farklılıklar bulunmakta idi. Bu cümleden olmak üzere, Rönesans dönemi Avrupa Kralları tarafından yapılan şenlikler, saray duvarları arasında kalmakta, Hıristiyan halk bu eğlenceleri sadece uzaktan izleyebilmekteydi. Oysa Osmanlı padişahlarının düzenledikleri şenliklerde bizzat halk seyirci olarak bulunmakta idi. Padişah hangi gösteriyi izlerse halk da aynısını izlerdi. Saray oyuncusu, halk oyuncusu gibi bir ayırım yoktu (Öztuna, 1983b: 344-345). Nitekim Avrupa'da tertip edilen şenlikler, sadece kraliyet ve çevresinin eğlenmesini amaç edinirken, Osmanlı dönemi şenliklerinde ise tek gaye Osmanlı tebaasının eğlenmesi idi.

Osmanlı dönemi şenliklerine genel olarak baktığımızda şenliklerin mutlaka bir gerekçe üzerine tertip edildiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Bazı şenlikler, yenilgi ve felaketlerden sonra bunun halk üzerindeki kötü izlerini silmek için tertip edilirken (Örn; II. Mehmet, Belgrad yenilgisini unutturmak için Edirne'ye döndüğünde oğlu Bayezid ile Mustafa'yı sünnet ettirerek büyük bir şenlik düzenlemiştir) kimi şenlikler de saraydaki şehzade doğumları (Velâdet-i Hümayûn), şehzadelerin sünnet merasimleri (Sûr-i Hitan) ve Padişah kızlarının yani Hanım Sultanların evlenmeleri (Sûr-ı Cihâz) vesilesiyle düzenlenmekte idi (And, 1982: 7-20). Ayrıca ilk kez III. Murat döneminde,

(H.946) 1588 senesinden itibaren her yıl Rebiülevvel ayının 12. gününde Hz. Muhammed (S.A.V)'in doğum günü şenlikleri yapılmaya başlamış; ancak bu şenliklerde, bu mübarek günün anlamına binaen sadece top atışları gerçekleşmiştir (Fontmagne, 2007: 281). III. Ahmet dönemine geldiğinde ise şenliklere bir yenisi eklenecek ve ilk kez bu dönemde ilkbahar şenliği düzenlenecektir (Hammer, 1986b: 128).

Sarayda bir şehzadenin dünyaya gelmesi saray erkânını sevince gark ettiği gibi aynı zamanda Padişah kızlarının dünyaya gelmesi de aynı yankıyı uyandırmakta idi. Örneğin, Sultan I. Abdülhamit'in Padişah iken doğan ilk çocuğu Hatice Sultan'ın (H.1190) 1776 senesi Zilkade ayının 20. gününde vilâdeti, İmparatorluğun dört bir tarafına (Rumeli'nin üç koluna, Anadolu'nun üç koluna, Cezire-i Arab Beylerbeyine, Trablusgarb Beylerbeyine, Tunus Beylerbeyine, Bahr-i Sefid Ceziresi'ne) tebşir olunmuş ve bu viladete müteakiben 7 gün şenlik yapılmıştır (C. SM. 04317). Hatice Sultan'ın doğumu bütün İmparatorluk genelinde sevinçle kutlanmakla beraber, kendisi 1 yaşında iken ebed-i âleme intikal edecektir (Uluçay, 1985: 111).

Şenliklerin çoğu yalnız İstanbul'da değil, imparatorluğun her tarafında yapılıyordu; ancak İstanbul ve Edirne gibi önemli kentlerin haricinde tertiplenen şenlikler hususunda malumatımız az olsa da, elimizde bulunan bir arşiv vesikasına göre Sultan Mustafa'nın (H. 1193) 1779 senesi Şaban'ül-Muazzam'ın 26. mübarek Salı gecesi saat sekiz buçukta dünyaya teşrif etmeleri üzerine Saraybosna'da şenlik yapıldığı ve buradaki cevami ve mesacidlerde dualar edildiğine dair malumatın olması (C. SM. 0678), söz konusu şenliklerin Anadolu ile sınırlı kalmadığını, İmparatorluğun Balkan topraklarında da yapıldığını açıkça göstermektedir. İmparatorlukça düzenlenen şenliklerin büyük bir kısmı top atışlarıyla başlamakta ve böylece halk, devlet nazarında önemli bir gelişmenin zuhur ettiğini öğrenmekte idi. Ancak Osmanlı tebaasını tebşir etme aracı olarak düşünülen top atışları toplumda birtakım kazalara da sebebiyet vermekte idi. Örn; (H. 1229) 1813 senesinde Belgrad'ın yeniden Osmanlı hâkimiyetine geçişi neticesinde yapılan kutlama şenlikleri sırasında Trabzon Kalesi'nin yerli topçularından olan bir şahsın kaleden attığı top parçası Osman oğlu Ali isimli reayanın sol kasığına isabet etmesi neticesinde sakat kalması ve iş göremez durumda olması dolayısıyla mezkur şahsa Erzurum Gümrük Mukataasından 40 akçe yevmiye tevcih edilmiştir (C. AS. 11825). Nitekim Devlet-i Âliyye, mutluluğu müjdeleyen şenlik kutlamalarında meydana gelen istenmeyen olaylar karşısında kayıtsız kalmayarak tebaasının refahını da düşünmekte ve bireylerin sosyal güvencesini de tesis etmekte idi. İstanbul'da yapılan şenliklerin mekânı At Meydanı idi. Sultan Ahmet Camii'nin yapılıncaya kadar bu geniş alan şenliklerin ana merkezi olmuştur (Öztuna, 1983a: 470). At Meydanı'nın bir diğer önemi ise, halkın, şenliklerden sonra bırakılan kurt, tavşan, tilki, köpek, kuş gibi birçok canlı hayvanı neşe içerisinde birbirini ite kaka yakalamaya çalıştığı alan olması idi (And, 2009: 57). Daha sonraki yıllarda şenliklerin mekânı Haliç, Kâğıthane, Ok Meydanı ve Boğaziçi'ne kaymıştır (And, 1982: 36).

Osmanlı sosyal tarihinde 18. Yüzyılın ortalarına kadar en ihtişamlı ve zengin şenlikler, şehzadelerin sünnetleri dolayısıyla yapılanlar idi.(Faroqhi,2009:204) Şehzadelerin sünnetleri vesilesiyle yapılan ve günlerce süren düğünlerden en eskisi 1457'de II. Mehmet tarafından Edirne'de oğulları Bayezid ve Mustafa için yapılmış ve otuz gün süren bu düğüne birçok ülkenin hükümdarları da davet edilmişti (Orhonlu, 1979: 245). Fakat Osmanlı tarihinin en ihtişamlı ve görkemli şenliği ise III. Murat'ın, şehzadesi III. Mehmet'in sünnet düğünü şerefine yaptığı şenlik idi (Hammer, 1985: 2095). İngiliz seyyahların eserlerine de konu olan, H. 990/M. 1582 yılı Mayıs ayında başlayıp 55 gün ve 55 gece devam eden bu düğünün hazırlıklarına bir yıl öncesinden girişilmiş, dünyanın birçok ülkelerine haber gönderilerek hükümdarlar davet edilmiştir (Reyhanlı, 1983: 55). Davet edilenler arasında Mekke Şerifi, Kırım Hanı, Türkistan ve Hindistan hükümdarları olduğu gibi, Alman İmparatoru II. Rudolf ile ileri yaşından ötürü itizar beyan eden; fakat kendisini fevkalade bir elçi ile temsil ettiren Venedik doğ'u da bulunuyordu (Gökbilgin, 1988: 536).

Eğlence hazırlıklarına bir yıl evvelden başlanılan 1582 senesi şenliği için misafirlere sadece pilav dağıtmak için bakırdan 1500 adet sini dökürülmüştü. Bunların her biri 4'er kilogramdan fazla bir ağırlıkta idi ve birer şinik pilav (şinik: 1 İstanbul kilesi'nin ¼'ü yani yaklaşık 6,5 kg) almaktaydı (Arslan, 2002: 873). Aylarca süren hummalı bir hazırlık sürecinin ardından başlayan şenlikler, belirli bir program dâhilinde işlemekte idi. Sabah, öğleden sonra ve gece eğlenceleri olarak üç ayrı bölüm halinde yapılmakta; sabah gösterilerinde, esnafın geçit törenleri, öğleden sonra gösterilerinde hokkabazlık, canbazlık, kuvvet gösterileri, gece programında ise havai fişek gösterileri, köçek ve çengilerin dansları yer almakta idi. Halka ve davetlilere günde iki, kez yemeğin verildiği şenliklerde padişah ve ailesi ile üst düzey protokol ayrı, halk ise topluca yemek yerdi. Tüm bu faaliyetler, Türk müziği eşliğinde yapılmakta idi (Reyhanlı,1983: 55-57).

Sabah gösterilerinde esnaf gruplarından takkeçiler, terziler, sakalar, aşçılar, çizmeciler, canbazlar, hallaçlar, camcılar, helvacılar, attarlar, kazazlar, saraçlar, çiçekçiler, peştemalciler, debbağlar, bıçakçılar, kuyumcular, şerbetçiler, kasablar, fırıncılar, bakkallar, mumcular, kahveciler, pelteciler, kebabçılar, börekçiler, memnuniyeciler arabalar üzerindeki dükkanlarında mesleklerini sergilemekteydiler (Arslan, 2002: 879; Bağcı vd., 2006: 145). Her gün farklı esnaf gruplarının, padişahın huzurundaki geçitlerinin ardından halkı ve devlet erkanını eğlendirecek çok sayıda gösteri sanatı icra eden ustaların hünerleri ise çok beğeni toplamakta idi. Hüner gösterenlerin her biri bir kolda ustalaşmıştı. Evliya Çelebi, gösteri ustalarının kollarını şu şekilde vermiştir: “Pehlevanların enva’ı: Pehlevan-ı şebbaz yani hayal-i zılcıyan, hayal-i zıl-i tasviriciyan, pehlevan-ı kuklabaz, pehlevan-ı başkuklabaz, pehlevan-ı zurbaz, pehlevan-ı kuzebaz, pehlevan-ı çanakbaz, pehlevan-ı kadehbaz, pehlevan-ı hokkabaz, pehlevan-ı maymunbaz, pehlevan-ı köpekbaz, pehlevan-ı ayubaz, pehlevan-ı himarbaz, pehlevan-ı yılanbaz. Bu esnaf-ı ibretkârların her biri padişah huzurunda maharetlerini icra ederek öyle ubur iderler ki tavsifi dil ve kalem ile kabil değil. Bunlarda def ve kudüm çalınır, hay u huyları o kadar şiddetli olur ki İstanbul velvelelerinden lerze nak olur...” (Çelebi, 1314: 626-627). Canbazların ise gösterilerde ayrı bir önemi vardı. Bunlar, terazili ve terazisiz olup kiminin elinde bir desti ile arkalarında bir himar (eşek) ile kimisi yalın kılıç ile ip üzerinde hünerlerini sergiliyorlardı. Bilhassa resenbaz adı verilen ip canbazları hayretle ve merakla izlenmekteydi. Canbazların tamamı yardımcıları ile beraber 200 bin kişi idi (Çelebi, 1314: 625-626). Bu eğlence gruplarının içerisinde çok sayıda gayrimüslim bulunuyordu (Mantran, 1986: 105). Yine 1720 yılında III. Ahmet’in dört şehzadesinin sünnet düğünü için düzenlediği ve 20 gün devam ettiği şenlikte de canbazların Haliç’te su üzerinde yaptıkları gösteriler çok görkemli idi. Padişah III. Ahmet, gösteriyi iki şehzadesi ile beraber Aynalıkavak Kasrı’ndan izlemekte, dönemin meşhur sadrazamı ve şairi olan Damat İbrahim Paşa ise başka bir kadırgadan gösteriyi temaşa etmekte idi. Bu şenlikte canbazlar, gösterilerini iki gemi arasına gerilen halatlar üzerinde gerçekleştirmişlerdir. Levni, bu dönemi Sûrname-i Hümayûn adlı eserinde çok güzel bir şekilde resimlemiştir (Bağcı, 2006: 263-267).

Osmanlı dönemindeki tüm şenlikler olağanüstü hünerlerle dolu idi. Örn; yere sırt üstü yatarak karnına bir demirci örsü koydurup bunu birkaç kişiye dövdüren, göğsünde tahta parçası kırdıran, taş kırdıran, kılıçlarla tehlikeli oyunlar oynayan, kılıç üzerinde çıplak ayakla duran, kılıcı olduğu gibi yutan zorbazlar ve şemşirbazlar ile yağlı direklere tırmanıp üzerinde saatlerce kalan, gerek denge değneği ile gerek denge değneği olmadan ip üzerinde tahta bacaklarla ve kılıçlarla, sırtında çocukla yürüten, ip üzerinde oturup bağdaş kuran canbazlar halkı heyecana boğuyordu (And, 1982: 137-145). Hemen şunu da ifade etmeliyiz ki, canbazların gösterisini halk arasında toplum içerisinde sevenler olduğu gibi bundan hoşlanmayanlar da vardı. Öyle ki, olası bir kuraklık ya da kıtlık durumunda bunun müsebbibi olarak canbazları göstermekte idiler. Örn; (H. 1225) 1810 senesinde Kırşehir’in Kuyuca köyünde meydana gelen kuraklık neticesinde cami’de yapılan yağmur duasının ardından Hoca Vehbi Efendi, kürsüye çıkarak rahmet-i adem zevaline sebep olarak ip canbazlarını göstermiş ve bunun üzerine cümle ahali cami-i şeriften çıkarak ellerinde bıçak ve sopalarla canbazhaneye girmişlerdir. Müthiş bir nefrete gark olan ahali, canbazların iplerini kesmiş, direklerini de yıkmışlardır (DH. MKT. 00047). Bu tür tatsız olaylara rağmen Devlet-i Aliyye, canbazlara ve onların sanatına büyük önem vermekte idi. Öyle ki, padişahların bu konuda gösterdiği ehemmiyeti çok iyi bilen Avrupalı devletler, Osmanlı’ya canbaz göndermek için tercümanlarını aracı koymuşlardır. Örn: (H. 1254) 1838 senesinde Fransa tercümanı, Fransa’da 36 saat miktarı suret-i tayranda kalabilen usta canbazların olduğunu belirterek bunların Beyoğlu ve sair bazı münasip mahallerde sanatlarını göstermeleri için padişah’tan izin istemesi üzerine dönemin padişahı II. Mahmut, bunlara ruhsat verilmesinde hiçbir beis bulunmadığını belirtmiştir (HAT. 37708). Şenliklerde, yine halkın ilgisini çeken gösteri ustalarından olan hokkabazlar da ilgi çeken grubun başında gelmekte idi. Bu ustalar ise bir yumurtayı sopa üstünde yürütmekte, çuval içine insan katıp bunları ortadan kaldırmakta ve hokkaların içine koydukları maddeleri el çabukluğu ile kaybetmekte idiler. Hokkabazlar, bu oyunlarını çalan bir tef eşliğinde yapıyorlardı (And, 1982: 155-162). Şenliklerde kukla oyunlarını da görmekteyiz. Bunlar çoğu kez küçük bir kulübe içinde oynatılıyorlardı (Arslan, 2002: 882). 1720 yılındaki şenlikte ise başında tepsiyle dans eden kukla dikkati çekmekte idi (Bağcı, 2006: 267).

Söz konusu şenliklerde yılanlarla gösteri yapanlar ile ayı, maymun, at, horoz, tavşan, köpek, deve ve arslan oynatanlar da şenliklere farklı bir renk vermekte idi. Bazıları bu hayvanlarla güreş bile yapıyorlardı. Bu tür gösterileri icra edenler İstanbul-Bayezid’te ve Mısır- Kahire’de bulunan hayvan eğitim merkezlerinden geliyorlardı (Öztuna, 1983b: 348). Gece esnasında halkın arasına kuyruklarına maytaplar, fişekler bağlanmış ayılar, köpekler, eşekler hücum ettirilirdi ki bu eğlence halkın pek hoşuna giderdi (Hammer, 1986a: 283). Yine bu tür eğlencelerde o güne kadar tebaanın görmediği bazı hayvanlar teşhir edilmekteydi. Örn: ilk kez 1582 şenliğinde halka fil ve zürafa gösterilmiştir (Arslan,

2002: 884). Şenliklerde hapiste bulunanlara serbestiyet verilerek, gezgin, Hıristiyan, asil kim olursa olsun tüm tebaanın bu şenliklere katılması için Devlet-i Âliyye büyük özen gösterirdi (Reyhanlı, 1983: 58).

Eğlence günleri boyunca meşkhane özel olarak müzikal eğitim alan kadın dansçılar (çengi) ile erkek dansçılar (köçekler) çalınan müziklerin eşliğinde sanatsal danslar etmekteydi. Çengiler, sazandeler ile anlaşmalı olarak çalışırlardı. Aralarında Müslümanların nadir görüldüğü bu dansçılar, genç Rumlar'dan oluşuyordu. Bunlar istedikleri gibi giyinebilirdi. Umumiyetle tek ya da iki kişi olarak dans ederlerdi (D'ohsson, 1980: 248). Köçekler ise kız gibi giyinirler, saçlarını uzun bırakırlardı. Sırma işlemeli saçaklı ipek kumaştan bir fistan ve sıçandışi işlenmiş bir gömlek giyerler, başların da fes bulunurdu. Köçekler, canlı müziğe ayak uydurarak uzun uzun dönerlerdi (And, 1982: 177).

Osmanlı dönemi şenlikleri gündüz vakitleri çok renkli geçtiği gibi, havai fişek gösterileri sayesinde geceleri de aynı mikyasta ahenkli ve canlı geçmekte idi. Osmanlı Devleti'nde en iyi fişek ustaları Mısırlılar idi (Faroqhi, 2009: 214). Geceleri havaya atılan fişekler, bütün şehri gündüze çeviriyordu. Su kıyısında atılan havai fişekler, gökyüzünde meydana getirdiği renk cümbüşü, tüm güzelliğini suya yansıtıyordu. Tüm bu faaliyetleri yapan ve tekniğini bilen sanatçılara ateşbaz adı verilmekte idi. Her fişeğin havada oluşturduğu biçime göre, çıkardığı sese göre farklı adları bulunmakta idi: sayeban, kestane, çarh-ı felek, fiskiye, havan, püskürme, asmani, tabancalı, mühr-i Süleyman, mahtabe, humpare, havayı, bedaluşka bunlardan birkaçı idi (And, 1982: 102-108).

Günlerce süren şenliklerde sosyal asayişin temini görevi "tuluncular"a verilmişti. Tuluncular, ellerinde zift sürülmüş yağlı tulumlarla biriken halka doğru yürüyorlardı. Halk, yağlı tulumlara bulaşmamak için geri kaçıyor. Hava ve suyla şişirilen tulumları taşıyan tuluncular, siyah ve kırmızı deriden uniformalar ve külahlar giyer, külahlarında çingirakları bulunurdu (Öztuna, 1983b: 350). Eğlence mekânlarının bu olmazsa olmazı mahiyetindeki tuluncuların sayısı 1582'de 500 kişi idi (Hammer, 1985: 2096).

Osmanlı padişahının yüceliğini temsil eden bu şenlikler için yapılan hazırlıkların masrafları bizzat padişahın şahsi hazinesi olan Ceb-i Hümayûn'dan karşılanırdı. Fakat 1675 tarihinde şehzade Mustafa ve Ahmet'in sünnet düğünü ile Hatice Sultan'ın Sarıççı Mustafa Paşa ile olan evlilik düğünleri için ilk kez her Rum ailesinden 30 akçe vergi alınmıştır (Hammer, 1986a: 281) Nitekim bu durum, artık eğlence ve şenlikler için Padişah hazinesinin yeterli gelmediğinin sinyalini vermesi açısından önemlidir.

Dini ayırım olmadan her Osmanlı erkeğinin dilediğince eğlendiği şenliklerde, Osmanlı kadınlarının alenen izleyici olarak bulduklarını söylemek ise hata olur. Onların bir kısmı, olup bitenleri bayanlara özel tahsis edilmiş kafes arkasından izlerken, bir kısım kadınlar da kendilerini hiç bir erkeğe göstermeden bindikleri araba ile mekânı dolaşarak izleyebiliyordu (And, 2009: 248; D'Ohsson: 242).

1. 2. Şenliklerde Müziğin Yeri ve Önemi

Osmanlı şenlikleri süresince müzisyenlerin katkısı da azımsanmayacak derecede büyüktü. Tüm şenliklerde hanende ve sazende adı verilen sanatçılar fevkalade hüneler göstermekte idiler. Bir bütün halinde yer alan bu müzikal ekipte musiki faslının yönetimi hanendelere aitti. "Serhanende" (hanende başı) adı verilen kişi defle (daire) vurmak suretiyle faslı yönetmekte idi. Fasılların icrasında genellikle daha evvelden belirlenmiş bir program yapılmadığından repertuarı şartlara göre hanende başı belirlemekteydi (Özcan, 1997: 27). Hanendelerin güzel sesli olması önemli idi (Ünal, 2011: 292). Sazende ise, saz çalarak hanendeye eşlik etmekte idi. Sazandeler, hocalarından meşk yoluyla sadece müzik teorisini almıyor, aynı zamanda hocasının üslubunu, icrasını, yorumunu da öğreniyordu. Dönemin repertuarı böylece meşk yoluyla sonraki kuşaklara aktarılmış oluyordu. Hoca, eseri kısım kısım ve bir bütün olarak öğrencinin hafızasına iyice ve eksiksiz yerleşinceye kadar defalarca okutturmakta, öğrencinin tereddütleri ve yanlışları ortadan kalkıncaya kadar tekrar ettirmekte idi (Behar, 2006: 14-16).

Şenlikler boyunca tüm müzik türleri aynı anda icra ediliyordu. Yani bir semazen ney eşliğinde sema ederken, aynı anda bir köçek de diğer müzik aletleri eşliğinde dans etmekte idi. Durum böyle olunca şenlik mahallinde müthiş bir gürültü zuhur etmekte idi. 1582 şenliğinde, At Meydanı'nda aynı anda 1000 sazende ve hanendenin mevcut olduğunu düşünürsek büyük bir gürültünün ortaya çıkardığı etkiyi tahmin etmek zor olmayacaktır (And, 1982: 165-166). Nitekim 1577 ile 1581

yıllarında İstanbul'da papaz olarak bulunan Salomon Schweigger, Türk müziğini ahenksiz seslerin bir kakafonisi olarak betimlemiştir (And, 2009: 248). Eğlencelerde saz takımları birbirinden ayrı iki topluluk olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan biri "kabasaz topluluğu", diğeri ise "fasıl topluluğu" idi. Kabasaz topluluğunda zurna, def, davul, nakkâre, kudüm, santur ve miskal gibi nefesli ve vurmali çalgılar kullanılmakta olup, bu topluluğa köçekler ve çengiler, dansları ile eşlik etmekte idi. Fasil topluluğunda; tanbur, ney, ud ve rebab yer almakta idi. 1720 şenliğinde sahnelerde görülen çeşitli saz takımları içerisinde yer alan müzisyenler 1582 şenliğinde görülen müzisyenlerden farklı olarak yanaşık düzende sıralanmış ve dizleri üzerinde oturmuş vaziyette sanatlarını icra etmekte idiler. 1582 şenliğindeki saz takımları arasında müşahede ettiğimiz çeng ve ud'un, 1720 şenliğinde mevcut olmaması, dönemlerin musiki aletlerine olan tesirini açıkça göstermektedir. Haliç'teki Tersane Kasrı'nda yapılan 1720 şenliği, 1582 şenliğinden farklı olarak Haliç'teki Tersane Kasrı'nın önünde, gece ve gündüz sal üzerinde gerçekleşmiştir ki, bu dönem saz takımları, iki bölüme ayrılmış olup, sağ ve solunda diyagonal olarak sıralanmışlardır (Altınöçek, 2002: 471-473). Eğlencelerde çalınan müzik aletleri, Evliya Çelebi'nin eserine de konu olmuştur. 17. yüzyılda 76 adet farklı çalgı aleti olduğu dikkate alınır, Osmanlı toplumunda çok sesli bir müzikal olduğu rahatlıkla söylenebilir (Tanrıkorur, 2005: 57). Osmanlı toplumundaki eğlencelerde öne çıkan müzik aletlerinden bazılarını kısaca değinmek gerekirse:

Daire (def): İstanbul'da 500 neferin bu aleti kullandığı bilinmektedir. Sazendelerin olmazsa olmazlarından olan daire sayesinde fasıllar düzenli ve intizamlı bir şekilde icra edilmekte idi (Çelebi, 1314: 635).

Ney: Türk müziğinin en meşhur nefesli sazlarından olup, kamıştan yapılan çalgı aletidir. Özellikle Mevlevihanelerde icra edilen musiki ayinlerinde kullanılan ney, altısı önde biri arkada olmak üzere yedi deliği mevcuttur. Boy, kalınlık ve ahenk bakımından 12 çeşidi vardır (Ünal, 2011: 517).

Çeng (Arp): 24 telli olup parmakla çalınan bir saz idi (Ünal, 2011: 166). Oturularak ve iki bacak arasında çalınan bu saz, 16 ve 17. yüzyılların en gözdesiydi; ancak 18. yüzyıldan itibaren önemini kaybetmiştir (Aksoy, 1994: 35-69). Evliya Çelebi, 17. yüzyılda İstanbul'da çeng çalan 12 neferin olduğunu belirtir (Farmer, 1999: 43).

Tanbur: 1655-1656 yıllarında İstanbul'da bulunan ünlü Fransız gezgin Thevenot, tanbur için, "bütün gün çalındığı halde akordu bozulmayan, üç telli, küçük bir sazdır" der (Aksoy, 1994: 68). 17. yüzyıl İstanbul'unda 300 nefer sazendegani tanburciyan'ın olduğunu belirten Evliya Çelebi'nin tanbur için söylediği ifadeler gerçekten ilgi çekicidir: "Üç telli, perdelidir. Mahalle arasında çalınsa, ana, bacı, teyzelerin pencerelere birikerek bakmaları mükerrerdir" (Çelebi, 1314: 636-640). 18. Yüzyıla gelinceye kadar 3 ve 6 telli olarak çalınan tanbur'un bu yüzyılda sekiz telli olarak çalındığı bilinmektedir (Aksoy, 1994: 177).

Ud: Geniş gövdeli telli bir çalgı olan ud'un Klasik dönem Osmanlı toplumunda yaygın olduğunu söylemek güçtür. Zira Evliya Çelebi'nin İstanbul'daki avvadların (udi) sayısını 8 nefer göstermesi (Çelebi, 1314: 637), ud'un toplumda yaygın bir çalgı aleti olmadığını göstermektedir. Ud'u Osmanlı toplumundaki eğlencelerden ziyade daha çok padişah ve şehzadelerin özel fasıl gruplarınınca icra edildiğini ifade edebiliriz. Örneğin; II. Bayezid'in oğullarından Amasya Valisi Sultan Ahmed'in sarayında, zamanına göre yüksek yevmiye olan 50 akçe ile Avvad adı verilen udî Zeynelâbidin bulunup buna yevmiyesi olan elli akçeden başka ayda 50 kile arpa, beş batman et, iki batman pirinç ve altı çift ekmek tayin edilmiştir (Uzunçarşılı, 1977: 83-84). 19. yüzyılın sonlarında ise yaygınlaşan bir çalgı aleti olarak gündeme gelecektir (Ünal, 2011: 700). Bu dönemde tel sayısı beşten altıya çıkmıştır (Karakaya, 2012: 40).

Şeşhane: Ud gibi burguları eğri olmakla beraber kolu ud'dan uzundur. Perdeleri yoktur. Altı telli olduğu için şeşhane adı verilmiştir. İstanbul'da bulunan sazendegani şeşhane 70 nefer idi (Çelebi, 1314: 637).

Kopuz: Osmanlı toplumunda fazla kullanımı olmayan ve üç telli olan bu alet, şeşhane'nin küçüğüne denir. İstanbul'da 40 nefer sazendegani kopuzciyan bulunmakta idi (Çelebi, 1314: 638).

Miskal (flüt): 1670-1679 yılları arasında İstanbul'da İngiltere elçilik papazı olarak bulunan Dr. Covel, Osmanlı toplumunda kullanılan 19, 20, 22, 23, 24 borulu (kamışlı) miskallerin yanı sıra 32 kamışlı miskallerin olduğunu da belirtir. Dans musikisinde kullanılırdı (Aksoy, 1994: 72). İstanbul'da

51 çalgı ustası bulunmakta idi (Farmer, 1999: 26). 16. ve 17. yüzyıllarda çok gözde bir saz olan miskal, 18. Yüzyılın sonlarından itibaren gözden düşmeye başlamıştır (Aksoy, 1994: 181).

Rebab (Kemençe): Bu saza keman-ı Arabi, kemençe de denilmektedir. Arabistan sazlarından olan rebab ayaklı bir saz idi. Kiriş ve telden olmayıp atkuyruğu kıllarından imal edilmekte idi (Uzunçarşılı, 1977: 96-97). Üç telli olan rebab, ilk iki tel yegâh (re) ve dügâh (la) seslerine, tellerin en incisi olan üçüncüsü ise neva sesine göre akort edilmekte idi (Aksoy, 1994: 103). İstanbul'da 17.yüzyılda sazendegan-ı kemençeciyan olarak 80 nefer mevcut idi (Farmer, 1999: 61). 18. yüzyılda gözden düşerek yerini sine kemana bırakmıştır (Aksoy, 1994: 179).

Santur: 18. yüzyılın başlarından itibaren fasılların başlıca sazlarındandır. Özellikle açık havada gür ses çıkardığı için aranan bir saz idi. Yapı olarak kanuna benzese de, gövdesi kanundan daha ağır olup tellerine küçük tokmakla vurularak çalınır (Ünal, 2011: 593). Raks musikisinde kullanılmaktaydı (Aksoy, 1994: 72).

Kanun: Yetmiş beş telli olup telleri kırıştendir (Aksoy, 1994: 224). Yatay telli üçgen çalgı olan kanun, dizler üzerine konulur, iki elin parmaklarındaki bağa ile çalınırdı. 15. yüzyılda Türklerin gözdesi olan kanun 18.yüzyılda gözden düşmüştür (Farmer, 1999: 45). 17. yüzyılda İstanbul'da kanun icracısı olarak 55 kişinin olduğu bilinmektedir (Karakaya, 2001: 327).

Kaba Zurna: 18. yüzyılın ilk yarısındaki eğlencelerde miskal ile beraber kullanılır olmuştur (Aksoy, 1994: 177). 17. yüzyılda İstanbul'da 100 nefer kaba zurna sazcısı mevcut idi (Çelebi, 1314: 641).

Nitekim eğlence mekânlarında kullanılan müzik aletleri bazı dönemlerde yerlerini başka müzik aletlerine bırakırken bazıları da birtakım mutasyonlara uğrayarak günümüze kadar ulaşmışlardır.

2. SONUÇ

Avrupa İmparatorluklarında “Halk, devlet için vardır” anlayışı hakim iken, hoşgörü ve adalet politikalarını kendisine misyon edinen Osmanlı Devleti'nde ise “Devlet, halk için vardır” görüşü hakim olmuştur. Nitekim tebaa için, halk için var olan devlet, onların eğlenmeleri, sıkıcı günlük yaşamın etkilerini kırmak gayesiyle zaman zaman bazı fasıllarla şenlikler düzenlemiş, genç-yaşlı, Müslim-Gayrimüslim herkes bu eğlencelere iştirak ederek kendilerini zamanın akışına bırakmışlardır. Gece-gündüz devam eden şenliklerde yerli ve yabancı gösteri ustaları ile musiki icracıları tam bir uyum içerisinde hareket ederek, şenliğin ilk gününden son gününe kadar tebaaya hoşça vakit yaşatmıştır. Osmanlı Devleti'nin bizzat tertip ettiği genel katılımlı şenlikler 18. yüzyılın ortalarına kadar düzenlenmeye devam etse de, bu dönemde siyasi ve ekonomik sebeplerden dolayı 1582 ve 1720 şenlikleri gibi ihtişamlı şenlikler düzenlenememiştir. Ancak eğlence sadece şenliklerden ibaret olmadığından genel katılımlı eğlenceler yerini 19. yüzyıldan itibaren özel davetli eğlencelere bırakmış, Batılılaşmanın beraberinde getirdiği unsurlar arasında olan tiyatro, balo, resital vb. müzik-eğlence türlerinin Osmanlı cemiyet hayatına girmesiyle birlikte eğlencelerin içerik ve amacı değişmiştir.

KAYNAKÇA

Arşiv Vesikaları (Başbakanlık Osmanlı Arşivi)

C. SM. 04317

DH. MKT. 00047

HAT. 37708

C. SM. 0678

C. AS. 11825

Basılı Eserler

And, M. (1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*. Ankara.

_____,(2015). *16. Yüzyılda İstanbul/Kent-Saray-Günlük Yaşam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Akman, F. B. (2011). *Batılı Kadın Seyyahların Gözüyle Osmanlı Kadını*. İstanbul: Etkileşim.

Aksoy, B. (1994). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlıda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G. ve Tarındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Behar, C. (2006). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çelebi, E. (1314). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. C. I, İstanbul: İkdam Matbaası.
- D'ohsson, M. (1980). *18. Yüzyıl Türkiyesinde Örf ve Adetler*. (Çev: Z. Yüksel). Tercüman.
- Farmer, H. G. (1999). *Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları*. (Çev: İ. Gökçen), Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Faroqhi, S. (2009). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*, çev. Elif Kılıç, İstanbul:Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Fontmagne, B. D. (2007). *Kırım Savaşı Sonrası İstanbul Günleri*. (Çev: İ. Yerguz), İstanbul: İstiklal Yayınları.
- Gordlevski (1988). *Anadolu Selçuklu Devleti*. (Çev: A. Yaran), Ankara.
- Gökbilgin, M. T. (1988). *Mehmed III. İ. A.(MEB)*, C.VII, 535-547, İstanbul.
- Hammer, J. V. (1986a). *Osmanlı Devleti Tarihi*. C. XI, (Çev: M. Atâ), İstanbul: Üçdal Neşriyat.
- _____ (1986b). *Osmanlı Devleti Tarihi*. C. XIII, (Çev: V. Bürün), İstanbul: Üçdal Neşriyat.
- _____ (1985). *Osmanlı Devleti Tarihi*. C. VII, (Çev: M. Atâ), İstanbul: Üçdal Neşriyat.
- Jorga, N. (2005). *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi 2 (1451-1538)*. (Çev: N. Epçeli), İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Karakaya, F. (2012). *Ud*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 42, 39-41, İstanbul.
- _____ (2001). *Kanun*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 24, 327-328, İstanbul.
- Mantran, R. (1986). *17. Yüzyılın İlk Yarısında İstanbul 2*. (çev: Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: Enver Özcan.
- Orhonlu, C. (1979). *Sünnet Düğünü İ.A.(MEB)*, C. XI, 245-247, İstanbul.
- Özcan, N. (1997). *Hânende*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. XVI, 27, İstanbul.
- Öztuna, Y. (1983a). *Başlangıcından Zamanımıza Kadar Büyük Türkiye Tarihi*, C. IV, Ankara.
- _____ (1983b). *Başlangıcından Zamanımıza Kadar Büyük Türkiye Tarihi*, C. XI, Ankara.
- Reyhanlı, T. (1983). *İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat (1582-1599)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Taneri, A. (1977). *Türkiye Selçukluları Kültür Hayatı*. Konya: Bilge Yayınları.
- Tanrıkörur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul.
- Uluçay, Ç. (1985). *Padişahların Kadınları ve Kızları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). *Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı*. Belleten, Sayı:161, C. XLI, Ankara.
- Ünal, M. A. (2011). *Hânende*. Osmanlı Tarih Sözlüğü, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- _____ *Ney*. Osmanlı Tarih Sözlüğü, İstanbul.
- _____ *Çeng*. Osmanlı Tarih Sözlüğü, İstanbul.
- _____ *Ud*. Osmanlı Tarih Sözlüğü, İstanbul.
- _____ *Santur*. Osmanlı Tarih Sözlüğü, İstanbul.

İNSANIN VATANSEVER RUHTA BÜYÜMESİNDE TARİHİ ESERLERİN ROLÜ

History Works Significance in Man's Patriotic Growing up Spirit

Vüqar HÜMBETOV*

ÖZET

Her bir kişinin oluşumunda milli-kültürel, tarihi değerlerin büyük önemi vardır. Bu değerlere Azerbaycan folklor, aşık, muğam müzik türlerini içere bilir. Azerbaycan halk müziği örneklerinin bir kısmının, hatta bilmeceler muğamlarımızın komşu Ermeniler tarafından özünükülüşdürülerek dünya seviyesine çıkarılmaları olguları da ulusal-kültürel, tarihsel değerlerimizi korumak gibi kalitenin önemini kanıtıyor. Bunun için adı geçen değerlerin öğrenilmesi önemlidir. Bağımsızlık elde etmiş ülkemizde son yıllarda yaşanan ekonomik, kültürel gelişme, dönemin ihtiyaçlarına cevap vere bilen, eğitilmiş, bilgili, kültürlü, örnek vatandaşın yetiştirilmesi sorununu oluşturur. İdeal, örnek vatanseverlik niteliklerinin müzik yoluyla eğitimi süreci aşağıda belirtilen üç yönde kompleks şekilde yapılmalıdır:

- Ahlaki keyfiyetlerin müzik yoluyla yetiştirilmesi;
 - Siyasi keyfiyetlerin müzik yoluyla yetiştirilmesi;
 - Hukuki keyfiyetlerin müzik yoluyla yetiştirilmesi;
- Yapılan araştırmalar vatanseverlik eğitimi ilkelerini şu şekilde belirlemiştir:
- Maksad yönümlülük;
 - Kolektif kapsamında terbiye;
 - Eğitim vericilik;
 - Tutarlılık ve sistemlilik;
 - Yaş, bireysel ve cinsel özelliklerin dikkate alınması;
 - Teorik ve deneysel aktivitenin vahdeti;
 - Öğrenci kimliğine saygı ve telebkarlık.

Ahlaki, siyasi ve hukuki beslenmesi çeşitli bileşenlerine karmaşık, etkin, tutarlı ve düzenli etki etmekle, genelde yüksek niteliklere sahip örnek vatandaş terbiye etmek mümkündür. Müzik aracılığıyla vatanseverlik eğitimi sürecinde anlama, düşünme, sonuç çıkartma, sunulan müzik malzemelerine yaratıcılıkla yaklaşım, müzik eserleri hakkında serbest, objektif ve eleştirel fikir söylemek gibi beceriler oluşur. Müzik aracılığıyla vatanseverlik eğitimi sürecinde, genel kültür oluşur. Bunun için geleneksel eğitim yöntemleri ile beraber, aktif öğrenme uygulamaları kullanarak, vatanseverlik eğitimi süreci artırılır. Müzik aracılığıyla vatanseverlik eğitimi sürecinde şarkıların metni ile çalışma, bestecilerin yaşam ve yaratıcılıkları hakkındaki bilgilerin, müzik örneklerinin dinlenilmesinin teşkili bu süreci aktif eder. Aynı zamanda müzik kültürü de gelişir, onun bakış açısı, dünyaya bakışı genişliyor. Bu sürecin gelişiminde müzikli sahne eserlerinin de büyük rolü var. Azerbaycan'ın müzik irsinde tarihi-qəhrəmani ve vatanseverlik tematikası ile ilgili eserlerin oluşmasını belli tarihsel dönemler ve olaylarla ilgili olduğunu görüyoruz. Yirminci yüzyılın sonunda Azerbaycan'da başlayan Karabağ savaşı, ulusal özgürlük hareketi ve Azerbaycan bağımsızlık elde etmesiyle kahramanlık ve vatanseverlik konusu, neredeyse, müziğin tüm türler kendi tecsumunu buluyor. Bu açıdan Vasif Adıgözəlovun "Natevan" ve Firengiz Elizadenin "Qarabağname" operalarını, onlarla senfoni eserleri, şarkı, romans vb. örnek gösterilebilir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, eğitim, vatanseverlik, kültür, araştırma.

ABSTRACT

National cultural history values bear great significance for each personality formation. Folklore, ashig, mugam musical genres in Azerbaijan can be assorted to these values. Azerbaijanian folk musical examples the facts of appropriating one part more over even our obsolescent mugams by neighboring Armenian side, their appearance on the world level, proves the importance to preserve our national cultural , history values. That is why it is important to study the named values. Announced gained republican independence, happened last years, creates the problem of bringing up, able to correspond economy cultural development time demands educated, scientific ,cultural, exemplary citizen maturing. Ideal exemplary patriot qualities, through musical modes bringing up process. Are shown below and should be done in three directions completely:

- Bringing up moral qualities through musical links.
- Bringing up political qualities trough musical links.
- Bringing up law qualities trough musical links.

Made researches over patriotic bringing up principals were dispatched by such way.

- Expediency fitting tasks.
- Bringing up inside the collective team
- Educational establishment

* Dek. Yrd.- Bakü Müzik Akademisi, humbatov.vugar@gmail.com

- Priority order sequence and systematization.
- The age, taking into consideration individual female and male distinction.
- Theory and practice unity.
- Schoolchild personality polite respect and demands

By influencing various composite parts of moral, political, law bringing up completely, actively methodically and regularly, is possible wholly in toto to bring up inherent to these high qualities exemplary citizen. In patriotic bringing up process through musical links qualities and abilities like comprehension, thinking, coming to conclusions, creative approach to represented musical material, free, independent, objective and critical ideas telling are formed. Common culture is formed through musical links in patriotic upbringing process. For this altogether with traditional methodical instructions by exploring active methodical instructions the patriotic upbringing process is fastened. Through musical links in patriotic upbringing process, together with songs content, making the opportunity for composers life and creative way knowledge learning by listening musical examples activates this process matter. At the same time musical culture is developed, its world background and world observer is widened. Written for stage musical creations are also significant in this process development. In Azerbaijanian musical legacy we can observe works creation closed to historical heroic and patriotism items subjects connected with definite historical times and events. At the end of XX the century burned in Azerbaijan Garabagh war, altogether with National freedom movement and gained independence in Azerbaijan one can say that heroism and patriotism themes find their embodiment in all musical genres. From this viewpoint "Natavan" by Vasif Adigezalov, "Garabagname" by Firangiz Alizade operas, numerous examples among dozens of symphonies, songs, romances and other works can be represented.

Key Words: Music, education, patriotism, culture, research.

GİRİŞ

Üzeyir Hacıbeylinin ilk operalarından "Leyla ve Mecnun"dan başlayarak, yirminci yüzyılın I yarısında oluşmuş operaları izlese, tarihi-kahramani konunun çeşitli sepkide tezahürünü görebiliriz. Belirtmek gerekir ki, Azerbaycan operasının gelişiminin birinci dönemi muğam operalarının oluşumu ile ilgilidir. Üzeyir Hacıbeylinin "Leyli ve Mecnun", "Şeyh Senan", "Rüstem ve Söhrab", "Şah Abbas ve Xurşudbanu", "Aslı ve Kerem", "Harun ve Leyla", Müslüm Maqomayevin "Şah İsmail", Zülfikar Hacıbeyov'un "Aşık Garip" operaları belirtilmelidir. Adı geçen operaların temelini hem klasik şairlerin eserleri ("Leyli ve Mecnun", "Rüstem ve Söhrab"), hem de halk destanları ve masallar oluşturur. Bu eserlerin arsa hattında muhabbet konusu rol oynasa da, aynı zamanda, burada tarihi-kahramani konunun belli ölçüde arsa hattının açılmasında yer aldığını görüyoruz. Tarihi-kahramani konu bu eserlerde ikinci planda görülür ki, bu da esasen bir suretin ve onunla ilgili sahnenin dahil edilmesi ile sınırlıdır. Bu açıdan Ü.Hacıbeylinin "Leyli ve Mecnun" operasında kumandan Nofelin sureti, M.Maqomayevin "Şah İsmail" operasındaki Şah İsmail ve Arapzengi suretleri belirtilmelidir.

"Leyli ve Mecnun" operasında dramaturji arsa hattının belli bölümünde Nofelin sahnelerinin girme müzik dilinde de yeni çizgilerle, kahramanlık, mertlik belirten rast ladı üzerinde melodik-tonlama özellikleri ile gözlenir. Burada kasıtlı olarak "Heyratı" zerbi muğamının konularından kullanılması elamettardır. Öyle ki, "Heyratı" zerbi muğamı kendi duygusal etki gücüne göre işte kahramanlık, mertlik, yiğitlik özellikleri pompalar.

Müslüm Maqomayevin "Şah İsmail" operası halk destanı üzerine kurulmuştur. Eserin esas kahramanı Şah İsmail'in adı artık belli tarihle ilgilidir. Bilindiği gibi, Şah İsmail XVI yüzyılda yaşamış Azerbaycan'ın ünlü devlet adamı, Safeviler devletinin başkanı, Hatayı adıyla yazmış şairdir. Elbette ki, Şah İsmail bir kumandan gibi kahramanlıkları, devlet başkanı gibi bilgeliği ve ince kalpli şair olması aşklar tarafından terennüm edilmiş, onunla ilgili dastanlar yazılmıştır. Öte yandan operada, Şah İsmail'in serkerdeliyi, vuruşlarda gösterdiği igidlikler, onun halk tarafından sevilen bir kahraman olması terennüm edilir. Belirtmek gerekir ki, Azerbaycan operasında ilk defa olarak, Arapzengi suretinde şövalye kadın temsil edilmiştir. Operada Şah İsmail'le birlikte, onun da kahramanlığı, güç-kuvveti terennüm edilir. Arapzengi ile ilgili daha önemli bir nokta dikkat etmek de ilginç olurdu. Öyle ki, henüz Nizaminin eserlerinde bu tür kahraman kadınların sureti ile (Nüşabə, Fitne vb.) karşılaşırız. Azerbaycan'ın sözlü ve yazılı edebiyat irsinde bu gibi kahraman kadın suretleri yansır. Müslüm Maqomayevin "Şah İsmail" operasında tarihi-kahramani konunun düzenlenmesinin esasen operanın bir şekli kapsamında iki suretin Şah İsmail ve Arapzengi suretlerinin karakterize edilmesi ile ilgilidir, burada bir taraftan, onların şahsında halkın döyüşkənliyinin, igidliyinin ifadesi yer buluyor. Bununla birlikte, "Şah İsmail" operası lirik-romantik ruhlu bir eser olup, epik çizgilerle gösterdi. Bu da halk destanlarından gelen bir özelliktir ve operada özgü şekilde tezahür etmiştir.

Sonraki dönemlerde oluşan operalar lirik-muhabbet destanlarından kullanarak sınırlıdır. Azerbaycan operasında "Köroğlu" kahramanlık dastanına dayalı Üzeyir Hacıbeylinin "Köroğlu" operası ile tarihi-kahramani konusunun yorumlanması yönünde yeni bir sayfa açılır.

Sözlü halk edebiyatının ve müziğinin önemli bir kolu olan kahramanlık dastanlarımız halkın yiğitliğini, mertliğini, vatanperverliyini anlatan nadir inciler. Esasen tarihte iz salmış kahramanlar destanı katıldığını, onlarda halkın karakteri, vatan sevgisi, qesbkarlara karşı acımasızlık, bağımsızlık, içtenlik gibi özellikler yansımıştır. Epik halk yaratıcılığını yansıtan destan biçimi tarihi geçmişin tecessumudur.

"Köroğlu" destanı da çok değerli ve değerli halk kahramanlık dastanlarından biridir. Geniş coğrafi bölgede bilinen bu destan her milletin kendine özgü varlığını, üzüntüsünü, sevincini, coşgunluğunu ve bununla beraber duygu ve düşüncelerini içermektedir. Zehmetkeş Azerbaycan halkının ağır hayatı, kendi zalimlerin karşı hak sesiniucaltması, yabancı işgalciler saldırıları sırasında çektiği eziyetlere karşı itirazları, özgürlüğü uğruna mücadelesi, halk isyanları halk kahramanı Köroğlu'nun adı ile ilgili bir takım dastanların doğmasına neden olmuştur.

"Köroğlu" dastanının esas arsa hattı halkın ve kahramanların hayatında yaşanan olayları, onların yiğitliğini, mertliğini belirtiyor ki, bu da Ü.Hacıbeylinin operasında kendini gösterir.

Günümüze ulaşan onlarca eser maddeleyebiliriz ki, bu eserler bize doğru yolu aşılayarak, hayrın şer üzerinde zaferini gösterir. Her bir insan doğup boya sona erdiği, havasını udub suyunu içtiği vatana, ülkeye sevgisini muhabbetini bir şekilde ispat etmeye çalışıyor. Dahi Atatürk'ün de dediği gibi "Bağımsızlık hiçbir halka hediye olarak verilmez". Demek ki, vatanımız uğruna canımızdan geçmeye daima hazır sivil olmalı ve büyüyecek nesile bu yolu aşılamalıyız.

KAYNAKÇA

Məmmədova H. (2014). *Tarixi-Qəhrəmanlıq Mövzusu Azərbaycan Bəstəkarlarının Operalarında*. Bakı.

Abdullazadə G. (2005). Üzeyir Bəydən Bizə Miras–Bizdən Üzeyir Bəyə Hədiyyə. *Musiqi Dünyası/ Jurnalı*, N. 3-4/25, 18-20.

Xx. Əsrin Azərbaycan Musiqisi (Məqalələr Topplusu). (1994). Bakı, s. 202.

KARS MÜZİK KÜLTÜRÜNDE KULLANILAN ÇALGILAR

Musical Instruments used in Kars Music Culture

Yakup AÇAR*

Caner BEKTAŞ**

ÖZET

Müzik ve folklorun harmanlandığı bir olgu olan müzik kültürü; müzik ile insanların yüzyıllardır süregelen sözlü edebiyatı, törenleri, düğünleri, oyunları, yaşayış biçimleri kısacası halkın bütün kültür ürünlerinin birleşimidir. Dolayısıyla her ulusun müzik kültüründe kendini ifade eden müzikleri, halk dansları ve çalgıları vardır.

Tarihi süreç içerisinde, bulunduğu coğrafi konumu gereği Kafkasya bölgesiyle bağlantı noktasında olması ve günümüzde bünyesinde bulundurduğu çeşitli etnik toplulukların yaşaması sebebi ile Kars ili ve çevresi müzik kültürü açısından önemli bir bölgedir. Bu bölgede tarihsel süreç içerisinde yaşayan etnik toplumların sahip oldukları geleneksel müzikleri, icrasal açıdan da farklıdır.

Bu bağlamda çalışmanın amacı; Kars müzik kültüründe kullanılan çalgıların teknik yapılarını ve icrasal özelliklerini ortaya koymaktır. Kars yöresinde kopuz, tar, kemane, mey, balaban, davul, nağara, goşa nağara, zurna, tulum, garmon, akordeon ve kavalın kullanıldığı görülmektedir. Aşıklık geleneğinin etkin rol oynadığı bu bölgede bağlama ve ailesinin de yaygın şekilde kullanıldığı bilinmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, kültür, Kars, çalgı.

ABSTRACT

Music culture, a phenomenon which has been blended by music and folklore ; is an oral literature of music and people, their ceremonies, wedding ceremonies, dances, lifestyles, briefly is a mixture of community's cultural products. Therefore, every nation has its own music, folk dance and musical instruments through which they express themselves.

In historical process, as being located in the connection point of Caucasia Region and as different ethnical communities' living in its borders; Kars province and its surroundings is an important region in terms of music culture. The traditional music of ethnical communities living in this region in a historical process is different in terms of performing.

In this context, this study aims to present the technical structures and performing features of the instruments used in music culture of Kars. It is seen that kopuz, tar, kemane, tambura, mey, balaban, davul, nağara, goşa nağara, zurna, tulum, garmon, akordeon and kaval have been used in Kars region. It is known that in this region, where minstrel tradition plays an important role, bağlama and its derivatives have been used widely.

Key Words: Music, culture, Kars, musical instrument.

1. GİRİŞ

Kültür, tarih ve toplumsal süreç içerisinde daim olan tüm birikimler ve bu birikimlerin insanlığa kuşaktan kuşağa aktaran araçlardır. Kültürü oluşturan etken toplum ve geçmiştir.

İnsanoğlu tarihi sürecinde bilerek ya da bilmeden yaşamsal tecrübelerini sonraki nesillere aktarmıştır. İnsanlığın geçirmiş olduğu tüm evrelerdeki tecrübe ve birikimler, insanın yaşama tutunmasında belirleyici rol üstlenmiştir. Tüm bu birikimler sonu oluşan kültür, insanlığın en önemli yapı taşlarından. Çünkü insanı insan yapan değerler, kültürel öğeler tarafından şekillenir, belirlenir. Zamanla insanlar, ait oldukları toplumun kültürel yapısını biçimlendirmiş ve yön vermişlerdir. Dolayısıyla kültür, insanlık geçişinin yaşamsal birikimin gen haritası gibidir. Bu haritanın parçası olan müzik de, asırlar boyunca insanların yaşamlarındaki yer alış biçimiyle kültürün önemli bir bileşeni olmayı hak etmiştir. Müzik, tarih öncesi devirler ve tarih devirlerinde insan yaşamında sürekli bir şekilde etkin rol almış, kültürün oluşumuna, gelişimine ve kullanımına katkı sağlamıştır. Müziğin toplum ve kültür içindeki önemi ve etkisi, tarihsel geçişinin bu denli güçlü olmasıyla da anlaşılabilir (Nacakçı, 2013: 26).

Kültür içerisinde belirgin bir yeri olan müzik, toplumun benliğini ifade etmede kullandığı soyut bir iletişim aracıdır. Müzik ve folklorun harmanlandığı bir olgu olan müzik kültürü ise; müzik ile insanların yüzyıllardır süregelen sözlü edebiyatı, törenleri, düğünleri, oyunları, yaşayış biçimleri kısacası halkın bütün kültür ürünlerinin birleşimidir. Dolayısıyla her ulusun müzik kültüründe kendini ifade eden müzikleri, halk dansları ve çalgıları vardır.

Günümüzde müzik kültürü bize, müziğe dair bilmemiz gerekenlerin dışında, toplumların yaşayış biçimleri, alışkanlıkları, gelenekleri, dil, giyim kısaca kimlikleri hakkında bütünleyici bilgiler vermektedir. Hatta sadece bir ezgi ya da çalgı, bize bir toplumu, ülkeyi çağrıştırabilmektedir (Nacakçı, 2013: 27).

*Arş. Gör.-Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, yakupacar8@hotmail.com

**Öğr. Gör.-Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, canerbektas@hotmail.com

Nacakçı (2013: 28)'ya göre müzik kültürü aşağıdaki temel kavramlar içerisinde tanımlanabilir;

- Bir toplumun kimliğini oluşturmadaki önemli unsurlardan biridir.
- Toplum ya da toplumların birikimleridir.
- Bir dizi sosyal süreçlerin bileşkesidir.
- İnsanlığın kültürel genlerinin diğer kuşaklara aktarılmasıdır.
- Disiplinler arası birçok bilim dalının ürün ve sonuçlarının bileşkesi niteliğindedir.
- Müziğin gerçekliğini, varlığını açıklar.

Kısacası, insanlığın yaşam süresince oluşturduğu, maddi manevi olgular üzerine biçimlendirdiği, geliştirdiği ve aktardığı müzikal ürünlerin tümü olarak tanımlanabilir.

Kaplan (2008: 22-23) müzik kültürü ile ilgili şu görüşlerini ifade etmektedir: “Müzik yapma ve dinleme davranışı bir eylemdir ve bizde var olan kültürel değerlerimizden kaynaklanır. 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. Belli bir kültür içinde yer alan sosyal bir olaydır. Üreten ve dinleyen o kültürün içerisindeki insanlardır. Besteler o kültürdeki insanların davranışlarının yansımasıdır. O kültürün ilkeleri ve beklentileri kavranmadıkça niçin o beste biçiminin kullanıldığı anlaşılacaktır; üretiliş felsefesi bilinmedikçe müzik eserinin değeri ve yeri belirlenemeyecektir.”

2. Kars İli ve Müzik Kültürü

Farklı kültürlerin medeniyet eşiği olan Kars ili; bir taraftan Erzurum'un ilçesi olan Pasinler'den aşağıda Aras ve bunun kuzey kollarından Arpaçay vadileri, diğer taraftan Allahuekber Dağları'ndan Yalnızçam Dağları'na uzanan, Karadeniz Bölgesi ile Doğu Anadolu'yu açık bir şekilde ayıran yüksek ve devamlı sıradağlar arasında kalan geniş alana sahip şehirdir (Saraçoğlu, 1989: 335). Doğu Anadolu Bölgesi'nin Erzurum-Kars bölümünde yer alan Kars, kuzeyde Ardahan, doğuda Ermenistan, güneyde Iğdır ve Ağrı, batı da ise Erzurum ile çevrilidir.



Şekil 1. Kars İl Haritası

Tarihsel olarak ele alındığında, gerek tarih öncesi gerekse yazılı tarih sonrası yapılan araştırmalar, Kars'ın yerleşme tarihinin çok eskilere dayandığını ortaya koymaktadır. Yapılan incelemelere göre Kars'ta en eski yerleşme “Alt Paleolitik Döneme” rastlar. Bazı önemli bulgulara göre Kars'ın yerleşme tarihinin İlk Tunç Çağı ve Orta Tunç Çağı'na kadar uzanmaktadır. Kars'ın yazılı tarihi ise Urartularla başlamaktadır (Toga'dan akt. Aydın ve diğerleri, 2014: 7). Kırzioğlu (1955: 11) ise yazılı tarihi Urartular'dan değil de Sümerlerle akraba olan Orta Asyalı Hurri soyunun buralarda yaşamaya başladığını söylemektedir. Kırzioğlu'na göre Hurriler, çeşitli savaşlar neticesinde Kars ve çevresini Urartular'a M.Ö. 810 yılında bırakmışlardır.

Eski Oğuzlar'ın, ateşe tapan İranlılarla V. yüzyılda yaptıkları mücadelenin kahramanlığının Köroğlu Destanı diye Türk âlemine yayıldığı (Kırzioğlu, 1955: 12), Sultan Alparslan'ın 1064 yılındaki fethi ile de Anadolu'da Türkiye'nin ilk temeli atılan, Kanuni Sultan Süleyman çağında kendi isteği ile Anadolu-Türk birliğine katılan ve bugünkü Türkiye'nin en eski serhat beldesi olup pek çok destanı savaşlarda kahramanlıklarına sahne olan ve Anadolu'daki Türk-Rus savaşlarında birinci derecede rol oynayan “Doğu Kilidi” Kars, 30 Ekim 1920'de Kâzım Paşa yönetimindeki Türk orduları tarafından gerçek sahiplerine kazandırılmıştır (Kırzioğlu'dan akt. Aydın ve diğerleri, 2014: 13).

27 Mayıs 1992’de Iğdır ve Ardahan il olmuş ve Kars’tan ayrılmıştır. 1992’den sonraki derlemelere bakıldığında, bütün folklorik nitelendirme Kars-Ardahan-Iğdır olarak tek başlık altında toplanıldığı görülmektedir.

Tarihi süreç içerisinde, bulunduğu coğrafi konumu gereği Kafkasya bölgesiyle bağlantı noktasında olması ve günümüzde bünyesinde bulundurduğu çeşitli etnik toplulukların yaşaması sebebi ile Kars ili ve çevresi müzik kültürü açısından önemli bir bölgedir. Bu bölgede tarihsel süreç içerisinde yaşayan etnik toplumların sahip oldukları geleneksel müzikleri, icrasal açıdan da farklıdır.

Turhan (2010: 17-18) Kars-Ardahan-Iğdır adlı kitabında Kars müzik kültürü ile ilgili Cemal Arslanoğlu’nun şu görüşlerine yer vermiştir: “İran sınırındaki Ağrı dağından Acara ucundaki Poskov’a değin çok geniş bir sınırı kapsayan Aras ile kür boylarındaki 2700 yıllık Kars-Ardahan-Iğdır, Azerbaycan, Anadolu, Kıpçak/Kuman gibi üç Türk lehçesini yan yana, iç içe yaşatmıştır. Bunun içindir ki bu bölgedeki çok değişik zengin folklor örnekleri yanında, halk sazları ve oyun havalarının renklilik ve bolluğu bir hazine değeri taşımaktadır. Bu bölgedeki yaygın geleneğe göre her âşık 32 hece¹ veya “Hecevat” denilen klasik saz makamlarını bilmelidir. 32 de bunun keseği ve çevirmeleri olmak üzere ki 64 havayı sazı ile çalmalıdır. Usta âşıklar 64 hece 64 de çevirmesi olmak üzere 128 havayı (makamı)² bilmek zorundadırlar. Yine Karslı saz şairler, bu halk havalarını; ağır hava, uzun hava, orta hava ve yüngül (hafif) hava adı altında bölümlere ayırırlar. *Ağır havalar*; Ayrılık, ölüm, acı, din konuları üzerine olan halk deyişleri ve türkülerde kullanılır. *Orta havalar*; Öğme, yerme, öğüt gibi konular üzerine olan deyişlerde kullanılır. *Yüngül (hafif) havalar*; Sevinç, güzelleme, oyun, iç açıcı konularındaki türkü ve deyişlerde kullanılır.”

Bu bölgede âşıklar, ilçe ve köylerde halkın boş zamanlarını değerlendirmek, halka iyi vakitler geçirtmek ve kahvelerde, odalarda, halkın içinde gezerek sözüyle, sazıyla geçmiş günlerin acı ve tatlı hatıraları ile kahramanlıklarını dile getirmek için dolaşırlar.

Kars müzik kültüründe Kafkas etkisinden dolayı bu bölgede Azeri müziği diye nitelendirilen ağırlıklı olarak kürdi, buselik ve segâh makam dizilerinde, nağara, tar, garmon ve akordeon gibi çalgılarla çalınmış söylenen türküler vardır.

Öte yandan ilgi çeken bir diğer özellik ise düğünlerde çalınan söylenen türkülerdir. Bu yörede yaşayan insanların bir kısmı düğünlerinde akerdeon, garmon ve nağara eşliğinde oyun havalarını çalıp söylerken bir kısmı ise düğünlerde davul zurna çalıp halaylar, barlar tutar.

3. Kars Müzik Kültüründe Kullanılan Çalgılar

Âşıklık geleneğinin devam ettiği bu bölgede eskiden beri kullanılan çalgı bağlama ailesidir. Azeri âşıkları ise bağlamanın yanı sıra mey ve bu sazlarla eşlik eden nağara çalgısını da kullanır.

Âşıklık geleneğinde ve âşıklık geleneğinin dışında kullanılan bu yöreye ait kopuz, tar, kemane, mey, balaban, davul, nağara, goşa nağara, zurna, tulum, garmon, akerdeon ve kaval çalgılarıdır.

Çalgılar, geleneksel Türk halk müziğinde telli, nefesli ve vürmalı olarak üç ana guruptan oluşmaktadır. Kars müzik kültüründe kullanılan çalgılar, bu üç ana grup altında incelenmektedir.

3. 1. Telli Çalgılar

Kars müzik kültüründe kullanılan telli çalgılar; kopuz, bağlama ailesi tar ve kemane olduğu bilinmektedir. Kullanılan telli çalgılar aşağıda belirtilmiştir.

Kopuz: Araştırmalar, “bağlamanın” Asya kökenli “kopuzdan” geldiğini ortaya koymaktadır. Asya insanının en eski kültür ürünlerinden biri olarak kabul edilen kopuz, çok geniş bir sahaya yayılmış ve ait olduğu toplulukların adeta sembolü haline gelmiştir. Kopuz yalnız Asya kültüründe değil, Anadolu kültüründe de önemli bir rol oynamıştır (Parlak, 2000: 5). Bu çalgıların adı çeşitli Türk ağızlarında “kobuz, kobus, kobız-kobis, komuz-komus, komız-komıs” deyişleriyle söylenmiştir (Ögel, 1987: 237).

Ögel (1987: 1) Türk çalgılarının ilk şekilleri yay ile çalınca kopuz gibi değişik adlar aldığı, yay ile çalınan teller, parmak ile de çalındığını ancak tip ve şekil bakımından birbirinden fazla bir ayrılığı olmadığını savunmaktadır.

¹ Kars yöresi âşıklarının kendilerine özgü müzik repertuarı içinde yer alan ezgi kalıplarının genel adı.

² Bu yöredeki âşıklar kalıplaşmış melodileri makam olarak nitelendirmektedirler. Türk müziği literatüründe kullanılan makam tanımının burada anlatılan makam kavramıyla bir ilgisi yoktur.

Gazimihal (1975: 16, 269) ise; kopuz adının çalgı anlamında kullanıldığını, telli ve yaylı kopuzların Asya'dan Avrupa'ya yayıldığını belirtmektedir. Ayrıca yaylı sazların daha sonra türediğini savunmaktadır.

Farklı bir bakış açısı olarak Abdulkadir Merâgî, kopuzların iki türde olduğunu ifade etmektedir. Ozan kopuzu ve Rumî kopuzu. Ozan kopuzu üç telli ve bu kopuzun teknesi, bütün telli çalgılardan daha uzun olduğu, rumî kopuz ise beş telli ve teknesinin uda benzediğini anlatmaktadır (Ögel, 1987: 257).

Tar: Azerbaycan başta olmak üzere, Özbekistan, Türkmenistan, Gürcistan, İran ve Türkiye'de Kars dolaylarında çok eskiden beri, sıkça kullanılan müzik aletlerinden biri, özellikle de Azerbaycan müzik sanatının ayrılmaz bir parçasıdır. Geçmişte 18 ve 13 telli haline rastlanılan tar, 1930'lu yılların başında M. Sadık Esadoğlu'nun düzenlemesiyle günümüzdeki gibi 11 telli hale getirmiştir (Emnalar, 1998: 65-69).

Bağlama Ailesi: Telli çalgılar Orta Asya'dan değişik zamanlardaki çeşitli göçler vesilesi ile değişik coğrafyalara taşınmış ve her coğrafyada da değişik şekillerde gelişimini sürdürmüştür. Bağlama da Asya kökenli sazlardan olan Kopuz'un Anadolu'daki bir devamı olmuştur. Kopuz, Türk müzik kültüründe yer alan uzun saplı ve mızrapla çalınan çalgıların atası olarak bilinir. Bağlama adı, tahmini olarak 17.yy. sonralında kullanılmaya başlanmıştır. Bu tür çalgılarda ilk önceleri at kılı ve bağır sak kirişten yapılmış teller kullanılırken, daha sonraları ipek yoluna yakın bölgelerde ve kültür merkezlerinde ipek teller kullanılmaya başlanmıştır. Günümüzde ise bağlamanın büyüklüğüne göre kalınlığı değişen metal teller kullanılmaktadır (Ekici, 2012: 44).

GTHM'de seslendirilecek eserin makamı, dolayısıyla makamın durak ve güçlü sesleri dikkate alınarak, yalnızca telli çalgılarda, her telin belirli bir sese eşleştirmesiyle oluşan duyuşal işitmeye düzen denir (Akdoğu, 1995: 81).

Bağlamada; ana düzen, âşık düzeni, alevi düzeni, acem düzeni, Avşar düzeni, abdal düzeni, bağlama düzeni, bozuk düzen, Bergama düzeni, cura düzeni, çöğür düzeni, Edirne düzeni, ferayi düzeni, hüseyini düzeni, hüzzam düzeni, kara düzen, karanfil düzeni, misket düzeni, müstezat düzeni, ruzba düzeni, usta düzeni, ümmi düzeni, yeksani düzeni, Yörük düzeni ve zil düzeni gibi akort düzenlerinin olduğunu Demirsipahi (1975)'den aktaran Kaya (2011: 10); bu düzenlerin bir kısmının birbirleri ile aynı olduğu fakat yörelere göre farklı isimler ile nitelendirildiğini ifade etmektedir.

Bağlama ailesi konusunda bir birinden farklı sınıflandırmaların yapıldığı görülmektedir. Ekici (2012: 47)'ye göre bağlama ailesi; divan, bağlama, tambura, bağlama curası ve curadır. Karahan (2010: 13)'a göre; meydan, divan, çöğür, tambura, bağlama, tambura curası ve curadır. Karahasan (2003: 44-45)'e göre meydan, divan, çöğür, bağlama, bozuk, âşık sazı, tanbur, cura, bağlama curası ve tambura curasıdır.

Âşıklık geleneğinin yaygın olduğu Kars ilinde bağlama ailesinden meydan ve divan sazı kullanılmaktadır. Meydan ve divan sazlarının tekne boylarının büyük olmasından kaynaklanan ses gürlüğü âşıklar tarafından tercih edilen önemli bir etkidir. Âşıklığın icra edildiği otaklarda ve kahvelerde, âşıklar sazlarının sesini tüm mekâna duyurması için bu bağlama çeşitlerini kullanma gereksiniminde bulunmuşlardır.

Kemane: Yaylı ve deri kapaklı olan kemane genellikle Güney Anadolu, Marmara ve Ege Bölgesinde kullanılır. Menşei Orta Asya'ya dayanmaktadır. Yapısında üç ve duruma göre dört telli olan çalgıdır. Azerbaycan'da "Kamança", Türkmenistan'da "Gijek" isimli çalgılar da aynı kökenlidir. "İklığ" bu sazın atası olarak bilinmektedir. Genellikle Hindistan cevizinden yapılan İklığ'ın hindistan cevizi bulunmayan yerlerde değişik malzemelerle yapıldığı bilinmektedir. Bu çalgı sonraları su kabağında yapılarak Kabak Kemane ismini almıştır. Kemanenin göğsüne deri veya büyük baş hayvanların yürek zarı çekilir (Emnalar, 1998: 77). Kars ili ve çevresinde özellikle Azeri türküleri icrasında kullanılır.

3. 2. Üflemeli Çalgılar

Kars müzik kültüründe kullanılan üflemeli çalgılar, mey, balaban, zurna ve kaval olduğu bilinmektedir. Kullanılan üflemeli çalgılar aşağıda belirtilmiştir.

Mey-Balaban: Dilsiz kavala benzeyen bir gövde üzerine ses çıkarmak için takılmış bir kamyştan meydana getirilmiş nefesli bir çalgıdır. Genellikle Doğu Anadolu'da İran, Irak, Suriye, Azerbaycan gibi komşu ülkelerde de kullanılmaktadır (Emnalar, 1998: 91).

Gazimihal (1975: 41) Asya’da ufak yapı farklarıyla hâlâ kullanıldığını fakat adına “balaban” denildiğini ifade etmektedir. Öte yandan meyin tok ve cana yakın sesi balaban kuşunun gevrek ötüşüne benzetilmesinden ötürü “balaban” kelimesi bir yansıtma ad olabileceği düşüncesindedir.

Balaban, nefesli bir çalgı olarak Asya’da birçok ülkede sevilerek kullanılmaktadır. Bu çalgı, fizyolojik ve ses olarak mey ile çok benzerdir. Balaban’ın Türkçedeki kelime anlamı; iri cüsseli adam veya hayvan, davul tokmağı, oynatılan ayı, balaban kuşu ve davuldur. Asya’nın Kazak-Kırgız ve Kazan Türkçelerinde koca davul anlamındaki balaban şeklinde görülür. Maragalı Abdülkadir’in nayçe-i balaban’ının, günümüzde kullanılan mey ve balaban olduğuna dair herhangi bir şüphemiz yoktur. Ancak nayçe-i balaban ismi bazı değişikliklere uğramıştır. Bazı bölgelerde yaşayanlar balaban, belman, balaman, yasti balaban, nay ismini kullanarak bu çalgıyı günümüze kadar yaşatmışlardır. Türkiye’de ise mey ismini almıştır. Kimine göre mey; yumuşak anlamına gelmekte ve sesinin yumuşaklığı nedeniyle bu ismi almaktadır. Kimine göre muhabbet anlamındadır. Muhabbet anında kullanılır olması ve insana hoşluk duygusu vermesi, içkinin verdiği hoşlukla özdeşleşmiş ve mey ismi bu nedenle çalgıya verilmiştir. Ney’den ayırmak için "mey" isminin verildiğini de söyleyen olmuştur.*

Mey, bir oktav ses sahası olan çalgıdır. Yapısında, yedeni de bulunan rast makamı dizisi mevcuttur. Diatonik bir çalgıdır. Kromatik ses elde edebilmek için deliklerin yarım açılması ve dudakların yardımı gerekir. İcracı parmakları yarım açıp kapama dışında dudaklarını sıkarak veya gevşeterek kromatik sesin alınmasına yardımcı olur. Ses sınırının dar olması nedeniyle mey’de transpoze olanağı sınırlıdır. Belirlenen her bir tam ton için ayrı bir mey kullanmak gerekmektedir. Yarım tonluk farklılıklar kamış değişimi veya kamışa eklenen ve boğaz ismi verilen parça yardımıyla olur. Fakat aynı gövde üzerine kamış yardımıyla bir tonluk farklılık yapılmaya kalkıldığında seslerde bozulma olmaktadır. Meyler, Ana, Orta ve Cura olmak üzere üç ayrı yapısal özellikte sınıflandırılmıştır. Esas itibarıyla mey notaları yazılırken fa anahtarı kullanılmalıdır. Halk Müziğimizin pes sesli bu çalgısında, Türk Müziği notalama sisteminden kaynaklanan (doğruluğu tartışılabilir) zorunluluklardan dolayı sol anahtarı kullanılmaktadır.

Zurna: Doğrudan üfleli çalgıların en yaygın olanıdır. Eski Türklerin “zurna” adlı çalgıyı kullandıkları bilinmektedir. Rus ve Kafkaslarda da bu çalgıyı zurna diye tanımlarlar. Başlangıçtan zamanımıza kadar en az değişikliğe uğramış çalgılarımızdandır. Osmanlı Devleti zamanında saray nevbetlerinde ve savaşlarında ulusal bando olarak yer tutardı (Emnalar, 1998: 88-89).

Yurdun her yöresinde açık hava çalgısı olarak davul ile birlikte yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Zurnanın boyu 30cm ile 56cm arasında değişmektedir. Ön yüzünde 7, arka yüzünde de 1 olmak üzere 8 adet ses perdesi bulunmaktadır. Bu perde deliklerinden başka kalak üzerinde daha küçük çaplarda “Şeytan Perdesi” denen perdeler bulunmaktadır. Türkiye’de zurnalar doğudan batıya doğru gittikçe belirgin bir büyüme kaydettiği görülür. Büyükten küçüğe doğru kaba zurna, orta zurna ve cura (zil) zurna olmak üzere üç guruptan oluşur. Emnalar (1998: 90)’a göre ise zurna büyükten küçüğe doğru kaba zurna, orta zurna, cura zurna ve zil zurna olmak üzere dört guruptan oluşmaktadır.

Tulum: Belli bir kurala uyularak yüzülmüş ve deri önü yırtılmadan olduğu gibi çıkartılmış, kuzu, koyun ve oğlak derisinden yapılır. Üst deliğe hava üfleme üzere bir ağızlık, alt deliğe ise bir oluk takılır. Bu kısma “nav” denir. Genellikle şimşir ağacından yapılır. Nav’ın oluk kısmına iki sıra halinde perdeli kamışlar yerleştirilir (Emnalar, 1998: 96).

Tulum çalgısını M. Ragıp Gazimihal “tulumzurna” olarak nitelendirmektedir. Gazimihal (1975: 44) “Türk Nefesli Çalgılar” isimli kitabında Hüseyin Kâzım’ın tulum ile ilgili şu görüşüne yer vermiştir; tulum, sözünün aslı Rumca “*dolimus*” kelimesidir ve gayda demektir.

Tulum icrasında ağızda şişirilmiş olan tulum, koltuk altına alınır, kolun dirsek içine gelen bölümüyle sıkılarak düdük veya düdüklerden ses çıkarılması sağlanır. Tulumun boş kalmaması için sağ ön ayağına takılan, ağza giren tahta boruya “guda veya lülük” denir. Tulumun boyutları, derisi kullanılan havaya göre ayarlanır. Genellikle sol ayağa takılan ve dem tutan parçaya “nare”, ezgiyi çalan parçaya “zimok” denir. Genellikle Trakya’da Edirne, Kırklareli, Tekirdağ, Karadeniz’de ise Ordu, Rize, Artvin, Trabzon’da icra edilmektedir (Emnalar, 1998: 97).

Kaval: İnsanoğlunun ilk kez içi boş kamışlardan çıkan rüzgâr sesinden etkilenerek kavalı elde etmiş olabileceği inancı yaygındır. Doğal olarak başlangıçta tabiatta hazır bulunan kamışlardan kaval

* www.turkuler.com

yapılmış, fakat zamanla ağaç, metal, hayvanların boynuz ve kemiklerinden de faydalanılmıştır, “içi boş şey” anlamına gelen “kav” dan türetilmiştir. Önceleri kamış üzerinde perde (delik) bulunmazken sonraları kamış üzerinde perdeler açılmaya başlanmış ve bu sayı günümüzde dokuza kadar yükselmiştir (Tekşahin, 2011: 3).

Anadolu’da yüzyıllardır çoban sazı olarak bilinen kaval yine bu topraklarda yetişen armut, erik, ceviz, kızılıçık, şimşir gibi akla gelebilecek her ağaç türünden yapılmış bir çalgıdır. Dilli ve dilsiz olmak üzere iki çeşidi vardır. Dilsiz kaval üstte sekiz, altta bir perde olmak üzere dokuz perdeden oluşan sol-la ve mi bemol-fa aralığı hariç kromatik bir sazdır (Tekşahin, 2011: 3).

3. 3. Vurmalı Çalgılar

Kars müzik kültüründe kullanılan vurmalı çalgılar, davul, nağara ve goşanağara olduğu bilinmektedir. Kullanılan vurmalı çalgılar aşağıda belirtilmiştir.

Davul: Türklerin en eski vurgulu sazlarından. İslamiyet’ten önceki Türk kültür hayatında önemli bir yere sahip olduğu anlaşılan (Ögel, 1987: 195) bu çalgı ilk zamanlarda “davıl-davıla” gibi isimlerle anılmaktaydı. Ancak, günümüzde bu çalgının ismi “davul” şeklinde ifade edilir hale gelmiştir. Nitekim davul adına ilk defa 16. yy. da rastlanmaktadır (Alçın, 1986’dan akt. Alemdaroğlu, 1999: 2).

Davulun kasnak kısmı ağaçtan kıvrılarak yapılır ve her iki yüzüne kalın deriler geçirilir. Kasnağa geçirilen deriler çiriş ve kaytan şeklinde iplerle gerilerek, bir askıyla genellikle sol omuza asılır. Sağ elde tokmak sol elde ise küçük çubuk (çırpı) bulunur. Davul genellikle zurna ile çalındığından halk arasında “davul nabız ise zurna nefestir” diye anlatılmaktadır (Alemdaroğlu, 1999: 3).

Kaba davul, orta davul ve cura davul olmak üzere üç guruba ayrılır. Cura davul ise kendi arasında davulbaz ve koltuk davulu olarak ikiye ayrılır (Alemdaroğlu, 1999: 3).

Nağara: Azerbaycan’da yaygın kullanılan vurmalı çalgılardan biridir. Nağaranın birkaç çeşidi vardır; büyük nağara, orta ölçülü nağara ve küçük nağara. Nağaraların her iki tarafı deri ile çekilmiş ve geniş dairevi tahtadan ibarettir. Büyük nağara şakşakla, orta ve küçük nağaralar elle çalınmaktadır. Nağara esasında eşlik eden vurmalı bir çalgı olsa da bazen solo çalgı olarak kullanılır. Zengin ve tempolu dinamikliğiyle dinleyicilerin dikkatini cezp eder (Rahmetov, 1975: 42-43). Türkiye’de koltuk davulu olarak da nitelendirilmektedir. Kars ili ve çevresinde Azeri ezgiler icrasında kullanılır.

Goşanağara: Azerbaycan milli vurmalı çalgı aletleri içerisinde yer almaktadır. Yüzüne deri çekilmiş, birbirine birleştirilen muhtelif ölçülü iki vurmalı çalgıdır. Yolunmuş iki ağaç çubukla (bağet) ile çalınmaktadır. Azerbaycan’ın köy ve kasabalarında, düğünlerde ve şenliklerde goşanağara kullanılır. İkili kasnak halinde olan goşanağara boyna asılarak da çalınmaktadır (Rahmetov, 1975: 41).

4. Türk Müzik Kültüründe Kullanılan Tuşlu Çalgılar

Genel olarak Türk halk müziği çalgıları sınıflandırmada üç gurup olarak ifade edilmektedir. Bazı kaynaklara göre tuşlu çalgılar olarak bir başka gurup daha eklense de büyük ölçüde telli, nefesli ve vurmalı olarak üç gurup altında toplanıldığı görülmektedir. Akordeon ve garmon gibi tuşlu çalgıların Türk müzik kültüründe özellikle Doğu Anadolu bölgesinde kullanıldığı bilinmektedir. Dolayısıyla Türk müzik kültürü içerisinde var olan çalgılardandır.

Akordeon ve Garmon: Akordeon, 1828’de C. Büffet tarafından icat edilmiştir. 1872’de Avusturya’da akordeon adını almıştır. 1910 yılından sonra kromatik sesler ve baslar eklenen bu çalgı gelişimini tamamlamıştır. Seslerin çıkması, körüğün açılıp kapanması ile oluşan hava basıncının dillere çarpması ile elde edilir. İki kayışla iki omuza asılarak icra edilir. Türkiye’de Doğu Anadolu ve Doğu Karadeniz bölgelerinde kullanılır. Klavyesi beş parmak ile çalınmaktadır. Üç ebatla akordeon vardır (Aydm ve diğerleri, 2014: 66).

Garmon, tıpkı akordeon gibi tuşlu ve körüklü bir çalgıdır. Fakat garmonun tuşları daha küçüktür. Dört parmak ile icra edilmektedir. Bazı kaynaklar Azerbaycan’da akordeonun garbon (garmon) olarak nitelendiğini anlatmaktadır.

5. Sonuç

Kars ili ve çevresinin tarihsel geçmişi, zaman içinde farklı etnik unsurları içinde barındırması gibi etkenler yörenin kültürünü şekillendirmiş ve yörede kültürel çeşitliliğe neden olmuştur. Kültürel çeşitlilik ile oluşan iletişim ve etkileşim ortamı da müzik kültürünü zenginleştirmiştir.

Kars ili müzik kültüründe yer alan birbirinden farklı çalgılar, melodi kalıpları ve müzikal anlayışlar, yöredeki farklı etnik yapılarla ilintilidir. Bu da halayların, barların, seyirlik oyunların ve Kafkas halk danslarının çeşitliliğine neden olan bir etken olarak karşımıza çıkar. Anadolu'nun birçok yöresinde kullanılmakta olan kopuz, bağlama, divan, cura, davul, zurna ve kaval'ın yanı sıra, özellikle Kafkas bölgesinde kullanılan garmon, tar, akordeon, nağara, goşanağara, mey ve balabana rastlıyoruz. Yaygın olarak görülmesi de Karadeniz bölgesi çalgılarından tulum da yörede kullanılmaktadır.

Yörede kimi bölgelerin ortak bir kültürel bölgeye dönüşmesi, etnik yapıların kültürel sınırlarının zaman içerisinde belirsizleşmesi, bu çalışmada incelenen çalgıları, bölgesel anlamda sınıflandırmamızı engellemektedir. Dolayısıyla araştırmada anlatılan çalgılar Kars ilinin her bölgesinde rastlamak mümkündür.

KAYNAKÇA

Alemdaroğlu, V. (1999). *Türk Halk Müziğinde ve Türk Halk Oyunlarında Kullanılan Çalgılar*. Ankara.

Akdoğu, O. (1995). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Can Ofset.

Aydın S., Alin, K. ve Özkaya, İ. (2014). *Kars Yöresi Halk Bilimi Araştırmaları-I*. İzmir: Kanyılmaz Matbaası.

Ekici, S. (2012). *Bağlama Eğitimi ve Yöntem Teknikleri*. Ankara: Rulo Matbaası.

Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Gazimihal, M. R. (1975). *Türk Nefesli Çalgılar*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Gazimihal, M. R. (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı MİFAD Yayın:15.

Kaplan, A. (2008). *Kültürel Müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Karahan, C. (2010). *Bağlama Öğretiminde Yeni Bir Yöntem*. (1. Baskı). Ankara. Okutman Yayıncılık.

Karahasan, T. H. (2003). *Buram Buram Anadolu Bağlama Metodu Karadüzen*. İstanbul: Alkım Yayınevi.

Kaya, G. E. (2011). *Bağlama Metodu*. (3. Baskı). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Kırzioğlu M. F. (1953). *Kars Tarihi*. İstanbul: Işıl Matbaası.

Kırzioğlu M. F. (1955). *1855 Kars Zaferi*. İstanbul: Işıl Matbaası.

Nacakçı, Z. Ve Canbay, A. (2013). *"Müzik Kültürü"*, Ankara: Pegem Yayınları.

Ögel, B. (1987). *"Türk Kültür Tarihine Giriş"*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınlar No:734.

Parlak, E. (2000). *Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara: Kılıçaslan Matbaacılık.

Rehmetov, E. (1975). *Azerbaycan Halk Çalgıları Aletleri*. Bakü: Işık Neşriyatı.

Saraçoğlu, H. (1989). *Doğu Anadolu Bölgesi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Tekşahin, F. (2011). *Dilsiz Kaval Metodu*. İzmir: Nilmer Ofset-Matbaacılık.

Turhan, S., Şahin, S. ve Şimşek, G. (2010). *Kars-Ardahan-Iğdır Türküleri ve Oyun Havaları*. Ankara: Cem Web Ofset.

<http://www.turkuler.com/thm/mey.asp>.Erişim Tarihi: 06.04.2015

<http://www.turkuler.com/thm/thmcalgilari.asp>. Erişim Tarihi: 06.04.2015

ORTAÇAĞDA TÜRK KADINI VE AVRUPA KADINI Turkish and European Woman in Medieval Time

Yalçın ABDULLA*

ÖZET

Türk kadını kimdir? Avrupa kadını kimdir? Kadın anlamı bütün yüzyıllarda çok büyük olmuştur. Kadın dünyanın yaratışından başlayarak toplumda büyük önem taşıyor. Eski çağlarda erkek avcı kadın ise toplayıcıdır. Daha sonralar dönemler değişirken kadının da toplumda statüsü değişti. Avrupa'da 11. yüzyılda kilisede reformlar yapıldı. Engizyon mahkemelerinde on binlerce kadın yakıldı. Daha sonra kadının tüm hakları elinden alınır. Daha sonra İspanya'da Kastilyalı İsbelle ölkeni birleştirmeye çalıştı ve manastırlar, hastaneler, okullar açtı. Ortaçağda kadınlar eşitsizliğe karşı çıktılar. Kadınlar Amerika'ya göç ettiler. Amerika'da kadınlar daha özgür idiler. Eski zamanlarda ailenin temelini kadın teşkil ediyordu. Kadın Türkler'de bereket kaynağıdır, şeref abidesidir. Ortaçağda 'hatun' sözünün anlamı kadındır. Türk toplumlarında kadınsız bir iş görülmezdi. Kadının yüceliğini ifade etmek için Altay Dağlarının en yüksek tepesine "Kadinbaşı" ismi verilmişti. Eski Türk kadını, Roma kadınından daha fazla haklara sahipti. Roma hukukunda kadın kendi malında hükmedemezdi, vasiyet yapamazdı. Roma hukuku kadını ergin kabul etmiyordu. 21. yüzyılda Türk kadınların sorunları bizi ilgilendirdiği kadar, onların ortaçağda hayat tarzı, hukuku, sorunları da ilginçtir. Farklı dönemlerin karşılaştırılması yararlıdır. Aynı konu üzerinde farklı kadınlık deneyimlerini karşılaştırmak önemlidir. Tarih insanın var oluşu kadar eskiyse, kadının toplumdaki rolünün tarihini de bu kadar eskiye götürmek gerekir.

Anahtar Kelimeler: Kadın, ortaçağ, Avrupa.

ABSTRACT

Who is Turkish woman? Who is European woman? The notion of woman on the whole centuries was very wide. Starting from the birth of the humanity, the woman commonly carries an important meaning. In an ancient time-the man is a hunter, but a woman is the collector. Further, while time changed, woman status in a whole-is changed as well. In Europe, changes happened eleven centuries in churches. In inquisition courts, thousand by thousand women were condemned to accusation. Further, the rights were totally deprived from woman. Later, in Spain, Castilian Isabella tried to unite the country and had opened monasteries, hospitals, schools. In the medieval times women began to fight for their rights. Woman migrated to America. In America woman became more independent. In ancient times, the foundation, the basement of the family was organized by the woman. The woman for Turkish peoples is the symbol of profusion and the monument of glory. In the medieval times, "Hatun" notion means-the woman. No business was done without woman, in Turkish community. The highest top of Altay mountain was named "Kadinbashi"-to glorify the woman. An ancient Turkish woman had more rights than woman in Roman Empire. As for Roman legislation the woman couldn't own the property or to pass the judgment to bequeath it. Roman laws and legislation did not accept woman like quite matured ones. Both as 21 st century Turkish woman problems, questions arose interest, and middle ages period Turkish women life standards, rights, problems attracts the same interest as well. Different period's comparison is substantial. To oppose to compare t.a.\same aspect results in relatively concerning distinct women qualities, is important. As the existence of human being in the history is considered significant, the role of the woman in society history should be considered essential, by the same grade.

Key Words: Woman, medieval time, Europe.

GİRİŞ

Tarihte 375-1453 yıllar arasına orta çağ denilir. Orta Çağ Avrupa'sında kadına karşı haksız ithamlar ileri sürülür ve onlar cadılıkla itham edilirdiler. Orta Çağ Avrupa'sında kadınlar manifakturalarda çalışırdılar. Kadınlar usta lojalara seçilirdiler. Kadın ustalar doktor, berber gibi çalışır, sebze satırdılar, fırıncılık, terzilik, değirmencilik yapar, kafe ve lokantaları çalışırdılar. Birçok sanatın sahibi idiler.

13. yüzyıldan itibaren mahkemelerde kadın hakları kadınlardan alındı. Kadınlar mahkemelerde kendi haklarını vasiteçi tarafından korumalı idiler. Bu devirde kiliseler kadınların kendi iş yerlerinden kovulmasını istedi, okullarda ve üniversitelerde kadınların iş yerleri kilise tarafından kapandı. Eğitimli kadınlar cadukar adlandırıldı. Birçok kadınlar yandırıldı. Kadınları cadılıkta suçlamak siyaseti kilisenin en korkunç siyaseti idi. Yüzyıl savaşları boyunca İngiltere'ye karşı ülkesi Fransa'da cephelede vuruşan ve manevi anlamda büyük destek olan Janna Dark cadukar kadın olarak suçlanmış ve yakılmıştır. Halbuki, Janna Dark-Fransız halkının kahramanı olmuş, İngiliz işgalcilere karşı savaşmıştır; 1920'de Janna Dark Vatikan tarafından Katolik azizesi kabul edilmiştir.

Avrupa'da Renessans devrinde kadınlara ressamların eserlerinde güzel anlam veriliyor. Daha sonra, 16-18 yüzyıllarda kadınlar kendi haklarını savunmağa başladılar. 19. yüzyılda kadın anlamıAvrupada Jorj Sand ile bağlıdır. Jorj Sand devrinin en ünlü yazarlarından biri olmuştur. 20. yüzyılda kadınlar kendi haklarını müdafieye aldılar, onlar kendi teşkilatlarını yarattılar.

Orta Çağda Türk kadını aileye ve eşine bağlı olmuştur. Kadın Türkler için kutsaldır. Türk mitolojisinde kadınlara gün ana, ak ana, umay, od ana, hatun adları verilmiştir. Türk destanlarında da

* Gaziantep Üniversitesi TMDK, yabdulla@gantep.edu.tr

kadın anlamı kutsaldır. Mesela, Dede Korkut destanında Bamsı Beyrek hikayesinde Banu Çiçek Hatun kadın kahramanı ya da sala bilerik. Dede Korkut destanında Ailenin idare olunması kadınlara ait olduğu denilir.

Türk halkları Ülkelerine seyahat eden gezginlerden, şu halkların yaşamları hakkında bilgiler ediniyoruz. Bunlardan bir tanesi, Orta Çağlarda, Çin'den Moğolistan'a ve Türkistan'a kadar giden Venedikli seyyah Marko Polo 1254-1323 yıllarında şöyle söyler: "Türk kadınlarından daha çok eşine bağlı sağlam ve değerli hiçbir millet kadını yoktur... O çağlarda Türkleri dünyada en başarılı yapan onların kadınlarının bu özelliğidir. "

Yalnız Türkler'de kadınların erkeklerle aynı hükümler var idi. Türk Kadının toplumsal yaşamıyla ilgili olarak, Ziya Gökalp, "Türkçülüğün Esasları" adlı kitapta, bilgiler vermiştir. Bu eserde yer alan bilgilere göre eski Türklerde ana ve baba soyu, değerce birbirine eşit tutulmuştur. Ayrıca ev yalnız kocanın malı olmayıp, karı ve kocanın ortak malıdır. Bu nedenle evin erkeğine "ev ağası" denildiği gibi, evin hanımına da "ev hanımı" denirdi deyir ve devam edir: "...tüm aile uygulamalarında kadın ve erkeğin birlikte bulunması zorunluluktur. "Velayeti amme Hakan ile Hatunun her ikisinde müpteseken tecelli ettiği için, bir emirname yazıldığı zaman "Hakan Emrediyor ki" ibaresiyle başlarsa kabul olmazdı. Kabul olması için, "Hakan ve Hatun Emrediyor ki" sözleriyle başlaması gerekirdi. Ayrıca Hakan tek başına bir elçiyi huzuruna kabul edemezdi. Elçiler ancak, sağda hakan ve solda hatun oturdukları bir zamanda, ikisinin birden huzuruna çıkarlardı. Şölenlerde, kenkaşlarda, kurultaylarda, ibadetlerde ve ayinlerde, harp ve sulh meclislerinde hatunda mutlaka hakanla beraber bulunurdu" (Gökalp, 1958: 112).

Türkler İslam'a geçişleri ile beraber, Arapların kültür etkisinde kalmaya başladılar, Türk Kadının toplumdaki statüsünde bazı değişiklikler oldu. Ama en büyük değişiklik İstanbul'un fethiyle birlikte yaşandı. Ortodoks Bizans'ın harem kültürünün etkisiyle, kadının kentlerdeki yaşamı iyice kısıtlanmış, kadınlar haremde mahpus hayatı yaşamaya başlamış olmalarına rağmen, köylerde kadın erkek ayrımı yaşanmamıştır. Bu, Türk toplumunun kentsel yaşamında, kadın ve erkek arasında, adeta onulmaz yaralar açmış, kadınlar 2. sınıf insan konumuna düşürülmüşler, kadınlar hakkında birçok olumsuz kavramların yerleşmesine ve sosyal yaşamda etkinliğinin yok olmasına neden olmuştur. Köylerde Kadın Günlük hayatın içinde, erkekle yan yana ve beraber üretimde yer almasına rağmen, kent kadınları ve saray kadınları, her türlü haklardan yoksun bırakılmıştır. Buna rağmen zaman, zaman sarayın haremi, saray kadınlarının siyasi entrikalarıyla tarihte yer aldığı, iyi bilinen gerçeklerdendir.

Tanzimat döneminde, kadına karşı uygulanan bu sert tedbirlerde, değişimler baş vermeye başlamış ve bu Osmanlı Devletinin son dönemlerine kadar, sanki bir çekişme halinde devam etmiştir.

Türk kadınına en büyük haklar Cumhuriyet döneminde verildi. Mustafa Kemal Atatürk radikal reformlar yaptı. Atatürk kadınları eğitim, hukuk, siyaset, toplum ve ailede erkeklerle aynı haklara sahip oldular. Cumhuriyet döneminde kadınlara oy verme hukuku verildi. Cumhuriyet döneminde kadınlar savcı, hâkim, doktor, öğretmen, vekil, profesör, işçi, sanatçı ve tüm diğer alanlarda çalışma hukuku kazandılar.

KAYNAKÇA

Gökalp Z. (2013). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul.

http://tr.wikipedia.org/wiki/Jeanne_d%27Arc

DOĞU ROMANLARININ MÜZİK PEDAGOJİSİ VE PERFORMANS PRATİKLERİ

“MALATYA ÖRNEĞİ”

Music Pedagogy and Performance Practices of the Eastern Romani:

“Malatya Case”

Zafer KILINÇER*

ÖZET

Bu çalışmada, Roman etnisitelerinden olan, Türkiye Doğu Roman kültürü içerisinde Malatya Romanlarında müziğin ve müzik öğretim süreçlerinin, performans pratiklerine ne şekilde yansıdığı, bu performansları gerçekleştirdikleri mekânların tespiti, performansların geçim kaynağı olarak kullanımı, performans sırasında kullandıkları jargon kelimelerin anlamları, kültürel yapı içerisinde müziğin aktarım sürecinin nasıl geliştiği, ayrıca cinsiyet faktörünün ne derecede etkili olduğu sorularının cevaplarına ulaşmak amaçlanmıştır. Araştırmada öncelikle literatür taraması yapılmış, daha sonra nitel yöntemler kullanılıp, kültürel analiz çalışması ile bulgular elde edilmiş, yorumlanmıştır. Araştırma Dünya üzerinde yaşayan Roman etnisitesinin bir bölümünü oluşturan Türkiye'nin Doğu Anadolu Bölgesinde Malatya'da yaşayan Romanların müziklerinin gelecek kuşaklara aktarılmasında hangi yolların izlendiğinin tespiti açısından önemlidir, ayrıca çalışmada performanslar içerisinde pedagojik eğitimin ne derecede kullanıldığının gözlemlenmesi ve bu eğitim sırasında cinsiyet faktörünün öneminin ortaya çıkarılması bakımından çalışma önem arz etmektedir.

Çalışmada öncelikli olarak, Malatya'da yaşayan Romanların tarihleri, kültürleri, il üzerindeki demografik dağılımları üzerinde durulmuş ve yoğun olarak yaşamlarını sürdürdükleri ve geçimlerini profesyonel müzisyenlik ile sağladıkları mahalleler belirlenerek bu alanlarda katılımcı gözlemci olarak görüşmeler yapılmıştır. Araştırmanın sonucunda Türkiye'de yaşayan Doğu Romanlarının müzik pedagojisi ve müzik pratiklerinin genel yapısı tespit edilmiş, gerçekleştirdikleri pratiklerden Malatya yöresi müziklerinden etkilendikleri gözlemlenmiş, sadece geldikleri bölgelerde bulunan Roman havaları ve müziklerini değil, Malatya yöresi müziklerini de icra ettikleri sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Romanlar, Malatya, kültür, pedagoji, müzik.

ABSTRACT

This study aims to give answers such questions as how music and music teaching process of Malatya Romani who are in Turkish Eastern Romani culture and one of the Romani ethnicity reflect upon performance practices, how the transfer of music process in cultural environment develops and to what extent the gender factor is effective. Furthermore, the study is to detect the place of the performances, the use of the performances as a means of living and the meaning of the jargon words used during the performances. Firstly, a literature review was given and the findings were obtained by a cultural analysis method and then evaluated. The importance of the study comes from the determination of which ways are used by the Romani living in the city of Malatya in Eastern Anatolia Region in Turkey and consisting of a part of Romani ethnicity living all around the world in order to transfer their music into next generations. Besides, it is important to observe the use of pedagogical education during the performances and to uncover the gender factor.

Some information was given on the history of the Romani living in Malatya, their cultures, demographic distribution in the city and the districts where they live intensely and earn their living. Participant observation method was used for this purpose. The result of the study identified the general structure of the Eastern Romani's music pedagogy and practices and showed that they were affected by the music of Malatya. Apart from this, it was concluded that they not only perform Romani's music of their hometown but also perform the music of Malatya region.

Key Words: Romani, Malatya, culture, pedagogy, music.

GİRİŞ

Bu çalışmada Malatya'da yaşayan Roman etnisitesinin yaşam biçimlerinin ve yaşam biçimlerinin bir parçası olan müzik kültürlerinin yaşatılmasında büyük önem taşıyan, müzik aktarım sürecinin(müzik pedagojilerinin-performans pratiklerinin), Malatya müzik kültürüne ne şekilde yansıdığı, bu aktarım sürecinin nasıl gerçekleştiği, kültürel adaptasyonun Malatya Romanlarının müzik kültürüne etkilerinin kendini nasıl gösterdiği sorularının cevaplarını bulmak amaçlanmıştır.

Araştırma Dünya üzerinde yaşayan Roman etnisitesinin bir bölümünü oluşturan Türkiye'nin Doğu Anadolu Bölgesinde Malatya'da yaşayan Romanların müziklerinin gelecek kuşaklara aktarılmasında hangi yolların izlendiğinin tespiti açısından önemlidir, ayrıca çalışma performanslar içerisinde pedagojik eğitimin ne derecede kullanıldığının gözlemlenmesi ve bu eğitim sırasında cinsiyet faktörünün öneminin ortaya çıkarılması bakımından önem arz etmektedir.

Araştırmanın yöntemi nitel, modeli ise kültür analizi modelidir. Antropoloji geleneğini yansıtan kültür analizi (etnografya) bireysel algı ve davranışın olduğu kadar toplumsal davranış, yapı,

* İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü, zaferkilincer1905@gmail.com

işleyiş, değerler, normlar gibi kültürel öğelerin tanımı ve analizi üzerine odaklanmalıdır (Yıldırım, 2011: 70).

Kültür analizine yönelik çalışmalarda amaç belirli bir grubun kültürünü tanımlama ve yorumlamadır. Bu tanımlama genellikle o kültüre özgü kavramlar, süreçler ve algılar çerçevesinde yapılır. Bu nedenle araştırmaya dâhil edilen katılımcıların kullandıkları yazılı ve sözlü dil, davranış kalıpları, algıları ve paylaştıkları deneyimler bir araştırmanın odaklanabileceği alanlar olarak ortaya çıkar (Yıldırım, 2011: 70).

Araştırmanın daha iyi anlaşılabilmesi için kaynak taramasının yanı sıra, alanda karşılıklı görüşme ve gözlemlerden toplanarak alınmış, betimlenmiş alan notlarından faydalanılmış, Malatya Romanlarının kültürel tarihleri, müzik kültürleri ve kimlik-kültür ilişkisi üzerine olan yayınlar taranmıştır. Çalışmada alan araştırması ve görüşmeler yapılarak, müziksel bulgulara erişilmiştir. Bunun yanı sıra seçilen görüşmecilerin nitelikleri (yaş, eğitim, meslek, cinsiyet vb.) aracılığı ile görüşülecek kişilerin nitelikleri hakkında ön bilgi toplanmıştır.

Kültür analizinde veriler çoğunlukla gözlem, görüşme ve kayıtlar gibi nitel veri toplama yöntemleri ile toplanır. Bunlara bazen doküman analizi eşlik etmektedir. Aynı zamanda sözlü tarih araştırması olarak adlandırılan bilgiler ise Malatya Roman müzisyenleri ile yapılan görüşmelerden elde edilerek Malatya’da yaşayan Malatya Romanlarının yaşadığı bölgeler tespit edilerek, yerleşim yerleri, kültürleri hakkında geçmişten günümüze kadar oluşan müzik kültürleri ve aktarım süreçleri belirlenmeye çalışılmıştır. Malatya Romanlarının performans mekânlarına ve yaşadıkları bölgelere katılımcı gözlemci olarak gidilerek gözlem sonuçları bulgu ve yorumlar elde edilmiştir.

Nüfus olarak dünyanın büyük göçebe topluluklarından biri olan Çingenelerin, köklerini incelediğimizde Hindistan olduğunu görmekteyiz. V. ve XI. Yüzyıllar arasında göçlerle birlikte farklı zamanlarda dünyanın birçok bölgesine yayılmışlardır. Çingeneler meslek dallarının arasında “Roman” adı ile adlandırılarak müzisyenlik mesleğini en iyi şekilde temsil eden göçebe bir topluluktur.

Dünyaya dağılan Çingene topluluklarının bir bölümü Rusya’ya Rusya dan da Sibiry’a göç ederek bir kısmı da Kafkaslardan Ermenistan ve Güneydoğu Anadolu üzerinden iki bölüme ayrılarak Avrupa’nın birçok ülkelerine göç yolu oluşturmuşlardır. Hindistan’ın Sind ve Tafta bölgelerinden çıkan Çingeneler; Anadolu ve İstanbul üzerinden Yunanistan’a yerleşmişlerdir (Arayıcı, 2008: 29). Roman etnisitesinin bölgelere yayılışına baktığımızda sadece tek bir göç yolu değil, birçok göç yollarının olduğunu görmekteyiz. Ayrıca bu göç yollarında yerleştikleri ülkelerin kültürel özelliklerini alarak, köklerinde bulunan kendi kültürel özelliklerini kaybetmeden günümüze kadar gelmişlerdir. Tabi bu göçler esnasında yaşadıkları her dönemde, hayatlarını kolay yaşayamadıkları ve zorluklarla karşılaştıkları söylenebilir.

Türkiye de Romanlarla ilgili araştırmalar yapan Duygulu; Romanların kökeni hakkında kesin bilgiler bulunmamaktadır diyerek, Türkiye Romanlarının kökenini, Roman tarihi ile alakalı bilgiler çerçevesinde ortaya çıkarmaktan yanadır. Türkiye de yaşayan Romanların X. Yüzyıldan XIX. Yüzyıla kadar İran’dan ve Kafkasya’dan gelerek, Anadolu içlerine yerleştikleri aynı zamanda Mısır ve Kuzey Afrika’ya geçerek bu bölgelerden ise İspanyaya dağılmış olduklarını söylemektedir. Romanların Anadolu da kalan kısımlarının ise Marmara ve Trakya’ya geçerek Balkanlara, özellikle Selanik çevresine yerleşmiş olduklarını belirtmiştir (Duygulu, 2006: 19).

Türkiye deki Romanların genel tarihi konusunda Çingene ve Türk toplumu ilişkileri ile ilgili Roman tarihçi yazar Kolukırık’a göre; Çingenelerin Türklerle olan ilişkileri oldukça eskiye dayanmaktadır ve ilk olarak Selçuklu Türkleriyle başlayan ilişkilerin ardından üç ana Çingene gurubundan olan Romlar Anadolu üzerinden Avrupa’ya geçmişlerdir. Cumhuriyet döneminde ise Lozan Antlaşması çerçevesinde 1931 yılında Yunanistan’dan Çingene gurupları Türkiye ‘ye gelmiştir (Kolukırık, 2009: 11-17).

Türkiye’de yaşayan Roman nüfusu, üç ana dilsel gurup olan “Romanlar”, “Domlar” ve “Lomlar’dan oluşmaktadır. Türkiye de yaşayan bu Çingene guruplarının kökenleri ise Balkanlar, Kafkaslar ve Ortadoğu’ya dayanmaktadır (Marsh, 2008: 19). Türkiye’de yaşayan Çingenelerin yaklaşık olarak yüzde 30-35’ini Romanların oluşturduğunu görmekteyiz. Bunların dışında Roman üst kimliğinin yerini tutmayacak alt guruplarda Dom, Gezzin ve Lom gurupları “Çingene” çatı kavramı altında toplanmaktadır (Dural, 2013: 145).

1. Malatya'da Romanlar ve Kültürel Kimlikleri

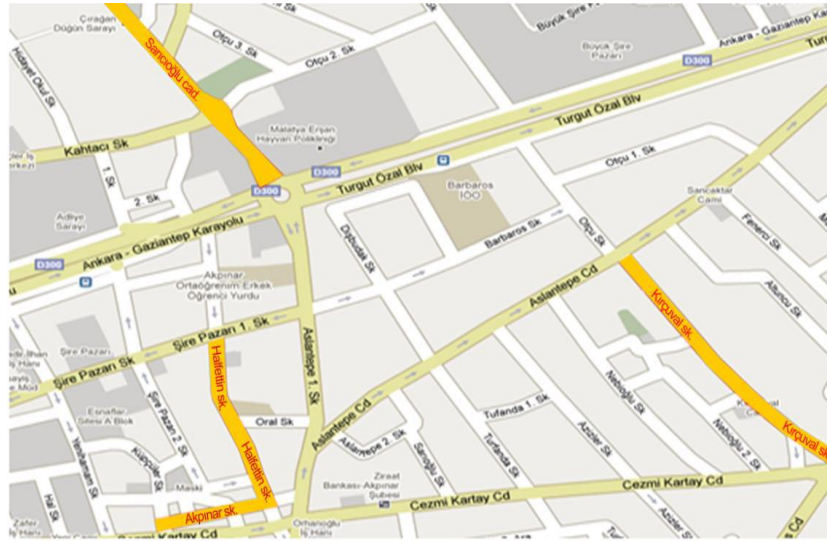
Türkiye de 500 bin ile 1000.000 arasında Roman vatandaşın varlığından söz edilmektedir. Bu sebeple ülkemizin her bölgesinde ve kesiminde Romanlara rastlamak mümkündür. Arayıcı'ya göre Roman nüfusunun yoğun olduğu bölgeler özellikle Trakya ve Marmara yaşadıkları diğer bölgeler ise Samsun, Antalya, Adana, İzmir, İskenderun, Gaziantep, Balıkesir'dir (Arayıcı, 2008: 240). Cumhuriyet dönemiyle birlikte ülkemizde yaşayan Romanlara istihdam konusunda büyük olanaklar sunulmuş olsa da yaptığımız araştırmalar ve görüşmeler sonucunda elde edilen bilgilere göre kendilerine ikinci sınıf muamelelerden çok rahatsızlık duydukları gözlemlenmiştir (Kılınçer, 2012: 15).

Doğu Anadolu ya yerleşen Romanların özellikle de Diyarbakır ve oradan Çukurova ya gelerek geçim ve iş amacıyla daha sonra Malatya ya gelenlerin Duygulunun da aktardığı gibi Yunanistan Selanik göçmen kolundan oldukları söylenebilir. "Bugün başta İstanbul ve Trakya Çingeneleri olmak kaydıyla Marmara ve Ege'nin pek çok yerindeki Çingeneler, kendilerinin Selanik'ten ve Batı Trakya'dan gelerek buraya yerleştiklerini söylerler. Daha çok 1923 ve 33 yılları arasında yapılan bu göç hareketini daha eskilere kimse götürememektedir" (Duygulu, 2006: 21). Cumhuriyetin ilanı ile Romanlar Atatürk'ün Türkiye'ye göçlerini kabulü sonrasında önce Diyarbakır oradan Çukurova bölgesine göç ederek gelmişlerdir. Adana, Mersin, Ceyhan da yaşayan Romanlar belirli aralıklara ile iş bulmak amacıyla Malatya'ya göç etmişlerdir (Kılınçer, 2012: 23-24).

Malatya'da müzisyenlik yaparak hayatını sürdüren (2015) Molla Bıkçan ile yaptığımız görüşme sonucunda Romanların Türkiye'ye Cumhuriyet döneminde Selanik ten geldiklerini doğrulamıştır. Bıkçan kendi vatandaşlarının yani Romanların Selanik göçmeni diğer adı ile muhacir olarak tanımlamış ve Atatürk'ün izni ile Türkiye'de Diyarbakır'a yerleştiklerini söylemiştir. Atatürk Diyarbakır da kendilerine büyük araziler ve topraklar vererek bu toprakları işleyip hayatlarını sürdürmelerini istemiştir. Bıkcanın anlatımlarına göre bu bölgelerde kalmayıp toprakları terk ederek Çukurova'ya yani Adana, Ceyhan, Mersin, Osmaniye ve Maraş'a göç etmişlerdir. Yine Bıkcanın söylemine göre Kürt toplumu ile topraklar yüzünden sorunlar yaşamış ve buradan ayrılmışlardır. Bıkcan ayrıca babasından aktardığı bilgiler ışığında Diyarbakır halkı tarafından istenmedikleri ve çıkan sorunlar sonucunda Ceyhan'ın Küçük Mangıt köyüne göç ederek yerleştiklerini aktarmıştır.

Malatya ilinde yaşayan Romanlar yaşadıkları yerin coğrafi konumları ve demografik dağılımlarına baktığımızda; Sarıcıoğlu, Kırçuval, Halfettin ve Akpınar mahallelerinde yaşadıklarını saptamış bulunuyoruz, özellikle Akpınar mahallesinde daha fazla yaşayan Roman olduğunu anlamaktayız bunun nedeni ise İş yerlerinin Akpınar mahallesinde daha yakın olmasından kaynaklanmaktadır (Kılınçer, 2012: 26).

Malatya Merkez Romanlarının Yaşadıkları Mahalleler



Şekil 1. <http://www.netkayit.com/turkiye-haritasi.php?l=38.350,38.287>. Erişim: 21.02.2011
Harita düzenleme: Zafer Kılınçer

2. Malatya Roman Etnisitesinde Kültürel Adaptasyon

Kültürü tanımlayacak olur isek; “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” anlamına gelmektedir (Örnek, 1971: 148).

Romanların gittikleri yerlerin kültürlerini de ayak uydurdıkları kaçınılmaz bir gerçektir. Özellikle iş için gittikleri bölge ve şehirlerde ki kültürel adaptasyonu bağlanmaları ve özellikle müzikte daha da fazla geçerliliği olan bir kültürel geçiş yaşamaktadırlar. Malatya da yaşayan Çukurova Romanlarından Sezgin Bıkcın’ın aktarımına göre(2015) Çukurova bölgesinde müzik türlerinden arabesk, Tsm ve Roman havalarını daha fazla tercih eden ve çalıştıkları yerlerde bu türleri icra eden Roman müzisyenler, Malatya da Arguvan ve Pötürge havalarına, Doğu halaylarına ve halk müziğine yönelmişlerdir. Bunun sebebi ise Romanların profesyonel müzisyen olmalarından kaynaklanmaktadır.

Romanlar kendi yaşamlarını sürdürebilmek için göç ettikleri bölgelere adaptasyon sağlamak zorundadırlar. Ancak Romanların Doğu ve Güney Doğu Anadolu Bölgelerindeki nüfus yoğunluğu, bu bölgelerdeki Roman ruhu ile çok bağdaşmadığından sayıları azalmaktadır. Çünkü Selanik, İzmir ve Batı Romanlarında kadının arka plana itilmediği ve bu bölgelerde sahil, içkili müzik mekânlarının çokluğu nedeni ile daha fazla nüfusa sahip yaşamaktadırlar. Batıda Ege ve Trakya, Güneyde Çukurova, Antep, Maraş, Doğuda Malatya, Diyarbakır, Mardin gibi bölgeler, Roman popülasyonu açısından önemlidir (Kılınçer, 2012: 37).

Kültürel adaptasyonun belirli olduğu noktalardan en önemlileri ailede kadının konumu ve çocukların yetiştirilme şartlarıdır. Bir toplulukta şayet ataerkil töreler hâkim olduğunda, bu durum müzik ve kadın ilişkisine mutlaka yansımaktadır. “Ataerkil topluluklarda kadının müzik pratikleri içindeki konumu iki şekilde görünürlük kazanmaktadır. Kadın, ya bu pratikler içinde hiç yer almaz, ya da yalnızca cinsel bir obje olarak yer alır” (Mustan Dönmez, 2010: 83). Roman ailelerinde kadın olgusu kadar, çocukların kültüre uyum sağlaması, eğitilmesi ve kültürü öğrenmesi aşamasında uygulanan pratiklerde ekonomik güçlerine göre değişiklik göstererek farklılaşmaktadır.

Batı Romanları ile Doğu Romanlarında cinsiyet açısından da kültürel farklılıklar vardır. Batı Roman toplumunda kadın müzikholler ve farklı yerlerde çalışabilir ve ayrıca sahne alır, özellikle Çukurova Romanlarının bir kolu olan Malatya Romanlarında kadın kesinlikle çalışmaz, ev hanımıdır.

3. Malatya Romanlarında Müzik Eğitimi ve Pedagojisi

Romanlar arasında okuma gelenekleri hızlanarak yazılı kültüre adaptasyon sağlamaya çalışsalar da ayrıca çocuklarını okula yollayıp okutmak için çaba sarf etseler de, görünen bir gerçeği inkâr edemeyiz çünkü Romanlar arasındaki kültürel ağırlık hala çoğunlukla söz yoluyla devinim göstermektedir. Romanlarda kültürün söz yoluyla devinim göstermesi, kendilerinin müzik eğitimi (pedagoji) pratiklerinde ve performans pratiklerinde geçmişten gelen kendilerine özgü yol izlemelerini sağlamaktadır. Romanların müzik eğitiminde geçmişte sözlü aktarım yolu ile geleneklerini sürdürdüklerini bu nedenle yazılı kültüre çok fazla önem vermedikleri görülmektedir. Fakat günümüze baktığımızda artık yavaş yavaş yazılı kültüre de yöneldiklerini görmekteyiz

Romanlar için müzik önemlidir. Yani kendilerine “Çingene” denilmesi yerine Roman denilmesini tercih ederler. Müzisyen olmaları kendi aralarında bir kast sistemi oluşturmuş ve bu sistemde kendilerine Roman denilmesi hoşlarına giderek hiyerarşinin en üstünde yer aldıklarını düşünmektedirler.

Sezgin Bıkcın’ın aktarımlarına göre 2015 erkek çocukların müzik ile küçük yaşlarda alaylı bir eğitim alması sağlanarak para kazanmaları istenmektedir bunu karşın kız çocukları kesinlikle müzikle alakalı hiçbir şeye yaklaştırmamaktadır bunun sonucunda Malatya da yaşayan Roman toplumu Malatya kültürüne adaptasyon sağlamış ve Batı Anadolu ya göre daha ataerkil bir toplumsal yapı içindedirler.



Şekil 2. Malatya- Akpınar Mahallesinde 20.04.2015 tarihinde Halil TOKGÖZ oğlu Ahmet'e org çalgısı ile pratik yaptırırken.

Roman çocuklarının yaşadıkları yerlerde kaliteli bir eğitime ulaşabilmesi için engellerinin çok olduğu gözlemlenmektedir. Roman çocukları parasız eğitim okulları tercihleri de olsa okul masrafları yani araç gereçlerinin aileye getirdiği yük oldukça fazladır. Genelde Roman çocukları çalışarak ailenin gelirin de katkıda bulunması gerekliliği ve aynı zamanda gelir getirmek için direk olarak müziğe başlamaları normal eğitimde başarılı olmalarını engellemektedir. Bu sebeplerden dolayı Roman çocuklarının eğitim yoluyla başarılı olup niteliklerini arttırmaları ve üniversitelere giderek buralardan mezun olmaları yüzdeleri düşüktür (Danka, 2008: 56)

Roman toplumunun müzikle olan ilişkisi öncelikle ekonomik olmasından kaynaklanır. Yaşamlarının her alanında disiplinsiz ve günü birlik yaşayan Romanlar özellikle müzik alanında çok disiplinli ve çocuklarına acımasız müzik eğitimi vermeleri hayatlarını bu meslektan kazanacaklarından dolayıdır. Özellikle Romanlarda müzik eğitiminin başlangıcı ailede olmaktadır, ama devam ettikleri yer ise profesyonel yaşama adım attıkları sahnelerdir. Müzik eğitimleri ise çok küçük yaşlarda ve ekonomik sıkıntılar içinde ayakta kalmak için bu zorluklar içinde başlarlar. Bu sebeple işitme yetenekleri ve çalgı hâkimiyetleri erken yaşlarda gelişmelerinden dolayı ilk kez dinledikleri ezgi ve ritimleri kolaylıkla çalarak hâkimiyet kazanmaktadırlar (Sağır vd., 2012: 8-9).

Romanların hayatlarında her alanda farklı olmaları müzik pedagojisi alanına da yansımıştır. Tabii ki bu farklılıklar Malatya da yaşayan Roman topluluklarında da geçerlidir. Romanlar da müzik pedagojisi okul eğitimine değil alaylılık esasına dayanmaktadır. Gerçi şu an günümüzde bilinçlenmeye başlayarak çocuklarına nota, nazariyat eğitimi de hocalardan aldırılmaya başlamışlardır. Alaylı eğitimde öncelikle çocuklara müziği ritim yoluyla vermektedirler. Erkek çocuklar ritmi tencere tava bardaklara birbirlerine vurarak ritmik sesler çıkararak öğrenmeye başlamaktadırlar. Buradaki amaç ise müzikte ritim duygusunu geliştirerek sonradaki aşamalarda çalgılara geçmeleridir (Kılınçer, 2012: 39).



Şekil 3. . Malatya- Akpınar Mahallesinde 20.04.2015 tarihinde Halil TOKGÖZ bağlama çalgısı ile pratik yaparken oğlu Ahmet'de ritim çalışıyor.

Malatya da yaşayan Romanlardan Molla Bıkcın ve Abidin Bıkcın ile yapılan görüşmeler sonucunda (23.08.2011) Roman çocuklarının 6. Ve 7. yaşlarına geldiklerinde tencere ve kapaklarına ince ağaç çubukları materyalleri ile vurarak oyun oynadıklarını söylemişlerdir. İlerleyen zamanlarda

çocuklar genellikle ilk çalgı olarak ritm çalgılarından darbuka ile müziğe adım atıyorlar. Ayrıca çocuklar, Roman düğünlerinde ritim yoluyla profesyonel müzik hayatlarına geçiş yapmaktadırlar. Romanlarda çocukların başlangıçta öğretmenleri babaları, ağabeyleri, amcaları olmaktadır. Daha sonraları ise çaldıkları çalgıya göre ders aldırılmaktadır. Romanların aralarında yetenekli çocuklara değişik çalgılar vererek, öğrenmeleri sağlanmaktadır. Sonuç olarak Romanlarda müzik pedagojisi ritim yoluyla başlamaktadır, çalgı seçimi ise ritim sazlarından sonra gelmektedir. Bu durumda ritm Romanlarda müzik icrasının ve pedagojisinin iskeletini oluşturduğu sonucunu görmekteyiz (Kılınçer, 2012: 39-40).

Başka bir gözlemde yine aynı biçimde Abidin Bıkcın ile yapılan görüşmede(2015) müziğe teneke çalarak aynı zamanda tencere kapaklarından zil yaparak, ağaçlardan yaptığı çubuklarla bunlara vurarak müziğe başlamıştır. Ağız ile vokal sesler üretilen tenekeler ile ritim tutarak oyun yolu yöntemi ile müziğe başlamıştır. Abidin Bıkcın'ın babası bunu gördükten sonra topraktan yapılma darbuka alarak kendisine bunu çalmasını söylemiştir. Bunun nedeni ise babası düğünlere başka ritimci götürdüğü için darbuka çalmasını istemiştir. Çünkü kazanılan paranın ailesine girmesini istemiştir. Darbuka çalarak ailesine para getirmesini istemiştir. Abidin Bıkcın da ilk profesyonel müzik hayatına babasının yanında ritim çalarak adım atmıştır.

Malatya Romanları ile yapılan görüşmeler sonucunda babalar çocuklarına oyuncak yerine çalgı ellerine vererek onlarla oynamalarını ve belirli süre sonunda çalıştıkları yerlere götürerek müzik piyasasına bu şekillerde adım attırmaktadırlar.



Şekil 4. . Malatya- Akpınar Mahallesinde 18.04.2015 tarihinde Ahmet TOKGÖZ oyuncak davul ile ritim çalarken.

Romanlarda genel mantık biran önce çocuğun eline çalgıyı verip ileriki zamanlarda hemen para kazanmalarını sağlamaktır. Ayrıca ileriki yaşlarda iyi bir müzisyen olmalarını sağlayabilmeleri için sevdiği ve başaracağı çalgıyı çalmalarını sağlamaktır. Çocuklar erken yaşlarda babası, ağabeyleri ya da başka Roman müzisyenlerin eşliğinde profesyonel müzik yaşamına adım atarak işe başlamaktadırlar.

Romanlarda en önemli gerçek ekonomik sorunlardır özellikle erkek çocuklar Romanlar için bir geçim kaynağıdır, çünkü küçük yaşlarda çalgıyı ve müziği erkek çocuklarına öğretmek çocuklara oyuncak alıp oyun oynamaları yerine çalgılarla oynayarak çocukların pratik kazanmalarını sağlamaktadırlar. Yani kısaca Roman çocuklarının oyuncakları çalgıdır. Bunun dışında Romanlar çocuklarını küçük yaşlarda çalıştıkları mekânlara götürerek(düğün, restoran, ekstralar vb.) buralarda müziğin nasıl yapıldığını ve alatura toplatarak usta-çırak ilişkisi yöntemiyle onlara yaşatarak eğitim vermektedirler. Çocuklarının normal okul eğitim derslerine karışmayıp müzik ile alakalı üzerlerinde despot bir eğitim uygulamaktadırlar. Romanlar müzik eğitiminde çocuklarına ekonomik nedenlerden dolayı müzik eğitiminde acımasız davranıp bir an önce para kazanmalarını sağlamaktadırlar (Kılınçer, 2012: 28-29).

Romanlar kendi müziklerini icra ederlerken Roman müziklerinin en önemli özelliği ise 9/8 lik aksak ve hareketli ritimleri ve bu müzikleri kendi ağızlarıyla seslendirmeleridir. "Çoğunlukla yaratıcısı belli olmayan Çingene müzikleri, günlük yaşantıdaki olayları konu edinen canlı ve dinamik

bir yapı taşımaktadır. Aşk, sevgi, para ve ayrılık gibi temaları mizahi bir üslupla da anlatmaktadır”(Sağır, 2004: 15).

Roman çocukları genellikle müzisyen olmaya teşvik edilmekte ve hatta aileleri tarafından müzisyen olmaya zorlanmaktadırlar. Bunun nedeni ise bu platformdaki kapasitelerini dışı vurarak müzisyenlik mesleği ile hayatlarını sürdürebilmeleri için kendilerine açılan bir kapı olarak görmektedirler (Akkaya, 2011: 125). Müziğin içinde doğarken olmak ve müzik ile erkenden ilişkilenecek müzisyen Romanların kendi içlerinde oluşturdukları ve paylaştıkları ‘informal’ sisteminin temelini oluşturmaktadır. Farklı müzik biçimlerini veya kültürlerini öğrenme yeteneklerini belirleyen etkenlerden bir tanesi öğrenmenin yaşıdır. Bunun nedeni ise müziği öğrenmenin yaşı çok önemlidir(Yükselsin, 2014: 720).

Malatya Romanları üzerinde yapılan görüşmeler ve gözlemler sonucunda Molla Bıkcın’ın ifadeleri (2015) kendisinin de küçük yaşlarda ritim çalarak müziğe başlamış olmasıdır. Ritim çalarak belirli bir seviyeye gelerek abisiyle aynı sahneyi paylaşmıştır. Abisi Abidin Bıkcın ile klarnet çalmaktadır ve aynı zamanda ona darbuka ile eşlik etmektedir.Eşlik ettiği yerler genellikle düğünler,gazinolar,pavyonlardaki gecelerde eşlik etmiştir.Molla Bıkcın abisinin klarnet çalmasından çok etkilenmiş ve ilerleyen zamanlarda abisini izleyerek klarnete başlamıştır.Böylelikle alaylı öğrenme tekniği ile kulaktan klarneti öğrenmiştir.Molla Bıkcın kendi torununa org çalmasını istemiştir ve torunu org çalmaktadır.Bunun sonucunda ise şunu anlamaktayız ki Roman çocukları teknolojiye de hızlı adapte olarak teknolojik çalgılara yönelmeleri hızla adaptasyon sağlamaktadırlar. Molla Bıkcın’ın torunu evdeki orgu oyun oynayarak ve kurcalayarak bu çalgıya yöneldiğini söylemiştir.

4. Malatya Romanlarında Performans Pratikleri

Malatya bölgesinde yaşayan Romanların performans pratiği ise, Romanların kendi arasında müziğe sosyal statü sağlayıcı bir işlevin yüklendiğini müziğin Malatya Romanları içinde kimlik kazandırıcı ve geçim sağlayıcı bir özelliğe sahip olduğunu görmekteyiz. Çukurova Roman kolundan iş için gelen ve Malatya da yaşayan Romanlardan edinilen ve yapılan gözlemler sonucunda müzik ile profesyonel olarak uğraşan Çingene soyundan gelen Şahıslara Roman denmektedir. Diğer bir anlayışla Malatya da Yaşayan Romanlarla karşılaştığımızda kendilerinin Roman olması ve onlara Roman dememiz sonucunda kendilerini bir üst sınıf olarak nitelendirmektedirler.

Bölge Roman performansını iki grupta incelememiz mümkündür. Birinci grup orijini Trakya ve Batı Anadolu’ya dayanan Roman havaları ve TSM performansı ikinci grup ise Doğu bölgesinde kültüründen etkilendikleri ve adaptasyon sağladıkları arabesk ve yöresel özellikteki Halk müziklerinin icrasını yapmaktadırlar. Roman havalarını çalıştıkları mekânlarda ve kendi eğlencelerinde her zaman icra etmektedirler (Kılınçer, 2012: 41).

“Malatya Romanlarının çalıştıkları mekânlarda icra ettikleri türler ise daha çok halk müziği, Arguvan ve Pötürge uzun havaları ve arabesktir. Ekstralarda, oturak âlemlerinde, restoran veya otele bağlı müzik mekanlarında Türk sanat müziği yaptıkları için ‘ince saz’ ensembli, düğünlerde ise org varsa ritim ensembliyle halaylar, çiftetelliler,Ankara ve Roman havaları seslendirirler.Romanlar, davul –zurna, Türk sanat ve Türk halk müziği çalgıları ve orgda dâhil olmak üzere hemen hemen her çalgıyı çalabilmektedir. Performansları sırasında kesinlikle nota kullanmazlar. Birlikte hareket etmek için sağlam kulakları, müziksel bellekleri ve kafa, el, göz ve beden hareketleriyle işaretleme yöntemleri vardır. Bu özellik yalnızca Malatya’da yaşayan Romanlar için değil, grup performansı gösteren tüm Romanlar için geçerlidir; çünkü nota kullanmamak, işaretle gerek anlaşmayı gerektirmektedir” (Kılınçer, 2012: 42).

Romanlar performansları esnasında aynı anda şarkıyı çalmaya birlikte başlamak için klik sayarak giriş yapmaktadırlar. Sahnede icrada bulunurlarken performans esnasında solo geçişlerde birbirilerine göz işareti vererek yapmaktadırlar. Sahnede müzik yaparlarken ritmik hareket edebilmek için, kafalarını ve vücutlarını müziğin ritmine kaptırarak sallanarak ritim tutmaktadırlar. Davul-zurna çalan romanlar müzik yaparken oynamaktadırlar. Çalacakları şarkıların tonuna girerlerken parçaya girmeden önce aralarında mırıldanarak başlamaktadırlar. Önemli özelliklerinden biride nota kullanmadan müzik yapabilmeleri ve Romanların çok güzel şarkı aralarındaki doğaçlamalarıdır. İyi bir müzisyen olma kriteri Malatya Romanlarında çalgı hâkimiyeti ve iyi doğaçlama yapma yeteneğidir. Profesyonel müzisyenlik bu sayede edinilebilmektedir. Yaptıkları güzel müzik ve sergiledikleri doğaçlamalar sonunda müşterileri tarafından bahşiş ile ödüllendirilmektedirler.

Malatya da Yaşayan Roman Müzisyenlerden Sezgin Bıkcın ile yaptığımız görüşmeler sonunda (11.04.2015) kendisinin aktarımlarına göre kullandıkları Roman jargonlarından bazıları 'alatura-bahşiş anlamında, naş yapmak gitme anlamında, kofti iyi değil kötü anlamında, şıkar güzel anlamında, penis etmek –dedikodu etmek anlamında, uçlanmak bir işe kalkışmak anlamında olduğunu bize aktarmıştır. Ayrıca Sezgin Bıkcın bize Malatya'daki müzik mekânlarında çalışırken Malatya'ya ait yöresel özellikli uzun havalar ve türkülerini çalıp seslendirirken daha fazla bahşiş aldığından bahseder. Bunun dışında çalıştıkları mekânlarda kendi Roman arkadaşlarının olmasını daha çok tercih etmeleridir. Bunun sebebi ise kendilerinden olan Roman müzisyenlerle daha iyi anlaşılabilir sahne daha güzel müzik icrasına gittikleri inancındadır.

Yine Bıkcın'ın söylemine göre Malatya da çalıştığı müzik mekânlarında müşterilerden bazıları şarkı isteği sonucunda müzisyen Romanlara para göndermektedirler, buna da bahşiş demektirler. Örneğin üç kişilik bir müzik gurubuna 70 TL alatura yani bahşiş çıktığında 70 TL yi üçe bölüp artan küsüratı ise bir kişide bekleterek diğer işten gelecek alatura ile birleştirip paylaştıklarını söylemektedir. Buda bunun göstergesini anlatmaktadır ki Roman müzisyenlerde çalgı gurupları oluşturulduğu zaman o toplulukta birlikte çalan Romanlar aralarında sözlü anlaşma yaparak kimsenin hakkının kimsede kalmadığını sağlamaktadırlar.

5. SONUÇ

Araştırma boyunca gözlemler ve yapılan görüşmeler ışığında Malatya'da yaşayan Roman topluluğu çocuklarının oyuncak olarak kendilerinin yaptıkları oyuncak çalgıları ve enstrümanları kullandıkları görülmüştür. Geçmişte Roman müzik eğitimi için geçerli olan usta-çırak eğitiminin, günümüzde yavaş yavaş Roman topluluğu olan kişilerin Müzik Bölümlerinde eğitim görmeye başlaması, nota öğrenme isteklerinin olması ile daha profesyonel bir hal almaya başladığı söylenebilir. Bu toplumun kendilerini adlandırırken Çingene olarak değil de sadece Roman olarak adlandırdıkları ve Çingene olarak adlandırıldıklarında rahatsızlık duyduklarını ve bu adı sosyal bir statüde prestij olarak kabul ettikleri görüşmeler sırasında görülmüştür.

Türkiye'de yaşayan Roman müzisyenlerin, göç ettikleri bölgelerde çalıştıkları mekânlarda yaşadıkları yerlerin kültürüne adaptasyon sağladıkları ve bölgenin müzik türlerini icra ettikleri farklı araştırmalarda görülmektedir. Bu durumun bir örneği olarak, Malatya'da yaşayan ve geçim kaynağını müzisyenlikle uğraşan Roman cemaati içinde söylenebilir. Malatya'da yaşayan Romanların yöre kültürüne uyum sağladıkları ve kendi müzik kültürlerinin yansıması olan Roman havalarını yörede sıkça icra ettikleri görülmüştür.

Malatya Romanlarının Roman havaları dışında çalıştıkları mekânlarda yöre müzik türlerinden Arguvan ve Pötürge uzun havalarını da repertuarlarına aldıkları gözlemlenmiştir. Ayrıca arabesk ve ince saz ekipleri ile TSM icarsında da bulunmaktadır. Çalgı olarak Malatya'da yaşayan Romanlarda günümüzde teknolojik çalgılardan org çalgısının yerinin çok önemli hale geldiği, böylelikle ritm bakslı orglar sayesinde az bütçeli işlere tek başlarına gittikleri, çalıştıkları mekânlarda kesinlikle nota kullanmadan kulaktan icralarda buldukları, kendi Roman jargonlarını icra ve muhabbet sırasında kullandıkları görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Arayıcı, A. (2008). Avrupa'nın Vatansızları Romanlar. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Baran Dural, A. (2013). Notalardan Eğitime Bir Toplumsal Bütünleşme Projesi: Sevginin Ritmi. *Ulusal Sosyoloji Kongresi*, (2-5 Ekim), Muğla.
- Bayraktar Akkaya, Ö. (2011), Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü. *Global Media Journal Dergisi*, İstanbul.
- Danka, A. (2008). *Eşitsizlik Vatandaşlık: Türkiye Çingenelerinin Karşılaştığı Hak İhlalleri, Türkiye'de Romanlar Ayrımcı Uygulamalar ve Hak Mücadelesi*. İstanbul: Mart Matbaacılık Sanatları Tic. ve San. Ltd. Şti.
- Duygulu, M. (2008). *Türkiye'de Çingene Müziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kılınçer, Z. (2012). 'Kültürel Kimlik' ve 'Kültürel Adaptasyon' Kavramları Çerçevesinde Malatya Romanlarının Müzik Pratikleri, *Yüksek Lisan Tezi*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Kolukırcık, S. (2009). *Dünden Bugüne Çingeneler*. İstanbul: Ozan Yayıncılık.

Marsh, A. (2008). Etnisite ve Kimlik: Çingenerin Kökeni. *Kimlik Dergisi*, 17, 19-27.

Mustan Dönmez, B. (2010). Gizli ve Aleni Tahakküm Stratejileri Bağlamında Kadın ve Müzik Pratikleri. 3. *Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın Sempozyumu*, Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Konservatuvarı, Konya: Aybil Yayınları.

Örnek, S. V. (1971). *100 Soruda İlkelerle Din, Büyü, Sanat, Efsane*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Sağır, T. (2004). Çukurova Bölgesi'ndeki Çingene Müzisyenler ve Ülkemizin Müziksel Yaşantısına Katkıları. *Folklor Kurumu, Folklor Dergisi*, 6 (56).

Sağır, T. ve Mustan Dönmez, B. (2012). Batı-Dışı Müzik Eğitimi Yöntemleri Müzik Eğitimi Disiplinine Ne Kazandırabilir? "Roman Müzik Eğitimi Örnek Durumu" Üzerine Kültürel ve Pedagojik Bir Analiz, *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı: 33.

Yıldırım, Ali, Şimşek, Hasan (2011), *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yükselsin, İ. Y. (2014). Kültürel Aracılık, Romanlar(Çingener) ve Müzik: Bir Rumeli Halk Ezgisinin Kırkpınar Güreş Havasına Dönüştürülmesi Örnek Olayı, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (34).

İnternet Kaynakları:

<http://www.netkayit.com/turkiye-haritasi.php?l=38.350,38.287>. Erişim: 21.02.2011

Harita düzenleme: Zafer Kılınçer

Görüşmeler

Bıkcın, Molla, Klarnet Müzisyen, 1953 doğumlu, Görüşme Tarihi ve Yeri: 11.04.2015-Malatya.

Bıkcın, Sezgin, Org Müzisyen, 1988 doğumlu, Görüşme Tarihi ve Yeri: 11.04.2015-Malatya.

Bıkcın, Abidin, Klarnet, Boyacı, 1950, Görüşme Tarihi ve Yeri: 23.08.2011-Malatya

YÖRÜK ÇOBANLIĞINDA MÜZİK

The Music of Yoruk Shepherd

Zehra YILMAZ*

ÖZET

Yörükler yarım yüzyıl öncesine kadar göçer halde yaşayan ve temel geçim kaynağı hayvancılık olan bir Türk topluluğudur. Hayvancılığın bu denli merkezde olduğu bir toplumda elbette çobanlık da son derece önemlidir. Yörük çobanları hekimlik, liderlik gibi vasıflarının yanında müzisyen karakterleriyle dikkat çekmektedirler. Müzik bir Yörük'ün hayatına çobanlıkla eş zamanlı girer. Erkek Yörük çocukları küçük yaşlardan itibaren kaval, cura, ıklık, kemane, sipsi gibi çalgıları çalmayı öğrenirler. Kız çocukları ise gırtlaklarını bir çalgı gibi kullanarak "Boğaz Çalma" diye bilinen icrayı gerçekleştirirler.

Çobanlar müziği bazen sürülerini yönetmekte, bazen duygularını dile getirmekte, bazen ise konuşma diline alternatif bir iletişim aracı olarak kullanmışlardır. Nitekim çoban müziğinin bu gibi özellikleri folklor literatürüne "Karakoyun" ve benzeri efsanelerle mesel olmuştur.

Konar-göçer yaşadıkları dönemde sadece hayvancılıkla uğraşan Yörükler, yaşam biçimlerinin değişmesiyle farklı geçim kaynaklarına yönelmişlerdir. Dolayısıyla günümüz Yörük yaşamında, hayvancılıkla birlikte ona bağlı olan son derece köklü bir kültür de tarihe karışmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Yörük, çobanlık, müzik.

ABSTRACT

Yoruks are a society who have lived nomadic until recently and who earn their livelihood from stockbreeding. Of course shepherding is very important for a community in which livestock is of such importance. As well as the different qualifications Yoruk shepherds must possess, such as those having to do with medicine and leadership, we can see them primarily as musicians. Music enters Yoruk life simultaneously with the shepherd. Male Yoruk children learn to play instruments such as the kaval, cura, ıklık, kemane, and sipsi at a very early age. On the other hand, the girls make music by using their throats as an instrument.

Shepherds use music sometimes for managing their herds, sometimes to express their feelings, and sometimes as a communicative device which serves as an alternative to speaking. Consequently, those kinds of shepherd music features have found their place in Yoruk folklore as tales, such as "Karakoyun."

The Yoruks who traditionally only engaged in animal husbandry have changed their ways of livelihood after they settled, whereby the Yoruk lifestyle completely changed.

Key Words: Nomads, shepherd, music.

GİRİŞ

12 Türk boyundan biri olan Oğuz'ların Anadolu topraklarına gelişi, bilindiği gibi 11. yy öncesine kadar uzanır. Ancak 11. yüzyıl başında Türklerin Malazgirt savaşını kazanması, göçlerin hızını ve hacmini artırmıştır. Bu dönemde Müslümanlaşmış Oğuzlar, yani Türkmenler uzun soluklu bir göç hareketiyle Anadolu'da geniş alana yayılmışlardır. 11. yüzyılı ve 12. yüzyılın ilk yarısını kapsayan bu göç hareketi, Selçuklu devletinin sistemli bir biçimde yönettiği iskân politikaları dâhilinde gerçekleşmekteydi. Tarihi kaynaklardaki genel görüş çerçevesinde Yörüklerin Müslümanlaşmış Oğuz Türkleri olan Türkmenlerin arasında yerleşik hayata geçmeyen grup olarak değerlendirildiğini görüyoruz. Nitekim Selahaddin Çetintürk durumu şu ifadelerle açıklıyor; "Galip ihtimal ile diyebiliriz ki Yörük ismi, sonradan bu kitlelerin arasında eski göçebe hayatını bırakmayarak gezici olan ve fakat muayyen bir etnik teşekkülün değil muhtelif etnik teşekküllerin parçalarına, yerleşmiş halk tarafından verilmiş daha geç bir isim olmalıdır" (1943: 108).

Bilindiği gibi Türklerin tam anlamıyla göçebe yaşadıkları en eski dönemlerdeki temel geçim kaynakları at yetiştiriciliğine dayalı hayvancılıktı. Nitekim bütün sosyal ve ekonomik modelini önce at sonra küçükbaş (koyun-keçi) hayvan üzerine kurgulayan bu topluluğun, giyimden, beslenmeye, araç gereç ihtiyacına, dil oluşumuna, dil üzerinden ürettiği soyut kavramlara kadar "çoban" nitelikli olarak geliştiği, günümüzde açıklıkla tespit edilmektedir. Bütün kültür öğelerine yansıyan hayvan kaynaklı yaklaşım, başlangıçtan beri Türk topluluğunun müziğini de etkilemiş olmalıdır. Kaldı ki, asırlarca hayvanla haşır neşir olan, onu hayatının temeli haline getiren bir geleneğin devamı olan Yörüklerin, duygusal açıdan da hayvana bağlı kaldığı, onu sevk ve idare edişinde başta müzik olmak üzere çeşitli argümanlardan faydalandığı gözlenmektedir.

Bu faydalanışın arka planında hayvanla olan iletişimini azami derecede kolaylaştıracak müziğe yansıyan belli bir psikolojik bilgi birikiminin varlığından bahsetmek mümkündür. Türkler yerleşik yaşama geçişle birlikte hayvancılık dışında meslek kollarını da uğraş edilmeye başlamışlardır. Ancak

* Ar. Gör.-Fatih Üniversitesi Konservatuarı Türk Müziği Bölümü, ylmzhr@gmail.com

yakın tarihe kadar göçer halde yaşamaya devam eden Yörük toplumu için durum farklıdır. Onlar yaklaşık 50 yıl önce, tam anlamıyla yerleşik hayata geçinceye kadar, hayvancılıkla geçinmişlerdir. Şunu söyleyebiliriz ki; bugün dahi bir Yörük'ün gündelik yaşamındaki rutinlerden, en eski Türk yaşayışına, o yaşayışa ilişkin en küçük detaya ulaşmak mümkündür.

Yörük çobanlığının müziğini genel hatlarıyla irdelediğimiz bu çalışma, Antalya, Isparta ve Burdur illerinde, yaşayan yerleşik Yörüklerden, 2010-2013 yılları arasında derlenen bilgiler etrafında şekillendirilmiştir.

Yörük Göçebeliği ve Çobanlık

“Göçerlik ve yerleşiklik, az veya çok sıklıkta yer değiştirmekten çok, üretim biçimiyle ilgilidir. Bir grubun göçer sayılabilmesi için mutlaka yayılan sürülerinin olması, üretimin bu sürülere dayanması ve bunun bir sonucu olarak periyodik bir hareketin söz konusu olması gerekir. Diğer bir deyişle, göçenler hayvanlardır. İnsanlar onlara eşlik etmektedirler” (Koçak, 2006: 8).

Yerleşik toplumlarda göçerlerden daha fazla hayvansal üretim yapılmasına rağmen, yaşam biçiminin tam olarak hayvanların ihtiyaçlarına göre şekillendiği bir yapıdan söz edemiyoruz. Buna karşılık göçebe kültürde yaşam biçimi üretim tarzının taleplerine göre belirlenmektedir. Bu nedenle son Yörüklerin de toprağa yerleşmesiyle tarihe karışan sadece hayvancılık değil, bir üretim biçimi ve onun belirlediği toplumsal yapı, yani tüm kapsamıyla göçebe kültürüdür diyebiliriz.

Yörük göçebeliğindeki temel amaç sürülere, yeterince beslenip barınabilecekleri uygun ortamı sağlamaktır. Eski Yörüklerde sabit bir yerleşkenin olmayışı bu nedenledir. Hareket yaz aylarında dağların serin olan yüksek bölgelerine, kış aylarında ise daha sıcak olan kıyı bölgelere doğru gerçekleşir. Böylelikle mevsimsel ısı farkı avantaja dönüşmektedir. Dolayısıyla hayvanlar yılın on iki ayında beslenme ve barınma gibi en temel ihtiyaçlarını, uygun hava koşullarında sağlamış olurlar.

Yörükler göç takvimi, göçülecek bölgenin tayini, kullanılacak yollar, mola yerleri, yolculuk esnasında bulundurulması gereken araç gereçler, temel gıda malzemeleri ve bunların miktarını tespit ederken yüzyıllık birikim ve deneyimlerden yararlanmışlardır. Doğa ve iklim bilgisi son derece gelişmiş olan Yörükler, örneğin göç sırasında hangi rotayı izleyeceklerini yıldızların konumuna göre belirlerlerdi. Bir Yörük çobanı olan Şakir Sarıtaş konuyla ilgili şu açıklamaları yapıyor;

Ülker, terazi, gazık yıldızı, yedi gardaşlar, gutup yıldızı. Bu yıldızlar saat tarifidir bizim için. Eğer hava bulutlu değilse bu yıldızların doğuş zamanını takip ederek sabaha ne kadar zaman kaldığını anlar, ona göre yola çıkarız. Eğer süreyi iyi kestiremeyip erken çıkarsan, özellikle soğuk mevsimlerde çok zor durumda kalırsın. Hani bu kervan kıran derler ya, işte böyle sebeplerden kırılır kervan. Yıldızı doğru yorumlayamaz erken çıkarsın, bütün kervan soğuktan telef olur. Hava bulutluyse bu tahminleri yapmak mümkün olmaz. O zaman da gün içinde bulutların rengine bakarak hava durumunu tahmin ederiz. Örneğin ikindi bulutu kızardımı ertesi gün hava açık olacak, sabah bulutu kızardımı hava yağışlı olacak demektir (Kişisel görüşme, 5 Şubat 2013).

Sürekli yer değiştirdikleri için dış dünyayla asgari düzeyde iletişim kuran Yörükler ihtiyaçlarını karşılayacak ve problemlerini çözecek yöntemleri yine kendi içlerinde geliştirmek zorunda kalmışlardır. “Onlar çevrelerindeki her kaynaktan azamî ölçüde faydalanırlar ve bu konuda yerleşik halktan daha yeteneklidirler” (Spooner, 1972: 123).

Yörüklük toplumunun yegâne mesleği çobanlıktır. Dolayısıyla bu toplum için çoban, aynı zamanda her konuda uzman kişidir. Kaldı ki, kadim Türk kültürü içinde çobanlığı ele aldığımızda bu durumu daha net gözlemleyebiliriz. “Çoban, Türk Kültüründe sadece koyun veya at besleyen kişi olmayıp aynı zamanda astral mitlerin de merkezi figürüdür. Diğer mesleklerden farklı olarak çobanlık, bir bozkır kavmi olan Türkler için en saygılı meslek olarak telakki edilmiştir. Türk kültüründe Tanrıoğlu olarak nitelendirdiğimiz medeni kahramanların büyük ekseriyeti (Oğuz Kağan, Er Sogotoh Elley, Gdige/Edige, Cengiz, Timur) büyükbaş mal, koyun ve yıldı çobanıdır. Buradan da çobanlığın, Türk milli geleneğinde bütün manevi değerlerin temelinde durduğu görülür” (Bayat, 2011: 168).

Eski Türkler için çoban aynı zamanda doğayla ve bilinmeyen güçlerle iletişim kurabilen, bu yetisi sayesinde afetleri önceden hissedip önlem alan, hekimlik yanı olan çok yönlü bir karakterdir. Anadolu'daki süreçte hayvancılığı temel uğraş olarak sürdürmeye devam eden Yörük'lerde de çobanlık eski konumunu korumuştur. Saha gezilerimiz sırasında görüştüğümüz Yörük çobanları, bugün dahi sürülerini tedavi etmede bu yöntemlerden yararlandıklarını belirtmişlerdir.

Yörük Çobanlığı ve Müzik

Türk kültüründe çobanlar, aynı zamanda müzisyen karakterleriyle tanınırlar. Onlar müziği, başat olarak hayvanlarla iletişim kurmak için kullanırlar. Çobanların sürüyü yönetmekte kullandıkları, farklı melodik yapılar içeren ısıklardan, sesleniş biçimlerine, haykırırlara, ezgilere, hatta folklor literatürüne “Kara Koyun” efsanesi benzeri hikâyeleriyle mesel olan, kaval çalma tekniklerine kadar uzanan bir müzik- çobanlık ilişkisiyle karşılaşırız. Bu ilişki çobanı müzik ve seslenişler yoluyla adeta yeni bir dil kurmaya itmiştir. Nitekim saha çalışmamız bu durumu güçlendirecek pek çok verilerle doludur. Günümüzde örneklerine rastlayabildiğimiz, çobanlara has bu iletişim dili sayesinde, küçük yaştaki bir çoban dahi büyük bir sürüyü rahatlıkla kontrol edebilmektedir. Diğer taraftan, nesilden nesile aktarılan, müzikle bağdaşık geliştirilmiş bu dil sayesinde, her bir çoban müziğe ve sesleniş özelliklerine duyarlı bir profil de çizmektedir.

Müzik unsuru yukarıda değindiğimiz sebeplerden ötürü Yörüklerin hayatına küçük yaşlarda, çobanlık eğitimiyle eş zamanlı girmektedir. Erkek çocuklar çalgı çalmaya bu dönemde başlarlar. “Yörüklerin kullandıkları çalgılar basit, taşınması kolay, kendilerinin yapabildikleri müzik aletleridir” (Seyirci, 2000: 152). Kaval, sipsi, cura, kemane gibi çalgılarından herhangi birini icra eden erkek çobanlar, çalgılarını sürekli yanlarında taşır ve icra ederler. Bu onların hem daha iyi vakit geçirmesini hem de sürüyü daha kolay idare etmelerini sağlar.

Kız çocukları ise erkekler gibi, belli bir müzik aleti çalmak yerine boğazlarının ön kısmına vurarak, yörede “Boğaz Çalma” olarak bilinen icrayı gerçekleştirmişlerdir. Araştırmalarımız Yörükler arasında, Boğaz Çalma'nın herhangi bir çalgıyı çalmaktan farklı algılanmadığını ortaya koymaktadır. Nitekim İklık icracısı Emin Gök'e (Bkz. Foto. 1) “Hiç boğaz çaldınız mı?” sorusunu yönelttiğimizde, “A dayım ben ıklık çalarım zaten, bir de boğaz mı çalayım!” cevabını vererek Boğaz Çalma'nın çalgı icrasından ayrı tutulmadığını göstermiştir (Kişisel Görüşme, 20 Haziran 2012). Burada dikkate değer olan unsur kızların Boğaz Çalma yoluyla ürettikleri ezgilerde çok serbest davranmaları, erkek çobanların ise müziği çoğunlukla bu ezgileri çalgıda tekrar ederek uygulamalarıdır.

Saha araştırması yaptığımız bölgelerde tespit ettiğimiz üzere, ekseriyetle kadınlar tarafından, sesle icra edilen boğaz ezgileri, erkeklerce kaval, ıklık vb gibi Yörük sazları ile taklit edilmiştir. Erol Parlak'a göre “Boğaz Havası” diye bilinen enstrümantal tür, kız çocuklarının Boğaz Çalma yoluyla ürettikleri ezgilerin, çalgı çalan erkek çobanlarca taklit edilmesi ve zamanla yapı değiştirmesiyle meydana gelmiştir (2000, s. 139). Nitekim konuyla ilgili olarak farklı kaynakların yaptığı açıklamalar da bu paraleldedir. Hamit Çine'nin konuya ilişkin açıklaması şu şekildedir; “Boğaz havaları uzun yıllar ötesinden beri, aşamalı olarak gırtlaktan çoban düdüğüne, sipsiye, kavala ve son olarak da üç telli bağlamaya uyarlanmış olarak bugün hiçbir ülkede görülmeyen bir form ve tavır göstererek müzik folklorumuzun bir türünü oluşturmaktadır” (2003: 112). Boğaz Havaları ve Boğaz Çalma'ya ilişkin bu açıklamalar aynı zamanda enstrümantal bir yapı olmasına karşın bu türe neden “Boğaz” denildiği sorusuna da bir yanıt niteliği taşır.



Foto 5. İklık İcraçısı Emin Kök, Foto: Zehra Yılmaz, 20.06.2012, Antalya.

Bunun tam aksine insan sesiyle çalınan boğazın kaval sesini taklit ederek ortaya çıktığına dair görüşler de mevcuttur. Ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi bu uygulamaya, çalgıda icra edilmesine rağmen “Boğaz” adının verilmesi ve mevcut ezgilerin büyük çoğunluğunun o ezgiyi üreten kadının, Dudu’nun boğazı, Havvaana’nın boğazı, Gülistan’ın boğazı, Gökatma’nın boğazı vb. örneklerinde görüldüğü gibi kullanılması, bu görüşün aksini göstermektedir. Antalya Serik ilçesine bağlı Zerk köyünde yaşamış ıklık icracısı Ali Yılmaz’ın (Kel Ali) oğlu Bayram Yılmaz (Bkz. Foto 2,3), babasının ıklık çalışını şöyle anlatıyor; “Babam kim güzel boğaz çalarsa onun boğazını alır ıklıkda çalardı. Mesela İnce’nin boğazı, Dudu’nun boğazı, Cükcüklü Gülsü’nün boğazı, Hafize’nin boğazını, herkesin boğazını çalardı” (Kişisel görüşme, 21 Haziran 2012).



Foto 2. Bayram Yılmaz, Foto: Zehra Yılmaz, 21.06.2012, Antalya.

Yörük çobanlarının müziği kullanışındaki dikkat çekici bir diğer husus ise müziğin bu toplum içindeki işlevsel yanısıdır. Çobanlar müziği konuşma diline alternatif bir yapı olarak kullanmışlardır. Nitekim bu durum efsaneler ve çeşitli anlatılar halinde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin bahsi geçen Boğaz Çalma- Boğaz Havası’nın icra ediliş amaçlarından biri ve beklide en önemlisi de, genç kız ve erkeklerin birbirlerine olan hislerini gizlice ifade etme istekleridir. Antalya Serik ilçesine bağlı bir Yörük köyü olan Zerk’de yaşayan ve kendisi Yörük olan İsmail Bahar, müziğin yörede bir iletişim aracı olarak kullanılmasını şu sözleriyle açıklamaktadır; “Eskiden burada herkes kavalın dilinden anlarım. Mesela boğaz çalarak birbirlerine söylenti söylerlermiş” (Kişisel görüşme, 19 Haziran 2012).

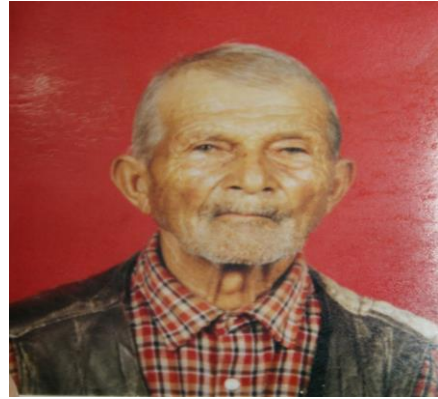


Foto 3. İklık İrcacısı Ali Yılmaz (Kel Ali)

Kız ve erkek çobanlar birbirlerine karşı açıkça ifade edemedikleri duyguları müzik yoluyla ifade etmişlerdir. Örneğin Boğaz Çalma, Yörük toplumu için, ifade etmekte güçlük çekilen ya da ayıplanmaktan korkulan duyguların karşı cinse aktarım yoludur. Nitekim görüşme yaptığımız bütün kadın icracılar, özellikle çoklu ortamlarda evlendikten sonra boğaz çalmadıklarını iddia ederek, bu geleneğin, ait oldukları sosyal ortamda nasıl anlamlandırıldığına dair önemli ipuçları vermişlerdir. Bazı kaynak kişiler boğazı gizlice çaldıklarını, hatta kimi zaman bir grup kız boğaz çalarken aralarından bir kişinin nöbet tuttuğunu belirtmişlerdir. Konuyla ilgili, Gülistan Katter ve Fatma Can’dan (Gökatma) dinlediğimiz bir anı şöyledir;

Gökatma: Ta küçükken, rahmetli Karatma (Kara Fatma), Gülistan, Nuriye beni bekçi duruttular, eğer biz boğaz çalarken bir gelen olursa hemen haber ver diye.

Gülistan: Bu da haber vermedi, meğer kardeşi (erkek) gelmiş bizi dinlermiş.

Gökatma: şimdi ben de kardeşçiğime kıyamadım. Bunların üçü birden boğaz çalmaya durdular. Kardeşim de geldi kayanın arkasına saklandı. Oradan izleyedurur. Sonra bunlar fark ettiler. Karatma bana “kız dedi ben seni ayığına mı duruttum22, heykel misin? Demek kardeşine dinletecen diye bize haber vermedin birinin geldiğini” diye bana bir kızdı!

Gülistan: Tabi bunlar çok eskide kaldı, küçüktük çocuktuk o zaman (Kişisel Görüşme, 5 Haziran 2012, Antalya).

Katter’in bu son sözü, hikâyeyi öğrenmiş kişiler olarak, kendisi hakkındaki düşüncelerimize dair duyduğu kaygıyı açığa vurmaktaydı.

Konuyla ilgili olarak Yörükler arasında bugün dahi anlatılan bir başka hikâye daha vardır. Farklı Yörük gruplarından dinlediğimiz bu hikâyenin sonunda bir de dörtlük okunmaktadır. Hikâyenin anlatı kısmı farklı Yörük grupları arasında benzer şekilde nakledilirken, şiir kısmında küçük değişiklikler gözlemlenir. İsmail Bahar’dan derlediğimiz versiyonuna ilişkin dörtlük, aynı zamanda yörede bir Boğaz Havası olarak seslendirilmektedir. Olay yörede bir bölge olan “Günnük Kısığı”nda” geçer. İlgili boğaz havasının adı da Küllük (Günnük) Boğazı’dır. İsmail Bahar’ın anlatımıyla hikâye şöyledir;

Ağanın birisi bir çoban tutar. O zamanlar eşkiyalar zamandır. Eşkiyalar çoban dağdayken sürüyü basar, çobanın köpeğini vurur, kendisinin de ellerini bağlayıp yola koyulurlar. Çoban Güllük kısığındaki belin başına geldiklerinde der ki; burada beni biraz salında son bir kez kavalımı çalayım. Eşkiyalar çobanın arzusunu geri çevirmezler. Çoban başlar kavalını çalmaya. Çaldığı ezgiyle kavalın dilinden anlayan ağanın kızına, dolayısıyla ağaya gizli bir mesaj göndermektedir. Mesaj şöyledir;

*Kara köpek kanlar kustu
Gollarımı hiltar kesti
Dolan ağan dolan günnük kısığımı*

Ağanın kızı o sırada inek sağmaktadır, çobanın kavalını duyunca kovayı elinden atıp seçirterek babasının yanına gider.” Baba baba, köpeği vurdular çobanı tutular Günnük kısığına götürüyorlar” der. Ağa süredip varır ki eşkiyalar gelmekte, çoban da golarkası16 bağlı onların arkasında. Ağa eşkiyaları vurur, çobanı salıverir ve böylelikle hem çoban hem de sürü kurtulmuş olur (Ismail Bahar, kişisel görüşme, 19 Haziran 2012).

Manavgat’tan derlediğimiz ve Müjgan Üçer’in Sivas’ta Çobanlık adlı makalesinden alıntıladığımız iki örnekte de hikâye kısmı aynıdır. Şiirler ise sırayla şöyledir;

*Kara köpek kanlar kustu
Koyun sırat köprüsünü geçti
Gara sicim kolumu kesti
Yetişin
(Şakir Sarıtaş, kişisel görüşme, 5 Şubat 2013).*

*Alaca bağcık kolum kesti
Ala kancık kanlar kustu
Yetiş emmim kızı
Ağlı çeteler bastı
(Üçer, 2011: 269).*

Türkiye’nin birçok farklı bölgesinde anlatılan Karakoyun efsanesi de müziğin iletişim vasıtası olarak kullanılmasına örnektir. Efsaneye göre bey, kızına âşık olan çobana bir şart koşar. Şarta göre çoban, bir hafta sadece tuz yemiş sürüsünü nehir kenarına götürecektir ama sürünün su içmesine izin vermeden geri getirecektir. Çoban beyin söylediklerini yapar. Suyun kenarına getirdiği sürüsünün su içmesini önlemek için kavalını çalmaya başlar. Çobanın burada çaldığı hava üç bölümden oluşur; “1. Koyunu suya indirme, 2. Su içmeden geri çevirme, 3. Asi kara koyun yalvarma” (Üçer, 2011: 259). Kavalın dilinden anlayan sürü, suyu içmez. Ancak içlerinde bir kara koyun vardır ki ısrarla suya yönelir ve dudaklarını suya değdirir. Çoban kavalıyla kara koyuna adeta yalvarır. Rivayete göre kara koyunun asiliğinin sebebi, çobanla kızı öpüşürlerken görmesidir. “Bu sahneye şahit olan karakoyun, dudaklarını suya değdirmekle, çobanın da kıza dudaklarını değdirdiğini hissettiğini ister” (Sakaoğlu, 1975: 137-139). Hikâyenin sonunda çoban kara koyunu da su içmeden döndürmeyi başarır.

İki hikâyede de kavalın kullanılıyor olması bir tesadüf değildir. Kaval ve çobanlık Türk kültüründe birbirini tamamlayan iki unsurdur. “Göçerlerde erkek çocuklar on yaşından itibaren artık çoban olarak çalışmaya başlarlar, sürüyü yetişkin çobanlarla birlikte, geceleri de dâhil olmak üzere otlatmaya götürürler ve bunun için gerekli olan kaval çalmayı kendi yaptıkları *düdük*’le (küçük kaval) öğrenmeye başlarlardı” (Johansen, 2005, s. 106).

Fotoğraftaki kaval icracısı Bayram Sel de kaval çalmayı bu şekilde, çobanlık yapmaya başladığı dönemde öğrendiğini belirtmiştir (Bkz. Foto. 4). “Kaval *horlatma* adı verilen özel bir teknikle çalınır. Kavalın bu özelliğinin koyunlarla iletişim kurmak ve sürüyü yönlendirmek için çoban ve sürü arasında bir araç olduğuna inanılmaktadır. Usta-çırak ilişkisi çerçevesinde çalgılar daha çok izlenilerek öğrenilir. Bu durum boğaz çalma için de geçerlidir” (Ayyıldız, 2012: 31).

Yörük yaşamında müzik bazen farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Yörük çobanlarının kalabalık sürülere daha kolay hâkim olabilmek için kullandıkları çanların taşıdığı müzikal unsurlar bu duruma örnektir. Bir sürü içinde farklı yaşlarda, cinslerde ve güçte hayvanlar bulunur dolayısıyla onları belli bir bütün içinde idare etmek zordur. Yörükler bu zorluğu gidermek için farklı tonlarda tınlayan çanlardan yararlanmışlardır. Çanlar aynı zamanda göç esnasında başı çeken ve kervanın

Foto 4. Kaval İcracısı Bayram Sel,
Foto: Zehra Yılmaz, 19.06.2012,
Antalya.



yüklünü taşıyan develerde de kullanılmıştır. “Bu çanlar çeşitli adlar alırlar. Devenin ön bacaklarının üstüne asılan en büyü çana *gübüük*, bunun üst kısmına asılan çana *kös*, yuların iki yanına asılan çanlara *kulak* adı verilir” (Artun, 1996, s. 27). “Sürüde bu çanların senkronizasyon açısından aynı ritimde hareket etmesi çok önemlidir. Hatap başı (sürünün önünde giden ve develeri kontrol eden kişi) bu ritmi algılaya kabiliyetine sahip olmalıdır” (Ayyıldız, 2012: 78).



Kendisi de çocukluğunda çobanlık yapmış olan Gülay Diri'ye (Bkz. Foto 5) göre, sürüye takılan çanlar sürüdeki

hayvanların yaşlarına, güçlülük zayıflıklarına, cinslerine vs. göre tasnif edilir. Ayrıca bu tasnifle sürünün birbirinden haberdar olması ve bir bütün halinde hareket etmesini sağlamak amaçlanır. Diri konuyla ilgili şu açıklamayı yapıyor;

“Bu çanlar bir seri halinde takımdır. Lider çanı önde giden kılavuz hayvana bağlıyorsun daha sonra biraz orta hallisine sonra az uyuşuğuna, az uyuşuğuna derken o çanları belli bir sisteme göre taksim ediyorsun. Biz meğer bu çanlarla melodi yapmışız. Düşünsene o kadar hayvanların birlikte giderken çıkardıkları melodiyi. Biz farkında olmadan bir orkestra kurmuş ve yönetmişiz. Ben çocukken içine doğdum bu orkestranın. Onları yürürken hayal etsene, koşarlarken ayrı ses, otlarlarken ayrı ses, düz yürüyüp göç giderken ayrı ses, bir şeyden ürkmüşse ayrı ses” (Kişisel Görüşme, 22 Aralık 2012, İstanbul).

Ayyıldız'a (2012: 79) göre ise, farklı boyutlardaki çanların bir arada tınladığı sese Yörük kulağı çok alışkındır. Yörük müziğinde kullanılan sert armonilerin bir nedeni de budur”.

SONUÇ

Yörükler, Türklerin Anadolu'ya göçünden sonra da konar geçer yaşamı devam ettiren ve nihayetinde içinde bulunduğumuz yüz yılın ilk yarısına kadar göçer halde yaşamış Türkmen topluluğudur. Eski Türk yaşayışını ve geleneğini en uzun muhafaza etmiş topluluk olan Yörükler müzikal anlamda da geleneksel yapıyı korumuşlardır.

Yörük müziğinin temelinde yaşamlarının belirleyicisi olan hayvanlar yer alır. Hayvanlar Yörüklerin beslenme şekillerinden iskân modeline kadar her türlü gündelik unsur üzerinde etkili oldukları gibi, Yörüklerin müziklerinde de belirleyici olmuşlardır.

Yörük kültürünün temel karakteri olan çobanlar müzisyen karakterleriyle tanınırlar. Hemen hemen her erkek Yörük çobanı kaval, sipsi, kemane, cura gibi Yörük sazlarından birini çalar. Çobanlar müziği, ilk olarak hayvanlarla iletişim kurmak, onları yönetmek için kullanırlar.

Erkek ve kız çobanların müziği uygulayış biçimleri farklıdır. Belirttiğimiz gibi erkek çobanlar müziği çalgılarıyla icra ederler. Kız çobanlar ise bir çalgı yerine gırtlaklarını kullanırlar ve erkeklerin daha sonra çalgıda tekrarlayarak zaman içinde ayrı bir yapıya büründürecekleri “Boğaz Havalarını” üretirler.

Yörük müziğinin geleneksel yapısı, yerleşik hayata geçiş ve üretim biçimi olan hayvancılığın terkiyle birlikte değişime uğramıştır. Günümüzde hayvancılıkla uğraşan ve konar göçer halde yaşayan bir Yörük grubu yoktur. Dolayısıyla sözünü ettiğimiz müziğin üretileceği zemin ortadan kalkmıştır. Göçebe kültürün son şahitleri olan Yörük kuşağının bugünkü yaş ortalamasının da elli üzeri olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda geleneksel Yörük müziğinin son yıllarını yaşadığını söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

Artun, E. (1996). Çukurova Yörüklerinin Gelenek ve Görenekleri Bunlardaki Eski Kültür İzleri, 1. Akdeniz Yöresi Türk Toplulukları, Sosyo-Kültürel Yapısı (Yörükler) Sempozyum Bildirileri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 25-62.

Ayyıldız, S. (2012). Teke Yöresi Yörük Türkmen Müzik Kültüründe Yerel Çok Seslilik Özellikleri, *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Yüksek Lisans Programı, İstanbul.

Bahar, İ. (2012). Kişisel Görüşme, Antalya.

Bayat, F. (2011). *Türk Mitolojik Düşüncesinde Çobanlık*. Çoban kitabı. (Ed: E. Gürsoy Naskali), 168-185, İstanbul.

- Can, F. (2012). Kişisel görüşme, Antalya.
- Çetintürk, S. (1943). Osmanlı İmparatorluğunda Yörük Sınıfı ve Hukuki Statüleri. *AÜDTCF Dergisi*, 2 (1), 107-116.
- Çine, H. (2003). *Burdur'dan Damlalar*. Burdur: T.C. Burdur Valiliği Yayınları.
- Diri, G. (2013). Kişisel görüşme, İstanbul ve Antalya.
- Katter, G. (2012). Kişisel Görüşme, Antalya.
- Koçak, G. (2006). Yerleşik ve Göçer Yörükler Arasındaki Yapısal Farklılıkların Karşılaştırılması: Sarıkeçililer Örneği. *Yüksek Lisans Tezi*, Anadolu üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (1975). *101 Anadolu Efsanesi*. İstanbul: Damla Yayınevi.
- Üçer, M. (2011). *Sivas'ta Çobanlık*. Çoban Kitabı. (Ed: E. Gürsoy Naskali). İstanbul: Kitabevi Yayınları, 249-271.
- Sarıtaş, Ş. (2013). Kişisel Görüşme, Antalya.
- Seyirci, M. (2000). *Batı Akdeniz Bölgesi Yörükleri*. İstanbul: Der Yayınları.
- Spooner, B. (1972). *The Status of Nomadism as a Cultural Phenomenon in the Middle East*. Leiden: Perspectives on Nomadism, 122-124.

20. YÜZYIL AZERBAJCANDA POLİTİK YAKLAŞIMLARIN MÜZİK KÜLTÜRÜNE ETKİSİ

Political Approach Influence to Musical Culture in The 20-th Century

Züleyha ABDULLA*

ÖZET

20. yüzyıl Azerbaycan müzik kültürü için çok önemli bir dönemdir. Bu yüzyıl çerçevesinde Azerbaycan müziği ile klasik Avrupa müziği arasında köprüler yaratılmıştır. Azerbaycan'da klasik Avrupa müzik sistemi 20. yıllardan öğretilmeye başlanmıştır. Halk müziği ve muğam bu yüzyılda çeşitli etkilere maruz kalmıştır. Azerbaycan 1918 yılında Çarlık Rusya'sından çıkarak kendi bağımsızlığını ilan etti. Fakat onun bağımsızlığı iki yıl sürdü. 1920 yılında Kızıl Ordu Azerbaycan'ı işgal etti. Sovyetler Birliği ülkesi Azerbaycan'ın sınırlarını kendi sınırlarına kattı. Sonraki yıllarda Azerbaycan'da müzik okulları ve Devlet Konservatuarı açıldı. Konservatuarın ilk Azerbaycanlı öğretmenleri profesyonel eğitim almamış, lakin halk müziği ve muğamı çok iyi bilen müzisyenler olmuştur. Onlarla eşit olarak konservatuarda Sovyetler Birliğinin bir kaç şehirlerinden davet edilmiş profesyonel eğitilmiş Rus ve Yahudi öğretmenler de çalışıyordu. Böylece, Azerbaycanlı öğrenciler klasik Avrupa müziğini öğreniyordu. Besteci öğrenciler bu müziğin çeşitli türlerinde eserler yaratıyorlardı. 40. yılların sonuna kadar profesyonel eğitim almış bestecilerimiz tarafından klasik Avrupa müzik türlerinde, yani opera ve bale, piyano, keman ve başka müzik aletleri için eserler artık yaratılmıştır. Fakat Sovyetler döneminin sonuna kadar (1991. yıl) bu eserlerin konu dairesinin devlet politikasına uygun olması gerekiyordu. Sahne eserlerinde Türkçülüğü, halk kahramanlarımızı terennüm etmek yasaktı. Profesyonel Azerbaycan müziğinin banisi Üzeyir Hacıbeyli "Koroğlu" destanı motiflerinin esasında "Koroğlu" operasını yazdı. 1937 yılında operanın prömiyeri oldu. Operanın esas rolü-halk kahramanı Koroğlu'dur lakin bu operanın sansüre maruz kalmamasının sebebi halk kahramanının zengin hanlara karşı çıkması ve onlar üzerinde zaferidir. Sovyetler döneminde burjuvazi sınıfının olmaması ve her şeyin halka ait olması ideolojisi çok önemli idi. Genel olarak, müzik eserlerinde eşitlik, dostluk fikirleri, zenginliğin eleştirisi ve Sovyetler Birliği'nin rehberlerinin terennümü ana hat olunca eserler uğur kazanarak besteciye devlet tarafından ödül ve teşekkürler kazandırıyordu. Bağımsızlık devrine kadar müzik eserlerinde dini konulara da yer verilmesi yasaktı. 1991 yılından başlayarak politik yaklaşımın müzik üzerindeki etkisi sona erdi.

Anahtar Sözcükler: Azerbaycan, politik yaklaşım, müzik, besteci.

ABSTRACT

The 20- th century is very important period for Azerbaijanian musical culture. In the frames of this century, link bridges were established among Azerbaijanian and European classical music. Classical European musical system was started to study from beginning of the 20 th century. This century folk music and mugam were subject to various influences. In 1918, Azerbaijan, seceding from Czar's Russia, announced its independence. But its independence durated two years. In 1920 year Soviet army Conquered Azerbaijan. The Soviet Union affiliated Azerbaijanian borders to its borders. Further years musical schools and the State Conservatory were opened in Azerbaijan. First azerbaijanian teachers who taught in Conservatory did not receive professional education, but were musicians, who knew folk music and mugam very good. Received professional education, Russian and Jewish teachers were invited from several Soviet Union cities to work jointly with them. Thus azerbaijanian pupils learned classic European music. Students - composers created works in this music various genres. Till theties, from professional educated composer's side, the works in classical European musical genres, ie. Like opera and ballet, works for pianoforte, violin and other musical instruments have already been written for that time. But till the end of the Soviet period (till 1991) this creations thematic circumference to the state policy was required. Turkish like, people's heroes praising in the works for stage was prohibited. Bourgeoisie class absence and peoples' property for everything ideology was very considerable in the soviet times. In common, if equality, friendship thoughts, criticism to the richness and soviet union leaders praising were the main line, the works by gaining success, brought awards and gratitudes from power. Religious items were not permitted in musical creations till the independence time. Starting from 1991 the political influence to the music was ended.

Key Words: Azerbaijan, political approach, music, the composer.

1. Politik Yaklaşımların Müzik Eğitime Etkisi

1920 yılından 1991 yılına kadar Sovyetler Birliğinin terkinde olan Azerbaycan'da müzik eğitimi programı, başkent sayılan, Moskova'dan yönetiliyordu. Şu sebepten politik yaklaşım etkisi genel olarak eğitim yönetiminde kendini göstermekte idi. Eğitimin kitleleştirilmesi amacıyla devlet tarafından müzik okulları tüm şehirlerde açılıyordu. Ama şunu da belirtmek lazım ki, Azerbaycan'da erkekler için ve kızlar için dünyevi eğitim veren okullar 20. yüzyılın ilk yıllarında yaratılmıştır.

Ünlü sanayeci ve mesenat Hacı Zeynalabdin Tağıyev müslüman kızlar için ilk "Aleksandriya" adlı dünyevi okulunu 1901 yılı Bakıda açmıştır. Lakin devlet müzik okullarının yaratılması 20. yıllardan sonraya tesadüf ediyor ve şu okulların çoğu günümüze kadar faaliyet gösteriyor.

Müzik okullarında çocuklar 6 yaşta gidiyorlardı, okullar 7 ve ya 10 yıllık eğitim veriyordu. Sovyetler Birliğindeki halkların "kendini unutturmak" politikası bu okulların eğitim programlarında görülmekte idi. Beke ki, şu programlarda on yıllarla Azerbaycanlı bestecilerin eserleri yok seviyesinde idi. Okulun ilk yılının programında Azerbaycan bestecilerinin halk musikisi esasında yazdıkları çocuk

* Doç. Dr.- Bakü Müzik Akademisi, Zuleykha_az@yahoo.fr

eserleri değil, Rus, Ukrayna ve başka halk musikisi esasında yazılmış küçük parçalar öğretiliyordu. Okulun tüm programında piyano, keman ve başka Avrupa müzik aletleri dalında eğitim alan çocuklara milli ladlar ve muğamlar hakkında hiç bir bilgi verilmiyordu.

2. Politik Yaklaşımların Musiki Eserleri Üzerine Etkisi

40. yılların sonuna kadar profesyonel eğitim almış bestecilerimiz tarafından klasik Avrupa müzik türlerinde, yani opera ve bale, ayrıca piyano, keman ve başka müzik aletleri için birçok eserler artık yaratılmıştır. Lakin Sovyetler döneminin sonuna kadar musiki eserlerinin konu dairesinin devletin siyasi ideolojisine uygun olması gerekiyordu. Besteciler yarattıkları eserlerde tercih ettikleri tüm mevzulara müracaat edemiyorlardı, çünkü bazı yasaklanmış mevzular vardı. Şu mevzulardan en önemlisi halk kahramanlarının terennüm edilmesi idi. Halkın kendi kahramanlarını iyi tanınması, hatırlaması ve onları gençliğe tanıtmaları onun kendi tarihine dönmesi ve özgürlüğü için mücadele aparmaya kalkmasına neden ola bilirdi. Türkçülük ve halk kahramanlık mevzusu yasak olduğu halde profesyonel Azerbaycan müziğinin banisi Üzeyir Hacıbeyli “Koroğlu” destanı motiflerinin esasında “Koroğlu” operasını yazdı. 1937 yılında operanın promiyeri oldu. Operanın esas rolü - halk kahramanı Koroğludur, lakin bu opera sansüre maruz kalarak promiyeri iptal edilmemiştir. Şunun sebebi halk kahramanının zengin hanlara karşı çıkması ve onlar üzerinde zaferidir. Sovyetler döneminde burjuvazi sınıfının olmaması ve her şeyin halka aid olması ideolojisi çok önemli idi.

Daha bir yasaklanmış konu “Nevruz” idi. “Nevruz” Azerbaycanlıların en çok sevdiği ve kutladığı bir halk bayramı. Halkın şu bayramla ilgili birçok kültürel gelenekleri vardır. Lakin Sovyetler döneminde şu bayram tüm ailelerde saklı olarak kutlanıyordu. Bağımsızlık kazanıldığından sonra bestecilerimiz “Nevruz” mevzusunda birçok müzik türlerinde eserler yaratmışlar. Besteci Vasif Adıgözalov’un “Novruzum” kantatı, besteci Celal Abbasov’un “Şen bahar” çocuk operası ve diğer eserler buna örnek ola bilir.

Politik yaklaşımın sanat üzerine etkisi iki kardeş halkı bir-birinden uzaklaştırmak amacını da taşıyordu. Bele ki Türkiye ile ilgili kardeşlik ve dostluk konusu da yasaklanmış. Bağımsızlık kazanıldıktan sonraki dönemde bestecilerimiz-Vasif Adıgözalov “Çanakkale” oratoryosu, Tofiq Bakıhanov “Türk” senfonisi, Faig Süceddinov koro və senfonik orkestra için "Atatürk" Odası (1994) eserlerini yaratmışlar.

Yasaklanmış olan en önemli konulardan biri de din konusu olmuştur. Bildiğimiz gibi, dünya bestecileri zaman-zaman ilahi konulara müracaat etmişler. Avrupa bestecilerinin bor çoğu “Ave Maria”, “Alliluya” ve başka dini konularda eserler yaratmışlar. Genel olarak bestecilerin çoğu Allah ile kendi ilişkisi olduğuna inanan kişilerdir ve bu konuda konulan yasak onlara kendilerini ifade etmeyi sınırlamak demektir. 1991. yıldan sonra bu konu bestecilerimizin yaratıcılığına girmiştir. Azer Dadaşov’un piyano için “Alliluya”, iki soprano ve senfonik orkestra için "Bahar duası" ariyası (2000), Ferec Garayev’in ansambl için "Hutbe, muğam ve sure" eseri (1997), Azer Rzayev’in ses ve senfonik orkestra için "Söyle tanrı" romanı (1995) eserlerini örnek vere biliriz.

Sovyetler döneminde yasaklanan konularla beraber önerilen konular da mevcut idi. Besteciler belli konularda eserler yaratarak kendilerinin tüm yaratıcılığını “koruma altına alıyorlardı”. Yani, Sovyetler Birliği rehberlerinden birine ithaf olunan bir eser bestecinin “halk düşmanı” olmadığını belli eder ve ona hükümetin desteğini kazandırır. Böyle eserlerin bir kaçını örnek vere biliriz: Afrasiyab Bedelbeyli “Bütün hakimiyet Sovetlere” orkestra lövhesi, “Sovet hakimiyeti uğrunda”, “28 Aprel marşı” orkestra miniatürleri, Gara Garayev “Lenin” oratoryosu, Cövdet Hacıyev “Sosialist Azerbaycanı” ve “Sibire mektub” senfonik poemaları, Ramiz Mustafayev “Oktyabr”, “Neriman Nerimanov” oratoryoları, Hayyam Mirzazadə koro, solist ve senfonik orkestra için “Partiya hakkında oda”.

Genel olarak, müzik eserlerinde eşitlik, dostluk fikirleri, zenginliğin eleştirisi ve Sovyetler Birliyinin rehberlerinin terennümü ana hat olunca, eserler uğur kazanarak besteciye hükümet tarafından “teşekkür” kazandırılıyordu.

Sovyetler Birliği döneminde Azerbaycan halk müziği bazı baskılara uğruyordu. Halkın en eski sanatlarından biri olan âşık sanatçıları “proletar sınıfın sesi” olarak merkezi bir kurumda birleştirilmiş ve onlara Sovyet askeri giyim tarzını kullanmaları tavsiye edilmiştir. Bu giyim tarzının âşık sanatına hiç uygun olmamasına rağmen, âşıklarımız on yıllarca şu tarzı kullanmaya mecbur bırakılmışlar.

Halk musiki aletleri de hükümet tarafından pek sevilmiyordu. Şunu ifade ederek şair Süleyman Rüstem bu sözleri yazmıştır: “Okuma tar, okuma tar, seni sevmir proletar”.

1991. yıl 18 Ekim’de Azerbaycan devleti kendi bağımsızlığını ilan etti. Bu tarihten başlayarak politik yaklaşımın sanat üzerindeki “yönetici” etkisi sona erdi. Bestecilerimiz düşünce ve yaratıcılık özgürlüğü kazandılar, onlar yıllarca yasaklanmış olan konuların tümüne müracaat ede biliyorlar. Sanat dünyası tüm baskı ve mecburiyetlerden kurtuldu. Bağımsızlıkla ulusal sanatın kazandığı iki en önemli taraftan biri–sanat insanının yarattığı eserlerde Tanrı ile kendi arasındaki ilişkisini açık ifade edebilmesidir. İkincisi ise, Azerbaycan sanat insanının kardeş Türkiye’ye olan sevgi ve saygısını açık ifade etmesidir ki, bunun neticesinde Türk halkları, Türk tarihi, Türk kardeşliği hakkında birçok eserler yaratılmıştır.

KAYNAKÇA

Gasımova S. ve Bağirov N. (1984). *Azerbaycan Sovet Musiqi Edebiyyatı*. Bakı: Maarif.
Hacıbeyov Ü. (1966). *O Muzikalnom İskusst ve Azerbaycana (Rus dilinde)*. Bakı: Azqosizd.
http://composers.musigi-dunya.az/az/composers_h.html

OKUL ÖNCESİ ÖĞRETMEN ADAYLARININ MÜZİK EĞİTİMİ I-II DERSLERİNE YÖNELİK YETERLİK ALGILARI

Perception of Candidate Pre-School Teachers on Adequateness Musical Education Courses I-II

Büşra BEYDE*

Tarkan YAZICI**

Ahmet GÜNDÜZ***

Meral ÖNER SÜNKÜR****

ÖZET

Tarama modelinin kullanıldığı bu çalışmada, okul öncesi öğretmen adaylarının eğitimini aldıkları/almakta oldukları müzik eğitimi I-II derslerinin yeterliliği konusundaki görüşleri belirlenmiş, müzik etkinlikleri ile ilgili uygulamalarında ne derece başarılı olabileceklerine yönelik bilgiler elde edilmiş dolayısıyla katılımcıların müzik eğitimi I-II derslerine yönelik yeterlik algıları tespit edilmiştir. Veri toplama aracı olarak Temiz (2006) tarafından geliştirilen “Müzik Öğretimi I ve II Derslerinin Yeterliliği Anketi”nin kullanıldığı çalışma, 2014-2015 eğitim-öğretim yılında Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Okul Öncesi Öğretmenliği Anabilim Dalında eğitim görmekte olan 103 öğrenci ile gerçekleştirilmiştir. Araştırma sonucunda bu derslerin, katılımcıların meslek yaşamları için önemli olduğu ancak katılımcıların, aldıkları müzik eğitimi I-II dersleri sonucunda çocuğun eğitiminde müziğin kullanımına ilişkin bilgileri alamadıkları, çocuklarda işitme duyusunun gelişimine ilişkin repertuvara sahip olamadıkları, istiklal marşı yönetimini gerçekleştiremedikleri ve herhangi bir enstrümanı etkin biçimde çalamadıkları saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Okul öncesi, müzik eğitimi, yeterlik, algı.

ABSTRACT

In this study utilizing scanning method, opinions of candidate pre-school teachers on the adequateness of musical education courses I-II they have taken/are taking are determined, information is collected on to what extent they will be successful at musical activities, and therefore perception of participants on adequateness of musical education courses I-II are determined. “Questionnaire on Adequateness of Musical Education Courses I and II” developed by Temiz (2006) is used as data collection tool in the study which was applied to 103 students enrolled to Department of Pre-school Teaching, Ziya Gökalp Faculty of Education at Dicle University in educational year of 2014-2015. As a result of the study it is determined that such courses are important for the professional lives of the participants; however, most of the participants do not acquire information in musical education courses I-II on how to use music in child education, that they do not have a repertoire on development of sense of hearing in children, that they could not conduct the national anthem, and that they could not play any musical instrument effectively.

Key Words: Pre-school, musical education, adequateness, perception.

1. GİRİŞ

Okul öncesi eğitim; ilköğretim çağına gelmemiş çocuklara eğitim imkânı oluşturan, bu dönemdeki çocukların bedensel-zihinsel-duygusal gelişimlerine katkı sağlayarak onları ilköğretime hazır hale getiren, şartları elverişsiz olan çocuklar için ortak-sistemli-elverişli bir yetiştirme ortamı hazırlayan, çocukların ana dillerini doğru-anlaşılır bir biçimde konuşmalarını sağlayan, çocukların yeteneklerini geliştiren bir eğitim sürecidir (Meydan, 1984). Çocuğun doğduğu andan itibaren beslenmesi-bakımı-sevgi görmesi ne kadar önemli ise uygun çevre koşulları içinde yaşaması ve içinde yaşadığı topluma uyum sağlayabilecek biçimde eğitilmesi de o derece önemlidir (Oktay, Zembat ve Unutkan, 2001). Edilgen olarak başlayan ve devam eden bu dönemin, etken dönem olana kadar doğru bir biçimde desteklenmesi ve şekillenmesi gerekmektedir. Çocuğun bu dönemde gereği gibi desteklenmemesi, ileriki yaşamında çok ciddi sorunlara neden olabilmektedir (Corman, 1988). Bu nedenle eğitimin ilk basamağı olan ve çocuğun tüm davranışlarının şekillendiği bu dönemde bazı temel davranışların çocuğa kazandırılmasının önemi-gereği ortaya çıkmaktadır.

Daha doğmadan dolayı bu biçimde müzikten etkilenen insanın, bebeklik döneminde ninni; erken çocukluk döneminde saymacalar-müzikli oyunlar ile gelişimi desteklenmektedir. Müzik ile etkileşen çocuk, ilkel dürtülerden arınma, sağlıklı bir doyum sağlama, devinimlerini dengeleme, kendini tanıma, güven artışı, yaratıcı düşünme, sesini ve ses üreten organlarını tanıma, ana dilini doğru kullanma gibi belirli bir yetkinlik düzeyine erişebilmek için bazı davranışlar kazanmaktadır (Uçan, 1997). Erken yaşlarda müzikle kurulan iletişim ve edinilen müziksel yaşantı, bireyin tüm yaşamını etkileyebilmektedir. Dolayısıyla okul öncesi döneminde gerçekleştirilen müzik etkinlikleri, sadece şarkı söyletmekle sınırlı kalmamalı, çocuğun gelişimine uygun olarak pek çok çalışmanın birleşimi sonucunda sağlıklı bir müzik eğitimi verilmelidir. Ancak okul öncesi öğretmenleri müzik

* Lis. Öğr.- Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Türk Halk Oyunları Bölümü, beyde_busra@hotmail.com

** Öğr. Gör. Dr.- Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Ses Eğitimi Bölümü, yazicitarkan@gmail.com

*** Öğr. Gör.- Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Ses Eğitimi Bölümü, ahmetgunduz1@hotmail.com

**** Yrd. Doç. Dr.-Dicle Üniversitesi, Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, onermal@yahoo.com

etkinliklerine genellikle gereken önemi göstermemekte, günlük planlarında müzik etkinliklerine sadece şarkı dinleme/şarkı söyleme etkinlikleri olarak yer vermektedirler. Oysa okul öncesi dönemde şarkı söylemenin yanı sıra ses dinleme-ayrıt etme, ritim çalışmaları, müzikli öykü, yaratıcı hareket ve dans gibi etkinlikler bulunmaktadır (Öztürk, 2008).

Bu dönemde okul öncesi öğretmeni, müzik etkinliklerini hazırlarken bazı ilkeleri kapsayacak şekilde planlama yapmalıdır. Bu ilkelerin içerisinde hazırlanan müzik etkinlikleri için bir ortamın hazırlanması (gerekli çalgı vb. araç-gereçlerin sınıf ortamına getirilmesi, sınıfın “U” şeklinde ya da etkinliğe uygun farklı bir şekilde düzenlenmesi gibi) çocukların müziksel davranışlarının gözlenmesi ve dinlenmesi; uygulanacak müziksel etkinliklerin oluşturulması ve bu müziksel etkinlikler için uygun bir giriş hazırlanması, öğrencilerin bireysel öğrenme ihtiyaçlarının karşılanması gibi konular ön plana çıkmaktadır. Bu konular gözetilerek hazırlanan müziksel etkinlikler yolu ile öğretmenin, müzik çalışmalarına giriş yapabilmesi kolaylaşacaktır (Kılıç, 2012). Ayrıca okul öncesi öğretmenlerinin müzik etkinlikleri konusunda eğitim gereksinimi duyup duymadıkları, en az bir enstrüman çalma durumları, hangi konularda eğitim gereksinimi duyduklarının belirlenmesi; onların daha etkili müzik etkinlikleri gerçekleştirmelerine yönelik bilgi-beceri kazanmalarını sağlayacak, eğitim programlarının düzenlenmesine katkıda bulunacaktır (Güler, 2006). Dolayısıyla okul öncesi eğitim kurumlarında gerçekleştirilen müzik etkinlikleri ve bu doğrultuda okul öncesi öğretmen adaylarının lisans eğitim süreçlerinde eğitimini aldıkları müzik eğitimi I-II derslerinin yeterli düzeyleri önem kazanmaktadır. Okul öncesi eğitim kurumlarında müzik etkinliklerinin istenilen bir biçimde gerçekleştirilmesi, okul öncesi öğretmenlerinin müzik etkinlikleri konusunda yeterli bilgi-becerilere sahip olmasıyla yakından ilişkilidir. Bu bakımdan okul öncesi öğretmenlerinin müzik etkinliklerini nasıl planladıkları, nasıl uyguladıkları ve nasıl değerlendirdikleri kadar, lisans eğitim süreçlerinde müzik eğitimi/öğretimine yönelik eğitimini aldıkları derslerin işlevi ve niteliği de önem kazanmaktadır.

2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada; okul öncesi öğretmen adaylarının okul öncesi eğitimi lisans programında yer alan müzik eğitimi I-II dersleri hakkındaki görüşlerinin belirlenebilmesi ve müzik etkinlikleri ile ilgili uygulamalarında ne derece başarılı olabilecekleri hakkında bilgi elde edilebilmesi amaçlanmıştır. Araştırma sonuçları, okul öncesi müzik eğitimi dersleri ile ilgili yapılacak çalışmalara temel oluşturması, okul öncesi müzik eğitimi/öğretimi ile ilgili yapılacak düzenlemelere yardımcı olabilmesi açısından önem taşımaktadır.

2. 1. Araştırmanın Problemi

Araştırmanın problem cümlesi; “okul öncesi öğretmen adaylarının müzik eğitimi I-II derslerine yönelik yeterlik algıları nasıldır?” şeklinde düzenlenmiştir.

2. 1. 1. Araştırmanın Alt Problemleri

Araştırmanın alt problemleri aşağıdaki şekildedir:

Katılımcılar;

1. Çocuğun eğitiminde müziğin kullanımına ilişkin bilgileri aldıklarına inanmakta mıdır?
2. Bu derslerdeki uygulamaları yapmada kendilerini yeterli görmekte midirler?
3. Müzik öğretimi yapabilmek için müzik yeteneğinin olması gerekliliğine inanmakta mıdır?
4. Aldıkları eğitimi, öğretmenlik sırasında farklı alanlarla birleştirerek kullanabilmekte midirler?
5. Çocuklarda iştirme duyusunun gelişimi konusunda fikir sahibi midirler?
6. Çocuklarda iştirme duyusunun gelişimine ilişkin repertuvara sahip midirler?
7. Müzik alanında çocuklarda meydana gelebilecek ifade değişikliklerini gözleyebilmekte midirler?
8. Çocukların sınıfta müzik faaliyetlerine aktif katılımlarını sağlayıcı çeşitli bilgiler edinmekte midirler?
9. Doğal seslerin çocuklar tarafından ayrıt edilmesine yönelik aktiviteler hakkında bilgi sahibi midirler?

10. Müzik etkinliklerinin günlük programda planlanması konusunda fikir sahibi midirler?
11. Sınıfta müzik köşesi oluşturulması ve bu köşenin oluşturulmasında kullanılacak materyaller hakkında bilgi sahibi midirler?
12. Çocukların yaş ve gelişim dönemlerine uygun olarak şarkılar seçilmesinde bilgi sahibi midirler?
13. Çocuklara öğretilebilecek şarkılar konusunda yeterli repertuvar sahip midirler?
14. İstiklal marşı yönetimini gerçekleştirebilmekte midirler?
15. Bu derslerin meslek yaşamları için önemli olduğunu düşünmekte midirler?
16. Bu dersler müzik öğretimi konusunda beklentilerini karşılamakta mıdır?
17. Ders saatlerini yeterli bulmakta mıdırlar?
18. Herhangi bir enstrümanı etkin biçimde çalabilmekte midirler?
19. Okul öncesi dönemdeki çocuğa müzik öğretebilme yöntemlerini bilmekte midirler?
20. Okulöncesi dönemde müzik etkinliklerini müzik öğretmeni yapmalı görüşüne katılmakta mıdırlar?

3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, araştırmanın çalışma grubu, araştırmada kullanılan veri toplama aracı ve veri analizleri ile ilgili bilgiler yer almaktadır.

3. 1. Araştırmanın Modeli

Araştırma, betimsel bir araştırmadır. Okul öncesi öğretmen adaylarının okul öncesi eğitimi lisans programında yer alan müzik eğitimi I-II dersleri hakkındaki görüşlerinin belirlenebilmesi ve müzik etkinlikleri ile ilgili uygulamalarında ne derece başarılı olabilecekleri hakkında bilgi elde edilebilmesi için araştırma türü olarak tarama yöntemi seçilmiştir. Araştırmacılar, elde edilen nicel verilerin istatistiksel çözümlenmeleri doğrultusunda araştırma konusunun genel bir görünümünü elde edebilmek için anket yöntemi ile örnekleme ulaşımlardır.

3. 2. Çalışma Grubu

Çalışma 2014-2015 eğitim-öğretim yılında Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Okul Öncesi Öğretmenliği Anabilim Dalında eğitim görmekte olan 3. ve 4. sınıfta öğrenim görmekte olan 100 öğrenci ile gerçekleştirilmiştir.

3. 3. Veri Toplama Araçları

Araştırmada okul öncesi öğretmen adaylarının eğitimini almakta oldukları müzik eğitimi I-II derslerinin yeterliliği konusundaki görüşleri ile bu derslere yönelik yeterlik algıları tespit edilebilmesi amacıyla “Müzik Öğretimi I ve II Derslerinin Yeterliliği Anketi” kullanılmıştır. Aşağıda araştırmada kullanılan ölçme aracıyla ilgili bilgilere yer verilmiştir.

3. 3. 1. Müzik Öğretimi I ve II Derslerinin Yeterliliği Anketi

Geliştirilen anket okul öncesi öğretmen adaylarının okul öncesi eğitimi lisans programında yer alan müzik öğretimi I ve II dersleri hakkındaki görüşlerinin belirlenmesi ve müzik etkinlikleri ile ilgili uygulamalarında ne derece başarılı olabilecekleri hakkında bilgi elde edilmesi için geliştirilmiş, Alpha güvenirlik katsayısı 0,86 olarak elde edilmiştir (Temiz, 2006).

3. 4. Verilerin Analizi

Veriler değerlendirilirken tanımlayıcı istatistiksel metotları (sayı, yüzde, ortalama, standart sapma) kullanılmıştır. Ölçekte, her maddeye verilen değer, o maddenin gerçekleşme düzeyiyle ilgili olduğu kabul edilmiştir. Aritmetik ortalamalar yorumlanırken. 1.00-1.79 aralığındaki değerler “hiç”, 1.80-2.59 aralığında bulunanlar “az”, 2.60-3.39 aralığındakilerin “orta”, 3.40-4.19 aralığındakilerin “çok”, 4.20-5.00 aralığındakilerin ise “tam” derecede değer taşıdığı kabul edilmiştir. Bu çalışmada elde edilen veriler üzerinden gerçekleştirilen güvenirlik analizi sonucunda müzik öğretimi I-II derslerinin yeterliliği anketinin iç tutarlılık katsayısı 0.87 olarak bulunmuştur. Güvenirlik kat sayısı 0.70 ve üzeri olan ölçüklerin güvenilir olduğu dikkate alındığında müzik öğretimi I-II derslerinin

yeterliği anketinin yeterince güvenilir ölçme aracı olduğu söylenebilir (Büyüköztürk, 2005; Pallant, 2005).

4. BULGULAR

Bu bölümde, araştırma probleminin çözümü için, araştırmaya katılanlardan ölçekler yoluyla toplanan verilerin analizi sonucunda elde edilen bulgular yer almaktadır. Elde edilen bulgulara dayalı olarak açıklama ve yorumlar yapılmıştır.

Tablo 1. Katılımcıların Müzik Eğitimi I-II Dersleri İle İlgili İfadelere Verdikleri Cevapların Dağılımları

Maddeler	f	Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Az	Hiç	\bar{X}
		%	%	%	%	%	
1. Çocuğun eğitiminde müziğin kullanımına ilişkin bilgileri aldığınıza inanıyor musunuz?	3	14	38	29	19	2.54	
	2.9	13.6	36.9	28.2	18.4		
2. Bu derslerdeki uygulamaları yapmada kendinizi yeterli görüyor musunuz?	13	24	33	26	7	3.10	
	12.6	23.3	32.0	25.2	6.8		
3. Müzik öğretimi yapabilmeniz için müzik yeteneğinizin olmasına gerek var mıdır?	12	31	44	10	6	3.32	
	11.7	30.1	42.7	9.7	5.8		
4. Aldığınız eğitimi, öğretmenliğiniz sırasında farklı alanlarla birleştirerek kullanabilir misiniz?	8	43	36	13	3	3.39	
	7.8	41.7	35.0	12.6	2.9		
5. Çocuklarda işitme duyusunun gelişimi konusunda fikir sahibi misiniz?	10	14	44	26	9	2.90	
	9.7	13.6	42.7	25.2	8.7		
6. Çocuklarda işitme duyusunun gelişimine ilişkin repertuar sahibi misiniz?	2	12	25	32	32	2.22	
	1.9	11.7	24.3	31.1	31.1		
7. Müzik alanında çocuklarda meydana gelebilecek ifade değişikliklerini gözleyebilecek durumda mısınız?	12	28	41	20	2	3.27	
	11.7	27.2	39.8	19.4	1.9		
8. Çocukların sınıfta müzik faaliyetlerine aktif katılımlarını sağlayıcı çeşitli bilgiler edindiniz mi?	10	27	34	22	10	3.05	
	9.7	26.2	33.0	21.4	9.7		
9. Doğal seslerin çocuklar tarafından ayırt edilmesine yönelik aktiviteler hakkında bilgi sahibi misiniz?	13	25	43	20	2	3.26	
	12.6	24.3	41.7	19.4	1.9		
10. Müzik etkinliklerinin günlük programda planlanması konusunda fikir sahibi misiniz?	20	37	30	11	5	3.54	
	19.4	35.9	29.1	10.7	4.9		
11. Sınıfta müzik köşesi oluşturulması ve bu köşenin oluşturulmasında kullanılacak materyaller hakkında bilgi sahibi misiniz?	35	41	15	11	1	3.95	
	34.0	39.8	14.6	10.7	1.0		

12. Çocukların yaş ve gelişim dönemlerine uygun olarak şarkılar seçilmesinde bilgi sahibi misiniz?	f	26	40	30	4	3	3.80
	%	25.2	38.8	29.1	3.9	2.9	
13. Çocuklara öğretilebilecek şarkılar konusunda yeterli repertuar sahibi misiniz?	f	12	25	42	20	4	3.20
	%	11.7	24.3	40.8	19.4	3.9	
14. İstiklal marşı yönetimini gerçekleştirebiliyor musunuz?	f	6	8	20	25	44	2.10
	%	5.8	7.8	19.4	24.3	42.7	
15. Bu derslerin meslek yaşamınız için önemli olduğunu düşünüyor musunuz?	f	44	40	15	2	2	4.18
	%	42.7	38.8	14.6	1.9	1.9	
16. Bu dersler müzik öğretimi konusunda beklentilerinizi karşıladı mı?	f	1	16	35	34	17	2.51
	%	1.0	15.5	34.0	33.0	16.5	
17. Ders saatlerini yeterli buldunuz mu?	f	8	23	23	37	12	2.79
	%	7.8	22.3	22.3	35.9	11.7	
18. Herhangi bir enstrümanı etkin biçimde çalabiliyor musunuz?	f	9	5	29	17	43	2.22
	%	8.7	4.9	28.2	16.5	41.7	
19. Okul öncesi dönemdeki çocuğa müzik öğretebilme yöntemlerini biliyor musunuz?	f	11	23	39	22	8	3.07
	%	10.7	22.3	37.9	21.4	7.8	
20. Okul öncesi dönemde müzik etkinliklerini müzik öğretmeni yapmalı görüşüne katılıyor musunuz?	f	15	20	34	12	22	2.94
	%	14.6	19.4	33.0	11.7	21.4	

4. 1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 1’de katılımcıların “çocuğun eğitiminde müziğin kullanımına ilişkin bilgileri aldığınıza inanıyor musunuz?” ifadesine yönelik 2.54’lük ortalamaya sahip oldukları görülmektedir. Bu sonuca göre öğretmen adaylarının, çocuğun eğitiminde müziğin kullanımına ilişkin bilgileri aldıklarına yönelik görüşlerinin “az” olduğu söylenebilir. Yine aynı tablo incelendiğinde kendini “tam” olarak ifade eden öğrencilerin çalışma grubunun %2,9’unu temsil ettikleri görülmektedir. Dolayısıyla katılımcılara verilen müzik eğitiminin yeterli olmadığı söylenebilir.

4. 2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 2’de katılımcıların “bu derslerdeki uygulamaları yapmada kendinizi yeterli görüyor musunuz?” ifadesine yönelik 3.10’luk ortalamaya sahip oldukları görülmektedir. Bu sonuca göre öğretmen adaylarının, bu derslerdeki uygulamaları yapmada kendilerini yeterli görmelerine yönelik görüşlerinin “orta” olduğu söylenebilir.

4. 3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 3’de katılımcıların “müzik öğretimi yapabilmeniz için müzik yeteneğinizin olmasına gerek var mıdır?” ifadesine yönelik 3.32’lik ortalamaya sahip oldukları görülmektedir. Bu sonuca göre öğretmen adaylarının, müzik öğretimi yapabilmeleri için müzik yeteneğine sahip olmaları gerekliliğine yönelik görüşlerinin “orta” olduğu söylenebilir.

4. 4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 4’de katılımcıların “aldığınız eğitimi, öğretmenliğiniz sırasında farklı alanlarla birleştirerek kullanabilir misiniz?” ifadesine yönelik 3.39’luk ortalamaya sahip oldukları

görülmektedir. Bu sonuca göre öğretmen adaylarının, aldıkları eğitimi öğretmenlikleri sırasında farklı alanlarla birleştirerek kullanabileceklerine yönelik görüşlerinin “orta” olduğu söylenebilir.

4. 5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 5’de katılımcıların “çocuklarda işitme duyusunun gelişimi konusunda fikir sahibi misiniz?” ifadesine yönelik 2.90’lık ortalamaya sahip oldukları görülmektedir. Bu sonuca göre öğretmen adaylarının, çocuklarda işitme duyusunun gelişimi konusunda fikir sahibi olmalarına yönelik görüşlerinin “orta” olduğu söylenebilir.

4. 6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 6’da katılımcıların “çocuklarda işitme duyusunun gelişimine ilişkin repertuvar sahibi misiniz?” ifadesine yönelik 2.22’lik ortalamaya sahip oldukları görülmektedir. Bu sonuca göre öğretmen adaylarının, çocuklarda işitme duyusunun gelişimine ilişkin repertuvara sahip olmalarına yönelik görüşlerinin “az” olduğu söylenebilir.

4. 7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 7’de katılımcıların “müzik alanında çocuklarda meydana gelebilecek ifade değişikliklerini gözleyebilecek durumda mısınız?” ifadesine yönelik 3.27’lik ortalamaya sahip oldukları görülmektedir. Bu sonuca göre öğretmen adaylarının, müzik alanında çocuklarda meydana gelebilecek ifade değişikliklerini gözleyebilecek durumda olmalarına yönelik görüşlerinin “orta” olduğu söylenebilir.

4. 8. Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 8’de katılımcıların “çocukların sınıfta müzik faaliyetlerine aktif katılımlarını sağlayıcı çeşitli bilgiler edindiniz mi?” ifadesine yönelik 3.05’lik ortalamaya sahip oldukları görülmektedir. Bu sonuca göre öğretmen adaylarının, çocukların sınıfta müzik faaliyetlerine aktif katılımlarını sağlayıcı çeşitli bilgiler edinmelerine yönelik görüşlerinin “orta” olduğu söylenebilir.

4. 9. Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 9’da katılımcıların “doğal seslerin çocuklar tarafından ayırt edilmesine yönelik aktiviteler hakkında bilgi sahibi misiniz?” ifadesine yönelik 3.26’lık ortalamaya sahip oldukları görülmektedir. Bu sonuca göre öğretmen adaylarının, doğal seslerin çocuklar tarafından ayırt edilmesine yönelik aktiviteler hakkında bilgi sahibi olmalarına yönelik görüşlerinin “orta” olduğu söylenebilir.

4. 10. Onuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 10’da katılımcıların “müzik etkinliklerinin günlük programda planlanması konusunda fikir sahibi misiniz?” ifadesine yönelik 3.54’lük ortalamaya sahip oldukları görülmektedir. Bu sonuca göre öğretmen adaylarının, müzik etkinliklerinin günlük programda planlanması konusunda fikir sahibi olmalarına yönelik görüşlerinin “çok” olduğu söylenebilir.

4. 11. Onbirinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 11’de katılımcıların “sınıfta müzik köşesi oluşturulması ve bu köşenin oluşturulmasında kullanılacak materyaller hakkında bilgi sahibi misiniz?” ifadesine yönelik 3.95’lik ortalamaya sahip oldukları görülmektedir. Bu sonuca göre öğretmen adaylarının, sınıfta müzik köşesi oluşturulması ve bu köşenin oluşturulmasında kullanılacak materyaller hakkında bilgi sahibi olmalarına yönelik görüşlerinin “çok” olduğu söylenebilir.

4. 12. Onikinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 12’de katılımcıların “çocukların yaş ve gelişim dönemlerine uygun olarak şarkılar seçilmesinde bilgi sahibi misiniz?” ifadesine yönelik 3.80’lik ortalamaya sahip oldukları görülmektedir. Bu sonuca göre öğretmen adaylarının, çocukların yaş ve gelişim dönemlerine uygun olarak şarkılar seçilmesinde bilgi sahibi olmalarına yönelik görüşlerinin “çok” olduğu söylenebilir.

4. 13. Onüçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 13’de katılımcıların “çocuklara öğretilebilecek şarkılar konusunda yeterli repertuvar sahibi misiniz?” ifadesine yönelik 3.20’lik ortalamaya sahip oldukları görülmektedir. Bu sonuca göre

öğretmen adaylarının, çocuklara öğretilebilecek şarkılar konusunda yeterli repertuvara sahip olmalarına yönelik görüşlerinin “orta” olduğu söylenebilir.

4. 14. Ondördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 14’de katılımcıların “istiklal marşı yönetimini gerçekleştirebiliyor musunuz?” ifadesine yönelik 2.10’luk ortalamaya sahip oldukları görülmektedir. Bu sonuca göre öğretmen adaylarının, istiklal marşı yönetimini gerçekleştirebilmelerine yönelik görüşlerinin “az” olduğu söylenebilir.

4. 15. Onbeşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 15’de katılımcıların “bu derslerin meslek yaşamınız için önemli olduğunu düşünüyor musunuz?” ifadesine yönelik 4.18’lik ortalamaya sahip oldukları görülmektedir. Bu sonuca göre öğretmen adaylarının, bu derslerin meslek yaşamları için önemli olduğunu düşünmelerine yönelik görüşlerinin “çok” olduğu söylenebilir.

4. 16. Onaltıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 16’da katılımcıların “bu dersler müzik öğretimi konusunda beklentilerinizi karşıladı mı?” ifadesine yönelik 2.51’lik ortalamaya sahip oldukları görülmektedir. Bu sonuca göre öğretmen adaylarının, bu derslerin müzik öğretimi konusundaki beklentilerini karşılamaya yönelik görüşlerinin “az” olduğu söylenebilir.

4. 17. Onyedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 17’de katılımcıların “ders saatlerini yeterli buldunuz mu?” ifadesine yönelik 2.79’luk ortalamaya sahip oldukları görülmektedir. Bu sonuca göre öğretmen adaylarının, ders saatlerini yeterli bulmaya yönelik görüşlerinin “orta” olduğu söylenebilir.

4. 18. Onsekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 18’de katılımcıların “herhangi bir enstrümanı etkin biçimde çalabiliyor musunuz?” ifadesine yönelik 2.22’lik ortalamaya sahip oldukları görülmektedir. Bu sonuca göre öğretmen adaylarının, herhangi bir enstrümanı etkin biçimde çalabilmelerine yönelik görüşlerinin “az” olduğu söylenebilir.

4. 19. Ondokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 19’da katılımcıların “okul öncesi dönemdeki çocuğa müzik öğretebilme yöntemlerini biliyor musunuz?” ifadesine yönelik 3.07’lik ortalamaya sahip oldukları görülmektedir. Bu sonuca göre öğretmen adaylarının, okul öncesi dönemdeki çocuğa müzik öğretebilme yöntemlerini bilmelerine yönelik görüşlerinin “orta” olduğu söylenebilir.

4. 20. Yirminci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 20’de katılımcıların “okul öncesi dönemde müzik etkinliklerini müzik öğretmeni yapmalı görüşüne katılıyor musunuz?” ifadesine yönelik 2.94’lük ortalamaya sahip oldukları görülmektedir. Bu sonuca göre öğretmen adaylarının, okul öncesi dönemde müzik etkinliklerini müzik öğretmeni yapmalı görüşüne katılmalarına yönelik görüşlerinin “orta” olduğu söylenebilir.

5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu araştırmadan elde edilen veriler neticesinde çalışma grubunun okul öncesi eğitimi lisans programında eğitimini aldıkları müzik eğitimi I-II dersleri ve müzik etkinlikleri ile ilgili uygulamalarında ne derece başarılı olabilecekleri hakkındaki görüşleri;

- Çocuğun eğitiminde müziğin kullanımına ilişkin bilgileri aldıklarına, çocuklarda işitme duyusunun gelişimine ilişkin repertuvara sahip olmalarına, istiklal marşı yönetimini gerçekleştirebilmelerine ve herhangi bir enstrümanı etkin biçimde çalabilmelerine yönelik “az”;

- Bu derslerdeki uygulamaları yapmada kendilerini yeterli görmelerine, müzik öğretimi yapabilmeleri için müzik yeteneğine sahip olmaları gerekliliğine, aldıkları eğitimi öğretmenlikleri sırasında farklı alanlarla birleştirerek kullanabileceklerine, çocuklarda işitme duyusunun gelişimi konusunda fikir sahibi olmalarına, müzik alanında çocuklarda meydana gelebilecek ifade değişikliklerini gözleyebilecek durumda olmalarına, çocukların sınıfta müzik faaliyetlerine aktif katılımlarını sağlayıcı çeşitli bilgiler edinmelerine, doğal seslerin çocuklar tarafından ayırt edilmesine yönelik aktiviteler hakkında bilgi sahibi olmalarına, çocuklara öğretilebilecek şarkılar konusunda yeterli repertuvara sahip olmalarına, ders saatlerini yeterli bulmaya, okul öncesi dönemdeki çocuğa

müzik öğretebilme yöntemlerini bilmelerine ve okul öncesi dönemde müzik etkinliklerini müzik öğretmeni yapmalı görüşüne katılmalarına yönelik “orta”;

• Müzik etkinliklerinin günlük programda planlanması konusunda fikir sahibi olmalarına, sınıfta müzik köşesi oluşturulması ve bu köşenin oluşturulmasında kullanılacak materyaller hakkında bilgi sahibi olmalarına, çocukların yaş ve gelişim dönemlerine uygun olarak şarkılar seçilmesinde bilgi sahibi olmalarına ve bu derslerin meslek yaşamları için önemli olduğunu düşünmelerine yönelik “çok” düzeydedir.

Temiz’in (2006) gerçekleştirdiği araştırma sonuçlarında da okul öncesi öğrencilerinin müzik öğretimi derslerinin meslek yaşamları için tamamen önemli olduğunu belirtmelerine karşın herhangi bir enstrümanı çalamadıkları, çocuklarda işitme duyusunun gelişimine uygun repertuvara sahip olamadıkları, istiklal marşı yönetimini hiç gerçekleştiremedikleri ve okul öncesi dönemde müzik etkinliklerinin müzik öğretmenleri tarafından gerçekleştirilmesinin gerekli olduğunu düşündükleri; Kılıç, İzgi Topalak ve Yazıcı’nın (2014) yapmış oldukları çalışma sonucunda ise okul öncesi öğretmenlerinin ritim uygulamalarının nasıl yapılacağı, nasıl çeşitlendirileceği ve çocukların yaş-gelişim düzeylerine uygun hangi ritim çalışmalarının yapılması gerektiğini bilmemeleri nedeniyle güçlük yaşadıkları ve çalışma grubunun büyük çoğunluğunun ritim etkinliklerini düzenli yapmadıkları ve daha çok rastlamsal etkinliklerle oluşturdukları, şarkıların ezgilerini doğru aktaramadıkları, aldıkları müzik öğretimi derslerini yeterli bulmadıkları tespit edilmiştir.

Oysa erken dönemde çocuklara müzik yaşantıları kazandırılmalıdır. Çünkü müzik, çocuğun gelişiminde oldukça önemli bir yere sahiptir ve erken yaşlarda müzikle kurulan iletişimin, edinilen müziksel yaşantının bireyin tüm yaşamını etkileyebileceği belirtilmektedir. Dolayısıyla okul öncesi çocuğun gelişimine uygun olarak, pek çok çalışmanın birleşmesi sonucunda sağlıklı bir müzik eğitimi sunulmalıdır. Bunlardan en sık kullanılanları ses dinleme, ayırt etme, ses üretme çalışmaları, nefes açma ve şarkı söyleme çalışmaları, ritim çalışmaları, yaratıcı hareket-dans çalışmaları ve müzikli hikâyelerdir (Bal ve Artan, 1995). Sun’a (1988) göre eğer müzik konusunda elverişli bir ortam sağlanmazsa müziksel yeteneği bulunan çocukların yetenekleri gelişemez. Bu bakımdan okul öncesi müzik eğitimi önem taşımaktadır (Akt: Uçar, 2011).

Okul öncesi dönemde çocukların çok yönlü gelişiminde önemli etkileri bulunan müzik etkinliklerinin niteliği, hedefleri ve hedeflerin amacına ulaşma durumları tartışma konusu olarak güncelliğini korumaktadır. Dolayısıyla okul öncesi eğitimi lisans programının tekrar gözden geçirilmesi-iyileştirilmesi, okul öncesi öğretmen adaylarının müzik öğretimi-eğitime yönelik yaklaşımlar konusunda yeterli bilgi düzeyine sahip olabilmeleri için seminer ve çalıştayların düzenlenmesi, okul öncesi eğitimi anabilim dallarındaki müzik derslerinin kredilerinin artırılarak son sınıfta uygulama ağırlıklı bir müzik dersinin programda yer almasının sağlanması, okul öncesi öğrencilerinin eğitimini aldıkları müzik eğitimi I-II derslerinin niteliğinin artırılarak son sınıfta uygulama ağırlıklı bir müzik dersi biçiminde programda yer alması sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

- Bal, S. ve Artan, İ. (1995). *Seslerle Tanışalım*. İstanbul: Ya-Pa Yayınları
- Büyüköztürk, Ş. (2005). *Sosyal Bilimler İçin Veri Analizi El Kitabı*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Corman, L. (1988). *Psikanaliz Açısından Çocuk Eğitimi*. (Çev. Portakal, H.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Güler, N. (2006). Okulöncesi Öğretmenlerin Müzik Etkinliklerini Gerçekleştirme Durumları ve Eğitim Gereksinimlerinin Belirlenmesi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.
- Kılıç, I. (2012). *Okul Öncesinde Müzik Eğitimi-Etkinliklerle Uygulama Örnekleri*. Malatya: A Pegem Yayınları.
- Kılıç, I., İzgi Topalak, Ş. ve Yazıcı, T. (2014). Okul Öncesi Öğretmenlerinin Müzik Etkinliklerini Gerçekleştirme Süreçlerinde Karşılaştıkları Güçlükler. ERPA 2014 International Congresses on Education, İstanbul.
- Meydan, S. (1984). *Okul Öncesi Eğitim Semineri*. İstanbul: Ya-Pa Yayınları.
- Oktay, A., Gürkan, T., Zembat, R. ve Polat Unutkan, Ö. (2003). *Okul Öncesi Eğitim Programı Uygulama Rehberi. Ne yapıyorum? Neden yapıyorum? Nasıl yapmalıyım?*. İstanbul: Ya-Pa Yayınları.

Öztürk, A. (2008). Okul Öncesi Kurumlarda Uygulanan Müzik Eğitiminin Öğretmen Görüşlerine Dayalı Olarak Değerlendirilmesi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Pallant, J. (2005). *SPSS Survival Manual: A Step by Step Guide to Data Analysis Using SPSS for Windows*. Maidenhead: Open University Press.

Temiz, E. (2006). Okulöncesi Dönemde Müzik Eğitimi; Yaşanan Problemler ve Çözüm Önerileri. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*, Denizli.

Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Uçar, N. (2011). Müziğin Çocuk Gelişimi Üzerindeki Etkisinin Okul Öncesi Öğretmenlerinin Demografik Farklılıklarına Göre İncelenmesi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum.

KONSERVATUVAR ÖĞRENCİLERİNİN AKADEMİK GÜDÜLENME DÜZEYLERİ

Academic Motivation Levels of Conservatory Students

Hasret ŞİRAMAN*

Tarkan YAZICI**

Ahmet GÜNDÜZ*****

ÖZET

İlişkisel tarama modelinin kullanıldığı bu çalışmada, konservatuvar öğrencilerinin akademik güdülenme düzeyleri tespit edilmiş, akademik güdülenme düzeylerinin çeşitli değişkenler açısından farklılık gösterip göstermediği incelenmiştir. Veri toplama aracı olarak Bozanoğlu (2004) tarafından geliştirilen “Akademik Güdülenme Ölçeği”nin kullanıldığı çalışma, 2014-2015 eğitim-öğretim yılında Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğrenim görmekte olan 79 öğrenci ile gerçekleştirilmiştir. Araştırma sonucunda katılımcıların akademik güdülenme düzeylerinin “uygun” düzeyde olduğu saptanmış; cinsiyet, yaş, bölüm, sınıf, mezun olunan lise türü, aile geliri, anne-baba öğrenim düzey ve bir yılda okunan kitap sayısı değişkenlerine göre anlamlı olarak farklılaşmadığı ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Konservatuvar, akademik güdü, akademik güdülenme düzeyi.

ABSTRACT

In this study, where relational scanning method is used, the academic motivation levels of conservatory students are determined and whether academic motivation levels differ in terms of various variables are examined. “Academic Motivation Scale” developed by Bozanoğlu (2004) is used as data collection tool in the study which was applied to 79 students enrolled to Dicle University State Conservatory in the educational year of 2014-2015. As a result of the study it is determined that academic motivation levels of participants are at “appropriate” level and that there is no significant difference in terms of variables such as gender, age, department, class, type of graduated high-school, family income, educational level of parents, and number of books read in a year.

Key Words: Conservatory, academic motivation, academic motivation level.

1. GİRİŞ

Kalıtım ve çevrenin etkisiyle bilişsel-duyuşsal-psikomotor davranışlar sergileyen insan, öğrenme ile yeni davranışlar edinir/davranışlarını değiştirir; çevresine uyum sağlamak için zekâsını kullanır, yeni zihinsel şemalar oluşturur, kendi içinde denge kurar. Böylece kendisini diğer canlılardan ayırır ve sosyal bir varlık olarak yaşamını sürdürür (Başaran, 1996; Demir, 2008). Sergilediği her davranışın temelinde güdüler bulunan bireyin bir davranış sergilemesi, güdülenme durumuna bağlıdır. Güdülenme kavramının temelini, organizmayı harekete geçiren, davranışa enerji ve yön veren bir güç olan “güdü” kavramı oluşturmaktadır (Morgan, 1982).

Güdülerin etkisiyle ortaya çıkan güdülenme ile ilgili pek çok araştırma bulunmaktadır. Bu araştırmalara göre güdü;

- Organizmayı uyarır, faaliyete geçirir ve organizmanın davranışını belirli bir amaca yönlendirir (Cüceloğlu, 1997).
- Bireyin ihtiyaçlarını karşılamak için belli bir hedef doğrultusunda davranışlar üretmesine, hedefe ulaşmak için çaba harcamasına işaret eder (Ülgen, 1997).
- İnsan organizmasını davranışa iter, bu davranışların şiddet ve enerji düzeyini tayin eder, davranışlara belirli bir yön verir ve devamını sağlar (Arık, 1996).
- Bir davranışın oluşma sürecidir (Köknel, 1983).
- Belli amaçlara ulaşmak için bir güç kazanma halidir (Fidan, 1996).
- Belirli bir amaca yönelik davranış sürecine yönelme ve o süreci devam ettirir (Schunk, 1990).
- Bir bireyin bir aktiviteyle meşgul olmasını sağlayacak güçtür (Chun ve Choi, 2005).
- İnsanları istenilen nitelikte ve nicelikte görevini yapması için etkileme işlemine, kısaca bireyi harekete geçirmeyi sağlayan etkileme ve isteklendirme işlemidir (Güney, 2000).
- İnsanı harekete geçiren tüm etkenlerin bir özetidir (Adair, 2006).
- Bir işi yerine getirmede bireyin göstermiş olduğu çaba, ısrarlılık ve beceri yönetimidir (Pintrich ve Schunk, 2002).

* Lis. Öğr.-Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Temel Bilimler Bölümü, sevdam_turkudur@hotmail.com

** Öğr. Gör. Dr.- Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, yazicitarkan@gmail.com

*** Öğr. Gör.- Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, ahmetgunduzl@hotmail.com

İnsanın doğası gereği etki altına alınabilen bir varlıktır. Bu sebeple güdüleme, insan davranışlarına yön vermek için başvurulabilecek bir yöntemdir. Güdülenme doğrudan davranışın kaynağı ile ilgilenmekte; davranışların nasıl yönlendirilebileceğini/yönlendirilmiş bir davranışın yoğunluğunun nasıl artırılabilirliğini ortaya koymaya çalışmaktadır (Kayak, 2005). Öğretme-öğrenme süreci açısından da güdülenme önemli bir kavramdır. Öğrencinin öğrenmeye karşı güdülenmesi öğrenmenin ön koşullarından birini oluşturur. Öğrenmenin meydana gelebilmesi için öğrencinin öğrenmeye güdülenmiş olması gerekir (Bacanlı, 2002). Brophy (1999) öğrenme güdüsünü, bireyin öğrenme etkinliklerini anlamlı ve kendisi için yararlı bularak, amaçları doğrultusunda bu etkinliklerden yararlanma çabası olarak tanımlamaktadır. Yapılan bazı araştırmalar (Mitchell ve Pietkowska, 1974; Ringness, 1965; Uğuroğlu ve Walberg, 1979) güdüleme ile başarı arasında kuvvetli bir pozitif ilişkisi olduğunu göstermektedir. Bir kuvvetin nesneyi harekete geçirmesi gibi güdüleme de kişiyi harekete geçirir (Akt. Salı, 2002). Öğretme-öğrenme sürecinde güdülenme kaynağı çeşitlilik göstermektedir. Öğrenme isteği, öğrencinin kendi isteği ve çabasıyla ortaya çıkıyorsa güdülenme kaynağı içten, dışarıdan sağlanan bir ödüle dayanıyorsa güdülenme kaynağı dıştan gelmektedir (Salı, 2004). Raffini'ye (1996) göre, içsel güdülenme, öğrencinin akademik başarı gereksinimini ve kendi kararlarındaki denetimini artırmakta, genellikle kendini başarılı hissettirecek şeyleri yapmaya yöneltmekte, bir grubun parçası olma duygusunu geliştirmekte, özsaygıyı ortaya çıkarmakta ve yaptıklarından kişisel keyif almayı sağlamaktadır (Akt: Salı, 2004). İçten güdülendiğimiz zaman ödül ya da cezaya ihtiyacımız yoktur, çünkü yapmak istediğimiz davranışın kendisi ödüdür (Woolfolk, 1998).

Genel olarak özetlemek gerekirse, eğitimde güdülenme kavramına baktığımızda, güdülenme öğrenmenin ön koşullarından birini oluşturmaktadır ve öğrenmenin gerçekleşebilmesi için bireyin öğrenmeye karşı güdülenmesi gerekmektedir. Yapılan araştırmalara bakıldığında da, güdülenme ile başarı arasında yüksek düzeyde ve pozitif yönde bir ilişki olduğu görülmüştür. Bu nedenle eğitim-öğretim ortamlarında bireylerin güdülenme düzeylerini artırmak için çalışılmalıdır (Demir, 2008). Çünkü akademik güdülenme; akademik işler için gerekli enerjinin üretilmesidir (Bozanoğlu, 2004).

Güdülenme, eğitim-öğretim alanında da dikkate alınan önemli bir anahtar niteliğindedir. Bireyin verimli bir öğrenim yaşantısı geçirmesi yine bireyin güdülenme düzeyi ile yakından ilişkili olup, bu konuda yapılan çalışmalar güdülenmenin akademik çıktılar üzerinde önemli ve güçlü bir etkisinin olduğunu göstermektedir. Diğer bir deyişle, güdülenmişlik düzeyi yüksek olan birey, akademik yaşantısı boyunca gereken görevleri (sınava hazırlanma, dönem ödevi hazırlama, okuma ödevi yapma vb.) yerine getirirken daha başarılı bir süreç geçirebilmektedir. Bu nedenle, akademik yaşantıda güdülenme önemli bir yer kapsamaktadır (Akbay, 2009).

Akademik güdülenme konusu gerek eğitimcilerin gerekse psikologların sürekli ilgisini çekmiştir. Bir taraftan güdülenme süreçlerinin açıklanması diğer taraftan güdülenmenin diğer psiko-eğitsel değişkenlerle ilişkisi birçok araştırmaya konu olmuştur. Bu psiko-eğitsel değişkenlerin başında benlik saygısı, sınav kaygısı, başarı kaygısı, yeterlik algısı, yüklenme stilleri bulunmaktadır (Bozanoğlu, 2004). Birçok psikolog ve eğitimci öğrenci güdülenmesinin okul öğrenmesi için önemli bir faktör olduğunda fikir birliğindedirler (Ryan ve Connell, 1989). Akademik güdülenme öğrencilerin akademik konularda gösterdikleri ısrarın, çabanın, isteğin gücünü belirleyen, öğrenci başarısını etkileyen önemli bir kavramdır. Akademik güdülenme basitçe bir kişinin okula devam etmesini ve okulda derece almasını etkileyen bir faktör olarak tanımlanabilir (Clark ve Schroth, 2010). Akademik olarak güdülenmemiş öğrenciler işlerini tamamlama, okula devam konusunda dikkat göstermemektedirler (Wormington, Corpus ve Anderson, 2012). Akademik olarak güdülenmiş öğrencilerin okula devam etme, okulda başarı elde etme gibi amaçları vardır. Akademik olarak güdülenme seviyesi düşük öğrenciler, okula devam konusunda isteksizlik, devamsızlık problemleri, akademik başarısızlık, okulu terk etme gibi sorunlarla karşılaşabilmektedirler (Ünal, 2013).

Bu nedenle araştırmada konservatuvar öğrencilerinin akademik güdülenme düzeylerinin tespit edilmesi ve akademik güdülenme düzeylerinin çeşitli değişkenler açısından farklılık gösterip göstermediğinin incelenmesi amaçlanmıştır; araştırmanın problem cümlesi “konservatuvar öğrencilerinin akademik düzeyleri nasıldır?” şeklinde düzenlenmiştir.

2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, araştırmanın çalışma gurubu, araştırmada kullanılan veri toplama aracı ve veri analizleri ile ilgili bilgiler yer almaktadır.

2. 1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, iki ve daha çok sayıdaki değişken arasında birlikte değişim varlığını ve/veya derecesini belirlemeyi amaçlayan ilişkisel tarama modeli uygulanmıştır (Karasar, 2012). Araştırmacılar, elde edilen nicel verilerin istatistiksel çözümlenmeleri doğrultusunda araştırma konusunun genel bir görünümünü elde edebilmek için anket yöntemi ile örnekleme yapmışlardır.

2. 2. Çalışma Grubu

Çalışma 2014-2015 eğitim-öğretim yılında Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğrenim görmekte olan 79 öğrenci ile gerçekleştirilmiştir. Araştırmaya katılan öğrencilerin demografik özelliklerine göre dağılımı Tablo 3’de verilmiştir.

Tablo 3. Katılımcıların Demografik Özelliklerine Göre Dağılımı (N=79)

Demografik Özellik	Gruplar	n	%
Cinsiyet	Kadın	35	44,3
	Erkek	44	55,7
Yaş	25 yaş altı	46	58,2
	25 ve üzeri	33	41,8
Bölüm	Türk Halk Oyunları	23	29,1
	Ses Eğitimi	26	32,9
Sınıf	Temel Bilimler	30	38,0
	1. sınıf	8	10,1
	2. sınıf	21	26,6
	3. sınıf	22	27,8
	4. sınıf	28	35,4
Mezun olduğu lise	Anadolu Lisesi	7	8,9
	Düz Lise	51	64,6
	Güzel Sanatlar Lisesi	11	13,9
Ailenin aylık geliri	Diğer	10	12,7
	1000TL ve altı	11	13,9
	1001-1500TL	27	34,2
	1501-2500TL	29	36,7
	2501TL ve üzeri	12	15,2
Anne öğrenim düzeyi	Okur-yazar değil	24	30,4
	İlkokul	15	19,0
	Ortaokul	20	25,3
	Lise	13	16,5
	Üniversite	7	8,9

	Okur-yazar değil	6	7,6
	İlkokul	18	22,8
Baba öğrenim düzeyi	Ortaokul	14	17,7
	Lise	27	34,2
	Üniversite	14	17,7
	Hiç	8	10,1
	1-3 kitap	18	22,8
Yılda okunan kitap sayısı	4-7 kitap	19	24,1
	8-12 kitap	12	15,2
	12 kitaptan fazla	22	27,8

2. 3. Veri Toplama Araçları

Araştırmada konservatuvar öğrencilerinin akademik güdülenme düzeylerinin tespit edilebilmesi ve akademik güdülenme düzeylerinin çeşitli değişkenler açısından farklılık gösterip göstermediğinin incelenebilmesi amacıyla “Akademik Güdülenme Ölçeği” kullanılmıştır. Aşağıda araştırmada kullanılan ölçme aracıyla ilgili bilgilere yer verilmiştir.

2. 3. 1. Akademik Güdülenme Ölçeği

Geliştirilen ölçek gerek katılımcı sayısının çokluğu gerekse çeşitliliği bakımından istatistiksel analizlerin gerektirdiği yeterliliktedir. Ölçeğin nihai maddelerinin belirlenmesinde üç ayrı ilden 757 öğrenciye ulaşılmıştır. Ölçek hem adlandırılabilir hem de toplanabilir, aynı doğrultuda üç faktörden oluşmakta, toplanabilirlik ve doğrultu dikkate alındığında tek boyutlu olarak kullanılabilir durumdadır. Ölçeğin ölçülen güvenirlik ve geçerlikleri onun kullanıma hazır olduğunu göstermektedir. Ölçeğin güvenirliğini belirlemede 101 öğrencinin katıldığı test-tekrar test yöntemi kullanılmış, iki uygulama arasındaki korelasyonun .87 olduğu görülmüştür. Bunun yanında güvenirlik kanıtı olarak hesaplanan iç tutarlılık katsayıları (Cronbach alfa) aynı grupta farklı zamanlarda .77 den .85 e ve farklı gruplarda .77 den .86 ya değişmektedir. AGÖ nün geliştirilmesinde geçerlik özellikleri kapsam geçerliği ile sınırlandırılmış ve bunu belirlerken sadece uzman görüşü değil, ölçeğin ölçülen özellik bakımından birbirinden farklı olduğu önceden bilinen iki grup arasındaki farka duyarlı olup olmadığını da incelenmiştir. Ölçek yıl tekrarı yapan öğrenciler ile süper lisede okuyan öğrencilerin akademik güdülenme düzeyleri bakımından birbirinden farklı olduğunu göstermektedir. Ölçeğin geliştirilmesinde önceden belirlenen her hangi bir yapı dikkate alınmamış olmasına rağmen faktör analizi sonuçları literatürde sıklıkla anılan Akademik Güdülenme Ölçeğinin (Academic Motivation Scale) yapısına benzer bir yapıyı ortaya çıkarmıştır. Söz konusu ölçek Bilişsel Değerlendirme kuramı temelinde geliştirilmiş ve uygulamalarda kullanılmaktadır. Bilişsel Değerlendirme kuramı güdülenmeyi içsel güdülenme ve dışsal güdülenme olarak iki kategoride ele alıp, her bir kategorinin kendi içerisinde düzeyleri olduğunu kabul etmektedir. Vallerand ve arkadaşları (1993) tarafında geliştirilen bu ölçekte de dışsal güdülenme üç farklı düzeyde ölçülürken, içsel güdülenme için “Bilmeye” (İntrinsic motivation to know) içsel güdülenme”, “Başarmaya (Intrinsic motivation to accomplish) içsel güdülenme” ve “Uyarılmaya (Intrinsic motivation to experience stimulation) içsel güdülenme” olarak üç farklı düzeyde ölçülmektedir. . Psikolojik özelliklerin ölçülmesinde kullanılan bütün araçlar dinamik bir yapı gösterirler ve bu araçları kullanarak yapılan her bir araştırma onun psikometrik özelliklerinin daha belirginleşmesine katkı sağlayacaktır. Bu açıdan Akademik Güdülenme Ölçeği ile yapılacak olası her bir araştırma ölçeğin daha da güçlü ölçme yapabilmesi için katkı sağlayacaktır. Ölçek bu haliyle araştırmalarda kullanılmaya hazırdır. Ancak, Ölçeğin özellikle yakın ve uzak erimli yordama geçerliği en kısa zamanda araştırılmalıdır. Aynı şekilde, güdülenme ile ilişki düzeyi önceden bilinen psikolojik özelliklerin (Benlik saygısı, denetim odağı, yetkinlik algısı, vb) ölçülmesinde kullanılan psikometrik bakımdan yeterli görülmüş ölçeklerle AGÖ arasındaki ilişkiler de incelenmeye değerdir. Elde edilen bilgiler bir taraftan rehberlik servislerinin olası

güdülenme sorunlarına yaklaşımlarını şekillendirecek, diğer taraftan da ölçeğin psikometrik özelliklerinin belirginleşmesine katkı sağlayacaktır (Bozanoğlu, 2004: 94-95).

2. 4. Verilerin Analizi

Veriler değerlendirilirken tanımlayıcı istatistiksel metotları (sayı, yüzde, ortalama, standart sapma) kullanılmıştır. Ölçekteki 1 madde (madde 4) ters kodlanmıştır. Ölçekte yüksek puan akademik güdülenmenin yüksek olduğu anlamına gelmektedir. Ölçeğin tümüne ait Cronbach Alpha değeri 0,89 olarak ölçülmüştür. Ölçek puanları normal dağılım gösterdiğinden cinsiyet ve yaş değişkenlerine göre karşılaştırmada bağımsız iki örneklem t testi; diğer değişkenlere göre karşılaştırmada Tek Yönlü Varyans Analizi kullanıldı. Tek Yönlü Varyans Analizinde anlamlı farklılık görüldüğünde farkın hangi iki grup arasında olduğunu belirlemek amacıyla LSD Post Hoc testi uygulanmıştır. Anlamlılık düzeyi 0,05 ($p < 0,05$) olarak kabul edilmiştir.

3. BULGULAR

Bu bölümde, araştırma probleminin çözümü için, araştırmaya katılanlardan ölçekler yoluyla toplanan verilerin analizi sonucunda elde edilen bulgular yer almaktadır. Elde edilen bulgulara dayalı olarak açıklama ve yorumlar yapılmıştır.

Tablo 4. Akademik Güdülenme Ölçeği Puanlarına İlişkin Betimsel Sonuçlar

	En düşük	En yüksek	\bar{X}	SS	Düzeyi	Çarpıklık
Akademik Güdülenme Ölçeği	35,00	100,00	74,96	13,17	Uygun	-0,951

Öğrencilerin Akademik Güdülenme Ölçeğinden aldıkları puan ortalaması $74,96 \pm 13,17$ ve puan düzeyi “Uygun” düzeyindedir. Ölçekten alınan en düşük puan 35,00; en yüksek puan 100,00 olarak bulunmuştur. Ölçekten alınan puanların çarpıklık katsayısı -0,951 olarak bulunmuş olup bu sonuca göre puanlar normal dağılmaktadır.

Tablo 5. Akademik Güdülenme Ölçeği Puanlarının Cinsiyete Göre t Testi Sonuçları

Cinsiyet	n	\bar{X}	SS	t	p
Kadın	35	75,74	14,73	0,467	0,642
Erkek	44	74,34	11,29		

Öğrencilerin Akademik Güdülenme Ölçeği toplam puanlarının cinsiyet değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($t=0,467$; $p > 0,05$). Akademik güdülenme cinsiyete göre anlamlı farklılık göstermemektedir.

Tablo 6. Akademik Güdülenme Ölçeği Puanlarının Yaşa Göre t Testi Sonuçları

Yaş	n	\bar{X}	SS	t	p
Kadın	46	74,67	11,21	-0,216	0,830
Erkek	33	75,36	15,68		

Öğrencilerin Akademik Güdülenme Ölçeği toplam puanlarının yaş değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($t=-0,216$; $p > 0,05$). Akademik güdülenme yaşa göre anlamlı farklılık göstermemektedir.

Tablo 7. Akademik Güdülenme Ölçeği Puanlarının Bölüme Göre Tek Yönlü Varyans Analizi Testi Sonuçları

Bölüm	n	\bar{X}	SS	F	p
-------	---	-----------	----	---	---

Türk Halk Oyunları	23	75,34	12,33	0,015	0,985
Ses Eğitimi	26	74,69	13,91		
Temel Bilimler	30	74,90	13,59		

Öğrencilerin Akademik Güdülenme Ölçeği toplam puanlarının okuduğu bölüm değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($F=0,015$; $p>0,05$). Akademik güdülenme okuduğu bölüme göre anlamlı farklılık göstermemektedir.

Tablo 8. Akademik Güdülenme Ölçeği Puanlarının Sınıfa Göre Tek Yönlü Varyans Analizi Testi Sonuçları

Sınıf	n	\bar{X}	SS	F	p
1.sınıf	8	76,75	17,87	0,885	0,453
2.sınıf	21	75,14	12,76		
3.sınıf	22	77,90	13,04		
4.sınıf	28	72,00	12,18		

Öğrencilerin Akademik Güdülenme Ölçeği toplam puanlarının okuduğu sınıf değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($F=0,885$; $p>0,05$). Akademik güdülenme okuduğu sınıfa göre anlamlı farklılık göstermemektedir.

Tablo 9. Akademik Güdülenme Ölçeği Puanlarının Mezun Olunan Liseye Göre Tek Yönlü Varyans Analizi Testi Sonuçları

Mezun Olunan Lise	n	\bar{X}	SS	F	p
Anadolu lisesi	7	74,57	11,53	1,458	0,233
Düz lise	51	75,01	12,89		
Güzel sanatlar lisesi	11	69,27	17,37		
Diğer	10	81,20	8,59		

Öğrencilerin Akademik Güdülenme Ölçeği toplam puanlarının mezun olunan lise değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($F=1,458$; $p>0,05$). Akademik güdülenme mezun olunan liseye göre anlamlı farklılık göstermemektedir.

Tablo 10. Akademik Güdülenme Ölçeği Puanlarının Aile Aylık Gelirine Göre Tek Yönlü Varyans Analizi Testi Sonuçları

Aile Aylık Geliri	n	\bar{X}	SS	F	p
1000TL ve altı	11	72,45	11,60	0,944	0,424
1001-1500TL	27	76,81	12,87		
1501-2000TL	29	72,62	15,57		
2000TL'den fazla	12	78,75	7,39		

Öğrencilerin Akademik Güdülenme Ölçeği toplam puanlarının aile aylık geliri değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($F=0,944$; $p>0,05$). Akademik güdülenme ailenin aylık gelirine göre anlamlı farklılık göstermemektedir.

Tablo 11. Akademik Güdülenme Ölçeği Puanlarının Anne Öğrenim Düzeyine Göre Tek Yönlü Varyans Analizi Testi Sonuçları

Anne Öğrenim Düzeyi	n	\bar{X}	SS	F	p
Okur yazar değil	24	77,37	12,99	0,529	0,715
İlkokul	15	74,26	16,30		
Ortaokul	20	71,70	10,65		
Lise	13	76,00	10,00		
Üniversite	7	75,57	19,16		

Öğrencilerin Akademik Güdülenme Ölçeği toplam puanlarının anne öğrenim düzeyi değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir (F=0,529; p>0,05). Akademik güdülenme anne öğrenim düzeyine göre anlamlı farklılık göstermemektedir.

Tablo 12. Akademik Güdülenme Ölçeği Puanlarının Baba Öğrenim Düzeyine Göre Tek Yönlü Varyans Analizi Testi Sonuçları

Baba Öğrenim Düzeyi	n	\bar{X}	SS	F	p
Okur yazar değil	6	83,00	6,72	1,283	0,285
İlkokul	18	72,77	16,15		
Ortaokul	14	72,00	10,61		
Lise	27	77,55	12,59		
Üniversite	14	72,28	13,61		

Öğrencilerin Akademik Güdülenme Ölçeği toplam puanlarının baba öğrenim düzeyi değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir (F=1,283; p>0,05). Akademik güdülenme baba öğrenim düzeyine göre anlamlı farklılık göstermemektedir.

Tablo 13. Akademik Güdülenme Ölçeği Puanlarının Yılda Okunan Kitap Sayısına Göre Tek Yönlü Varyans Analizi Testi Sonuçları

Yılda Okunan Kitap Sayısı	n	\bar{X}	SS	F	p
Hiç	8	70,50	13,23	2,283	0,068
1-3 kitap	18	69,44	17,18		
4-7 kitap	19	74,15	11,19		
8-12 kitap	12	81,75	8,22		
12 kitaptan fazla	222	78,09	11,56		

Öğrencilerin Akademik Güdülenme Ölçeği toplam puanlarının yılda okunan kitap sayısı değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir (F=2,283; p>0,05). Akademik güdülenme yılda kitap okunan kitap sayısına göre anlamlı farklılık göstermemektedir.

4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Araştırmaya katılan öğrencilerin akademik güdülenme düzeylerinin “uygun” düzeyde olduğu saptanmış; cinsiyet, yaş, bölüm, sınıf, mezun olunan lise türü, aile geliri, anne-baba öğrenim düzeyi ve

bir yılda okunan kitap sayısı değişkenlerine göre anlamlı olarak farklılaşmadığı ortaya çıkmıştır. Bu sonucun ortaya çıkmasındaki en önemli etken, konservatuvar eğitimi alabilmek için jüri karşısında yeteneğe dayalı bir sınavdan geçmiş olan çalışma grubunun, eğitim öncesi zaten belirli bir güdülenme düzeyine sahip olmasıdır.

Busato, Prins, Elshout ve Hamaker (2000) çalışmalarında 409 birinci sınıf psikoloji öğrencisinin akademik başarılarının yordayıcıları olarak zihinsel yetenek, öğrenme stilleri, kişilik ve başarı güdülerini incelemiştir. Araştırma sonucunda zihinsel yetenek ve başarı güdüsü ile akademik başarı arasında pozitif ilişki bulunduğu sonucuna varılmıştır. Gottfried (1985) başarı ve bilişsel olmayan faktörler ile akademik içsel güdülenme arasındaki ilişkiye bakmıştır. Araştırmanın sonucunda, içsel güdülenme ile öğrencilerin yeterlik algıları ve akademik başarıları arasında pozitif ilişki, içsel güdülenme ile sınav kaygısı arasında negatif ilişki bulunmuştur. Buna paralel olarak Fortier, Vallerand ve Guay (1995) akademik güdülenme ile akademik performans arasında pozitif ilişki olduğunu belirtmiştir.

Dolayısıyla araştırma sonucu; “müzik ve sahne sanatlarında sanatçı yetiştiren bir yükseköğretim kurumu” olan konservatuvarın bir ülkenin sanat eğitimine yön veriyor ve kültürünü şekillendiriyor olması; konservatuvarlar aracılığıyla akademik çalışmaların yapılabilmesi, öğrencilerin yüksek oranda uygulamaya yönelebilmesi ve profesyonel standartlarda ilgili sanatı uygulama, geliştirme ve yayınlama şansını elde edebilmesi bakımından önem taşımaktadır. Çünkü akademik eğitimlerde izlenen ve toplu eğitimin aksine bazı sanat dallarındaki bireysel eğitim ancak konservatuvarlarda yakalanabilmektedir. Ayrıca konservatuvarlar, öğrencisinin, çalgısının ve uzmanlık alanının yanı sıra çağdaş insanın temel nitelikleri olan ana dilde ve en az bir yabancı dilde iletişim becerisine sahip olabilmemesini, temel matematik, fen ve teknoloji okur-yazarlığını öğrenebilmesini, kişiler-kültürler arası sosyal yeterlik, girişimcilik ve kültürel farklılık bilgi-becerisine sahip olabilmemesini amaçlamaktadır (YÖK, 2006; Glitz, 2006; Aksu, 2005).

KAYNAKÇA

- Adair, J. (2006). *Etkili Motivasyon*. (Çev: S. Uyan). İstanbul: Babıali Kültür Yayıncılık.
- Akbay, S. E. (2009). Cinsiyete Göre Üniversite Öğrencilerinde Akademik Erteleme Davranışı: Akademik Güdülenme, Akademik Özyeterlik ve Akademik Yükleme Stillerinin Rolü. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Aksu, M. (2005). Eğitim Fakültelerinin Değişen Roller ve Avrupa Boyutu. *Eğitim Fakültelerinde Yeniden Yapılandırmanın Sonuçları ve Öğretmen Yetiştirme Sempozyumu*, Ankara: Ümit Ofset Matbaacılık, 25-42.
- Arık, A. (1996). *Motivasyon ve Heyecana Giriş*. İstanbul: Çantay Kitabevi.
- Bacanlı, H. (2002). *Gelişim ve Öğrenme*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Başaran, İ. E. (1996). *Eğitime Giriş*. Ankara: Yargıcı Matbaası.
- Bozanoğlu, İ. (2004). Akademik Güdülenme Ölçeği: Geliştirilmesi, Geçerliliği ve Güvenirliği. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 37, 83-98.
- Brophy, J. (1999). Toward a Model of The Value Aspects of Motivation in Education: Developing Appreciation for Particular Learning Domains and Activities. *Educational Psychologist*, 34 (2), 75-86.
- Busato, V. V., Prins, F. J., Elshout, J. J. ve Hamaker, C. (2000). Intellectual Ability, Learning Style, Personality, Achievement Motivation and Academic Success of Psychology Students in Higher Education. *Personality and Individual Differences*, 29 (6), 1057-1068.
- Chun, A. H. C. ve Choi, J. N. (2005). Rethinking Procrastination: Positive Effects of “Active” Procrastination Behavior on Attitudes and Performance. *The Journal of Social Psychology*, 145 (3), 245-264.
- Clark, M.H. ve Schroth, C.A. (2010). Examining Relationships between Academic Motivation and Personality Among College Students. *Learning and Individual Differences*, 20 (1), 19-24.
- Cüceloğlu, D. (1997). *İnsan ve Davranışı: Psikolojinin Temel Kavramları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Demir, Z. (2008). Uzaktan Eğitim Öğrencilerinin Akademik Güdülenme Düzeyleri (SAÜ Örneği). *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Fidan, N. (1996). *Eğitim Psikolojisi Okulda Öğrenme ve Öğretme*. Ankara: Alkım Yayınevi.
- Fortier, M. S., Vallerand, R. J. ve Guay, F. (1995). Academic Motivation and School Performance: Toward a Structural Model. *Contemporary Educational Psychology*, 20 (3), 257-274.
- Glitz, E. (2006). University or conservatory? Schools, Teachers and Camps: What are The Differences between Conservatory and University? Which is Good for Student's Future? <http://www.violinist.com/discussion/response.cfm?ID=9354>.
- Gottfried, A. E. (1985). Academic Intrinsic Motivation in Elementary and Junior High School Students. *Journal of Educational Psychology*, 77 (6), 631-645.
- Güney, S. (2000). *Davranış Bilimleri*. Ankara: Nobel Yayın.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kayak, S. (2005). ARCS Modeline Göre Tasarlanan Eğitsel Yazılımın Öğrenmeye Etkisi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Köknel, Ö. (1983). *Kişilik*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Morgan, C. T. (1982). *Psikolojiye Giriş Ders Kitabı*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Psikoloji Bölümü Yayınları, Yayın No:1.
- Pintrich, P. R. ve Schunk, D. (2002). *Motivation in Education: Theory, Research, and Applications*. Upper Saddle River, N J: Merrill Prentice Hall.
- Ryan ,R. M. ve Connell, J. P. (1989). Perceived Locus of Causality and Internalization: Examining Reasons for Acting in Two Domains. *Journal of Personality and Social Psychology*, 57 (5), 749-761.
- Salı, J. B. (2002). Bilgisayar Destekli Eğitimde Güdülenme Kaynağı ve Yetkinlik Düzeyinin Öğrenci Başarısı ve Tutumları Üzerindeki Etkisi. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Salı, J. B. (2004) Öğrenmede Güdülenme. *Eğitimde Bireysel Farklılıklar*. (Edt: Y. Kuzgun ve D. Deryakulu). Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Schunk, D. H. (1990). Introduction to the Special Section on Motivation and Efficacy. *Journal of Educational Psychology*, 82, 3-6.
- Ülgen, G. (1997). *Eğitim Psikolojisi*. Ankara: Alkım Yayınları.
- Ünal, M. (2013). Lise Öğrencilerinin Akademik Güdülenme Düzeylerinin Bazı Değişkenler Açısından Yordanması. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Woolfolk, A. E. (1998). *Educational Psychology*. Boston: Allyn&Bacon.
- Wormington, S. V, Corpus, J. H. ve Anderson, K.G. (2012). A Person-Centered Investigation of Academic Motivation and Its Correlates in High School. *Learning and Individual Differences*, 22 (4), 429-438.
- YÖK (2006). *Türkiye Cumhuriyeti Yükseköğretim Mevzuatı*. İstanbul: Yalın Yayıncılık.

OKUL ÖNCESİ ÖĞRETMENLERİNİN MÜZİK ÖĞRETİMİNE YÖNELİK ÖZYETERLİK DÜZEYLERİ

Self-Sufficiency Levels of Pre-School Teachers on Musical Education

Melike KOLAK*

Tarkan YAZICI**

Ahmet GÜNDÜZ***

ÖZET

İlişkisel tarama modelinin kullanıldığı bu çalışmada, okul öncesi öğretmenlerinin müzik öğretimi özyeterlik düzeyleri tespit edilmiş, müzik öğretimi özyeterlik düzeylerinin çeşitli değişkenler açısından farklılık gösterip göstermediği incelenmiştir. Veri toplama aracı olarak Özmenteş (2011) tarafından geliştirilen “Müzik Öğretimine Yönelik Özyeterlik Ölçeği”nin kullanıldığı çalışma, 2014-2015 eğitim-öğretim yılında Diyarbakır il merkezinde MEB’e bağlı bulunan okulöncesi eğitim kurumlarından tesadüfi örnekleme yoluyla seçilen 70 okulöncesi öğretmeni ile gerçekleştirilmiştir. Araştırma sonucunda, katılımcıların müzik öğretimine yönelik özyeterliklerinin oldukça düşük olduğu saptanmış; cinsiyet, mezun olunan okul türü, ve enstrüman çalma değişkenlerine göre anlamlı olarak farklılaştığı ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Okulöncesi, özyeterlik, müzik öğretimi.

ABSTRACT

In this study, where relational scanning method is used, the self-sufficiency levels of pre-school teachers are determined and whether musical education self-sufficiency levels differ in terms of various variables. “Self-Sufficiency Scale on Musical Education” developed by Özmenteş (2011) is used as data collection tool in the study which was applied to 70 pre-school teachers selected using random sampling method from pre-school educational institutions under Ministry of National Education in the provincial center of Diyarbakır in the educational year of 2014-2015. As a result of the study, self-sufficiency of participants on musical education is found to be quite low and that significant difference is found based on variables such as gender, type of graduated high-school, and playing an instrument.

Key Words: Pre-school, self-sufficiency, musical education.

1. GİRİŞ

Okul öncesi dönemi; bebeklik döneminden sonra insan gelişiminin en hızlı, öğrenme kapasitesinin ise en yüksek olduğu dönemdir (Bulut ve Aktaş, 2014). Birey, bu süreçte gelişerek, büyüyerek ve olgunlaşarak yeni davranışlar kazanmaktadır. Bu anlamda okulöncesi eğitimin erken çocukluk döneminde önemli bir etkisi bulunmaktadır. Çünkü erken yaşta alınan nitelikli bir eğitim, çocukların bilişsel-duyuşsal gelişimlerini olumlu yönde etkilemektedir (Kuşçu, 2010). Dolayısıyla amaçları çocukların bilişsel-duyuşsal-devinışsel-sosyal gelişimlerine yardımcı olmak, duygu-düşünce-izlenimlerini estetik bir anlatım dili olan müzikle ifade etmelerini sağlamak, çocukta var olan yaratıcılığı ortaya çıkarmak ve ana dilin gelişimini sağlayarak onları temel eğitime hazırlamak olan okul öncesi eğitiminin önemli bir boyutu olan müzik eğitimi önem kazanmaktadır (Göncü, 2002).

Çünkü “Erken müzik eğitimi” ya da “erken çocukluk müzik eğitimi” olarak tanımlanan okul öncesi müzik eğitimi, 0-6 yaş kümesindeki çocuğun müziksel eğitiminin gerçekleştirildiği; çocuğa kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak temel müziksel davranışlar kazandırıldığı; yine çocuğun kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak temel müziksel davranışlarının değiştirildiği, geliştirildiği ve yetkinleştirildiği bir süreçtir (Uçan, 2001). Okulöncesi çocukların yaşamlarında ortak bir payda olan bu süreçte gerçekleştirilen müzik etkinlikleri, çocukların gelişim alanlarını desteklemekte, kendi deneyimlerine fırsat vermekte, geniş ve uyumlu ortamlar sağlamaktadır (Mavesky, 2002).

0-72 aylık çocukların tün beceri-kişilik özelliklerinin şekillendiği, insan gelişiminin %80’inin bu dönemde tamamlandığı; çocukların tüm gelişimlerinin yönlendirildiği, duygularının geliştirildiği, algılama güçlerinin artırıldığı, yaratıcılıklarının geliştirildiği, kendilerini ifade etmelerinin ve öz denetimlerini kazanmalarının sağlandığı düşünüldüğünde, erken çocukluk eğitiminin ne kadar önemli olduğu oraya çıkmaktadır (Işın, 2008; Yılmaz, 2003). Bu nedenle sınırsız hayal gücüne sahip olan çocukların yeteneklerini-yaratıcılıklarını daha da geliştirilmesi çağdaş eğitimin bir gereğidir. Bu dönemde çocuklara verilen nota öğretimi bir araç olarak görülmeli; müzik yapmak ön plana çıkarılmalı; gerçekleştirilen müzik etkinliklerinde çocuğun kendini ifade etmesi sağlanmalı; çocuğun, bedenini de bir çalgı olarak kullanabileceğinin farkına varması sağlanmalıdır (Özevin, 2003).

* Lis. Öğr.-Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, melikekolak@gmail.com

** Öğr. Gör. Dr.- Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, yazicitarkan@gmail.com

*** Öğr. Gör.- Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, ahmetgunduz1@hotmail.com

Okulöncesi müzik etkinlikleri; çocuğun ve ailenin katılımına olanak vermeli, çocuğun ilgi-gereksinimlerine uygun ortamlarda oyunlaştırılarak gerçekleştirilmeli, çocuğun yaparak öğrenmesine olanak vermeli gelişim alanlarını desteklemelidir. Bu nedenle okulöncesi eğitim programlarında müzik etkinlikleri çocuk merkezli olmalı ve yaparak-yaşayarak öğrenme ilkesini temel almalıdır (Uçan, 2001). Okulöncesi eğitim kurumlarında müzik etkinliklerinin gereği gerçekleştirilmesi, okulöncesi öğretmenlerinin müzik etkinlikleri konusunda yeterli bilgi-becerilere sahip olmalarına bağlıdır. Dolayısıyla okulöncesi öğretmenlerinin müzik etkinliklerini nasıl planladıkları-nasıl uyguladıkları-nasıl değerlendirdikleri önem taşımaktadır (Bulut ve Aktaş, 2014). Bu bağlamda okul öncesi eğitimcisi; çocukları iyi tanıyabilmeli, mesleğini-çocukları sevmeli, sabırlı olabilmeli, sevgi-güven ortamını oluşturabilmeli, yeterli bir mesleki donanıma sahip olmalı, araştırmacı-yaratıcı olmalı, müzik etkinliklerine önem vermeli, müzik etkinliği ile ilgili kaynak-araç-gereçleri temin edebilmeli, bir çalgı çalabilmeli ve çocukları çalgı çalma konusunda yönlendirebilmeli, mutlaka ritim çalgılarını kullanabilmeli ve çocukların bu çalgılarını özgürce kullanmalarına olanak verebilmelidir. Ayrıca okulöncesi eğitimcisi; oyun-dans-drama etkinlikleriyle grup çalışmaları yapabilmeli, çocuk şarkılarını bilmeli-öğretebilmeli, nota bilgisine sahip olmalıdır (Tufan, 2002).

Bu nedenle okul öncesi öğretmenlerinin müzik öğretimi özyeterlik düzeylerinin tespit edilmesi ve müzik öğretimi özyeterlik düzeylerinin çeşitli değişkenler açısından farklılık gösterip göstermediğinin incelenmesi amaçlanmıştır; araştırmanın problem cümlesi “okul öncesi öğretmenlerinin müzik öğretimi özyeterlik düzeyleri nedir?” şeklinde düzenlenmiştir.

2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, araştırmanın çalışma gurubu, araştırmada kullanılan veri toplama aracı ve veri analizleri ile ilgili bilgiler yer almaktadır.

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, iki ve daha çok sayıdaki değişken arasında birlikte değişim varlığını ve/veya derecesini belirlemeyi amaçlayan ilişkiyel tarama modeli uygulanmıştır (Karasar, 2012). Araştırmacılar, elde edilen nicel verilerin istatistiksel çözümlemeleri doğrultusunda araştırma konusunun genel bir görünümünü elde edebilmek için anket yöntemi ile örnekleme ulaşımlardır.

2.2. Çalışma Grubu

Çalışma 2014-2015 eğitim-öğretim yılında Diyarbakır il merkezinde MEB’e bağlı bulunan okulöncesi eğitim kurumlarından tesadüfi örnekleme yoluyla seçilen 70 okulöncesi öğretmeni gerçekleştirilmiştir. Bu tür örnekleme seçiminde popülasyon içindeki her bir bireyin örnekleme gruplarına seçilme şansı eşittir ve bireylerin tamamı benzer özelliklere sahiptir (Çepni, 2009). Araştırmaya katılan öğrencilerin demografik özelliklerine göre dağılımı Tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1. Katılımcıların Demografik Özelliklerine Göre Dağılımı (N=70)

Demografik Özellik	Gruplar	n	%
Cinsiyet	Kadın	60	85,7
	Erkek	10	14,3
Yaş	25 ve altı	21	30,0
	26-30	21	30,0
	30 yaş üzeri	28	40,0
Kıdem	5 yıl ve daha az	28	40,0
	6-10 yıl	23	32,9
Mezun olunan okul	10 yıldan fazla	19	27,1
	Eğitim fakültesi	41	58,6
Enstrüman çalma durumu	Diğer	29	41,4
	Evet	13	18,6
Mesleki öğreniminde aldığı müzik eğitimi yeterli bulma durumu	Hayır	57	81,4
	Evet	17	24,3
	Hayır	53	75,7

2.3. Veri Toplama Araçları

Araştırmada okulöncesi öğretmenlerinin müzik öğretimi özyeterlik düzeylerinin tespit edilebilmesi ve müzik öğretimi özyeterlik düzeylerinin çeşitli değişkenler açısından farklılık gösterip

göstermediğinin incelenebilmesi amacıyla “Müzik Öğretimine Yönelik Özyeterlik Ölçeği” kullanılmıştır. Aşağıda araştırmada kullanılan ölçeğe aracılığıyla ilgili bilgilere yer verilmiştir.

2. 3. 1. Müzik Öğretimine Yönelik Özyeterlik Ölçeği

24 maddelik ölçeğin yapı geçerliği faktör analizi ile incelenmiştir. Yapı geçerliği, özellikle dolaylı ölçmelerin yapıldığı (asıl ölçülmek istenen şeyin onun çeşitli belirtileri ile ölçüldüğü) durumlarda ölçülen belirtilerin gerçekten aranan belirtiler olup olmadığı sorunu ile ilgilidir. Yapı geçerliği araştırmacı açısından ölçek puanlarının ilişkili olduğu yapının ortaya konması ölçme aracının ölçme amacı doğrultusunda çalıştığına kanıttır. Faktör analizi yapı geçerliği tekniklerinden biridir. Faktör analizi p değişkenli bir olayda birbirleri ile ilişkili değişkenleri bir araya getirerek az sayıda yeni (ortak) ilişkisiz değişken bulmayı amaçlar. Faktör analizinde amaç çok sayıda maddelerin daha az sayıda faktörler ile ifade edilmesidir. Aynı faktörü ölçen maddeler bir araya gelerek çeşitli gruplar oluşturur. Her faktör grubuna içinde bulunan maddelerin özelliklerine göre bir faktör adı verilir. Bu faktörlerden her biri ölçmede kuramsal yapıyı ifade etmektedir.

Ölçeğe ilişkin KMO katsayısı .851 ve Bartlett testi anlamlı bulunmuştur. Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) testi örneklemden elde edilen verilerin yeterliliğinin saptanması için uygulanmaktadır. Bu testte bulunan değer 0.90'larda mükemmel, 0.80'lerde çok iyi, 0.70'lerde ve 0.60'larda vasat 0.50'lerde kötü olduğu belirtilmektedir (Tavşancıl: 2002). KMO katsayısının .851 düzeyinde olması örneklemin yeterli büyüklükte olduğunu göstermektedir. Ölçekte öz değeri (eigen value) 1'den büyük olan 4 faktör bulunduğu, ölçeğin toplam varyansının (cumulative) %59.061 olduğu ve 1. faktördeki 24 maddenin faktör yüklerinin .285 ile .777 arasında değiştiği saptanmıştır. Çizgi grafiğinde görülen birinci faktörden sonraki hızlı düşüş, ortak faktör varyansına ait değerler ve birinci faktördeki yük değerleri ölçeğin tek faktörlü olabileceğini ortaya koymaktadır. Ölçeğin güvenilirliğinin hesaplanması amacı ile madde istatistiklerine ve bölünmüş test çözümlerine başvurulmuştur. Madde istatistikleri, ölçme aracındaki her maddenin aldığı değer ile ölçme aracının tümünden alınan toplam değer arasındaki ilişkiyi ifade eder. Ölçeğe yapılan madde analizi sonucunda madde yüklerinin .255 ile .732 arasında değiştiği gözlenmiştir. Bu aşamada madde yükü .255 ve faktör yükü .285 olan “müzikte kuramsal bilgileri öğretme açısından kendimi yeterli bulmuyorum” ifadesi ölçekten çıkarılmıştır. Böylece 23 maddeye düşen ölçeğin Cronbach Alpha güvenilirlik katsayısı .924 olarak hesaplanmıştır. Ayrıca ölçeğin iki yarı güvenilirliği Spearman Brown yöntemi ile hesaplanmış ve r: .895 olarak bulunmuştur (Karasar,2002; Tavşancıl, 2002; Akt: Özmenteş: 2011: 162).

2. 4. Verilerin Analizi

Veriler değerlendirilirken tanımlayıcı istatistiksel metotları (sayı, yüzde, ortalama, standart sapma) kullanılmıştır. Ölçekteki 6 madde (madde 5, 9, 12, 17, 21, 22) ters kodlanmıştır. Ölçekte yüksek puan müzik öğretimine yönelik özyeterliğin yüksek olduğu anlamına gelmektedir. Ölçeğin tümüne ait Cronbach Alpha değeri 0,83 olarak ölçülmüştür. Ölçek puanları normal dağılım gösterdiğinden cinsiyet, mezun olunan okul, enstrüman çalma durumu, mesleki öğreniminde aldığı müzik eğitimi yeterli bulma durumu değişkenlerine göre karşılaştırmada bağımsız iki örneklem t testi; yaş ve kıdem değişkenlerine göre karşılaştırmada Tek Yönlü Varyans Analizi kullanılmıştır. Anlamlılık düzeyi 0,05 ($p < 0,05$) olarak kabul edilmiştir.

3. BULGULAR

Bu bölümde, araştırma probleminin çözümü için, araştırmaya katılanlardan ölçekler yoluyla toplanan verilerin analizi sonucunda elde edilen bulgular yer almaktadır. Elde edilen bulgulara dayalı olarak açıklama ve yorumlar yapılmıştır.

Tablo 2. Müzik Öğretimine Yönelik Özyeterlik Ölçeği Puanlarına İlişkin Betimsel Sonuçlar

	En düşük	En yüksek	\bar{X}	SS	Düzeyi	Çarpıklık
Müzik Öğretimine Yönelik Özyeterlik Ölçeği	35	80	58,40	10,47	Katılmıyorum	0,075

Katılımcıların müzik öğretimine yönelik özyeterlik ölçeğinden aldıkları puan ortalaması $58,40 \pm 10,47$ ve puan düzeyi “Katılmıyorum” düzeyindedir. Elde edilen puanın oldukça düşük olduğu; diğer bir ifadeyle öğretmenlerin müzik öğretimine yönelik özyeterliklerinin oldukça düşük olduğu bulgusu elde edilmiştir. Ölçekten alınan en düşük puan 35,00; en yüksek puan 80,00 olarak bulunmuştur. Ölçekten alınan puanların çarpıklık katsayısı 0,075 olarak bulunmuş olup bu sonuca

göre puanlar normal dağılmaktadır. Oysa Pajares'a (2002) göre özyeterlik inançları insanın güdümlülük-kişisel başarısındaki en önemli etkidir ve bireyin, işinin getirdiği güçlükleri yenebilmesi, işini devam ettirebilmesi ve işinde başarılı olma inancına sahip olabilmesi konusunda önemli bir motivasyon kaynağıdır (Akt: Özmenteş, 2011).

Tablo 3. Müzik Öğretimine Yönelik Özyeterlik Ölçeği Puanlarının Cinsiyete Göre t Testi Sonuçları

Cinsiyet	n	\bar{X}	SS	t	p
Kadın	60	59,88	10,11	3,073	0,003
Erkek	10	49,50	8,28		

Okulöncesi öğretmenlerinin müzik öğretimine yönelik özyeterlik ölçeği toplam puanlarının cinsiyet değişkenine göre anlamlı farklılık gösterdiği tespit edilmiştir ($t=3,073$; $p<0,05$). Kadın öğretmenlerin müzik öğretimine yönelik özyeterliği erkek öğretmenlere göre anlamlı düzeyde daha yüksektir.

Tablo 4. Müzik Öğretimine Yönelik Özyeterlik Ölçeği Puanlarının Yaşa Göre Tek Yönlü Varyans Analizi Testi Sonuçları

Yaş	n	\bar{X}	SS	F	p
25 yaş ve daha küçük	21	61,66	10,36	2,133	0,127
26-30 yaş	21	58,90	10,13		
30 yaşından büyük	28	55,57	10,40		

Çalışma grubunun müzik Öğretimine yönelik özyeterlik ölçeği toplam puanlarının yaş değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($F=2,133$; $p>0,05$).

Tablo 5. Müzik Öğretimine Yönelik Özyeterlik Ölçeği Puanlarının Mesleki Kıdeme Göre Tek Yönlü Varyans Analizi Testi Sonuçları

Mesleki kadem	n	\bar{X}	SS	F	p
5 yıl ve daha az	28	59,03	10,07	2,422	0,096
6-10 yıl	23	61,08	9,79		
10 yıldan fazla	19	54,21	11,08		

Katılımcıların müzik öğretimine yönelik özyeterlik ölçeği toplam puanlarının mesleki kıdem değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($F=2,422$; $p>0,05$).

Tablo 6. Müzik Öğretimine Yönelik Özyeterlik Ölçeği Puanlarının Mezun Olunan Okula Göre t Testi Sonuçları

Mezun olunan okul	n	\bar{X}	SS	t	p
Eğitim fakültesi	41	55,60	9,99	-2,774	0,007
Diğer	29	62,34	10,01		

Okulöncesi öğretmenlerinin müzik öğretimine yönelik özyeterlik ölçeği toplam puanlarının mezun olunan okul değişkenine göre anlamlı farklılık gösterdiği tespit edilmiştir ($t=-2,774$; $p<0,05$). Eğitim fakültesi mezunu öğretmenlerin müzik öğretimine yönelik özyeterliği diğer okul mezunu öğretmenlere göre anlamlı düzeyde daha düşüktür.

Tablo 7. Müzik Öğretimine Yönelik Özyeterlik Ölçeği Puanlarının Enstrüman Çalma Durumuna Göre t Testi Sonuçları

Enstrüman çalma durumu	n	\bar{X}	SS	t	p
Evet	13	68,84	6,87	4,506	0,000
Hayır	57	56,01	9,69		

Çalışma grubunun müzik öğretimine yönelik özyeterlik ölçeği toplam puanlarının enstrüman çalma durumu değişkenine göre anlamlı farklılık gösterdiği tespit edilmiştir ($t=4,506$; $p<0,05$). Enstrüman çalabilen öğretmenlerin müzik öğretimine yönelik özyeterliği enstrüman çalamayan öğretmenlere göre anlamlı düzeyde daha yüksektir.

Tablo 8. Müzik Öğretimine Yönelik Özyeterlik Ölçeği Puanlarının Mesleki Öğreniminde Aldığı Müzik Eğitimi Yeterli Bulma Göre t Testi Sonuçları

Mesleki öğreniminde aldığı müzik eğitimini yeterli bulma durumu	n	\bar{X}	SS	t	p
Evet	17	58,47	11,27	0,032	0,975
Hayır	53	58,37	10,32		

Katılımcıların müzik öğretimine yönelik özyeterlik ölçeği toplam puanlarının mesleki öğreniminde aldığı müzik eğitimini yeterli bulma durumu değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($t=0,032$; $p>0,05$).

4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Araştırmaya katılan okul öncesi öğretmenleri adayları herhangi bir enstrüman çalamamakta ve lisans eğitimlerinde aldıkları müzik öğretimini yetersiz bulmaktadırlar. Bu bulgular Kılıç, İzgi Topalak ve Yazıcı (2014) ile Özkut ve Kaya (2012)'nin okul öncesi öğretmenlerinin lisans döneminde aldıkları müzik eğitiminde edindikleri bilgileri yeterli bulmadıkları ve herhangi bir enstrüman destekli öğretim gerçekleştiremedikleri bulgularıyla örtüşmektedir. Oysa bireyin mesleğinde başarılı olabilmesi aldığı eğitimin yeterliğine-kalitesine bağlıdır ve öğretmen niteliğini belirleyen en önemli faktör, onun yükseköğretimde aldığı eğitimidir. Bu nedenle okul öncesi öğretmen adaylarının eğitim sistemine girmeden önce bilişsel-duyuşsal-psikomotor düzeyde ulusal-uluslararası niteliklere uygun olarak yetiştirilmeleri sağlanmalıdır (Gençtürk, 2006; Ada ve Baysal, 201).

Çalışmada katılımcıların müzik öğretimine yönelik özyeterliklerinin oldukça düşük olduğu saptanmış; cinsiyet, mezun olunan okul türü, ve enstrüman çalma değişkenlerine göre anlamlı olarak farklılaştığı ortaya çıkmıştır. Bloom'a göre erken çocukluk eğitimi döneminde eğitimsel uyaranlar çok önemlidir ve zekâyı artırmaktadır. Çocukların 18 yaşına kadar gösterdikleri okul başarısının da % 33'ü, 0-6 yaş arasında kazanılmaktadır (Aktaran: Turan, 2004). Bu nedenle araştırmanın sonucu önem taşımaktadır. Çünkü çocukluk döneminden başlayarak verilen sağlıklı bir müzik eğitimi, çocukları gelecek yaşamlarında daha başarılı ve mutlu yapmaktadır. Dolayısıyla okul öncesi öğretmenlerinin öğrencileriyle gerçekleştirecekleri müzik etkinliklerinde daha verimli olabilmeleri, müziksel donanımları, müzik öğretimine ilişkin tutumları ve müzik öğretimine yönelik özyeterlikleri önem taşımaktadır (Koca, 2013). Unutulmamalıdır ki çocuk, müzik eğitimiyle geliştirilebilen yaratıcılık aracılığıyla olaylara, fikirlere, kurallara, davranışlara, nesnelere farklı bakabilecek; soran, düşünen, akıl yürüten, problem çözen, sorgulayan bireyler olarak yetişecek ve böylece bireyde istenilen davranışların ya da davranış değişikliklerinin oluşumu sağlanacaktır (Yazıcı ve İzgi Topalak, 2013; Uçan, 1988).

Çalışmadan elde edilen sonuçlar doğrultusunda okul öncesi öğretmenlerinin, lisans eğitim süreçlerinde müzik eğitimi-öğretimi ile ilgili farklı dersler alabilmeli, eğitimini aldıkları müzik eğitimi I-II derslerinin niteliği artırılmalı ve okul öncesi eğitimi anabilim dallarındaki müzik derslerinin kredilerinin artırılarak son sınıfta uygulama ağırlıklı bir müzik dersi programda yer almalıdır. Ayrıca okul öncesi öğretmenlerinin okul öncesi müzik öğretimi ile ilgili yeni yöntem/teknik/yaklaşımlar hakkında bilgi sahibi olabilmelerinin sağlanması, çalışma grubunun müzik öğretimine yönelik özyeterlikleri açısından önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Ada, S. ve Baysal, Z. N. (2013). *Pedagojik-Androgojik Formasyon ve Türkiye'de Öğretmen Yetiştirme*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Bulut, D. ve Aktaş, A. (2014). Okul Öncesi Öğretmenlerinin Müzik Etkinliklerini Uygulama Durumları (Niğde İli Örneği). *The Journal of Academic Social Science Studies*, 25 (1), 21-34.

Çepni, S. (2009). *Araştırma ve Proje Çalışmalarına Giriş*. Trabzon: Kişisel Yayınlar.

Gençtürk, M. (2006). Alınan Eğitimin Meslek Yaşamındaki Yeterlilik Düzeyinin İşletmelerin Muhasebe-Finans Bölümünde Çalışanlar Üzerinde Tespitine Yönelik Bir Alan Çalışması: Isparta, Burdur, Denizli ve Antalya Organize Sanayi Bölgeleri Örneği. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12 (2), 55-82.

Göncü, İ. (2002). 4-6 Yaş Anaokulu Çocuklarına Uygulanan Müzik Eğitiminin Müziksel Ses ve İşitsel Algı Gelişimlerine Etkileri. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Işın, D. (2008). Okulöncesi Müzik Eğitiminde Uygulanan Orff Yaklaşımı'nın 5-6 Yaş Grubundaki Çocukların Ritimsel Becerilerine Etkileri. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Karasar, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.

Kılıç, I., İzgi Topalak, Ş. ve Yazıcı, T. (2014). Okul Öncesi Öğretmenlerinin Müzik Etkinliklerini Gerçekleştirme Süreçlerinde Karşılaştıkları Güçlükler. *ERPA 2014 International Congresses on Education*, İstanbul.

Koca, Ş. (2013). Okul Öncesi Öğretmen Adaylarının Müzik Derslerine İlişkin Yeterliklerinin Değerlendirilmesi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6 (3), 321-331.

Kuşçu, Ö. (2010). Orff-Schulwerk Yaklaşımı İle Yapılan Müzik Etkinliklerinin Okulöncesi Dönemdeki Çocuklarının Dikkat Becerilerine Etkisi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Mavesky, M. (2002). *Creative Activities for Young Children*. USA: Delmar Adivision of Thomson Learning Printer.

Özevin, B. (2003). Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalında Orff Öğretisi. *INFO*, Sayı: 4, İstanbul: Avusturya Liseliler Vakfı Yayınları.

Özkut, B. ve Kaya, S. Ö. (2012). İlköğretim Okullarında Görev Yapan Okul Öncesi Öğretmenlerinin Lisans Döneminde Aldıkları Müzik Eğitiminin Mesleki Yaşantılarına Olan Etkilerinin İncelenmesi. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education*, 1 (1), 167-179.

Özmenteş, S. (2011). Müzik Öğretimine Yönelik Özyeterlik Ölçeğinin Geliştirilmesi. *ICONTE*, Ankara: Siyasal Kitabevi, 159-165.

Tufan, S. (2002). Kültürler Arası Etkileşimde Erken Müzik Eğitiminin Önemi. *Uluslararası Avrupa'da ve Türk Cumhuriyetleri'nde Müzik Kültürü ve Eğitimi Kongresi*, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Turan, F. (2004). Okul Öncesi Eğitim Kurumları Yönetmeliği ve Programının Değerlendirilmesi. *Milli Eğitim Dergisi*, 162.

Uçan, A. (1988). Müziksel İletişim, Çağdaş Teknoloji ve Sanat. *H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*, 8, 199-204.

Uçan, A. (2001). Okulöncesi Müzik Eğitimi ve Programı, Müzik Öğretimi. (Edt: A. Öztürk). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.

Yazıcı, T. ve İzgi Topalak, Ş. (2013). Yaratıcı Düşünme Becerisinin Müzik Öğretiminde Kullanılabilirliği İle İlgili Öğretmen Görüşleri. *JRET*, 2 (4), 195-204.

Yılmaz, N. (2003). *Türkiye'de Okul Öncesi Eğitimi, Gelişim ve Eğitimde Yeni Yaklaşımlar*, İstanbul: Morpa Yayınları.

KONSERVATUVAR ÖĞRENCİLERİNİN SINAV KAYGI DÜZEYLERİ

Test Anxiety Levels of Conservatory Students

Songül YILMAZ*

Tarkan YAZICI**

Ahmet GÜNDÜZ***

ÖZET

İlişkisel tarama modelinin kullanıldığı bu çalışmada, konservatuvar öğrencilerinin sınav kaygı düzeyleri tespit edilmiş, kaygı düzeylerinin çeşitli değişkenler açısından farklılık gösterip göstermediği incelenmiştir. Veri toplama aracı olarak Spielberger ve arkadaşları tarafından geliştirilen, Öner ve Albayrak-Kaymak (1990) tarafından Türkçe'ye çevrilen "Sınav Kaygı Envanteri (Test Anxiety Inventory)"nin kullanıldığı çalışma, 2014-2015 eğitim-öğretim yılında Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğrenim görmekte olan 83 öğrenci ile gerçekleştirilmiştir. Araştırma sonucunda katılımcıların sınav kaygı düzeylerinin "bazen düzeyinde" düşük olduğu saptanmış; kadın katılımcıların sınav kaygı düzeylerinin erkek katılımcılara, 3. ve 4. sınıf öğrencilerinin kaygı düzeylerinin ise 2. sınıf öğrencilerine oranla anlamlı düzeyde daha yüksek olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca katılımcıların sınav kaygı düzeylerinin anne-baba tutumu, yaş, bölüm, mezun olunan lise türü, anne-baba öğrenim düzeyi değişkenlerine göre anlamlı olarak farklılaşmadığı ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Konservatuvar, sınav kaygısı.

ABSTRACT

In this study, where relational scanning method is used, the test anxiety levels of conservatory students are determined and whether their anxiety levels differ in terms of various variables, are examined. Test Anxiety Inventory, developed by Spielberger et al. and translated into Turkish by Öner and Albayrak-Kaymak (1990), is used as data collection tool in the study which was applied to 83 students enrolled to Dicle University State Conservatory in educational year of 2014-2015. As a result of the study, it is found out that test anxiety levels of participants are low at the level of "sometimes", that test anxiety level of female participants are significantly higher compared to male participants and those of grade 3 and 4 students are significantly higher compared to grade 2 students. In addition, the study reveals no significant difference on test anxiety levels in terms of variables such as parent attitude, age, department, type of graduated high-school, and educational levels of parents.

Key Words: Conservatory, test anxiety.

1. GİRİŞ

Ailenin çocuk üzerindeki beklentileri-baskıları, okulun beklentileri-politikaları ve öğrencinin kişilik özellikleri, öğrencinin yaşamının şekillendiren ve öğrenim hayatı boyunca birçok kez yaşadığı duygu durumu olan sınav kaygısının oluşmasına neden olmaktadır. Bu durum, sınava yeteri kadar hazırlanılmaması, verimli çalışma yöntemlerinin bilinmemesi, başarı beklentisinin sahip olunan yeterli düzeyinin üzerinde olması, geçmişte yaşanan kötü sınav deneyimleri, özgüven eksikliği gibi birçok nedenle sınav öncesinde-sınav sırasında performans göstermesi beklenen öğrencide görülen endişe-huzursuzluk olarak açıklanabilir (Dündar vd., 2008; Piji Küçük, 2010). Sınav kaygısı yüksek olan bir öğrenci, herhangi bir sınav/değerlendirme anında öz benliğinin tehdit edildiğini hissedebilmekte, bunun sonucunda kendisine yönelik olumsuz düşünceler geliştirebilmekte, düşüncelerini organize edememekte, potansiyeli engellenmekte, öğrenimi ve mesleki kararları olumsuz yönde etkilenebilmektedir (Ergene, 1994).

Eğitim-öğretim süreci bir gelişim basamağıdır ve bu süreçte öğrenciyi kaygılandıran en önemli unsur, sonradan kazandığı ve öğrencilik yaşantısı boyunca değişmez bir unsur olan sınavlardır (Gençdoğan, 2006). Konservatuvar öğrencisi eğitim-öğretim dönemi sürecinde yaptığı çalışmalarını sergilemekte; duyduğu kaygı düzeyi, performansını olumlu/olumsuz biçimde etkileyebilmektedir. Donald ve Katz'e (1999) göre öğrencinin bilinçli olarak hissettiği bir tehlike sinyali olan sınav kaygısının azaltılması, öğrenci başarısını olumlu yönde etkilemektedir (Çavuşoğlu, 1990). Çünkü öğrencinin, kaygı durumunda ruhsal-fiziksel rahatsızlıklarla karşılaşmasıyla fizyolojik-psikolojik tepkileri ortaya çıkmaktadır. Köknel (1982) ve Kuyucu (2001) sınav kaygısı düzeyinin yüksek olmasının titreme, terleme, üşüme, nabız artışı, gerginlik, ağız kuruluğu, kas gerginliği gibi fiziksel olarak performans sergilemeyi engelleyen etkenlere ve unutkanlık, transfer edememe, dikkat-odaklanma güçlüğü, kendini olumsuz algılama, tedirginlik, ümitsizlik gibi zihinsel-duygusal engellemelere neden olduğunu belirtmektedir (Baltaş ve Baltaş, 2008; Akt: Piji Küçük, 2010).

Genelde yüksek kaygılı öğrenciler, düşük düzeyde kaygılı öğrencilere göre daha fazla başarısız olurlar. Akademik yeteneği çok yüksek/çok düşük olan öğrenciler için kaygının düzeyi başarı durumunu etkilememekte; akademik yeteneği orta düzeyde olan öğrenciler için ise kaygı önemli bir

* Lis. Öğr.-Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, silan547@gmail.com

** Öğr. Gör. Dr.- Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, yazicitarkan@gmail.com

*** Öğr. Gör.- Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, ahmetgunduz1@hotmail.com

etkendir (Morgan, 1984). Sud ve Parabba da (1996) yüksek sınav kaygılı öğrencilerin düşük sınav kaygılı öğrencilere göre hem çalışma alışkanlıklarının daha zayıf hem de akademik yeteneklerinin anlamlı olarak daha düşük olduğunu ortaya çıkarmışlardır.

Sınav kaygısı sonucu oluşan engellemeler, öğrencinin sınav performansını olumsuz yönde etkileyerek, başarısız olmasına neden olmaktadır. Oysa sınav performansı, öğrencinin derslere karşı tutumunu ve mesleki yeterliğini etkileyebilmektedir. Bu nedenle araştırmada konservatuvar öğrencilerinin sınav kaygı düzeylerinin tespit edilmesi ve sınav kaygı düzeylerinin çeşitli değişkenler açısından farklılık gösterip göstermediğinin incelenmesi amaçlanmıştır; araştırmanın problem cümlesi “konservatuvar öğrencilerinin sınav kaygı düzeyleri nasıldır?” şeklinde düzenlenmiştir.

2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, araştırmanın çalışma grubu, araştırmada kullanılan veri toplama aracı ve veri analizleri ile ilgili bilgiler yer almaktadır.

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, iki ve daha çok sayıdaki değişken arasında birlikte değişim varlığını ve/veya derecesini belirlemeyi amaçlayan ilişki tarama modeli uygulanmıştır (Karasar, 2012). Araştırmacılar, elde edilen nicel verilerin istatistiksel çözümlenmeleri doğrultusunda araştırma konusunun genel bir görünümünü elde edebilmek için anket yöntemi ile örnekleme ulaşımlarıdır.

2.2. Çalışma Grubu

Çalışma 2014-2015 eğitim-öğretim yılında Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğrenim görmekte olan 83 öğrenci ile gerçekleştirilmiştir. Araştırmaya katılan öğrencilerin demografik özelliklerine göre dağılımı Tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1. Öğrencilerin Demografik Özelliklerine Göre Dağılımı (N=83)

Demografik Özellik	Gruplar	n	%
Cinsiyet	Kadın	32	38,6
	Erkek	51	61,4
Yaş	25 yaş altı	51	61,4
	25 ve üzeri	32	38,6
Anne-baba tutumu	Serbest	31	37,3
	Aşırı koruyucu	19	22,9
	Demokratik	33	39,8
Anne öğrenim düzeyi	İlkokul	52	62,7
	Ortaöğretim	27	32,5
	Üniversite	4	4,8
Baba öğrenim düzeyi	İlkokul	24	28,9
	Ortaöğretim	44	53,0
	Üniversite	15	18,1

2.3. Veri Toplama Araçları

Araştırmada konservatuvar öğrencilerinin sınav kaygı düzeylerinin tespit edilebilmesi, kaygı düzeylerinin çeşitli değişkenler açısından farklılık gösterip göstermediğinin incelenmesi amacıyla “Sınav Kaygı Envanteri” kullanılmıştır. Aşağıda araştırmada kullanılan ölçme aracıyla ilgili bilgilere yer verilmiştir.

2.3.1. Sınav Kaygı Envanteri (SKE)

Araştırmada Spielberger ve arkadaşları tarafından geliştirilen, Öner ve Albayrak-Kaymak (1990) tarafından Türkçe'ye çevrilen 20 soruluk SKE'nin (Test Anxiety Inventory) yapı geçerliğini belirlemek için iki tür (Betimleyici ve Doğrulamalı) faktör analizi çalışması yapılmıştır. Bu çalışmalar sonucunda SKE'nin Kuruntu ve Duyuşsallık olmak üzere iki boyuttan oluştuğuna karar verilmiştir. Kuruntu boyutunda 12, Duyuşsallık boyutunda ise 8 olmak üzere SKE'de toplam 20 madde vardır. SKE, dördümlü derecelenmeli likert tipi bir ölçektir. SKE'nin geçerliğini belirlemek için Durumluk-Sürekli Kaygı Envanteri ile SKE'nin alt ölçeklerinden ve tümünden alınan puanlar arasındaki ilişki katsayıları belirlenmiştir. SKE'nin Kuruntu ve Duyuşsallık alt ölçekleri ile Sürekli kaygı puanları arasındaki korelasyonlar .45 ile .60 ve Durumluk kaygı puanları ile korelasyonları .39 ile .70 arasında değişmiştir. SKE'nin güvenilirliğini belirlemek için test-tekrar test korelasyon katsayılarının .90 ile .70 arasında değiştiği bulunmuştur. SKE'nin ölçek maddelerinin içtutarlılığını belirlemek için hesaplanan içtutarlılık katsayılarının .93 ile .94 arasında değiştiği saptanmıştır. SKE'den alınan puanın yüksekliği sınav kaygısı düzeyinin yükseldiğini yansıtmaktadır. Ölçekten 20-80 arasında puan alınmaktadır. Ölçekten her alt boyuttan ayrı ayrı puanlar ve tümünden toplam puan alınabilmektedir. SKE ilköğretim, ortaokul, lise ve üniversite öğrencileri için ayrı ayrı normları çıkarılmıştır. Dolayısıyla SKE bu araştırmanın çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin sınav kaygı düzeylerini değerlendirmede kullanılabilir bir ölçme aracıdır (Akt: Bacanlı ve Sürücü, 2006: 14).

2.4. Verilerin Analizi

Veriler değerlendirilirken tanımlayıcı istatistiksel metotları (sayı, yüzde, ortalama, standart sapma) kullanılmıştır. Ölçekteki 1 madde (madde 1) ters kodlanmıştır. Ölçekte yüksek puan sınav kaygısının yüksek olduğu anlamına gelmektedir. Alınabilecek en düşük puan 20, en yüksek puan 80'dir. Ölçeğin tümüne ait Cronbach Alpha değeri 0,91 olarak ölçülmüştür. Ölçek puanları normal dağılım gösterdiğinden (Tablo 3) cinsiyet ve yaş değişkenlerine göre karşılaştırmada bağımsız iki örneklem t testi; diğer değişkenlere göre karşılaştırmada Tek Yönlü Varyans Analizi kullanılmıştır. Tek Yönlü Varyans Analizinde anlamlı farklılık görüldüğünde farkın hangi iki grup arasında olduğunu belirlemek amacıyla LSD Post Hoc testi uygulanmış, anlamlılık düzeyi 0,05 ($p < 0,05$) olarak kabul edilmiştir.

3. BULGULAR

Bu bölümde, araştırma probleminin çözümü için, araştırmaya katılanlardan ölçekler yoluyla toplanan verilerin analizi sonucunda elde edilen bulgular yer almaktadır. Elde edilen bulgulara dayalı olarak açıklama ve yorumlar yapılmıştır.

Tablo 2. Öğrencilerin Öğrenim Bilgilerine Göre Dağılımı

Öğrenim Bilgisi	Gruplar	n	%
Sınıf	1. sınıf	17	20,5
	2. sınıf	15	18,1
	3. sınıf	17	20,5
	4. sınıf	34	41,0
Mezun olduğu lise	Anadolu lisesi	7	8,4
	Düz lise	56	67,5
	GSL/ML	20	24,1
Okuduğu bölüm	Türk Halk Oyunları	33	39,8
	Temel Bilimler	30	36,1
	Ses Eğitimi	20	24,1

Öğrencilerin %20,5'i 1. sınıf, %18,1'i 2. sınıf, %20,5'i 3. sınıf, %41'i 4. sınıf öğrencisidir. Öğrencilerin %8,4'ü Anadolu lisesi, %67,5'i düz lise, %24,1'i güzel sanatlar/meslek lisesi mezunudur. Öğrencilerin %39,8'i Türk Halk Oyunları bölümünde, %36,1'i Temel Bilimler, %24,1'i Ses Eğitimi bölümünde öğrenim görmektedir.

Tablo 3. Sınav Kaygısı Ölçeği Puanlarına İlişkin Betimsel Sonuçlar

	En düşük	En yüksek	\bar{X}	SS	Kaygı Düzeyi	Çarpıklık
Sınav Kaygısı	20	75	44,27	11,89	Bazen	0,132

Öğrencilerin Sınav Kaygısı Ölçeğinden aldıkları en düşük puan 20, en yüksek puan 75, puan ortalaması $44,27 \pm 11,89$ olarak bulunmuştur. Elde edilen puanlara göre çalışmaya katılan öğrencilerin kaygı düzeyi (bazen düzeyinde) düşüktür.

Tablo 4. Sınav Kaygısı Ölçeği Puanlarının Cinsiyete Göre t Testi Sonuçları

Cinsiyet	n	\bar{X}	SS	t	p
Kadın	32	48,65	11,42	2,762	0,007
Erkek	51	41,52	11,44		

Öğrencilerin Sınav Kaygısı Ölçeği toplam puanlarının cinsiyet değişkenine göre anlamlı farklılık gösterdiği tespit edilmiştir ($t=2,762$; $p<0,05$). Kadın öğrencilerin sınav kaygısı erkek öğrencilerin sınav kaygısından anlamlı düzeyde daha yüksektir.

Tablo 5. Sınav Kaygısı Ölçeği Puanlarının Yaşa Göre t Testi Sonuçları

Yaş	n	\bar{X}	SS	t	p
25 yaş altı	51	45,05	10,63	0,754	0,453
25 yaş ve üzeri	32	43,03	13,75		

Öğrencilerin Sınav Kaygısı Ölçeği toplam puanlarının yaş değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($t=0,754$; $p>0,05$).

Tablo 6. Sınav Kaygısı Ölçeği Puanlarının Okuduğu Sınıfa Göre Tek Yönlü Varyans Analizi (ANOVA) Sonuçları

Okuduğu Sınıf	n	\bar{X}	SS	F	p	Anlamlı Fark
1. sınıf	17	41,94	11,91	3,537	0,018	3.S>2.S
2. sınıf	15	37,20	10,66			4.S>2.S
3. sınıf	17	49,23	11,30			
4. sınıf	34	46,08	11,43			

Öğrencilerin Sınav Kaygısı Ölçeği toplam puanlarının okuduğu sınıf değişkenine göre anlamlı farklılık gösterdiği tespit edilmiştir ($F=3,537$; $p<0,05$). Farkın kaynağına ilişkin yapılan LSD Post Hoc testi sonuçlarına göre 3. ve 4. sınıf öğrencilerinin kaygı düzeyi 2. sınıf öğrencilerinin kaygı düzeyinden anlamlı düzeyde daha yüksektir.

Tablo 7. Sınav Kaygısı Ölçeği Puanlarının Mezun Olunan Lise Türüne Göre Tek Yönlü Varyans Analizi (ANOVA) Sonuçları

Mezun Olunan Lise	n	\bar{X}	SS	F	p
Anadolu Lisesi	7	46,28	8,18	0,294	0,294
Düz Lise	56	43,58	12,14		
GSL/ML	20	45,50	12,57		

Öğrencilerin Sınav Kaygısı Ölçeği toplam puanlarının mezun olunan lise türü değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir (F=0,294; p>0,05).

Tablo 8. Sınav Kaygısı Ölçeği Puanlarının Anne-Baba Tutumuna Göre Tek Yönlü Varyans Analizi (ANOVA) Sonuçları

Anne-Baba Tutumu	n	\bar{X}	SS	F	p
Serbest	31	45,00	11,60	2,555	0,084
Aşırı Koruyucu	19	48,57	12,93		
Demokratik	33	41,12	10,97		

Öğrencilerin Sınav Kaygısı Ölçeği toplam puanlarının anne-baba tutumu değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir (F=2,555; p>0,05).

Tablo 9. Sınav Kaygısı Ölçeği Puanlarının Anne Öğrenim Düzeyine Göre Tek Yönlü Varyans Analizi (ANOVA) Sonuçları

Anne Öğrenim Düzeyi	n	\bar{X}	SS	F	p
İlkokul	52	45,98	11,37	2,252	0,112
Ortaöğretim	27	40,40	11,80		
Üniversite	4	48,25	15,92		

Öğrencilerin Sınav Kaygısı Ölçeği toplam puanlarının anne öğrenim düzeyi değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir (F=2,252; p>0,05).

Tablo 10. Sınav Kaygısı Ölçeği Puanlarının Baba Öğrenim Düzeyine Göre Tek Yönlü Varyans Analizi (ANOVA) Sonuçları

Baba Öğrenim Düzeyi	n	\bar{X}	SS	F	p
İlkokul	24	47,91	12,83	2,143	0,124
Ortaöğretim	44	43,70	11,34		
Üniversite	15	40,13	10,97		

Öğrencilerin Sınav Kaygısı Ölçeği toplam puanlarının baba öğrenim düzeyi değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir (F=2,143; p>0,05).

Tablo 11. Sınav Kaygısı Ölçeği Puanlarının Okuduğu Bölüme Göre Tek Yönlü Varyans Analizi (ANOVA) Sonuçları

Okuduğu Bölüm	n	\bar{X}	SS	F	p
Türk Halk Oyunları	33	43,66	11,61	0,435	0,649
Temel Bilimler	30	43,50	13,92		
Ses Eğitimi	20	46,45	8,98		

Öğrencilerin Sınav Kaygısı Ölçeği toplam puanlarının okuduğu bölüm değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir (F=0,435; p>0,05).

4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Araştırmaya katılan öğrencilerin sınav kaygı düzeylerinin “bazen düzeyinde” düşük olduğu saptanmıştır. Aşırı düzeydeki sınav kaygısının öğrenmeyi olumsuz yönde etkilediği, düşük düzeydeki kaygının öğrenmeyi güçleştirdiği ancak orta (bazen) düzeyde kaygının ise öğrenmeyi olumlu yönde etkilediği düşünüldüğünde araştırmadaki bu sonucun öğrencilerin kaygı düzeylerinin olumlu bir seyirde olduğunu göstermektedir (Morgan, 1984). Kadın katılımcıların sınav kaygı düzeylerinin erkek katılımcılara; 3. ve 4. sınıf öğrencilerinin kaygı düzeylerinin ise 2. sınıf öğrencilerine oranla anlamlı düzeyde daha yüksek olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca katılımcıların sınav kaygı düzeylerinin anne-baba tutumu, yaş, bölüm, mezun olunan lise türü, anne-baba öğrenim düzey değişkenlerine göre anlamlı olarak farklılaşmadığı ortaya çıkmıştır. Benzer bir sonuç olarak Yalçınkaya (2011) ve Yağcı da (2010) kız öğrencilerin erkek öğrencilerden daha fazla sınav kaygısı yaşadıklarını sonucuna ulaşmışlardır. Eraslan ise (2010) anne-baba tutumunun, geçmiş yıllara oranla öğrencilerin sınav kaygısı düzeylerinde daha etkili olduğunu vurgulamaktadır. Öğrencilerde sınav kaygısının oluşmasında bireysel etmenlerin yanı sıra ailenin çocuk üzerindeki beklentileri-baskıları da çocuğun kaygı düzeyini etkileyen önemli bir değişkendir. Darling de (1999) otoriter tutumla yetiştirilen çocuk ve ergenlerin benlik saygılarının düşük ve depresyon seviyelerinin yüksek olduğunu vurgulamaktadır.

Sınav kaygısı öğrenci için ciddi bir sorun olmakla birlikte öğrencinin performansı, akademik başarısı ve meslek seçimi ile de negatif bir ilişkili içerisindedir. Sınav esnasında öğrenci, zihinsel-sosyal-güdüsel yeterliklerinden şüphe duymaya başlar ve sınav kaygısı artar. Sınav kaygısının artmasıyla da boyuneğicilik artar, öğrenci bilgisine güvenmez, otoriter bir güç karşısında kaderine razı olur; sınav öncesinde çeşitli fiziksel-psikolojik değişimlerin ortaya çıkmasıyla da öğrencinin sınav performansı düşer (Topp, 1989; Sarason ve Sarason, 1990; Gençdoğan, 2006). Dolayısıyla; aile tutumunun çocukların sınav kaygı düzeylerinde etkili olduğu yönünde ebeveynlerin bilgilendirilmesi; öğrencilerin başarıya/ başarısızlığa aynı düzeyde tepki vermelerini sağlamak amacıyla psikolojik danışma hizmetlerinin uygulanması; psikolojik danışma hizmetlerinin sunulurken cinsiyet ve öğrenim görülen sınıf faktörünün dikkate alınması önem kazanmaktadır.

KAYNAKÇA

Bacanlı, F. ve Sürücü, M. (2006). İlköğretim 8. Sınıf Öğrencilerinin Sınav Kaygıları ve Karar Verme Stilleri Arasındaki İlişkilerin İncelenmesi. *Educational Administration: Theory and Practice*, 45, 7-35.

Baltaş, A. ve Baltaş, Z.(2008). *Stres ve Başa Çıkma Yolları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Çavuşoğlu, E. Y. (1990). Anksiyetenin Öğrenme ve Belleğe Etkisi. *Bitirme Tezi*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İzmir.

Darling, N. (1999). Parenting Style and its Correlates. ERIC Digest. *ERIC Clearinghouse on Elementary and Early Childhood Education Champaign IL*, 1-7.

Dündar, S., Yapıcı, Ş. ve Topçu, B. (2008). Üniversite Öğrencilerinin Bazı Kişilik Özelliklerine Göre Sınav Kaygısının İncelenmesi. *G. Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 28 (1), 171-186.

Eraslan, Y. (2010). Lise Son Sınıf Öğrencilerinin Sınav Kaygılarının Algıladıkları Anne-Baba Tutumlarına Göre İncelenmesi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ergene, T. (1994). Sınav Kaygısı ile Başa Çıkma Programının Etkililiği. *Psikiyatri Psikoloji ve Psikofarmakoloji Dergisi*, 2 (1), 36-42.

Gençdoğan, B. (2006). Lise Öğrencilerinin Sınav Kaygısı İle Boyunegicilik Düzeyleri ve Sosyal Destek Algısı Arasındaki İlişkiler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7, 153-164.

Morgan, C. T. (1984). Psikolojiye Giriş Ders Kitabı. (Çev: H. Arıcı, I. Savaşır, O. İmamoğlu, O. Aydın). Ankara: Hacettepe Yayınları.

Piji Küçük, D. (2010). Müzik Öğretmeni Adaylarının Sınav Kaygısı, Benlik Saygısı ve Çalgı Başarıları Arasındaki İlişkinin İncelenmesi. *Ahi Evran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11 (3), 37-50.

Sarason, I. G. ve Sarason, B. R. (1990). *Test Anxiety*. (Ed: H. Leitenberg), Handbook of Social and Evaluative Anxiety, New York: Plenum Press, 475-496.

Sud, A. ve Parabha, J. (1995). Test Anxiety and Academic Performance: Cognitive/Relaxation Therapies. *Psychological Studies*, 40, 179-186.

Topp, R. (1989). Effect of Relaxation or Exercise on Undergraduates' Test Anxiety. *Perceptual and Motor Skills*, 69 (1), 35-41.

Yağcı, M. V. (2010). Üniversite Sınavına Hazırlanan Öğrencilerin Sınav Kaygısı ve Algılanan Sosyal Destek Düzeyleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Yalçınkaya, N. (2011). İlköğretim 8. Sınıf Öğrencilerinin Türkçe Dersine Yönelik Tutumları İle Sınav Kaygısı Düzeyleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.

KONSERVATUVAR ÖĞRENCİLERİNİN AŞKA İLİŞKİN TUTUMLARI İLE DEPRESYON DÜZEYLERİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

Correlation between Conservatory Students' Attitudes on Love and Their Depression Levels

Şeyma ÖZBAY*

Tarkan YAZICI**

Ahmet GÜNDÜZ***

ÖZET

İlişkisel tarama modelinin kullanıldığı bu çalışmada, konservatuvar öğrencilerinin aşk tutumları ile depresyon düzeyleri arasındaki ilişki incelenmiştir. Veri toplama aracı olarak Lee'nin (1973) aşk sınıflandırmasının temel alındığı, Hendrick, Hendrick ve Dicke (1998) tarafından geliştirilen "Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği" (kısa form) ile Beck ve arkadaşları tarafından (1961) geliştirilen "Beck Depresyon Envanteri"nin kullanıldığı çalışma, 2014-2015 eğitim-öğretim yılında Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğrenim görmekte olan 81 öğrenci ile gerçekleştirilmiştir. Araştırma sonucunda katılımcıların "hafif ruhsal sıkıntı" düzeyinde oldukları; aşka ilişkin tutumlarının "kararsız" düzeyde olduğu ve depresyon ile aşka ilişkin tutum arasında anlamlı ilişki bulunmadığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Konservatuvar, aşk, aşk tutumları, depresyon.

ABSTRACT

In this study, where relational scanning method is used, the correlation between the attitudes on love of conservatory students and their depression levels is examined. "Scale of Attitudes on Love" (short form), developed by Hendrick, Hendrick, and Dicke (1998) and based on Lee's (1973) classification of love, and "Beck's Depression Inventory", developed by Beck et al. (1961), are used as data collection tools in the study which was applied to 81 students enrolled to Dicle University State Conservatory in educational year of 2014- 2015. As a result of the study, participants are found to be at the level of "slight psychological distress", that their attitudes on love are at "ambivalent" level, and that no significant correlation is found between attitude on love and the depression level.

Key Words: Conservatory, love, attitudes on love, depression.

1. GİRİŞ

Tüm duygu-davranış-tutumları birleştiren bir olgu olan aşk, 1950'li yıllardan itibaren bilimsel olmadığı düşünülerek araştırılmamış, politik baskılar nedeniyle de uzun bir süre ertelenmiş, ancak son yıllarda psikologlar tarafından tekrar incelenmeye başlanmıştır (Büyüksahin ve Hovardaoğlu, 2004). Öncelikle edebiyatçılar, şairler, yazarlar, filozoflar, sanatçılar tarafından incelenen aşk olgusu; son yıllarda sosyal psikologlar tarafından da incelemeye başlanmış ve bu konu farklı araştırmacılar için de önemli araştırma alanlarından biri olmuştur. Kültürlerarası çalışmalar, evrensel bir psikolojik olgu olan aşka ilişkin tutumlar sonucunda, bireyin ruh sağlığının zaman zaman olumsuz biçimde etkilendiğini, zaman zaman yaşamdan aldığı doyumun arttığını, olumlu-olumsuz baskın duyguları birlikte yaşadığını ve bazen depresif bir hal alabildiğini belirtmektedir (Dashdamirov, 2013; Ercan, 2008). Aşk tutumları, bireyleri bir duyguyu tanımlamak amacıyla kullanılan depresyona açık hale getirebilmektedir ve bunun sonucunda birey; dalgınlık, durgunluk, elem, keder, karamsarlık, sıkıntı ve tedirginlik gibi duygulanım bozuklukları yaşayabilmektedir (Favazza, 1985; Köknel, 2000). Birey davranışını yönlendiren, herhangi bir psikolojik objeye yönelik olumlu/olumsuz genel tavır belirleyen, belirli değer yargılarına-inançlarına bağlı olarak ortaya çıkan coşku ve tanıma süreci olan; bireyin hem sosyal algısını hem de davranışlarını etkileyen tutumlar ve depresyon ilişkisi, öğrenme-öğretme sürecinde de önemli bir etkiye sahiptir (Eren, 2001; Erden, 1995; Tolan, 1983; Uçal Canakay, 2006). Aşka ilişkin tutumlar depresyona, depresyon da umutsuzluğa yol açabilmekte ve dolayısıyla öğrencinin, öğrenim süreci olumsuz biçimde etkilenebilmektedir. Çünkü umut, geleceğe dair bir amacın gerçekleşmesindeki beklentiler; umutsuzluk ise geleceğe dair bir amacın gerçekleşmesindeki olumsuz beklentilerdir ve umut-umutsuzluk, her bireyin gelecekteki gerçek hedeflerine ulaşma olanaklarının olası yansımalarıdır (Rideout ve Montemuro 1986; Melges, 1969).

Depresyon ile ilgili geliştirilen kuramlardan bir kısmı depresyonda olumsuz düşünce, beklenti ve yanlış öğrenmenin etkin olduğunu gösterip umutsuzluk ile ilişki kurmuşlardır (Dilbaz ve Seber, 1993). Beck, depresyonu zihinsel bir rahatsızlık olarak ele almaktadır. Depresyon sonucu ortaya çıkan duygusal değişmelerin altında kişinin kendine-dünyaya-geleceğe ait kavramlaştırmaları, zihinsel

* Lis. Öğr.-Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Temel Bilimler Bölümü, bigicozlem6@gmail.com

** Öğr. Gör. Dr.- Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, yazicitarkan@gmail.com

*** Öğr. Gör.- Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, ahmetgunduz1@hotmail.com

aktiviteleri ve dışarıdan alınan bilgilerin kodlandığı sırada kullandığı kalıplar/varsayımlar bulunmaktadır (Akt: Burns, 1981).

Araştırma konusu müzik öğretmeni adayları ile hiç çalışılmamıştır. Oysa çalışma grubu, “sanatçı-eğitimci” bireyler olarak toplum yapısının değişmesinde-olgunlaşmasında etkin görevlere sahip olacaktır ve yaşamının belirli dönemlerinde az/çok, bazı eksiklik, yetersizlik gibi olumsuzluklar içinde bulunabilmektedir (Uçan, 2005). Bu nedenle araştırmada konservatuvar öğrencilerinin aşka ilişkin tutumları ile depresyon düzeyleri arasındaki ilişkinin bazı bağımsız değişkenlere (cinsiyet, yaş, bölüm, sınıf, yaşamın çoğunun geçirildiği yer, ailenin aylık geliri, ailenin genel tutumu, daha önce duygusal ilişki yaşanma durumu, en son yaşanan ilişki süresi) göre farklılaşıp farklılaşmadığı araştırılmıştır.

2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, araştırmanın çalışma gurubu, araştırmada kullanılan veri toplama aracı ve veri analizleri ile ilgili bilgiler yer almaktadır.

2. 1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, iki ve daha çok sayıdaki değişken arasında birlikte değişim varlığını ve/veya derecesini belirlemeyi amaçlayan ilişkiyel tarama modeli uygulanmıştır (Karasar, 2012). Araştırmacılar, elde edilen nicel verilerin istatistiksel çözümlenmeleri doğrultusunda araştırma konusunun genel bir görünümünü elde edebilmek için anket yöntemi ile örnekleme ulaşımlardır.

2. 2. Çalışma Grubu

Çalışma 2014-2015 eğitim-öğretim yılında Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğrenim görmekte olan 81 öğrenci ile gerçekleştirilmiştir. Araştırmaya katılan öğrencilerin demografik özelliklerine göre dağılımı Tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1. Katılımcıların Demografik Özelliklerine Göre Dağılımı (N=81)

Demografik Özellik	Gruplar	n	%
Cinsiyet	Kadın	50	61,7
	Erkek	31	38,3
Yaş	25 yaş altı	41	50,6
	25 ve üzeri	40	49,4
Bölüm	Türk Halk Oyunları	22	27,2
	Ses Eğitimi	25	30,9
Sınıf	Temel Bilimler	34	42,0
	1. sınıf	10	12,3
	2. sınıf	16	19,8
	3. sınıf	21	25,9
Yaşamın çoğunun geçirildiği yer	4. sınıf	34	42,0
	Şehir merkezi	71	87,7
	Şehir dışı	10	12,3
Ailenin aylık geliri	1500TL ve altı	34	42,0
	1501-3000TL	34	42,0

	3000TL üzeri	13	16,0
	Demokratik	39	48,1
Genel olarak ailenin tutumu	Koruyucu	31	38,3
	Baskıcı ve otoriter	11	13,6
Daha önce duygusal ilişki yaşama	Evet	65	80,2
	Hayır	16	19,8
	6 aydan az	16	19,8
	6 ay - 1 yıl	12	14,8
En son yaşanan romantik ilişki süresi	1 – 3 yıl	13	16,0
	3 yıldan fazla	24	29,6

2. 3. Veri Toplama Araçları

Araştırmada konservatuvar öğrencilerinin konservatuvar öğrencilerinin aşka ilişkin tutumları ile depresyon düzeyleri arasındaki ilişkinin tespit edilebilmesi ve bu ilişkinin çeşitli değişkenler açısından farklılık gösterip göstermediğinin incelenebilmesi amacıyla Hendrick, Hendrick ve Dicke (1998) tarafından geliştirilen “Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği” (kısa form) ile Beck ve arkadaşları tarafından (1961) geliştirilen “Beck Depresyon Envanteri” kullanılmıştır. Aşağıda araştırmada kullanılan ölçme araçlarıyla ilgili bilgilere yer verilmiştir.

2. 3. 1. Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği

Kısa Formu (LAS) insanların ikili ilişkilerindeki aşk biçimlerini belirlemek amacıyla, Lee'nin (1973) aşk sınıflandırması temel alınarak Hendrick, Hendrick ve Dicke (1998) tarafından geliştirilmiştir. LAS; tutkulu aşk, özgeci aşk, sahiplenici aşk, oyun gibi aşk, arkadaşça aşk, mantıklı aşk olmak üzere altı farklı aşk biçimini ölçmekte; her bir aşk biçimini ölçmeye yönelik dört madde olmak üzere toplam 24 maddeden oluşmaktadır. Ölçekten altı ayrı puan elde edilmekte ve her bir alt ölçek için en az 4 en fazla 20 puan alınmaktadır. Bir alt ölçekteki puanların artması, o aşk biçiminin tercih edildiği anlamına gelmektedir. Katılımcıların her bir ifadeyi şuan birlikte oldukları kişiyi düşünerek ya da şuan birlikte oldukları biri yoksa en son birlikte oldukları kişiyi; bugüne kadar romantik ilişki yaşantıları olmadıysa, ideallerindeki kişiyi düşünerek, beş basamaklı ölçek üzerinden (kesinlikle yanlış- yanlış- kararsızım- doğru- kesinlikle doğru) değerlendirmeleri istenmektedir. LAS'ın üç ayrı çalışmadaki faktör analizine bağlı olarak elde edilen dört ya da üç maddeden oluşan alt ölçeklerinin, Cronbach Alpha güvenirlik katsayıları tüm çalışmalarda, her bir alt boyut dikkate alındığında, 0.62 ile 0.88 arasında değişmektedir ve hepsi anlamlıdır. Sonuç olarak, LAS'ın geçerliği, güvenirliği ve Türkçe'ye adaptasyonu ile ilgili çalışmalar, ölçeğin araştırmalarda kullanılması için gerekli niteliklere sahip olduğunu göstermektedir (Akt: Dashdamirov, 2013: 42).

2. 3. 2. Beck Depresyon Envanteri (BDE)

Beck ve arkadaşları tarafından (1961) geliştirilen Beck Depresyon Envanteri, depresyon çalışmalarında en sık kullanılan kendini değerlendirme türü bir ölçektir. BDE'nin iki formu vardır. Bunlardan ilki, 1961 yılında geliştirilmiş ve hastanın o anki durumunun, hasta ve klinisyen tarafından birlikte bireysel olarak değerlendirildiği 21 maddelik orijinal form; ikincisi ise 1978 yılında geliştirilmiş, kendini değerlendirme türünde olan ve grup uygulaması yapılabilecek olan 21 maddelik formdur. BDE'nde bulunan 21 maddenin her biri 0, 1, 2, 3 ile numaralanmış dört cümleyi içermektedir. “0” numaralı cümle, o maddede belirtilen depresif belirtilerin olmadığını gösterecek şekilde, diğer numaralarla başlayan cümleler ise o belirtinin gittikçe daha yoğun yaşandığını gösterecek şekilde yazılmıştır. Envanterden alınabilecek toplam puan 0-63 arasındadır. Türkçe'ye uyarlanması ve Türkçe formunun geliştirilmesi Nesrin H. Şahin tarafından gerçekleştirilen BDE, çeşitli ülkelerde birçok araştırmada kullanılmış ve gerek Beck gerekse başka araştırmacılar tarafından geçerlik-güvenirliği üzerine çalışmalar yapılmıştır. Hisli (1988), BDE'nin Türk üniversite öğrencileri üzerinde geçerlik çalışması yapmıştır. BDE'nin Türkiye'de güvenirlik çalışmaları Tegin ve Hisli

tarafından yapılmıştır. Gerek yurtdışında gerekse Türkiye’de yapılmış olan araştırma sonuçları BDE’nin geçerli-güvenilir bir ölçme aracı olduğunu göstermektedir (Akt: Dashdamirov, 2013: 43).

2. 4. Verilerin Analizi

Veriler değerlendirilirken tanımlayıcı istatistiksel metotları (sayı, yüzde, ortalama, standart sapma) kullanılmıştır. Aşka ilişkin tutumlar ölçeğindeki puanların yükselmesi, o aşk biçiminin tercih edildiği anlamına gelmektedir. Beck depresyon ölçeğinde yüksek puan depresyonun yüksek olduğu anlamına gelmektedir. Ölçek puanları normal dağılım gösterdiğinden (Tablo 2) cinsiyet, yaş ve daha önce romantik ilişki yaşama durumu değişkenlerine göre karşılaştırmada bağımsız iki örneklem t testi; diğer değişkenlere göre karşılaştırmada Tek Yönlü Varyans Analizi kullanılmıştır. Tek Yönlü Varyans Analizinde anlamlı farklılık görüldüğünde farkın hangi iki grup arasında olduğunu belirlemek amacıyla LSD Post Hoc testi uygulanmıştır. Beck depresyon ölçeği ve aşka ilişkin tutumlar ölçeği arasındaki ilişki Pearson Korelasyon Analizi ile incelenmiş, testlerde anlamlılık düzeyi 0,05 ($p < 0,05$) olarak kabul edilmiştir.

3. BULGULAR

Bu bölümde, araştırma probleminin çözümü için, araştırmaya katılanlardan ölçekler yoluyla toplanan verilerin analizi sonucunda elde edilen bulgular yer almaktadır. Elde edilen bulgulara dayalı olarak açıklama ve yorumlar yapılmıştır.

Tablo 2. Ölçek Puanlarına İlişkin Betimsel Sonuçlar

	En düşük	En yüksek	\bar{X}	SS	Düzei	Çarpıklık
Beck Depresyon Ölçeği	0	36	12,51	9,84	Hafif Ruhsal Sıkıntı	0,631
Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği	6	29	17,47	4,45	Kararsızım	-0,397

Öğrencilerin Beck Depresyon Ölçeğinden aldıkları puan ortalaması $12,51 \pm 9,84$ ve puan düzeyi “Hafif Ruhsal Sıkıntı” düzeyindedir. Ölçekten alınan en düşük puan 0; en yüksek puan 36 olarak bulunmuştur. Ölçekten alınan puanların çarpıklık katsayısı -0,631 olarak bulunmuş olup bu sonuca göre puanlar normal dağılmaktadır. Öğrencilerin Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeğinden aldıkları puan ortalaması ise $17,47 \pm 4,45$ ve puan düzeyi “Kararsızım” düzeyindedir. Ölçekten alınan en düşük puan 6; en yüksek puan 29 olarak bulunmuştur. Ölçekten alınan puanların çarpıklık katsayısı -0,397 olarak bulunmuş olup bu sonuca göre puanlar normal dağılmaktadır.

Tablo 3. Ölçek Puanlarının Cinsiyete Göre t Testi Sonuçları

Ölçek	Cinsiyet	n	\bar{X}	SS	t	p
Beck Depresyon Ölçeği	Kadın	50	12,20	9,86	-0,354	0,725
	Erkek	31	13,00	9,94		
Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği	Kadın	50	17,14	4,40	-0,683	0,496
	Erkek	31	17,83	4,57		

Öğrencilerin Beck Depresyon Ölçeği ($t = -0,354$) ve Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği ($t = -0,683$) toplam puanlarının cinsiyet değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($p > 0,05$). Depresyon düzeyi ve aşka ilişkin tutum, cinsiyete göre anlamlı farklılık göstermemektedir.

Tablo 4. Ölçek Puanlarının Yaşa Göre t Testi Sonuçları

Ölçek	Yaş	n	\bar{X}	SS	t	p
Beck Depresyon Ölçeği	25 yaş altı	41	13,49	9,78	0,908	0,367

	25 yaş ve üzeri	40	11,50	9,92		
Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği	25 yaş altı	41	17,75	5,08	0,711	0,479
	25 yaş ve üzeri	40	17,05	3,73		

Öğrencilerin Beck Depresyon Ölçeği ($t=0,908$) ve Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği ($t=0,711$) toplam puanlarının yaş değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($p>0,05$). Depresyon düzeyi ve aşka ilişkin tutum, yaşa göre anlamlı farklılık göstermemektedir.

Tablo 5. Ölçek Puanlarının Bölüme Göre Tek Yönlü Varyans Analizi Testi Sonuçları

Ölçek	Bölüm	n	\bar{X}	SS	F	p
Beck Depresyon Ölçeği	Türk Halk Oyunları	22	12,05	9,88	0,857	0,428
	Ses Eğitimi	25	14,60	10,55		
	Temel Bilimler	34	11,26	9,29		
Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği	Türk Halk Oyunları	22	17,54	5,67	0,265	0,768
	Ses Eğitimi	25	17,84	3,78		
	Temel Bilimler	34	17,00	4,11		

Öğrencilerin Beck Depresyon Ölçeği ($F=0,857$) ve Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği ($F=0,265$) toplam puanlarının okuduğu bölüm değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($p>0,05$). Depresyon düzeyi ve aşka ilişkin tutum, okuduğu bölüme göre anlamlı farklılık göstermemektedir.

Tablo 6. Ölçek Puanlarının Sınıfa Göre Tek Yönlü Varyans Analizi Testi Sonuçları

Ölçek	Sınıf	n	\bar{X}	SS	F	p
Beck Depresyon Ölçeği	1.sınıf	10	13,40	9,00	0,243	0,866
	2.sınıf	16	14,13	11,50		
	3.sınıf	21	12,00	10,16		
	4.sınıf	34	11,79	9,36		
Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği	1.sınıf	10	17,50	2,87	2,047	0,114
	2.sınıf	16	15,31	5,16		
	3.sınıf	21	18,90	3,97		
	4.sınıf	34	17,44	4,54		

Öğrencilerin Beck Depresyon Ölçeği ($F=0,243$) ve Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği ($F=2,047$) toplam puanlarının okuduğu sınıf değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($p>0,05$). Depresyon düzeyi ve aşka ilişkin tutum, okuduğu sınıfa göre anlamlı farklılık göstermemektedir.

Tablo 7. Ölçek Puanlarının Yaşamının Çoğunun Geçirildiği Yere Göre t Testi Sonuçları

Ölçek	Yaşamın Çoğunun Geçirildiği Yer	n	\bar{X}	SS	t	p
-------	---------------------------------	---	-----------	----	---	---

Beck Depresyon Ölçeği	Şehir merkezi	71	11,79	9,41	-1,771	0,080
	Şehir merkezi dışında	10	17,60	11,82		
Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği	Şehir merkezi	71	17,42	4,51	0,081	0,936
	Şehir merkezi dışında	10	17,30	4,21		

Öğrencilerin Beck Depresyon Ölçeği ($t=-1,771$) ve Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği ($t=0,881$) toplam puanlarının yaşamın çoğunu geçirdiği yer değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($p>0,05$). Depresyon düzeyi ve aşka ilişkin tutum, yaşamın çoğunu geçirdiği yere göre anlamlı farklılık göstermemektedir.

Tablo 8. Ölçek Puanlarının Aile Aylık Gelirine Göre Tek Yönlü Varyans Analizi Testi Sonuçları

Ölçek	Aile Aylık Geliri	n	\bar{X}	SS	F	p
Beck Depresyon Ölçeği	1500TL ve altı	34	12,94	11,40	0,185	0,831
	1501-3000TL	34	12,65	7,82		
	3000TL üzeri	13	11,0	10,80		
Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği	1500TL ve altı	34	16,79	4,67	0,548	0,580
	1501-3000TL	34	17,85	4,00		
	3000TL üzeri	13	17,84	5,12		

Öğrencilerin Beck Depresyon Ölçeği ($F=0,185$) ve Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği ($F=0,548$) toplam puanlarının aile aylık geliri değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($p>0,05$). Depresyon düzeyi ve aşka ilişkin tutum, ailenin aylık gelirine göre anlamlı farklılık göstermemektedir.

Tablo 9. Ölçek Puanlarının Ailenin Çocuk Yetiştirme Tutumuna Göre Tek Yönlü Varyans Analizi Testi Sonuçları

Ölçek	Ailenin Çocuk Yetiştirme Tutumu	n	\bar{X}	SS	F	p	Anlamlı Fark
Beck Depresyon Ölçeği	A- Demokratik	39	12,03	9,29	6,901	0,002	C>A
	B- Koruyucu	31	9,84	7,86			C>B
	C- Baskıcı ve otoriter	11	21,73	12,00			
Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği	A- Demokratik	39	17,38	3,83	1,038	0,359	
	B- Koruyucu	31	16,83	5,39			
	C- Baskıcı ve otoriter	11	19,09	3,41			

Öğrencilerin Beck Depresyon Ölçeği toplam puanlarının ailenin çocuk yetiştirme tutumu değişkenine göre anlamlı farklılık gösterdiği tespit edilmiştir ($F=6,901$; $p<0,05$). Çocuk yetiştirme tutumu baskıcı ve otoriter olan ailelerin çocuklarının depresyonu, tutumu demokratik ve koruyucu olan ailelerin çocuklarının depresyonundan anlamlı düzeyde daha yüksektir. Öğrencilerin Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği toplam puanlarının ise ailenin çocuk yetiştirme tutumu değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($F=1,038$; $p>0,05$). Aşka ilişkin tutum, ailenin çocuk yetiştirme tutumuna göre anlamlı farklılık göstermemektedir.

Tablo 10. Ölçek Puanlarının Daha Önce Duygusal İlişki Yaşama Durumuna Göre t Testi Sonuçları

Ölçek	Daha Önce Duygusal İlişki Yaşama Durumu	n	\bar{X}	SS	t	p
Beck Depresyon Ölçeği	Evet	65	11,62	8,89	-1,660	0,101
	Hayır	16	16,13	12,70		
Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği	Evet	65	17,24	4,54	-0,654	0,515
	Hayır	16	18,06	4,17		

Öğrencilerin Beck Depresyon Ölçeği ($t=-1,660$) ve Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği ($t=-0,654$) toplam puanlarının daha önce duygusal ilişki yaşama durumuna değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($p>0,05$). Depresyon düzeyi ve aşka ilişkin tutum, daha önce duygusal ilişki yaşamış olma durumuna göre anlamlı farklılık göstermemektedir.

Tablo 11. Daha Önce Duygusal İlişki Yaşayan Öğrencilerin Ölçek Puanlarının Duygusal İlişki Süresine Göre Tek Yönlü Varyans Analizi Testi Sonuçları

Ölçek	En Son Yaşanan Duygusal İlişkinin Süresi	n	\bar{X}	SS	F	p
Beck Depresyon Ölçeği	6 aydan az	25	14,20	2,11	0,796	0,500
	6 ay-1 yıl	17	10,29	2,50		
	1 yıl -3 yıl	15	10,60	2,30		
	3 yıldan fazla	24	13,50	1,90		
Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği	6 aydan az	25	16,72	3,96	1,443	0,237
	6 ay-1 yıl	17	16,29	4,74		
	1 yıl-3 yıl	15	19,20	3,02		
	3 yıldan fazla	24	17,79	5,27		

Daha önce duygusal ilişki yaşamış olan öğrencilerin Beck Depresyon Ölçeği ($F=0,796$) ve Aşka İlişkin Tutumlar Ölçeği ($F=1,443$) toplam puanlarının en son yaşanan duygusal ilişki süresi değişkenine göre anlamlı farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($F=0,796$; $p>0,05$). Depresyon düzeyi ve aşka ilişkin tutum, en son yaşanan duygusal ilişkinin süresine göre anlamlı farklılık göstermemektedir.

Tablo 12. Beck Depresyon Ölçeği ile Aşka İlişkin Tutum Ölçeği Puanları İlişkisi

Ölçek	Aşka İlişkin Tutum
	r
	0,165
Beck Depresyon	p
	0,142
	n
	81

Beck Depresyon Ölçeği puanları ile Aşka İlişkin Tutum Ölçeği arasında anlamlı bir ilişki olmadığı ($r=0,165$) $p>0,05$ tespit edilmiştir. Depresyon ile aşka ilişkin tutum arasında anlamlı ilişki bulunamamıştır.

4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Araştırma sonucunda, öğrencilerin aşka ilişkin tutumlarının “kararsız” düzeyde olduğu ve depresyon ile aşka ilişkin tutum arasında anlamlı ilişki bulunmadığı tespit edilmiştir. Dashdamirov’un (2013) yapmış olduğu bir çalışmada da aşk tutumları ile depresyon düzeyleri arasında anlamlı ilişkiye ulaşılmamış; cinsiyet, yaş, yaşamın çoğunun geçirildiği yer, ailenin çocuk yetiştirme tutumu değişkenlerine göre hem depresyon puanlarının hem de aşk tutumlarının değişmediği görülmüştür.

Üniversite eğitimi ve yaşamı, kaygı-stres üretebilen süreci kapsamaktadır. Öğrenciler bu süreçte beklediklerini bulamama, düşündüklerini gerçekleştirememeye, yerleştirildikleri bölümü benimseyememe gibi sorunlarla karşı karşıya kalabilmektedirler (İnanç vd., 2004). Üniversite öğrenimi boyunca bu döneme özgü duygusal-toplumsal özellikler nedeniyle uyum bozukluğu, depresyon ve diğer psikiyatrik bozuklukların görülme sıklığının yüksek olduğu belirtilmektedir (Temel vd., 2007). Çalışmada katılımcıların “hafif ruhsal sıkıntı” düzeyinde oldukları; baskıcı-otoriter aile tutumuna sahip öğrencilerin depresyon düzeylerinin demokratik-koruyucu aile tutumuna sahip öğrencilere oranla anlamlı düzeyde daha yüksek olduğu saptanmıştır. Oysa öğrenciler biyolojik-psikolojik-sosyal alanlarda ortaya çıkan değişimlerin-gelişimlerin yarattığı yeni sorunlarla uğraşmak zorunda kalabilmektedirler. Önemli olan yaşanan sorunlar değil, bunlarla baş edebilecek, onları çözebilecek kişisel kaynağın var olup olmaması, yani depresyonu bağımsız bir biçimde yordayan, bireyin baş edebilme gücüdür (Klohn 1996; Masten, 2001). Dolayısıyla; aşk konusu ile ilgili daha derin bilgilere ulaşabilmek için nicel araştırmaların nitel çalışmalarla desteklenmesi; öğrencilerin depresyondan korunması, süre gelen depresyonlarının saptanması, müdahale edilebilmesi için öğrencilerin depresif belirtilerinin tanınması ve çözümüne yönelik önceliklerin belirlenmesi için psikolojik danışma hizmetlerinin uygulanması önem kazanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Burns, D. D. (1982). *Feeling Good: The New Mood Therapy*. New York: Signet Books.
- Büyükşahin, A. ve Hovardaoğlu, S. (2004). Çiftlerin Aşka İlişkin Tutumlarının Lee’nin Çok Boyutlu Aşk Biçimleri Kapsamında İncelenmesi. *Türk Psikoloji Dergisi*, 19 (54), 59-72.
- Dashdamirov, E. (2013). Üniversite Öğrencilerinin Aşka İlişkin Tutum Biçimleri İle Depresyon Düzeyleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Dilbaz, N. ve Seber, G. (1993). Umutsuzluk Kavramı: Depresyon ve İntiharda Önemi. *Kriz Dergisi*, 1 (3), 134-138.
- Ercan, H. (2008). Genç Yetişkinlerin Aşk Biçimleri ve Benlik Tipleri. *Yayımlanmış Doktora Tezi*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü
- Favazza, A. R. (1985). Anthropology and Psychiatry. *Kaplan and Sadock's Comprehensive Textbook of Psychiatry (Volume 1)*, (Ed: Ruiz, P., Sadock, B. J. & Sadock, V. A.), Baltimore: Williams & Wilkins, 247-265.
- İnanç, N., Savaş, H. A., Tutkun, H., Herken, H. ve Savaş, E. (2004). Gaziantep Üniversitesi Mediko-Sosyal Merkezinde Psikiyatrik Açından İncelenen Öğrencilerin Klinik ve Sosyodemografik Özellikleri. *Anadolu Psikiyatri Dergisi*, 5: 222-230.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Klohn, E. C. (1996). Conceptual Analysis and Measurement of The Construct of Ego-Resiliency. *J. Pers. Soc. Psychol*, 70 (5), 1067-1079.
- Köknel, Ö. (2000). Duygudurum Bozukluklarının Tarihçesi. *Duygudurum Dizisi*, 1, 5-11.
- Masten, A. S. (2001). Ordinary Magic: Resilience Processes in Development. *American Psychologist*, 56 (3), 227-238.
- Melges, F. T. (1969). Types of Hopelessness in Psychopathological Process. *Arch Gen Psychiatry*, 20 (6), 690-699.
- Rideout, E. ve Montemuro, M. (1986) Hope, Morale and Adaptation in Patients with Chronic Heart Failure. *J. Adv Nurs*, 11 (4), 429-438.

Temel, E., Bahar, A. ve Çuhadar, D. (2007). Öğrenci Hemşirelerin Stresle Başetme Tarzları ve Depresyon Düzeylerinin Belirlenmesi. *Fırat Sağlık Hizmetleri Dergisi*, 5 (2), 107-118.

Tolan, B. (1985). *Toplum Bilimlerine Giriş: Sosyoloji ve Sosyal Psikoloji*. Ankara: Savaş Yayınları.

Uçal Canakay, E. (2006). Müzik Teorisi Dersine İlişkin Tutum Ölçeği Geliştirme. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi.

Uçan, A. (2005). *İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi*. Ankara: Evrensel Müzikevi.